

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
ІНСТИТУТ БАЛКАНІСТИКИ БОЛГАРСЬКОЇ АКАДЕМІЇ НАУК
ПОЛЬСЬКЕ ТОВАРИСТВО НАУК



КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО ХХІ СТОЛІТТЯ

**Матеріали міжнародної наукової
конференції молодих учених**

17–18 квітня 2025 р.

У 2 частинах

Частина 2

Харків, ХДАК, 2025

УДК [008+316.77] (063)
К90

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 10 від 21.03.2025 р.)

Відповідальна за випуск:
Н. О. Рябуха

Редакційна колегія:

Рябуха Н., д-р мистецтвозн., доц., в.о. ректора ХДАК, голова оргкомітету;
Сюляник 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;
Афенченко Г., канд. соціол. наук, доц. ХДАК;
Бевз Н., канд. філос. наук, доц. ХДАК;
Бірьова О., канд. іст. наук, доц. ХДАК;
Борисова А., канд. психол. наук, нач. відділу міжн. зв'язків, доц. ХДАК;
Булах Т., д-р наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК;
Воскобойнікова Ю., д-р мистецтвозн., проф. 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;
Косачова О., канд. наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК;
Лисенкова В., д-р філос. наук, доц., зав. каф. мистецтвознавства ХДАК;
Лобченко О., студ. ХДАК;
Мірошинченко В., канд. культурології, ст. викл. ХДАК;
Мостова І., канд. мистецтвозн., доц., декан факультету хореографічного мистецтва ХДАК;
Попова-Коряк К., канд. юрид. наук, ст. викл. ХДАК;
Радько О., канд. психол. наук, доц. ХДАК;
Рибалко С., д-р мистецтвозн., проф. ХДАК;
Фесенко І., канд. філол. наук, доц. ХДАК;
Шарпило М., аспірант ХДАК;
Шелестова А., канд. наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК.

К 90 Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.
конф. молодих учених, 17–18 квітня 2025 р. У 2 ч. Ч. 2 / За ред. Н. Рябухи
та ін. — Харків : ХДАК, 2025. — 304 с.

УДК [008+316.77] (063)

СЕКЦІЯ:
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО:
ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

О. Уманець

**ОБРАЗ ГЕРОЯ В СУЧАСНОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

О. Umanets

**THE IMAGE OF THE HERO IN THE CONTEMPORARY NATIONAL SPACE
OF MUSICAL ART**

Потужні процеси сучасного національного культуротворення, виявляючись на особистісному та суспільному рівнях, у всіх формах суспільної свідомості, у національному художньому опануванні світу одним зі спрямувань мають актуалізацію образу Героя. Його вагомість як одного з концептуальних конструктів національної художньої картини світу закарбовує специфічна концептуально-тематична лінія українського музичного мистецтва, репрезентована, зокрема, такими операми, як «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Тарас Шевченко» та «Ярослав Мудрий» Г. Майбороди.

Як концентроване та увиразнене втілення специфіки світобачення та історичної пам'яті національної спільноти, образ Героя набуває особливої значущості в зламні часи, позначені формуванням нацією новітньої, відповідної до історичних, політичних тощо реалій, системи аксіологічних орієнтацій та напруженістю осмислення ідеалів духовного буття.

Актуалізація відродження релігійних настанов, які в просторі національної культури постають і як знак історичної, духовної пам'яті, і як знак визнання всеохопної значущості духовності, в опері М. Скорика «Мойсей» знаходить виявлення у зверненні до біблійної тематики в її репрезентації в поемі І. Франка. Проекція на світську жанрову модель опери сакральної тематики та образності, символічно інтерпретованих І. Франком як алюзії шляху української спільноти до самовизначення, стала імпульсом до її трансформації та дифузійного поєднання зі знаками ораторії, пасіону, притчі, шкільної драми. Це не тільки зумовило насичення художнього простору символізмом й алегоричністю, а й стало імпульсом до формування потужного меседжу на рівні перцепції — звернення до духовного світу особистості, інтенсифікації індивідуального осмислення шляху нації та мети її буття.

Образ Героя в опері М. Скорика постає в іпостасі Провідника та в дихотомічній єдності загальнолюдського та національного. Його співвіднесеність із цариною вічних філософських проблем буття людини та соціуму та їх проекція в простір національної культури виявляються в надмасштабному інтонаційному тезаурусі — від сакральної монодії та фольклорних інтоном до алюзій барокових риторичних фігур і знаків експресіоністської драми, інтерпретованих у символічній функції. Водночас багатовимірність лексичного тезаурусу твору, апеляція до багатомірного досвіду світового та національного мистецтва стає знаком визначення композитором мистецтва як тієї царини, з якою безпосередньо пов'язані духовні пошуки особистості та нації, та яка слугує засобом їх інтенсифікації, інспірованою зокрема пасіонарністю образу Героя.

Опера «Поет» Л. Колодуба, демонструючи позачасову значущість шевченкіани в національному музичному мистецтві, також демонструє інтерпретацію образу Героя крізь призму світового художнього досвіду. Драматургічна вагомість хорового складника твору пов'язує його з жанровою моделлю ораторії, водночас як на інтонаційному рівні твір убирає в себе знаки аріозної, речитативно-декламаційної, романсової та думної стилістики. На жанровому рівні концентрація світової на національній художньої рефлексії відбивається в уведенні в художній простір опери «Поет» ознак трагедії, поеми, фантазмагорії, засобів виразності кінематографу тощо, на образному рівні — в інтерпретації історичних постатей як узагальнених символів. На рівні перцепції це забезпечує формування образу Героя у світлі трагічного та метафоричного осягнення як позачасово значущого та позначеного потенціалом органічного входження в усі сфери особистого та суспільного буття.

Апробація новітнього різновиду жанрової моделі — біографічної опери та її нової композиційно-структурної організації, заснований на позасюжетній цілісності масштабної низки картин, також формує нові алгоритми художньої комунікації. Їх вирізняє відкритість, своєрідна «пропозиція» реципієнту самостійно формувати логіку буття образу Героя, що резонує зі світоглядною плюралістичністю світоглядних настанов постсучасності.

В опері «Шлях Тараса» О. Рудянський проєкціює образ Героя і в площину реальності, і в царину символічного світу, пов'язаного як із міфологічними, так і християнськими джерелами національного художнього світобачення. У такий спосіб стверджується всеохопна значущість великого Поета — Героя, образ якого в просторі національної культури є символом, навколо якого концентруються духовні цінності нації та особистості — образи Дніпра та Софії як символи єдності землі та духовних основ.

В іпостасі громадянського діяча постає образ Героя в опері А. Загайкевич «Вишиваний. Король України». Інтенсифікація значущості історичної пам'яті як чинника консолідації нації та віддзеркалення потреби осягнення повноти її історичного шляху, висвітлення тих сторінок, які тривалий час були майже невідомими широкому загалу, становить концептуальну основу твору. Відбитий на лексичному та тембровому рівнях твору в емерджентній єдності автентичних та акустичних, електронних мовно-мовленневих, виразових, перформативних тощо засобів, образ Героя у творі постає як ланка зв'язку історико-культурних часів і просторів, змістотворний центр опери-метафори. Інтерактивні виміри твору, медитативна драматургія «станів» та насиченість апеляціями до класичного академічного вокалу, вокальної техніки *Sprechstimme*, алюзійною апробацією традицій народнопісенного виконавства забезпечують безпосередність звернення означеного образу до особистісного світу людини сучасної епохи та загострюють питання необхідності індивідуального визначення її національно ідентифікуючих обріїв.

Образ Героя — в його іпостасях як духовного Провідника, Поета-пророка, Громадського діяча постає як один із визначальних сенсотворних імпульсів формування новітніх горизонтів буття національної опери, віддзеркалюючи перманентну значущість пасіонарної особистості як духовного авангарду нації та визначаючи шляхи її самовизначення у світовому просторі.

Samikshya Madhukullya

**PROSPECTS FOR COLLABORATION IN MUSIC
BETWEEN INDIA AND UKRAINE: ANALYSIS**

Саміки'я Мадхукулля

**ПЕРСПЕКТИВИ МУЗИЧНОЇ СПІВПРАЦІ МІЖ ІНДІЄЮ ТА УКРАЇНОЮ:
ДОСВІД АНАЛІЗУ**

Indian and Ukrainian rich and varied musical traditions give countless opportunities for intercultural cooperation. The historical, cultural, and technological elements that potentially support musical collaborations between the two countries are examined in this essay. There are many chances for fusion projects, educational exchanges, and collaborative performances between India's rich classical traditions and Ukraine's thriving folk and contemporary music scene. Social media and digital platform developments have also made it possible for musicians from both nations to work together across borders. Furthermore, government programs, academic collaborations, and cultural diplomacy can all be extremely important in promoting these kinds of interactions. However, issues, including language hurdles, disparate industry structures, and geopolitical considerations, must be resolved to guarantee long-term cooperation. This study identifies important areas for future interaction through artist interviews, case studies of previous Indo-Ukrainian cooperation, and an examination of new trends. According to the research, using music to promote cultural synergy can improve diplomatic relations and open new creative opportunities. This study offers insightful information for musicians, legislators, and music industry professionals looking to increase international cooperation in the arts.

Т. Куценко

**ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ В РОБОТІ НАД ТВОРОМ
“MAGIC SONG (CAROL OF THE BELLS / SHCHEDRYK)” ТА ЙОГО ПРЕЗЕНТАЦІЇ**

T. Kutsenko

**HISTORICAL, THEORETICAL AND PERFORMANCE ASPECTS IN THE WORK
ON THE “MAGIC SONG (CAROL OF THE BELLS/SHCHEDRYK)”
AND ITS PRESENTATIONS**

«Щедрик» — найвідоміша українська народна пісня в хоровій обробці українського композитора, хорового диригента й дослідника фольклору Миколи Леонтовича, є джерелом натхнення для різних генерацій музикантів і слухачів. Цей твір уособлює багатство та розмаїття української народної творчості, ґрунтується на глибинних традиціях щедрування — обряду, пов'язаного зі святкуванням Нового року та Різдва.

Вперше виконана у 1916 р., обробка «Щедрик» М. Леонтовича швидко завоювала світову популярність, отримала адаптацію багатьма мовами. Однією з найвідоміших з них є англійська версія “Carol of the Bells”, що стала невіддільною частиною різдвяного музичного репертуару в США та інших країнах. Ця інтерпретація зберегла оригінальний дух і мелос, але привнесла у твір елементи західної музичної традиції.

У 2018 р., у період перебування з науково-практичною місією в Китаї, український диригент і композитор Тарас Куценко написав свою версію українського шедевр у й назвав її «Shchedryk. Stop war/Щедрик проти війни». Перше виконання відбулося

першого грудня, у день народження М. Леонтовича, у Концертному залі «Хмарних вершин» (Чжанцзяцзе, Китай) силами Ukrainian Honored Symphony Orchestra під орудою головного диригента Т. Куценко. Через три роки силами міжнародної команди продюсерів і музикантів була створена більш розгорнута версія цього твору й короткометражний фільм-казка за оригінальним сценарієм американського письменника Алекса Сіно. Проект випущено на платформах Warner Music за участю відомих музикантів світу, серед яких: гітарист Ал ді Меол, саксофоніст Ед Кайе, співак Амаурі Гутієррез, перкусіоніст Ричард Браво та ін.

Самобутній і змістовний музичний проект “Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)” став прикладом інтеграції української культури у світову. Треба зазначити, що у 1936 р. американський аранжувальник Петро Вільямс зробив свою інтерпретацію обробки М. Леонтовича, відому під назвою “Carol of the Bells”, що значно посприяла міжнародній популяризації композиції, зробивши її символом святкування Різдва в багатьох країнах світу. Твір є взірцем української ідентичності, має глибокі національно-фольклорні корені (відображає традиції щедрування, які існували в Україні), що уможливує дослідити українську культуру через музику.

«Щедрик» М. Леонтовича характеризується динамічністю розгортання образу, ясністю структури, мелодійною визначеністю та ритмічною стійкістю, що надає йому особливої виразності. Використання хорових гармоній, контрапункту та ритмічних варіацій створюють багатшарову звукову текстуру цієї хорової мініатюри.

Досліджуючи версію “Magic Song (Carol of the Bells/Shchedryk)”, створену А. Сіно та Т. Куценком, можна помітити, що вони зберегли основну спрямованість та дух оригіналу, але додали нові елементи, які відображають сучасні музично-стилістичні тенденції. Це свідчить про можливість розвитку традиційної української музики, її пристосування до нових контекстів і культур. Таким чином, «Щедрик» можна вважати прикладом інтеграції українських фольклорних елементів у світову культуру. Цей процес підкреслює важливість збереження культурної спадщини, яка, через численні інтерпретації та адаптації, знаходить нове інтернаціональне творче життя.

З перших тактів “Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)” слухачі занурюються в атмосферу таїнства свята Нового року, де відбуваються дива і виконуються добрі бажання. На музику “Magic Song” був створений сценарій письменника А. Сіно, де розповідається історія маленької дівчинки, яка чекає на диво в Новорічній свята.

Твір “Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)” написаний у трьохчастинній формі, і базується на мотиві «Щедрика» М. Леонтовича, що отримує більш вільний розвиток. Вступ-прелюдія твору несе в собі виразне звучання дзвонової теми з обробки Леонтовича у виконанні вібрафона, з вигаданою автором версією теми у виконанні труби. Музичний розвиток відбувається шляхом фактурного крещендо, що на завершенні прелюдії переростає в грандіозне тутті.

І частина музичної фантазії розпочинається з теми «Щедрик» в оповідній манері з характерним текстом з оригінального твору у вигляді причитання, що готує слухача до певного переходу у світ сновидінь. Таємниче звучання дзвіночків, віброфону та дерев'яних духових (флейти та гобою) у поєднанні з низькими голосами інструментів симфонічного оркестру (фагот, бас кларнет) створюють звукову атмосферу, що окреслює межі звукового порталу, у середині якого

постає тема «Щедрик» у хоровому виконанні. Ритмічна основа, доручена перкусії (бубонці), підкреслює стрімкий рух та утворює різноманіття образних асоціацій. Тутті оркестру й хору на слова «Вийди, вийди господарю — подивись на кошару...» завершує період. Ліричну тему (поява Феї), що за жанром наближається до баркароли (розмір 6/8, імітація плавних рухів-погойдвань), виконують арфа, дерев'яні духові та струнні інструменти. У процесі розвитку тема набуває ознак у гімн, динамічно розростається, підкреслюється міццю мідних духових інструментів, на завершених першій частині — тутті оркестру.

Друга частина фантазії «Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)» розпочинається з яскравого вступу теми «Щедрик» в арабському стилі, що за своєю ритмічною структурою нагадує «Караван» Дюка Елінгтона та його аранжувальника Джона Хенка Тейлора. Тема «Щедрик» звучить у виконанні дуету флейт, потім переростає в імпровізаційне соло труби й саксофона. Далі виникає джазова обробка теми «Щедрик» з бекграунд-трубою, що змінюється вокально-інструментальним періодом на авторський вербальний текст, який супроводжуються акустичною та електрогітарою в джазово-гармонічній стилістиці *rodes piano* та вокалізмом баритона.

Фінальна, III частина, пов'язана із прелюдією і звучить у виконанні тих самих інструментів. Заклучний акорд фантазії звучить як гімн перемоги добра над злом.

Музична фантазія та її візуально-художня ілюстрація «Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)» триває понад дев'ять хвилин. За опитуваннями глядачів після перегляду та прослуховування цього твору, емоційний відгук у них сформувався на основі чіткої схеми передавання матеріалу. Це пояснюється в деяких нейробіологічних дослідженнях, які показують, що під час сприйняття аудіовізуального контенту активуються різні ділянки мозку. Музика може активувати систему винагороди, а також ділянки, пов'язані з пам'яттю й сприйняттям, що підтверджує, що звук і зображення обробляються одночасно та впливають на емоційний стан. Так само дослідження показали, що поєднання слухових і візуальних стимулів може посилювати запам'ятовування й навчання. Це пояснює, чому багато людей краще запам'ятовують інформацію, представлену в мультимедійному форматі. У проєкті «Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)» емпатія та ідентифікація створила емоційні зв'язки між глядачами та персонажами. Коли люди співпереживають героям, вони активніше залучені в сюжет. Антиципація — застосування прийомів, таких як створення напруги або несподіваних поворотів сюжету, утримує увагу глядачів. Жага дізнатися, що станеться далі, змушує глядача не відволікатися від екрана. При цьому слухачі, які не бачили фільм, відчували ті самі відчуття цілісності сприйняття твору, що й ті, хто дивився відео. Це може свідчити про те, що така музична побудова твору здатна виробити в людини феномен синестезії — взаємозв'язок між слухом і зором, що дає змогу слухачеві «чути» кольори або «бачити» звуки. Когнітивні аспекти мультимодального сприйняття проєкту «Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)» полягає в тому, що людський мозок опрацьовує інформацію через кілька каналів одночасно. Поєднання візуальних та аудіосигналів покращує розуміння та засвоєння матеріалу, оскільки один стимул може підкріплювати інший. Аудіовізуальні матеріали часто контекстуалізовані. Музика може викликати асоціації з певними подіями, емоціями або особистими спогадами, що надає матеріалу індивідуального значення для кожного глядача.

У проєкті “Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)” було використано комбінацію звуку та зображення, щоб створити естетичний досвід. Це може сприяти глибшому сприйняттю тематики та характеру твору. Наративні структури — аудіовізуальний контент дозволив творцям розповісти історію на кількох рівнях. Наприклад, глядач мав змогу одночасно стежити за сюжетною лінією, оцінювати характеристики персонажів і сприймати емоції через музику.

Сприйняття аудіовізуального матеріалу в проєкті “Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)” — це складний процес, у якому беруть участь емоційні, когнітивні та нейробиологічні аспекти. Ця взаємодія допомогла створити продукт, який дає глибше розуміння та пережити інформацію, що робить такі матеріали потужним інструментом у навчанні, мистецтві та комунікації.

Запис фантазії “Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)” здійснений інтернаціональною командою творців, серед яких видатні музиканти світового рівня й неодноразові лауреати премії Греммі: Алекс Сіно (продюсер Україна / США), Ал ді Меола (акустична гітара, Італія / США), Ед Кай (саксофон Венісуела / США), Амаурі Гутієррес (провідний вокал Куба / США), Каміло Веландіана (електрогітара США), Річард Браво (перкусія Венісуела / США), Андрій Пушкарьов (вібрафон Україна / Німеччина), Террі Хаймат (труба, Китай / Україна), Хуліо Аріель Діаз (tune труба Куба / США), Каміло Валенсія (баритон-саксофон, Куба / США), Алемнест Андіно (флейта, Куба / США), солісти Філармонійного оркестру Чжанцзяцзе (Китай) Анна Литвин (віолончель, Україна / Німеччина), Данило Попов (кларнет, Україна), Костянтин Слободенюк (флейта, Україна) та інші. Композитор і диригент — Т. Куценко. У створенні короткометражного фільму взяли участь: переможець численних конкурсів і володар премій у галузі кіно, художник пісочної анімації Світлана Тельбух (Німеччина, Україна), лауреат музичних і театральних премій Олександр Гусев (саунддизайн), який неодноразово брав участь у проєктах Terry Heimat Studios і Pier5. Музичний проєкт “Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)” створювався в період пандемії COVID-19 і є надихаючим прикладом співпраці та креативності в умовах обмежень.

Попри фізичну дистанцію, музиканти з різних куточків світу змогли об'єднатися у творчий колектив. Використовуючи сучасні технології, учасники записували свої партії окремо та надсилали їх до центрального пункту управління проєкту продюсера Алекса Сіно. Це дало змогу не тільки зберегти індивідуальні стилі кожного музиканта, а й інтегрувати їх у єдину звукову текстурку. Такий підхід до створення музики став можливий завдяки розвитку цифрових інструментів і програм для аудіомонтажу, що дало змогу працювати над проєктом навіть за закритих кордонів і соціальних обмежень. Цей проєкт не тільки зміцнив зв'язки між музикантами, а й став символом надії, єдності та творчого духу, який не згас навіть у найважчі часи. Пандемія підштовхнула багатьох до пошуку нових форм самовираження й взаємозв'язку, і “Magic Song” став яскравим прикладом долання відстані й перепонів у сфері творчості. Проєкт презентовано на всіх цифрових майданчиках світу під відомим лейблом Warner Music, що додало довіру й визнання. Не останню роль у презентації проєкту відіграла обкладинка, на якій було зображення головних героїв кіноверсії музичної фантазії, що зміцнило зв'язок між музикою та кінематографічною концепцією. Така стратегія допомогла максимально

використати потенціал проекту на всіх цифрових платформах, що, безумовно, сприяло успіху в його просуванні.

Підсумовуючи зазначимо, що “Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)” не тільки зберігає, але й розвиває українську музичну спадщину, та є певним внеском у світову культуру. Ця версія привнесла нові погляди й стала важливим зв’язком між українськими традиціями та міжнародною музичною індустрією. Проект демонструє глибокий синтез музичного мистецтва та візуальної ілюстрації, що створює унікальний емоційний досвід для глядачів. Протягом понад дев’яти хвилин триває захоплююча подорож, де взаємодія з аудіовізуальним контентом активує різні ділянки мозку, підтверджуючи, що музика та візуальні образи працюють у гармонії для посилення емоційного сприйняття. Об’єднуючи звукові та візуальні елементи, команда творців з Pier5 і Terry Heimat Studios LLC створює не просто мистецтво, а середовище, яке сприяє кращому запам’ятовуванню та прикладом навчання. Завдяки когнітивному й емоційному залученню, глядачі можуть не тільки стежити за сюжетом, що розгортається на екрані, але й зануритися в глибину емоційних переживань. Таким чином, цей проект є яскравим прикладом того, як мистецтво може активно впливати на емоційний стан і пізнавальні процеси. “Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)” був визнаний міжнародними критиками як проект, що поставив нові стандарти у сприйнятті музичних творів, де синестезія між звуками та образами відкриває нові горизонти для творчої взаємодії.

Проект був відзначений багатьма нагородами й отримав величезну кількість відгуків любителів музики й кіно. Творці проекту “Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)”, продовжують створювати нові контенти у формі, що репрезентована в цьому проекті, яка, на їх думку, сприяє низці важливих аспектів. Поєднання музики з візуальними елементами дозволяє глибше передати емоційний зміст твору. Мелодія «Щедрика» у сучасній обробці надає слухачам можливість пережити знайомі почуття в новому ракурсі. Кроскультурний аспект проекту, що поєднує різні культурні традиції, сприяє обміну ідеями, допомагає популяризувати українську культуру на міжнародній сцені.

Сучасні формати (відео, соціальні мережі) дозволяють слухачам активно взаємодіяти з контентом, коментувати, ділитися враженнями, що зміцнює зв’язок між творцями та аудиторією. Такі проекти можуть слугувати освітнім інструментом, знайомлячи слухачів з історією, культурою та традиціями, що стоять за класичними творами. Подібні ініціативи також сприяють формуванню спільнот навколо мистецтва, де фанати можуть спілкуватися, обговорювати та підтримувати одне одного. Ці аспекти роблять проект “Magic Song (Carol of the Bells / Shchedryk)” більш значущим і впливовим у сучасному суспільстві. У 2024 р. згаданий проект був представлений на здобуття премії Греммі, що свідчить про його високий рівень музичного виконання та значущість у культурному контексті. Номінація на таку престижну нагороду свідчить про те, що проект не лише здобув визнання серед слухачів, а й привернув увагу професіоналів. Цей факт підтверджують якість аранжування, інтеграції аудіо та візуальних елементів, які роблять його унікальним і незабутнім. Успіх проекту свідчить про те, що він продовжує надихати та об’єднувати людей, наближаючи українську культуру до світової аудиторії та підкреслюючи важливість музичного мистецтва в актуальних гуманітарних дискусіях.

Gayrat Yuldashev

**EXPRESSIVE TECHNIQUES AND TIMBRE MODULATION
IN CHANG INSTRUMENT PLAYING**

Гайрат Юлдашев

**ЕКСПРЕСИВНІ ТЕХНІКИ ТА МОДУЛЯЦІЯ ТЕМБРУ
В ГРІ НА ІНСТРУМЕНТІ ЧАН**

The chang, a traditional plucked string instrument, holds a significant place in Central Asian music. This study explores the expressive techniques and timbre modulation in chang performance, examining historical developments, playing techniques, and their impact on musical expression. Through analysis of various performance practices, this article highlights the role of articulation, dynamic control, and resonance shaping in enhancing musical expressiveness. The results contribute to a deeper understanding of chang's artistic potential and inform pedagogical approaches for its mastery. The study also investigates cross-cultural influences, the role of the chang in different musical traditions, and how modern advancements in music technology affect its performance. By delving into different interpretations and styles, this paper's goal is to provide a comprehensive understanding of the instrument's sonic possibilities.

The chang is an ancient plucked instrument with a long history in Persian, Uzbek, and broader Central Asian musical traditions. It is known for its distinctive tonal qualities and expressive potential. Despite its declining presence in contemporary performance settings, the instrument remains a critical element of traditional music, particularly in solo and ensemble settings. This paper examines the techniques used to produce expressive nuances and timbral variation in chang playing, addressing how musicians manipulate tone, articulation, and resonance to convey emotion and depth. The discussion extends to the historical lineage of the instrument, exploring its construction, usage, and significance in different cultural contexts. By analyzing historical records and existing scholarship, the article seeks to establish a connection between past traditions and current performance practices. Furthermore, the chang's interaction with other plucked instruments and the influence of different musical schools highlight its adaptability and evolving role in the modern world.

The chang has evolved through various cultural exchanges, influencing and being influenced by instruments such as the Persian santur and Chinese guzheng. Its construction, traditionally consisting of a trapezoidal wooden soundboard with multiple strings, allows for a wide spectrum of tonal colors. Historical records suggest that the chang was widely used in court and ceremonial music before its decline due to the emergence of other plucked instruments. Recent efforts to revive the chang have brought renewed attention to its expressive capabilities. The instrument's decline can be traced to several factors, including shifts in musical preferences, socio-political changes, and the development of more portable and versatile stringed instruments. However, renewed interest in historical performance practices and ethnomusicological research has facilitated a revival of chang playing in contemporary settings. The influence of regional musical traditions has resulted in different playing techniques, each emphasizing unique aspects of expression and timbre modulation. The emergence of digital recording technologies and the growing interest in world music have also contributed to its renewed appreciation among musicians and scholars.

Expressive playing in chang performance is achieved through a combination of hand positioning, plucking techniques, and dynamic control. Expressive techniques vary according to regional traditions and individual performer interpretations. Some musicians focus on subtle variations in tone production by adjusting the pressure applied to the strings, while others experiment with different angles of attack to create distinct timbral effects. The relationship between hand positioning and tonal quality is an essential aspect of expressive chang playing, because minor variations can significantly impact the overall sound. Vibrato and pitch bending are also widely used to enhance expressiveness, with performers applying varying degrees of vibrato speed and depth to shape musical phrases. The concept of timbral contrast plays a vital role in traditional and contemporary chang performance. By alternating between bright and muted tones, musicians create dynamic contrasts that add depth and emotion to their interpretations. Additionally, articulation techniques such as staccato and legato phrasing help convey distinct musical ideas. The intentional use of harmonic overtones further enriches the sound, allowing for a more complex and textured performance. Resonance shaping, which involves carefully controlling sustain and decay, is another crucial factor in defining the chang's sonic character.

Timbre modulation in chang performance is achieved through variations in attack, resonance, and damping. The ability to control the instrument's timbral properties requires a deep understanding of string tension, hand positioning, and plucking force. Attack and release control significantly impact the articulation and clarity of individual notes, while dynamic shaping plays a crucial role in phrase development. By experimenting with different plucking positions along the string's length, musicians can achieve distinct tonal colors that reflect different emotional states. The interplay between natural harmonics, artificial harmonics, and muted effects further expands the instrument's expressive range. Additionally, selective damping techniques allow performers to emphasize or suppress specific overtones, adding to the instrument's versatility. The study of timbre modulation in chang performance is necessary for understanding the wider implications of tone production in plucked string instruments. By exploring how changes in playing technique affect timbre, musicians can refine their expressive capabilities and develop a more nuanced approach to performance. The relationship between resonance shaping and performance context is particularly relevant when considering the acoustics of different performance venues, from intimate chamber settings to large concert halls. The introduction of amplification and digital effects in contemporary music has further expanded the possibilities for timbre manipulation, allowing musicians to experiment with new sonic textures and integrate electronic elements into traditional chang performance.

Different regional styles of chang playing emphasize distinct expressive techniques. Uzbek and Persian traditions, for instance, favor intricate melodic ornamentation, whereas Chinese adaptations may integrate broader dynamic contrasts. A comparative analysis of recordings from various traditions reveals variations in articulation, phrase shaping, and timbral control. While some traditions emphasize fast, virtuosic passages with elaborate ornamentation, others focus on sustained tones and lyrical phrasing. The study of these stylistic differences provides valuable insights into the cultural and aesthetic values associated with the instrument. The diversity of chang performance practices reflects broader trends in world music, where traditional instruments continue to change and adjust to novel musical contexts. Understanding these variations allows performers to develop a more informed and stylistically versatile approach to interpretation. Cross-cultural

collaborations and fusion projects have introduced new possibilities for integrating chang playing techniques with other musical genres, further expanding its expressive potential.

Teaching expressive techniques on the chang requires structured exercises focusing on dynamic control, vibrato, and articulation. The integration of contemporary pedagogical methods, including digital tools and notation systems, can enhance the learning process. Additionally, modern composers are exploring the chang's capabilities in experimental and fusion music, expanding its role beyond traditional settings. The use of video tutorials, interactive learning platforms, and online masterclasses has facilitated greater accessibility to chang instruction. These advancements have contributed to a resurgence of interest in the instrument, particularly among younger musicians who seek to combine traditional techniques with modern innovations. Research into cognitive and physiological aspects of chang performance has also yielded insights into effective learning strategies. By understanding the biomechanics of finger movements and their impact on sound production, educators can refine their teaching methodologies to optimize student development. The growing interest in interdisciplinary approaches to music performance, incorporating elements of physics, acoustics, and digital media, further enriches the study of chang expressive techniques.

The chang's expressive techniques and timbre modulation contribute significantly to its artistic versatility. Through detailed study and application of these techniques, musicians can unlock the full potential of the instrument, ensuring its continued relevance in both traditional and contemporary music. Further research into performance analysis and cross-cultural adaptations may provide new insights into the evolving role of the chang in global musical landscapes. The preservation and promotion of the chang as a vital component of cultural heritage require ongoing efforts in documentation, education, and performance practice. By fostering collaboration between musicians, scholars, and instrument makers, the chang's expressive traditions can continue to thrive and inspire future generations of performers and researchers.

I. Коновалова

ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ ЖОСКЕНА ДЕПРЕ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ ДОБИ РЕНЕСАНСУ

I. Konovalova

CHORAL WORKS OF JOSQUIN DES PREZ IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF POLYPHONIC THINKING OF THE RENAISSANCE

У плюралістичній атмосфері світоглядних, ідейно-естетичних та техніко-стильових пошуків музичного мистецтва метамодерну набуває концептуального значення переосмислення із позицій історизації свідомості та сучасних критеріїв аналітики духовного досвіду минулого, усвідомлення його аксіологічної сутності та смислотворної ролі в контексті семантичної еволюції інтонаційно-художнього мислення. За цих умов актуалізується питання музикологічної рефлексії поліфонічної спадщини «старих майстрів» доби Ренесансу — Дюфаї, Жоскена Депре, Йоганнеса де Окегема, Дж. П. да Палестрини, Орландо ді Лассо та ін., музика яких апелює до загальнозначущої тематики й образності, має загальнокультурний сенс, постає концентратом духовності, етичного начала та носієм стійких принципів часопросторної організації та композиційної логіки в побудові художнього цілого. Масштабне звернення сучасної композиторської практики до духовно-хорових

жанрів, неоренесанс яких спостерігається в музичній культурі XX–XXI ст., свідоме засвоєння поліфонічних принципів із подальшою їх імплементацією в новітніх техніках композиції та індивідуально-авторських стильових системах (стиль-техніка *tintinnabuli* А. Пярта та ін.) слугує мотивацією дослідження художніх феноменів цих творців.

Серед вершинних досягнень у сфері вокально-хорової поліфонічної музики, що є авторським відзеркаленням ренесансної картини світу, та вагомим етапом в історико-художній еволюції європейського багатоголосного мислення — творчість видатного композитора й хорового диригента Жоскена Дебре (бл. 1440/1450 – 1521). З ім'ям цього блискавичного майстра поліфонії — представника й очільника 3-ї генерації митців франко-фламандської (нідерландської) поліфонічної школи, учня й послідовника Окегема — пов'язують кульмінаційний етап у майже віковому пануванні в європейській культурі цього північного національно-культурного феномену та осередку музичного професіоналізму. Високий рівень узагальнення й розвитку в парадигмі творчості французького композитора музично-технологічних ідей нідерландської школи сприяло усвідомленню останньої як цілісності та ствердженню метафори щодо визнання вершинного періоду її екзистенції як «епохи Жоскена Дебре».

Науковий інтерес до життєтворчості композитора, сторінки якої й досі залишаються *“terra incognita”* в царині музикології й відкриті для подальшого вивчення, прагнення ґрунтовного та усебічного осмислення сутності й специфіки авторської спадщини та техніки письма митця засвідчують праці сучасних дослідників (В. Елдєрс, Г. Норвійт, Г. Остгофф, Д. Феллоуз, П. Хігінс та ін.). Центральною проблемою в осягненні авторського світу ренесансного композитора постає питання цілісної реконструкції його художньої біографії, документального підтвердження хронології творчості, встановлення достовірних дат (народження, навчання тощо), необхідних для усвідомлення фактів особистої історії, специфіки індивідуально-стильової еволюції в динаміці музичного смислорозгортання, встановлення автентичного авторства конкретних творів тощо.

Мистецький доробок Ж. Дебре охоплює провідні духовні та світські вокально-хорові жанри (меса, магніфікат, мотет, фроттола, шансон), які слугують музичними маркерами доби Відродження, пронизаної гуманістичним пафосом, відбивають властивий їй образний світ, тип мелосу, інтонаційно-ладові, фактурно-складові, структурно-композиційні, темпоральні закономірності, поліфонічний тип мислення з опорою на темброву природу співочих голосів.

Натхнена сакральними образами християнства, піднесена й сповнена «небесного духу», вокально-хорова музика Жоскена Дебре отримала прижиттєве визнання та дістала порівняння із неперевершеними шедеврами ренесансної культури у сфері образотворчого мистецтва, скульптури тощо (Донателло, Мікеланджело, Рафаель та ін.). Вона увібрала в себе потужний мистецький досвід попередніх поколінь творців, відзначена новаціями в майстерному оперуванні композиційними прийомами та оригінальному втіленні «благородної фантазійності» (Август Вільгельм Амброс).

Багатоголосий звуковит опусів французького митця (з опорою на чотири- й п'ятиголосу та інші кількісні структури) вражає гармонійною вираженістю засобів виразності, що є наслідком авторського відтворення інтеграції «північної» конструктивності та південно-європейської чуттєвості (внаслідок італійських впливів), характеризується рельєфністю й виразністю мелодійних ліній-голосів

(наближених до пісенності), прозорою ясністю й досконалістю лінійно-поліфонічної тканини, утвореної на засадах імітаційності (наскрізної та канонічної), техніки *cantus firmus* (“*Missa Fortuna desperata*”), вільного контрапунктування, принципів подвійного контрапункту, *ostinato* (“*Missa Faisant regrets*”), із залученням секвентного розвитку, ритмічного варіювання тощо, застосованих в оригінальному варіантно-комбінаторному трактуванні (що є властивістю стилю композитора). Новаційністю відзначається фактурне вирішення поліфонічних творів Ж. Дебре, побудованих на діатонічній модально-ладовій основі, у яких прослідковується кристалізація виразних звукокомплексів модальної гармонії, інтенція щодо узгодження лінійних (горизонтально-поліфонічних) утворень і вертикальних (інтервально-акордових) музично-просторових нашарувань.

Індивідуальне оперування поліфонічними засобами та прийомами розвитку (з широким застосуванням імітацій у ритмічному збільшенні, зменшенні, варіюванні, зверненням до канонічної техніки, зокрема ракоходного канону з тональними зміщеннями) зумовлене загальним прагненням композитора до вирішення художньо-творчих завдань, спрямованістю на створення гармонійної інтонаційної цілісності з акцентуацією вокальності поліфонічності, уваги до змістовного шару (через тлумаченням вербально-текстової опори).

Вираженням креативного потенціалу й інтенції авторського мислення Ж. Дебре слугує оригінальне композиційно-технічне утілення мотетних творів, які мають виключне значення в історії музики та розвитку цього різновиду творчості, виявляють новаторські підходи до трактування жанру меси, що диференціюється в доробку митця на декілька типів (що демонструють гнучкість у вирішенні цілого та виборі поліфонічних прийомів розвитку): тенорові *cantus firmus*’ні опуси, з опорою на цитований канонічний та профанний мелос (“*Missa Lami Baudichon*”); твори з вільно інтерпретованим інтонаційним першоджерелом та пародійні меси.

Авторська творчість Жоскена Дебре слугує художньо-естетичним еталоном у сфері хорової композиції доби Ренесансу, є свідченням глибоких новаторських ідей у жанровій сфері та системі поліфонічного мислення та не обмежується кордонами певної творчої школи доби. Універсальний духовний сенс музики композитора, закладені в ній художні ідеї виявляють інтенції до широкого мистецько-культурного діалогу, розгорнутого в хронотопі музичної культури.

В. Щепакін

ТВОРЧІ ОБРІЇ ВИПУСКНИЦІ ХДАК ГАЛИНИ ПЕЧЕНІЖСЬКОЇ

V. Shchepakin

CREATIVE HORIZONS OF HALYNA PECHENIZHSKA, A GRADUATE OF KSAC

Яскраво і, безумовно, найпотужніше за обсягом слухачів і впливом на них нині українську музичну культуру на батьківщині і за кордоном презентують представники естрадного напрямку, багато з яких поєднують виконавську діяльність із волонтерською — незалежно від того, у якій країні чи в якому регіоні України вони перебувають. Одною з таких виконавиць є Галина Печеніжська — випускниця магістратури ХДАК (2020), співачка й авторка численних пісень, керівниця творчих колективів (Україна, Німеччина) суперфіналістка Європейського сезону «Голос Країни» (2023, Польща).

У перші страшні дні російської навали наприкінці лютого 2022 р. створити й записати в Харкові, що постійно обстрілювався з мінометів, артилерії, РСЗВ, бомбардувався з ворожих літаків, потужну й щемливу пісню про майбутню Перемогу України («Чекай»), за період вимушеного перебування за кордоном у Німеччині створити в невеличкому місті Іббенбюрен при місцевій церкві за декілька місяців аматорський хоровий колектив “Gloria” з переселенок з України та їхніх дітей, до якого на репетиції приїздили навіть учасниці із сусіднього міста, підготувати з ним численні номери з українського фольклорного, класичного та естрадного репертуару, неодноразово виступати з ним у благодійних концертах, кошти з яких перераховувалися на потреби ЗСУ, привезти цей колектив до Польщі для виступу разом на супер-фіналі «Голосу Країни» (нині цей колектив продовжує існувати й провадити концертну діяльність вже без своєї організаторки, яка наприкінці 2023 р. повернулася в Україну), подолати 3000 км за кермом автомобіля, щоб привезти його з-за кордону знайомому волонтеру, який мав вирушити на ньому на фронт, заснувати по поверненні в Україну в Києві власний вокальний клас, який постійно набирає обертів, на дві доби вирватися з Києва, де вона нині мешкає та працює, у Харків, щоб заспівати на концерті в харківському метро разом із Сергієм Жаданом, Юрієм Гуржі, Євгеном Турчиновим, Максимом Мацегоріним, Мірою Шуляк, Олександром Луцишиним, Оленою Григорьєвою, ХОССП / Sgt. Pepper's lonely hearts choir і хором Дитячої академії естрадного мистецтва “Kinder Mix Show” на презентації нового альбому Жадана «Семафори» й виступити на місцевому «Радіо Хартія» (співпраця Галини з Юрієм Гуржі, Сергієм Жаданом та їхніми талановитими колегами розпочалася ще в 2021 р. під час роботи над записом альбому «Фокстроти», де вона виступила як солістка й керівниця дитячого хору, потім була співпраця під час запису їхнього альбому “Skovorodance” (2023)), підготувати аматорські вокальні ансамблі, учасники яких мешкають у різних містах і займаються з нею в онлайн-режимі, а також декілька підлітків-солістів до перемог на престижних всеукраїнських і міжнародних співочих конкурсах, а ще проводити в різних містах України (Харків, Київ, Полтава, Кам'янець-Подільський, Хмельницький) та за кордоном (Туреччина, Болгарія) вокальні майстер-класи (інтенсиви), брати участь у журі міжнародних вокальних конкурсів, займатися підвищенням педагогічної майстерності, записувати власний новий альбом і, головне, виховувати чарівну донечку-підлітка — це все про неї.

Галина Печенізьська народилася й виховувалася в музичній родині: бабуся співала в народному хорі, мати — хормейстер за освітою та родом діяльності (керувала самодіяльним хором на одному з харківських заводів до народження Галини), батько був учителем історії, проте у свій час співав і був солістом аматорського хору, його рідна сестра, тітка Галини, Тамара Гармаш — заслужена артистка України, солістка (сопрано) ХНАТОБ ім. М. В. Лисенка. Початкову музичну освіту Галина розпочала здобувати в селищі П'ятихатки (філія дитячої музичної школи № 14), продовжила в Харківській дитячій музичній школі № 13 ім. М. Т. Коляди як піаністка (1996–1999), потім перейшла на хорове відділення в Харківській ліцей мистецтва № 133, який закінчила в 2006 р. по класу вокалу (адже замислювалася над кар'єрою оперної співачки за прикладом тітки). Окрім цих офіційних закладів музичної освіти, дівчинка залюбки відвідувала репетиції хорів: спочатку народного, у якому співала її бабуся, потім — студентського аматорського, створеного її мамою в Харківському національному університеті радіоелектроніки (ХНУРЕ, з 2000 р.). З 9 класу навчання

в Ліцеї мистецтв вона почала співати в аматорському театрі пісні «Альянс» у ХНУРЕ під керівництвом талановитого музиканта, піаніста й композитора Олега Іванова, який у той час також працював у музичному училищі, керував там джазовим оркестром, але передчасно пішов з життя. На переконання самої Г. Печеніжської, саме ця яскрава особистість завдяки своєму професіоналізму та яскравій харизмі зрештою найбільше вплинула на обрання дівчиною сфер її нинішньої плідної музичної діяльності: «Я не знаю людини, якій я була б зобов'язана більше, ніж Іванову. Все, що я зараз знаю, вмю, втілюю у своїй роботі та творчості, абсолютно все взяла у нього. Тільки Олег В'ячеславович переконав мене повірити у себе, з ним я змогла співати все, що завгодно, і навіть більше. Я полюбила найскладніші та найрізноманітніші партії, і паралельно вивчала всі інші. Пам'ятаю, як ображалася на нього, за його вибуховий характер <...> і, як найсміливіша скривджена дівчинка, відстоювала наші права. Зараз розумію, що це була така нісенітниця, порівняно з тим, що він дав нам усім».

Здавалося б, попереду в Галини мало бути фахове продовження навчання музиці, але вдало складена нею олімпіада з математики (як правило, талановита людина часто буває талановитою в різних сферах!) кардинально змінила вибір Галини, тому вона втупила після закінчення Ліцею мистецтв до того ж ХНУРЕ, який закінчила як спеціаліст з телевізійних комунікацій (2011).

Поєднуючи досвід роботи матері з аматорським студентським хором і Олега Іванова з театром пісні, Галина у 2016 р. на базі ХНУРЕ створила власний театр пісні «Галатей», який за сім років її керівництва (до 2023 р., останній час у режимі онлайн) неодноразово ставав лауреатом і володарем гран-прі різних змагань: від міського до міжнародного рівнів. До репертуару колективу входили різноманітні зразки академічної, народної, естрадної музики. Навички, набуті під час навчання в ХНУРЕ, також не стали зайвими: з 2018 р. і до початку повномасштабної російської агресії Галина успішно працювала керівником і викладачем вокального відділення Харківської кіношколи “Nova Media”. Прагнучи отримати вищу музичну освіту, Галина в 2018 р. вступила до магістратури ХДАК, яку успішно закінчила за освітньою програмою «Естрадний спів» у 2020 р. Серед творів, які вона майстерно й дуже емоційно виконала на випускному іспиті з естрадного вокалу, була і її власна яскрава композиція. А дипломна магістерська робота була присвячена особливостям роботи з аматорським студентським співочим колективом і базувалася саме на її практичному досвіді керівництва театром пісні «Галатей». Обидва її іспити отримали відмінні оцінки екзаменаційної комісії.

На переконання Галини, вона на практиці засвоїла, що «...з професіоналів робити хор, звичайно, круто, але з людей, які навіть і музикою не займалися — ще відповідальніше і цікавіше! Там можна знайти справжні діаманти». І цим Галина із великим задоволенням продовжує займатися в наш непростий час. Серед колишніх учасників «Галатей» є декілька таких, хто після участі в театрі пісні продовжив займатися співом вже на професійному рівні, отримуючи вокальну освіту в закладах вищої освіти України. Сама музикантка каже: «Пишаюсь кожним учнем та радію нашим досягненням. Ми разом обираємо пісні, створюємо кавери, пишемо музику та нервуємо на конкурсах. Я неймовірно щаслива працювати з дітьми та дорослими онлайн із 7 міст України та 9 країн світу та наживо в Києві та Харкові й навчати їх головному, знаходити в музиці радість та щастя, спокій, гармонію та визволення від емоційного перенапруження. Колись давно, будучи дитиною викладачів <...>».

я страшенно ревнувала батьків до їх вихованців та періодично вибухала гучними заявами, що я ніколи не буду педагогом. Але батьківські гени така штука серйозна виявилася. Тож вже майже 10 років я впевнено можу сказати, що кайфую від свого покликання і відчуваю себе, як рибка у воді, та постійно оновлюю свої знання <...>, щоб надавати своїм підопічним тільки найкраще». Це життєве кредо Галина впевнено провадить у життя як співачка та музикант-педагог, успішно працюючи нині в київській школі вокалу «Super Школа».

Лю Цін

КОНЦЕПТ «ПОЕТИКА» В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Liu Qing

THE CONCEPT OF “POETICS” IN CONTEMPORARY MUSICOLOGICAL DISCOURSE

Сучасні парадигмальні виміри культури, як конструкти формування нового простору музичного мистецтва, загострюють питання щодо необхідності формування новітнього методологічного, категоріально-термінологічного апарату, суголосного процесам складного та неоднозначного переосмислення сутності та специфіки власного звукового, жанрово-стильового та виразового простору. У світлі актуалізації міждисциплінарного та компаративного підходу дослідницькі інтерференційні інтенції спрямовуються на інтенсивну апробацію методологічних настанов та термінологічного тезаурусу, який первинно маркує різні царини мистецтвознавства.

Концепт «поетика» у світлі таких тенденцій є своєрідним парадоксом. Функціонуючи в гуманітарному знанні з епохи Античності у зв'язку з питанням сутності та специфіки літератури, він модулює в царину музикології із часів Ренесансу. З'являючись у трактатах із теорії музики, зокрема Н. Лістеніуса, Й. Бурмейстера як визначення теорії композиції, концепт «поетика» в барокову епоху в працях Й. Ліппіуса, Й. Нуціуса та А. Кірхера проєкціюється у сфери нормативних принципів творчості, змістових горизонтів риторичних фігур та водночас емоційного впливу музичних стилів на реципієнта. У поглядах Г. Вальтера поетика дорівнювала композиції та була співставлена з математикою.

У культурі Новітнього часу одним із імпульсів розгортання поетикальних досліджень у музикології стала як інтенсивність розробки питань поетики в літературознавстві, так і численність варіантів інтерпретації її сутності та специфіки, суголосна індивідуалізації художнього світобачення. Один із варіантів осягнення поетики в контексті музичного мистецтва було запропоновано І. Стравінським який її ототожнював із “making in the field of music” — «роблення», творення музики та визначав як її складники насамперед звук, час, а також основні поняття теорії музики.

Характерними ознаками осягнення поетики І. Стравінським була її співвіднесеність із питаннями філософії та естетики, а також відповідна кардинальній ревізії аксіологічного світу людства на поч. ХХ ст. акцентуація духовного змісту, значущості натхнення як вищої форми втілення духовності митця.

Інтенсифікацію апробації концепту «поетика» в сучасній музикології відбивають праці Є. Ареф'євої, А. Булкіна, О. Волика, Д. Гульцової, О. Кужелевої, Л. Півторацької, Н. Рябухи, О. Стрильчук, Чень Сяо, М. Черкашиної-Губаренко, С. Щелканової та

інших науковців. Плюралістичність його осягнення закарбовується в певному униканні визначення статусу в категоріально-понятійному апараті музикології і — відповідно — у численності дефініцій, яка резонує із таким же різноманіттям дефініцій у контексті сучасного мистецтвознавства (літературознавства, архітектурознавства тощо). Концепт «поетика» в контексті музикології позначений і активною реалізацією поняттєвого потенціалу, що відбивається у формуванні численних похідних, смислово дотичних термінологічних утворень — показників змістової, мовно-мовленнєвої, виразової тощо унікальності окремих «сегментів» художнього цілого. Проте накопичений музикологією досвід осмислення сутності та специфіки поетики уможливорює окреслення деяких загальних тенденцій функціонування концепту «поетика» в музикологічному дискурсі.

Суголосно актуалізації питань жанру та стилю, інспірованих складними та неоднозначними, суб'єктивно спрямованими процесами новаційного жанрота стилетворення, поетикальні розвідки сучасних музикологів демонструють жанрову та стильову орієнтованість. Осмислення сучасної художньої картини світу як плюралістичної множинності надмасштабної мозаїки творчих світів слугує формуванню персонологічного спрямування поетикальних досліджень. Значущим компонентом їх панорами, відповідно до емансипації постаті виконавця, визнання самостійного статусу виконавського мистецтва слугує увиразнене в розвідках сучасних науковців, зокрема Ю. Ніколаєвської, виконавське спрямування.

Особливої складності сучасній музикологічній «поетикальній аурі» надає і тенденція дослідницького синтезу жанрового, стильового, персонологічного, виконавського вимірів. На таких перетинах, позначених індивідуалізацією дослідницьких стратегій, увиразнюються й провідні модуси осягнення поетики — як цілісного осмислення феномену музичного мистецтва — стилю, жанру, твору, творчого світу митця, виконавця та як деталізуючого осмислення специфіки внутрішньої побудови твору або його значущих компонентів на різних рівнях організації музичного цілого. Єдальною ланкою цих різноспрямованих модусів видається можливим визначити як багаторівнєве осмислення поетики як системи, що проєкціюється на всі рівні предмету дослідження, а також спрямованість поетикальних досліджень на позиціонування музичного мистецтва в контексті історико-культурного процесу як його невіддільного компонента та позиціонування музичного твору як концентрованого утілення парадигмальних світоглядних, естетичних параметрів епохи.

Пань Хе

МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ІНСТИТУТУ ЛІСТА — УГОРСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРУ В ПЕКІНІ

Ран Хе

MUSICAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE LISZT CENTER — HUNGARIAN CULTURAL CENTER IN BEIJING

Лістівські піаністичні традиції в Китаї є найдавнішими й найвпливовішими, адже першим піаністом, який дав найперший у країні сольний фортепіанний концерт (Шанхай, 1904), а остаточно оселившись у Китаї в 1919 р. почав впроваджувати в Китаї професійну гру на фортепіано, європейський підхід до навчання гри на цьому інструменті й виховав низку яскравих китайських піаністів,

був «творчий онук» італієць Маріо Пачі (1878–1946), учень відомого піаніста й композитора Дж. Стамбаті, який безпосередньо навчався у Ф. Ліста. Ще з кінця першої третини ХХ ст. твори Ліста дедалі частіше стали входити до репертуару молодих китайських піаністів, а зараз є обов'язковими для вивчення й концертного виконання студентами вищих китайських музичних закладів освіти та музичних факультетів китайських університетів.

Із іменем цього видатного угорського піаніста й композитора пов'язані неодноразові перемоги китайських піаністів на різних міжнародних фортепіанних конкурсах імені Ліста, які проводяться в Будапешті (Лю Шикунь, ІІІ премія, 1956), Утрехті (Ву Чі, ІІІ премія, 1996, Лі Юнді, ІІІ премія, 1999, Сун Юнді, І премія, 2005), Веймарі-Байройті (Вей Чжунхуа, І премія, 2024). У тому ж Веймарі-Байройті в 2023 р. вже вшосте пройшов Міжнародний конкурс юних піаністів імені Ліста, в обох вікових групах якого традиційно беруть участь по декілька талановитих представників КНР.

У своїй композиторській і виконавській діяльності Ліст широко використовував і творчо трансформував численні зразки угорського музичного фольклору, який віддзеркалює кращі культурні й мистецькі досягнення народу цієї центральноєвропейської країни. Для ознайомлення з угорською культурою і її популяризації серед мешканців і гостей столиці Піднебесної вже 12-й рік триває просвітницька діяльність Інституту Ліста — Угорського культурного центру в Пекіні. Ця установа сприяє поглибленню дружніх стосунків між Угорщиною та КНР завдяки презентації низки концертів і різноманітних мистецьких акцій та програм за участю угорських та китайських митців. Так, у Пекіні для дітей дошкільного й молодшого шкільного віку здебільшого з угорських емігрантів і зі змішаних угорсько-китайських родин була започаткована школа співу, що діє за методикою видатного угорського композитора й автора власної методики музичного виховання дітей З. Кодаї, девізом якої став вислів цього яскравого продовжувача ідей Ліста: «Музичну освіту треба починати з дитинства». Заняття з теорії музики, сольфеджіо та хору, різноманітні ігри на розвиток музичного інтонування та ритму в цій школі відбуваються з урахуванням віку дітей, тому існує розподіл на молодшу й старшу вікові групи. Діяльність цієї школи вже декілька років має позитивні результати, що продемонстровані на численних відеозаписах.

Імпровізаційність була характерним компонентом композиторської та виконавської творчості Ліста. У ХХ ст. чи не найяскравішим проявом імпровізаційності в музиці стало виникнення й стрімка еволюція джазової музики як самостійної та дуже своєрідної сфери в музичному мистецтві різних країн. Тож Інститутом Ліста — Угорським культурним центром у Пекіні також була ініційована серія із чотирьох концертів під загальною назвою «Угорський джаз», у якій виступила низка джазових музикантів, які презентували різні напрями джазової музики. Показовим стало залучення до кожного із цих заходів, що тривали по три години кожний, музикантів із Китаю. Натхненницею цієї потужної творчої акції стала Едіт Ланцкі — викладачка угорського культурного центру Kodaly Point Інституту Ліста, яка цікавилася джазом з раннього віку й завжди любила слухати записи та живу музику багатьох різних музикантів, веде блог про джаз і сама виступає, будучи професійним викладачем класичної музики. Вона ж долучила до концертів низку китайських джазових музикантів: трубача й композитора з Пекіна Лю Сюаньюе, який має досвід виступів у США, зокрема в сольних концертах у

Бостоні, у Массачусетському технологічному інституті, в Університеті Брандейса, в американських студіях грампласту, досвідченого «делікатного і водночас вибухового» джазового барабанщика, аранжувальника й диригента Чон Ічена, а також представників молодого покоління китайських джазистів — піаніста Фен Вея, та контрабасиста Лі Чженсюна.

Кожна із цих чотирьох акцій поділялася на три блоки (частини). У перших блоках шоу аналізувалися сучасні записи, які висвітлювали угорські аспекти джазового виконавства. До аналізу записів і подальших дискусій та презентацій були залучені китайські музиканти. У других блоках виступали запрошені джазові виконавці та гурти. Нарешті, заключні блоки були присвячені вільним імпровізаціям присутніх музикантів на теми з угорської та китайської народної музики та інших джазових стандартів у джем-сейшні.

Як відомо, Ф. Ліст у своїх угорських рапсодіях неодноразово звертався до відтворення на фортепіано звучання цимбалів — одного з найпопулярніших в Угорщині інструментів. У Китаї народний інструмент янцінь за конструктивними особливостями, тембровим забарвленням та за технічними можливостями видобування звуку є спорідненим із європейськими цимбалами. Тому за ініціативи Інституту Ліста — Угорського культурного центру в Пекіні був проведений великий концерт угорської та китайської виконавиць на цимбалах та янціні під назвою «Ніч цимбалів» (китайською — відповідно «Ніч янцінів» або «Янцінова ніч») за участю спеціальної запрошеної гості — президента Всесвітньої асоціації Cimbalom угорки Вікторії Херенцар та професорки Центральної музичної консерваторії в Пекіні Лі Лінлінг. Цей концерт завдяки довершеній віртуозності обох артисток перетворився на яскраве творче змагання-шоу, у якому прозвучали численні угорські та китайські композиції для цих інструментів, і яке не змогло вмістити в концертній залі всіх слухачів.

Звернення до культурних традицій та яскравих національних образів, що уособлюють різні народи, було ще одною специфічною рисою Ліста. Чи не найяскравіше це було презентовано митцем у його грандіозному фортепіанному циклі «Роки мандрів». Тому не випадково, що ще одною яскравою подією, ініційованою Інститутом Ліста — Угорським культурним центром у Пекіні стала демонстрація музичного фільму-концерту за участю угорського ансамблю на чолі з Дьєрдьом Ференці (епідемія COVID-19 завадила живому спілкуванню музикантів із китайською аудиторією), до якого, крім самого Ференці (гармоніка, скрипка, вокал), увійшли Адам Апаті (бас-гітара, фортепіано Wurlitzer, вокал), Габор Бізьяк (валторна, фортепіано, вокал), Ференці Бора (скрипка, вокал), Міклош Янко (кахон, спів) та Жолт Пінтер (мандоліна, скрипка, вокал). Як зазначається на сайті Інституту Ліста — Угорського культурного центру в Пекіні, з 1985 р. безперервна кар'єра Ференці була відзначена поєднанням у його творчості кантрі, блюзу, фанку, рок-н-ролу та угорської народної музики. Музикант з того часу взяв участь у записі майже 300 платівок і компакт-дисків, з яких понад 20 належать йому, переважно зроблених на Herflı Davidson радіо (1991–2003), а з 2005 р. ним була організована його група Raskajam. Найбільше вплинув на творчість Ференці угорський поет Шандор Петефі, адже, як зізнався сам музикант, життєвий оптимізм віршів Петефі постійно надихає і його, і членів його колективу.

Наведені конкретні приклади діяльності Інституту Ф. Ліста — Угорського культурного центру в Пекіні далеко не вичерпують різноманітні заходи цієї

організації за 12 років її існування. Проведення художніх виставок, різноманітних китайсько-угорських творчих і культурно-розважальних (на кшталт чемпіонату Пекіна зі збирання кубіку Рубіка), але нерідко водночас і просвітницьких акцій, перегляди фільмів, зокрема музичних, за участю угорських митців є ще одною популяризаторською сферою діяльності цієї культурно-просвітницької установи в Пекіні, яка активно впроваджує в повсякденний культурний побут мешканців китайської столиці кращі музичні й культурні традиції, що йдуть від Ф. Ліста, і є важливою складовою культурного діалогу «Захід — Схід» і «Схід — Захід».

Лінь Даньлі

СУЧАСНІ ЯПОНСЬКІ ШОПЕНІСТИ

Lin Danli

MODERN JAPANESE CHOPINISTS

У період від останніх десятиліть ХХ ст. і до сьогодні п'яністи країн Східної Азії, насамперед Китаю та Японії, дедалі масовіше завоюють передові позиції в усьому світі. Одним із найулюбленіших композиторів у них, як і в багатомільйонній слухацькій аудиторії їхніх співвітчизників, чий твори постійно звучать на найпрестижніших концертних сценах цих країн, є Ф. Шопен.

Завдяки навчанню в багатьох музичних закладах вищої освіти України численних студентів та аспірантів із Піднебесної, діяльність багатьох китайських виконавців фортепіанних творів цього польського генія неодноразово висвітлювалася й аналізувалася в їхніх наукових дослідженнях — від тез конференцій до дисертаційних робіт. Натомість яскрава творчість численних японських шопеністів в Україні досі не ставала об'єктом спеціального вивчення. Проте співвідношення кількості японських лауреатів та/або володарів спеціальних нагород одного з найпрестижніших міжнародних піаністичних конкурсів — варшавського імені Шопена (16 осіб на 124,5 мільйони загального населення країни) і кількості відзначених на цьому ж творчому змаганні представників усіх інших країн Східного та Південно-Східного регіону Азії (14 на приблизно 2 мільярди), переконливо свідчать про глибоке зацікавленні японцями творчістю Шопена й високий рівень професійної підготовки японських піаністів. Заради об'єктивності слід констатувати, що жоден з 16 японських піаністів не перемагав на конкурсі Шопена у Варшаві і лише двоє з них — Міцуко Утіда (1970) і Кьюхей Соріта (2021) підіймалися на другу лауреатську сходинку, водночас як володарями найвищих нагород конкурсу двічі ставали китайці: Лі Юнді (2000) та Брюс Сяю Лю (2021), і по одному разу в'єтнамець Данг Тхай Шон (1980) і Чо Сон Чжін (2015) з Південної Кореї. Традиційно велику кількість учасників цього конкурсу від Японії, починаючи з 1950-х рр., відзначає в статті «Конкурс Шопена і японці» (2021) японська вчена-музикознавиця Нацуко Джінбо з Кіото, наголошуючи, що іноді саме японська делегація піаністів на цьому змаганні була найбільшою або поступалася за чисельністю лише делегації із США.

Проте кількість яскравих японських піаністів, котрі включають до свого репертуару шопенівську музику, набагато перевищує число лауреатів та призерів цього престижного музичного змагання. Саме Японія започаткувала систематичне проведення Міжнародного азійського конкурсу імені Шопена, саме в Японії активно функціонують два відділи товариства, що має ім'я цього польського

композитора й входить до міжнародної асоціації шопенівських товариств, а крім них — окреме музичне товариство імені І. Я. Падеревського, одного з найяскравіших інтерпретаторів фортепіанних творів Шопена, яке також пропагує в країні його музику.

До професорсько-викладацького складу майже кожного музичного закладу вищої освіти Японії входять декілька визнаних у країні та за її межами педагогів-піаністів, серед творчих пріоритетів яких є музика Шопена. Стишло охарактеризуємо діяльність деяких із них.

У Музичному коледжі Кунітачі — одному із старіших в Японії та найпрестижніших японських музичних закладів вищої освіти, який у 2026 р. буде відзначати своє століття, клас фортепіано, серед інших, веде професорка Канеко Мегумі. Серед її творчих досягнень III місце та премія Шопена на Міжнародному конкурсі піаністів імені Р. Казадезюса (нині — Міжнародний конкурс піаністів у Клівленді). Пріоритетом професорки класу фортепіано цього закладу Юко Хісамото також є творчість Шопена, зокрема вона записала низку шопенівських опусів на фортепіано Pleyel шопенівських часів, здійснила гастрольний тур країною із виконанням шопенівської програми на цьому інструменті. До відзнак ще одної професорки цього ж закладу Мічі Кайо належить спеціальна нагорода міністра культури й мистецтв Польщі на XI Міжнародному конкурсі піаністів імені Шопена у Варшаві (1985). За пропаганду творчості Шопена вона також була нагороджена Японським товариством імені Шопена. З 2015 р. піаністка очолює цю організацію. Окрім виконання в концертах шопенівських творів, вона є авторкою низки наукових та методичних публікацій про особливості виконання музики Шопена, зокрема присвячених проблемі педалізації в його творах, вивчення специфіки його пізніх опусів (порівняння Сонати № 3 для фортепіано і Сонати для віолончелі та фортепіано).

Музику Шопена постійно пропагує й доцентка Elisabeth University of Music в Хіросімі (1947) Міса Шитака, дійсна членкиня Японського Шопенівського товариства, володарка золотої нагороди національного конкурсу для підлітків VII Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена в Азії в старшій віковій групі. У цьому ж університеті на посаді запрошеного професора працює Юкіо Йокояма — наймолодший японець з тих, хто отримував премію на Міжнародному конкурсі Шопена у Варшаві. Яскравим досягненням цього музиканта, котре потрапило до Книги рекордів Гіннеса, стало виконання ним напам'ять усіх відомих творів польського композитора.

Професор фортепіано Кіотського міського університету мистецтв Уено Макото, дипломант Міжнародного конкурсу піаністів імені Шопена у Варшаві (1990), у 2013 р. випустив альбом сонат Шопена №№ 2; 3, зіграних на фортепіано Pleyel (1846) та Erard (Octavia) (1852). До репертуару цього музиканта також входять всі 27 етюдів Шопена. Чимало творів Шопена (Соната № 2, вальси, скерцо) також включає до своїх програм доцент цього ж університету Хібікі Тамура, який активно концертує не лише на батьківщині, а й в багатьох країнах Європи (зокрема, у Польщі), у Бразилії, Єгипті, в Китаї, В'єтнамі, Тайвані.

24 етюди Шопена входять до концертних програм професора Musashino Academia Musicae, що розташована в Токіо, Нобуюкі Нагаока, а його колега, професорка цього ж закладу Ецуко Оказакі, один із 16 своїх CD дисків присвятила саме музиці Шопена, у якому фортепіанні версії його популярних творів органічно переплелися з аранжуваннями для ансамблів зі скрипкою та віолончеллю.

Яскравим шопеністом є доцент музичного факультету в Університеті мистецтв префектури Аїті Тошіюкі Такеучі, найперший сольний концерт якого був спонсорований Японським товариством Шопена й відзначений другим місцем 23-го Шопенівського конкурсу в Азії. Чимало творів польського митця презентує у програмах і викладач цього ж закладу Такахіра Акіба.

Наведені імена японських шопеністів є лише невеликим відсотком з потужної когорти численних яскравих викладачів вищих музичних закладів освіти в цій країні, які прищеплюють любов до музики польського поета фортепіано своїм численним учням.

А. Акованцева

ФОРТЕПІАННІ ОПУСИ Л. БЕТХОВЕНА В РЕПЕРТУАРІ ВИДАТНИХ ПІАНІСТІВ XX СТОЛІТТЯ

А. Akovantseva

BEETHOVEN'S PIANO WORKS IN THE REPERTOIRE OF OUTSTANDING PIANISTS OF THE XX CENTURY

Фортепіанна музика Л. Бетховена отримала значне визнання в піаністичному середовищі та неодноразово ставала окрасою репертуару видатних музикантів минулого та сучасності. Можливо така актуальність опусів німецького майстра обумовлена їх образно-змістовним наповненням. Адже енергійний, вольовий, сповнений піднесеності та навіть драматизму характер бетховенівської музики виявляється в певному сенсі співзвучний доволі стрімкому, неспокійному ритму життя. Також можемо припустити, що як виконавців, так і слухачів зачаровує уміння композитора передавати багатогранність людських емоцій, котрі знаходить відгук у серцях представників різних поколінь.

З-поміж відомих піаністів ХХ ст., які найбільш активно зверталися у своїй виконавській діяльності до музики Л. Бетховена, варто відзначити Вільгельма Кемпфа, Альфреда Бренделя та Клаудіо Аррау. У цьому контексті доволі цікавим постає питання щодо того, які фортепіанні твори Л. Бетховена найчастіше обиралися означеними музикантами для виконавського осмислення? Щоб знайти відповідь на нього, доцільним є надати стислі творчі портрети виконавців та проаналізувати їх репертуар.

Видатний німецький піаніст ХХ ст. Вільгельм Кемпф відомий дивовижно тривалою сольною виконавською кар'єрою. Після дебюту в Берлінській академії співу в 1917 р., музикант неодноразово гастрював різними країнами Європи а також відвідав США, Південну Америку та Японію. Останній сольний концерт піаніста відбувся в 1981 р. в Парижі. Окрім виконавської діяльності музикант певний час викладав у Штутгартській музичній академії та він літні класи у Мармоському палаці в Потсдамі. В. Кемпф надавав перевагу виконанню творів композиторів епох Класицизму та Романтизму, зокрема В. Моцарта Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Ліста, Ф. Шопена. Проте найбільш яскраво в його творчому доробку представлені опуси Ф. Шуберта та Л. Бетховена.

В. Кемпф записав майже всі фортепіанні твори Л. Бетховена: 32 сонати для фортепіано, фортепіанні концерти № 1–5 (записані кілька разів, зокрема з Берлінським філармонічним оркестром), Діабеллі-варіації Op. 120, Багателі Op. 126 та ін. мініатюри. Також він записав Фантазію для фортепіано, хору та оркестру,

Op. 80. З-поміж усього означеного різноманіття бетховенівської музики варто відзначити окремі фортепіанні сонати, до яких В. Кемпф неодноразово звертався протягом виконавської кар'єри. До них належать: № 8 Op. 13, № 14 Op. 27 No. 2, № 21 Op. 53, № 23 Op. 57, № 26 Op. 81a, № 29 Op. 106, та пізні сонати № 30–32 (Op. 109–111). Окрім цього, В. Кемпф відомий і як автор двох книг: автобіографічної “*Unter dem Zimbelstern: Das Werden eines Musikers*” («Цимбельштерн: становлення музиканта») та „*Was ich hörte, was ich sah*“ («Що я чув, що я бачив»), у якій він ділиться своїми поглядами на музичне мистецтво та розповідає про зустрічі з видатними музикантами.

Наступний знаний піаніст ХХ ст., відомий своїми виконавськими прочитаннями бетховенівської музики, — Клаудіо Аррау. Як сольний виконавець К. Аррау дебютував у п'ятирічному віці, а в сім років вже навчався в Штернській консерваторії під керівництвом Мартіна Крауса. Із 1930-х рр. музикант розпочав виконавську кар'єру, концертуючи в різних країнах Європи та Америки. В репертуарі інтерпретатора присутні твори таких композиторів, як Й. С. Бах, Ф. Шопен, Й. Брамс, Ф. Ліст, Р. Шуман, К. Дебюссі. Проте значну частину своїх творчих зусиль піаніст сконцентрував на виконанні музики Л. Бетховена. Він здійснив запис усіх фортепіанних сонат, концертів для фортепіано з оркестром й деяких варіаційних циклів («32 варіації на оригінальну тему» до мінор, WoO 80, «6 варіацій на тему оригінальної пісні» *F-dur*, op. 34, «15 варіацій з фугою» *Es-dur*, Op. 35 («Героїчні варіації»)). Також виконавець звертався й до камерно-інструментальних творів німецького композитора.

Інший визначний інтерпретатор музики Л. Бетховена — Альфред Брендель. Він вважається першим піаністом, який здійснив запис усіх фортепіанних творів німецького митця. Також музикант відомий виконавськими прочитаннями опусів Й. Гайдна, В. Моцарта, Р. Шумана, Й. Брамса, Ф. Ліста та Ф. Шуберта. Загалом варто зауважити, що цей виконавець має найширшу дискографію з-поміж усіх вищезазначених піаністів. Цікавий також факт, що А. Брендель є автором значної кількості книг, у яких висвітлюються його творчий шлях та різні питання фортепіанного виконавства.

А. Брендель дебютував у 1948 р. в Австрії, у м. Грац, а вже наступного року став призером *Concorso Busoni* у м. Больцано. З цього моменту він розпочав концертувати, й в 1960-х рр. здійснив своє перше північно-американське турне. А. Брендель також відомий тим, що активно популяризував музику Ф. Шуберта, яка на той момент не часто звучала на концертній естраді. У 2008 р. музикант припинив свою концертну діяльність та повністю зосередився на літературній роботі, в результаті якої у 2010 р. світ побачила книга «Гра в людську гру» (“*Playing the human game*”).

У своїй виконавській діяльності А. Брендель прагнув найповніше охопити фортепіанну творчість Л. Бетховена: від раннього до пізнього періодів. Найчастіше піаніст звертався до сонат та концертів. Зокрема, протягом 1980–1990-х рр. він виконав усі 32 фортепіанні сонати. Окрім того, А. Брендель записав усі концерти для фортепіано з оркестром Л. Бетховена.

Отже, аналітичний огляд репертуару видатних піаністів ХХ ст. (В. Кемпфа, К. Аррау та А. Бренделя) дозволив виявити певні твори Л. Бетховена, які найчастіше опинялися у фокусі їх виконавської уваги. До таких опусів належать фортепіанні сонати та концерти для фортепіано з оркестром, які безперечно є ключовими в доробку композитора. З погляду ступеня представленості жанрів, репертуар

кожного виконавця є доволі унікальним. У репертуарі В. Кемпфа можна виявити певні ключові сонати, до яких він неодноразово повертався протягом виконавсько-концертної діяльності. К. Аррау, окрім фортепіанної, звертався й до камерно-інструментальної музики, а А. Брендель записав усі фортепіанні твори німецького майстра.

Ю. Касіч

ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ РОМАНТИЧНОГО СВІТОСПРИЙНЯТТЯ В. ФІЛІПЕНКА У ФОРТЕПІАННІЙ П'ЄСІ «ДО ТЕБЕ»

Yu. Kasich

REFLECTION OF V. FILIPENKO'S ROMANTIC WORLD PERCEPTION IN THE PIANO PLAY "TO YOU"

Нині надзвичайно актуальним є питання популяризації сучасної української музики. Попри вагомі досягнення українських митців, деякі з їх творів не завжди стають предметом уваги музикознавців і, відповідно, не набувають належної оцінки, що суттєво впливає на недостатнє визнання внеску певних композиторів у культурну спадщину та подальший розвиток національної музичної культури. Яскравим підтвердженням цьому є творчість Віталія Аркадійовича Філіпенка — видатного українського композитора, художня цінність творчого спадку якого ще недостатньо вивчена.

Творчій доробок В. Філіпенка налічує вокальні твори, музику до фільмів, українського балету на льоду, хореографічних постановок, а також твори для хору, симфонічного оркестру, фортепіано тощо. Музика композитора привертає увагу не тільки фахівців, а й широкого загалу слухачів завдяки своїй щирості, надзвичайній чутливості, безпосередності, ліричності.

Здається, що доля із самого народження спрямовувала В. Філіпенка на шлях до композиторської творчості. На формування творчої особистості митця вплинули не тільки виявлені в дитинстві надзвичайні музичні здібності, приклад батьків-музикантів, відвідування філармонії, оперного театру, а й заняття з А. Ямпольською в музичній школі при Київській консерваторії, М. Кузьмінім у Київському музичному училища ім. Р. Глієра та К. Михайловим у Київській консерваторії, після закінчення якої В. Філіпенко присвятив своє життя композиторській творчості. Близька рекомендація П. Майбороди для вступу до Спілки композиторів України (1968) стала для В. Філіпенка напуттям, яке надихало композитора на подальші творчі пошуки.

Композиторську спадщину майстра складають різножанрові твори, найвідомішими з яких є симфонічна поема «Батьківщина» (1981), хорові твори «Любів Україну», «Україно, зоре моя» (1991), «Концертний вальс» (1980) для естрадно-симфонічного оркестру тощо. Сам митець відзначав як значущий опус своєї творчості кантату для хору а cappella на вірші Л. Татаренка «Чорнобильські дзвони». На думку канд. мист., засл. діяча мист. Г. Степанченко, цей твір став визначним «внеском у сучасну українську хорову культуру».

Улюбленим різновидом творчості В. Філіпенка є різнохарактерні пісні та романси (понад 200 творів), у яких автор продовжив розвивати традиції свого батька А. Філіпенка у сфері музичного інтонування віршів. Відзначені першими преміями на 15 міжнародних конкурсах (1961–1997) пісні В. Філіпенка є популярними серед

відомих українських виконавців, таких як В. Білоножко, Д. Гнатюк, Р. Кириченко, М. Кондратюк, Д. Петриненко, тріо Мареничів та ін. Особливою популярністю серед слухачів користуються пісні «Київ — моя любов», «Поле моє, поле», а серед 7 оперет — твір «Зоряний час».

Як талановитий піаніст В. Філіпенко не міг обійти увагою написання фортепіанних творів, частим виконавцем яких був сам автор. Серед фортепіанних творів, найвідомішими є «Токата» (яка з 1968 року стала обов'язковим твором на конкурсі ім. М. Лисенка), Соната-поема (1967) і концертна п'єса «До тебе».

В. Філіпенко створив чимало музичних шедеврів, серед яких особливо виділяється твір «До тебе». Ця композиція вирізняється глибоким ліризмом, ніжністю та емоційною виразністю, що робить її унікальною в сучасному музичному просторі. П'єса «До тебе» написана до срібного ювілею подружнього життя композитора й присвячена дружині Тетяні Олександрівні, яку кияни знають як ведучу Київської філармонії. Існують кілька варіантів виконання п'єси — соло, з оркестром, з різними за складом ансамблями. Уперше п'єса прозвучала у виконанні автора в Палаці «Україна» з Президентським оркестром під керівництвом А. Молятая. Виконуючи роль лейтмотиву у фільмі «Театральний сезон», музика п'єси допомагає розкрити головним героям не висловлене, те, що залишилося «за кадром».

У сольному фортепіанному варіанті п'єси відчувається хист композитора-пісняря, майстерність створення пролонгованих мелодійних фраз, а також простежується вплив творчості Ф. Шопена (улюбленого ще з юнацьких часів композитора В. Філіпенка), що проявляється у вокалізації тематичного матеріалу, використанні арпеджованого «шопенівського» акомпанементу, прозорості фактури, гармонійному забарвленні, інтонаційній схожості, фразуванні, драматургічній побудові, динамічному розвитку й особливо — у втіленні овіяного романтикою художнього змісту. Ця алузія відсилає нас до шопенівських ноктюрнів і демонструє суголосне з геніальним польським мелодистом романтичне бачення світу.

У фортепіанних творах В. Філіпенка віддзеркалися не тільки величезний діапазон його піаністичного обдарування, а й талант композитора-мелодиста та митця-романтика, здатного відтворювати в музиці найтонші прояви внутрішнього світу. Надзвичайно ніжна, задушевна, щемлива, натхненна імпровізація «До тебе», у якій композитор відтворив своє піднесене відношення до жінки, нікого не залишає байдужим. Це — присвята всім жінкам, любовна лірика у вищому прояві, гімн Любові як сенсу життя на Землі.

Х. Юрко

СЕМАНТИЧНІ АСПЕКТИ ТЕМБРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ КОНТРАБАСУ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ КОНТРАБАСА ТА СТРУННОГО ОРКЕСТРУ H-MOLL ЗОЛТАНА АЛМАШІ

Х. Yurko

SEMANTIC ASPECTS OF TIMBRAL ORGANIZATION OF THE DOUBLE BASS IN THE CONCERTO FOR DOUBLE-BASS AND STRING ORCHESTRA IN H-MOLL BY ZOLTAN ALMASHI

Концерт Золтана Алмаші для контрабаса з оркестром h-moll (2014), присвячений київському контрабасисту Назарію Стецю. Цикл складається з восьми частин, кожна з яких має власну назву: «Елегія», «Інтерлюдія», «Мультифільм», «Техно»,

«Інтерлюдія 2», «Райдуга в січні», «Інтерлюдія 3», «Варіації на тему Боттезіні». Серед них наявні як програмні («Мультифільм», «Техно»), так і жанрово визначені («Елегія», «Варіації»). Наявність восьми частин, що не відповідає класичному канону сольного концерту, а також використання назв, зокрема тих, які відсилають до певних жанрових асоціацій, свідчить про ознаки жанру сюїти. Контрастне чергування образних сфер, темпів, фактури та складу виконавців підтверджує цю особливість. Розглянемо коротко кожен із частин, додавши тезисний аналіз основних параметрів композиції та зосереджуючись на ролі солюючого контрабаса.

Перша частина «Елегія» (Andante) відкриває цикл, репрезентуючи лірико-драматичний характер. Гомофонно-гармонічна фактура підкреслює виразність висловлювання солюючого контрабасу, який формує музичний дискурс зі струнним оркестром. «Інтерлюдія» (Andante, rubato) має імпровізаційний характер, що досягається шляхом залучення речитативного типу висловлювання та вводить слухача в образну сферу медитативності, споглядальності звуками одного інструменту контрабасу solo. Наступна частина «Мультифільм» (Allegro) модулює в скерцозну образну сферу, використовуючи жанровість і калейдоскопічність форми. Солюючий контрабас інтегрується в загальну композицію. «Техно» (Allegro molto) демонструє моторність і механістичність в образах, фактурі та технічних прийомах виконання. Тут контрабас постає у взаємодії зі струнним оркестром. «Інтерлюдія 2» (molto rubato) заглиблює у сферу рефлексії, створену контрабасом solo. «Райдуга в січні» (Andante) має імпресіоністський характер, де домінують інструменти струнного оркестру, а контрабас доповнює загальний образ фрагментарними вставками тонкого звукопису. «Інтерлюдія 3» (Adagio) містить музичні ремінісценції з першої частини з елементами імпровізаційності.

Особливість цієї інтерлюдії полягає в тому, що тут звучить не тільки солюючий інструмент, а й оркестр, якому доручено створення гармонійного м'якого тла акордових педалей. Наостанок, у частині «Варіації на тему Боттезіні» (Allegro) формується образ драматично-моторного фіналу струнним оркестром та домінуючим контрабасом.

Цикл об'єднаний системою драматургічних ліній, тематичних зв'язків та арок. Лінія лірико-споглядальних образів представлена в «Елегії», «Інтерлюдіях» та «Райдусі в січні». Контрастуючи з нею, моторні й скерцозні образи втілені в «Мультифільмі», «Техно» та «Варіаціях на тему Боттезіні». Інтерлюдії, що розташовані несиметрично, формують структурний каркас із частин, що уособлюють сольне висловлювання контрабаса. Вони демонструють різні відтінки ліричного викладу та осмислення дійсності: перша позначена як *misterioso*, друга — *dolce* (ніжно), третя — втомлено. Тематичний матеріал інтерлюдій пов'язаний із сусідніми частинами, що формує єдність і логічність побудови циклу.

Тональна організація твору підпорядкована головному центру «h», відчувається тональність h-moll, проте композитор не вказує ключових знаків. Винятком є частина «Райдуга в січні», що тяжіє до паралельної тональності D-dur, проте знаки також не зазначені. Партія солюючого контрабаса записана *in C*. Струнні інструменти виконують як оркестрову, так й ансамблеву функцію, що забезпечує різноманітність тембрових взаємодій. Контрабас виступає і як головний інструмент, і як рівноправний ансамблевий голос, а також як контрастний елемент відповідно лінії оркестру в музичній фактурі.

Семантична багатогранність контрабаса виявляється в його ролі як лірично-персонажа, що рефлексує, протестує, взаємодіє зі світом. Його висловлення набувають різних характеристик: аріозних, пісенних, речитативних, танцювальних, моторних, експресивно-колеристичних («Райдуга в січні»). Окрім ліричної сфери, контрабас виконує роль скерцозного інструменту («Мультфільм»), а також драматичного конфігуранта у фіналі циклу та «Інтерлюдії 3». Різноманітність семантичних функцій визначає і широкий спектр технічних прийомів: pizzicato, чвертьтони, флажолети, використання розширеного діапазону, детальне опрацювання темпових та динамічних градацій, складні ритмічні структури тощо.

Діалог контрабаса з оркестром реалізується через різні моделі взаємодії:

- гармонічний діалог («Елегія», «Райдуга в січні»), де контрабас доповнює оркестрову фактуру;
- діалог єдиначасного контрасту, що уворює семантичну напругу (протиставлення хоралу та тріольних фігур як символів вічності та часу);
- різке протиставлення, де контрабас й оркестр різко протиставляються як носії кардинально різних смислів, протилежної семантики (кінець «Техно», де на алеаторично-сонористичний шар оркестру накладається контрабас з монологом-осмисленням, саме із монологом, адже діалогу із механістичним началом не відбувається).

Струнний оркестр трактується як ансамбль солістів, що підкреслюється розподілом партій *divisi*, високими технічними вимогами та персоналізованим підходом до голосів. Концерт Золтана Алмаші є прикладом розширеної трактовки контрабаса як інструмента з виразним ліричним, драматичним та скерцозним потенціалом.

Р. Захарова

МУЗИЧНА ОСВІТА В США ТА УКРАЇНІ: ПОРІВНЯННЯ СИСТЕМ КРИЗЬ ПРИЗМУ ОСОБИСТОГО ДОСВІДУ

R. Zakharova

MUSICAL EDUCATION IN THE USA AND UKRAINE: COMPARISON OF SYSTEMS THROUGH THE PRISM OF PERSONAL EXPERIENCE

Академічна мобільність є важливою компонентою професійного розвитку сучасного музиканта, оскільки дозволяє ознайомитися з різними підходами до викладання музичного мистецтва. У межах програми академічного обміну я отримала можливість навчатися в США за спеціальністю «Музичне мистецтво». Поєднання навчання в американському та українському університетах дало змогу не лише вдосконалити професійні знання та навички, але й порівняти освітні системи двох країн. Метою цієї доповіді є аналіз особливостей навчального процесу, структури музичної освіти, вибору дисциплін у США та Україні, а також виявлення їхніх спільних рис і відмінностей.

У 2024 р. я стала однією з десяти фіналістів міжнародної програми академічного обміну Global UGRAD (The Global Undergraduate Exchange Program), що надає можливість видатним студентам бакалаврату з усього світу навчатися протягом одного семестру в університетах США без здобуття ступеня. Згідно з умовами програми, студенти не мають можливості самостійно обирати штат чи університет для навчання, а розподіляються відповідно до своєї спеціальності. У межах цієї програми я навчаюся в Ball State University (Muncie, Indiana) у College of Fine Arts, School of Music.

Факультет музичного мистецтва університету пропонує різноманітні освітні програми, зокрема: Music Education (Музична педагогіка), Music Media Production (Виробництво музичних медіа), Music Performance (Виконавське мистецтво), Jazz Studies (Джазові студії) та Music (Музика). Особливістю структури навчання є те, що залежно від обраної програми студенти здобувають різні ступені: Bachelor of Music Education (Бакалавр музичної педагогіки), Bachelor of Science (Бакалавр наук), Bachelor of Music (Бакалавр музики) або Bachelor of Arts (Бакалавр мистецтв).

Програма Music має три напрями підготовки: Music Creation Composition (Створення та композиція музики), Applied Music (Прикладна музика) та Music Exploration (Дослідження музики). Я навчаюся за спеціальністю «Дослідження музики», яка передбачає здобуття ступеня бакалавра мистецтв або наук у галузі музики. Важливо зазначити, що ця програма не вимагає обов'язкового прослуховування для вступу. Це стало ключовим фактором у моєму виборі, оскільки через специфіку мого основного інструмента — бандури — університет не мав можливості прийняти мене на виконавську програму. Водночас програма передбачала можливість обрати фортепіано або вокал як основний інструмент.

Академічна освіта в США має високу персоналізацію навчального процесу, що стало для мене несподіванкою. Зокрема, тут відсутні традиційні групи, як в Україні. Хоча студенти належать до спільноти своєї спеціальності та року навчання, все навчання підбирається індивідуально. Це дає певну свободу у виборі дисциплін і дозволяє налаштувати навчання відповідно до власних інтересів і потреб у конкретній галузі, однак через відсутність групового навчання студенти не мають відчуття колективної роботи. З погляду вибору предметів існують певні правила. За 4 роки бакалаврату студент повинен пройти визначену кількість кредитів, що відповідає обраній спеціальності. Для студентів музичного мистецтва обов'язковими є курси з теорії музики, музично-історичних дисциплін тощо. Для виконавських спеціальностей обов'язковими є заняття з ансамблю та спеціального інструменту.

Цікаво, що студенти вступають з різним рівнем підготовки, тому в університеті проводяться вступні іспити для визначення рівня знань студента та розподілу на відповідний курс за складністю. Протягом одного семестру студент має набрати як мінімум 12 кредитів. Зазвичай курси мають 3 кредити, але, оскільки предмети з вивчення музичних інструментів або ансамбль дають лише 1–2 кредити, я вивчаю 6 предметів. Серед них — Орган, Арфа, Ансамбль нової музики, Теорія музики, Огляд музичної індустрії та Іспанська мова. Однією з особливостей є те, що студенти мають вибирати предмети не лише своєї спеціальності, але й загальноосвітні курси. При цьому предмети за спеціальністю повинні складати не менше 50 % від усіх обраних дисциплін. Це надає можливість розширити кругозір і вивчати предмети з інших галузей, навіть з таких, як кераміка чи танці. Список курсів доступний на спеціальному сайті, і студент самостійно обирає ті, які йому цікаві, однак кожен студент має академічного радника, який допомагає у виборі курсів та розвитку навчального плану. Крім того, протягом першого тижня можна змінювати предмети.

Ця система є дуже позитивною, оскільки дозволяє студентам розвиватися різносторонньо, виходити за межі своєї спеціальності та здобувати нові знання в інших сферах. Також, у США поширена практика подвійної спеціальності. Основна спеціальність, яка називається “major”, може бути доповнена додатковою спеціальністю, яка називається “minor”. Хоча частіше це спільногалузеві дисципліни, іноді вони можуть бути абсолютно з різних сфер, наприклад можливо вивчати

медицину та додатково отримувати ступінь гітариста. Варто також зазначити, що вся освіта в США є платною, і стипендії надаються здебільшого як зменшення плати за навчання.

Освітній процес у США вимагає значної кількості особистої роботи студента. Багато матеріалу потрібно опрацьовувати самостійно, оскільки домашні завдання часто не дублюють те, що було викладено на лекціях. Теоретичні предмети передбачають велику кількість читання, що також потребує індивідуального підходу до вивчення матеріалу. Що стосується музичної освіти, то викладання спеціального та додаткового інструменту в США загалом не відрізняється від української системи. Це індивідуальні заняття з викладачем, на яких студенти розбирають матеріал, перевіряють вивчене вдома та вдосконалюють техніку гри. Я маю заняття з моїх інструментів раз на тиждень, тривалістю одну годину або півгодини, тому все інше навчання проходить у вигляді самостійної роботи. Особливу увагу в системі навчання приділяють колективному музикуванню. Регулярно проводяться концерти колективів та сольних виконавців, що є обов'язковою частиною програми для здобуття омріяного ступеня.

Отже, навчання в США, особливо в галузі музичного мистецтва, характеризується високою персоналізацією, значною самостійною роботою та гнучкістю у виборі дисциплін. Студенти мають можливість формувати свою освітню програму відповідно до власних інтересів, при цьому не втрачається важливість колективного музикування, яке є невіддільною частиною навчання. Ця система сприяє розвитку різносторонніх навичок і вмінь, дозволяючи студентам вийти за межі власної спеціалізації та глибше зануритися в різні аспекти музичної культури.

І. Палійчук

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ Й ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ ТА СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ А. ЛЕГКОГО

І. Paliichuk

GENRE-STYLISTIC AND PERFORMANCE FEATURES OF A. LENKYI'S CONCERT FOR VIOLIN AND SYMPHONY ORCHESTRA

Концерт для скрипки та симфонічного оркестру Андрія Легкого є яскравим прикладом сучасної української музики, побудований на основі мінімалістичних технік, що визначають особливості його звучання та структури. В основі аналізованої композиції лежить характерна для концертного жанру тричастинна циклічна модель, що ґрунтується на контрастному темповому співвідношенні (швидко — повільно — швидко). У Скрипковому концерті автор відходить від традиційної медитативності та демонструє вражаюче динамічне насичення фактури. Композитор майстерно поєднує лаконічні, часто повторювані мотиви з несподіваними динамічними контрастами, створюючи музику, що пульсує енергією та емоційною напругою.

Стильові ознаки мінімалізму впливають на формотворення Концерту, виявляються у структурних особливостях твору, в основі якого лежать обмежені засоби тематичних елементів, що підлягають різноманітним трансформаціям. Однак, на відміну від притаманного традиційному мінімалізму неспішному спокійному розвитку музично-тематичного матеріалу, драматургія названої композиції базується на наростанні напруження, кульмінаціях та раптових спадах, створюючи враження імпульсивності та непередбачуваності.

Композитор із щедрістю розкриває виразовий та технічний потенціал солюючого інструмента. А. Легкий використовує весь діапазон її можливостей — від найнижніх *pianissimo* до потужних *fortissimo*, від витончених *legato* до швидких, віртуозних пасажів. Технічна палітра солюючого інструмента включає як традиційні прийоми, так і специфічні, як-от *col legno*, *pizzicato* у другій частині Концерту, тим самим створюючи сонористичні ефекти та розкриваючи темброво-сонористичні можливості скрипки.

Жанрові особливості концерту вдало реалізують діалог між солістом та оркестром, що яскраво виявляється в першій частині композиції. Вона вирізняється енергійною пульсацією в струнних інструментів, де перевага надається ритму, а довгі мелодії практично відсутні, завдяки чому автор уникає статичності, підтримуючи зацікавлення слухача. Натомість у другій, ліричній за характером, частині композитор досягає балансу між звучанням солюючої скрипки та оркестром. Партія соліста вирізняється сонористичними ефектами та вражає експериментальним підходом до звуку. У третій частині вона характеризується віртуозністю, звучить на тлі фігурацій партії оркестру, які постійно змінюються. Відтак, розгортання музично-тематичного матеріалу не є статичним чи монотонним: характеризується багатим динамічним планом, емоційною палітрою, вражає своєю непередбачуваністю зміни. Особливо слід відзначити, що динамічні контрасти є одним із ключових елементів драматургії композиції. Тематичні побудови, що вирізняються інтенсивним розвитком матеріалу, чергуються із періодами «статичного» плану, відтак виникає відчуття постійної напруги й очікування. Ці контрасти не є хаотичними; вони ретельно розраховані та органічно вплетені в тканину твору, підкреслюючи його емоційне насичення. Таким чином, репетиційна техніка як одна з головних ознак мінімалізму, у поєднанні з динамічними змінами набуває нового значення, стаючи не засобом заспокоєння, а каталізатором емоційного впливу. За словами автора, ця музика вимагає від слухача активного сприйняття та занурення в її драматичну атмосферу. Вона не просто звучить, а спілкується з аудиторією на глибокому емоційному рівні.

Отже, Скрипковий концерт А. Легкого демонструє новаторське переосмислення мінімалістичного стилю. Поєднання лаконічності структури твору з динамічною насиченістю, експериментальної техніки з віртуозним виконанням, створює оригінальне трактування концертного жанру та засвідчує його модифікацію на сучасному етапі його розвитку.

С. Коган

**«КАМІНЬ МІКЕЛАНДЖЕЛО» ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ ОЛДРЖІХА
ФЛОСМАНА ТА ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА ПРОБЛЕМАТИКА**

S. Kogan

**“MICHELANGELO'S STONE” FOR VIOLA WITH ORCHESTRA BY OLDŘICH
FLOSSMAN AND ITS INTERPRETATIONAL PROBLEMS**

Олдржіх Флосман (1925–1998) — чеський композитор, піаніст і драматург, чия творчість суттєво вплинула на розвиток музики ХХ століття. Він поєднував класичні форми з новими музичними течіями, продовжуючи неоромантичну традицію Богуслава Мартіну, Леоша Яначека та Вігезслава Новака. Як прихильник національної культури, Флосман широко використовував народні мотиви та

характерну чеську мелодику, що надавало його музиці емоційної виразності й драматизму. Завдяки майстерному оркеструванню та глибокому розумінню можливостей інструментів його твори залишаються популярними серед виконавців і слухачів. До них належить і його твір для альтя з оркестром «Камінь Мікеланджело» (1975). Натхненням для твору стала творчість чеського альтиста та близького друга Флосмана Любомира Малого.

Цей твір традиційно до творчості Флосмана поєднує класичні й модерністські елементи та відображає глибокий зв'язок музичного та скульптурного мистецтва та філософії. Флосман використовує великий симфонічний оркестр, створюючи багатопасажову звукову тканину з контрастами динаміки, ритму та тембру. Поєднання різних метрів і темпів відображає емоційні коливання митця, а чергування густих оркестрових епізодів із соло альтя підкреслює боротьбу між грубістю каменю та довершеністю мистецтва.

Твір приносить альтистам багато технічних проблем. Вони є ключовими для інтерпретації твору і сприяють його загальному художньому ефекту. Першою проблемою є швидкі пасажі, що вимагають точної артикуляції та координації між руками. Ускладнюють пасажі наявність хроматики та змін зустрічних знаків.

Ще однією значною технічною перешкодою є виконання подвійних нот та акордів. Неправильний розподіл натиску або повороту смичка може зробити акорди нерівномірними або нечистими, оскільки альт потребує особливого контролю над рівновагою між звуками.

Динамічні контрасти є ще одним важливим елементом, що вимагає від виконавця високої майстерності. У творі зустрічаються як надзвичайно тихі звуки, так і гучні частини, що передають драматизм і напруження. Швидка зміна різних динамічних частин без втрати якості звуку є серйозним викликом. Особливо важливо зберігати плавність переходів, щоб музика не звучала уривчасто. Окрім цього, значну роль відіграє використання вібрато та правильне фразування. Вібрато допомагає надати звучанню теплоти та виразності, проте його інтенсивність та частота мають відповідати настрою окремих частин. Надмірне або, навпаки, недостатнє використання вібрато може порушити музичний баланс. Фразування ж дозволяє виразно передати мелодійний розвиток і загальний емоційний зміст твору. Виконавець повинен ретельно продумати, які місця потребують логічного підкреслення, а де варто надати музиці більшої плавності.

Оскільки в цьому творі альт часто виконує мелодійні лінії, надзвичайно важливо зберігати інтонаційну чистоту, особливо в епізодах з оркестром, адже будь-яка неточність в інтонації може вплинути на загальну гармонію звучання. Особливо складними є швидкі зміни тональностей та модуляції, що потребують точного відчуття висоти звуку.

Подолання цих технічних проблем є необхідним для успішної інтерпретації твору Олдржіха Флосмана «Камінь Мікеланджело», оскільки лише досконале володіння інструментом дозволить виконавцю передати всі нюанси та художній задум композитора. Альтисти повинні бути готові витратити значну кількість часу та зусиль на ретельне опрацювання складних пажів, розвиток стійкої техніки гри, вдосконалення артикуляції, інтонації та динамічного балансу. Це вимагає систематичних занять, глибокого розуміння музичної форми та стилю твору, а також уважної роботи над інтерпретаційними деталями. Лише завдяки наполегливій праці та прагненню до майстерності альтист зможе впоратися із цими викликами та донести слухачам емоційно насичений музичний твір в усій його глибині та красі.

А. Руденко

**“ALLEGRETTO SOMBREOSO” Ч. АЙВЗА:
ДОСВІД АНАЛІЗУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ**

A. Rudenko

**“ALLEGRETTO SOMBREOSO” BY CH. IVES:
EXPERIENCE IN ANALYSIS OF COMPOSITION TECHNIQUE**

Творчість американського композитора Чарльза Айвза належить порубіжному періоду історії музики. Його стиль виріс з традиції пізнього романтизму, але водночас позначений багатьма новаціями.

Точна дата написання твору “Allegretto sombreoso” невідома. Вказано, що він був створений до 1910 р., отже — на межі середнього й зрілого періоду творчості Ч. Айвза. Це не єдиний твір, час написання якого визначається періодом без чітко визначеної дати. На приклад, у партитурі “Scherzo (All The Way Around And Back)” зазначено, що композиція створена до 1908 р., а в “Adagio Sostenuto” — до 1912. Проблема чіткого визначення дати написання творів, з якої походить також питання періодизації творчості американського новатора, зумовлена тим, що Ч. Айвз повертався до написаних раніше творів, переробляв їх, іноді комбінував у новий окремих твір.

“Allegretto sombreoso” є цікавим твором не лише через проблему дати написання. Вказаний інструментальний склад (флейта, англійській ріжок, три скрипки та фортепіано) може бути варіюваним, адже композитор допускає заміну англійського рижка трубою або басетгорном. Такий підхід із заміною тембрів є властивим творчості Ч. Айвза й зустрічається в інших його творах.

Специфіку “Allegretto sombreoso” визначає звуковисотна й ладова організація. Графіка партитури, на перший погляд, свідчить, що твір написаний у тональній техніці. До її ознак можна віднести організацію фактури, а також її чітку ієрархію. У фактурі головну мелодичну функцію доручено англійському ріжку, фортепіано поєднує в собі функцію басу й гармонічної опори, флейта і три скрипки формують гармонічне тло та контрапунктуючі голоси. Однак аналіз демонструє наявність інших принципів. Партія фортепіано побудована на повторенні остинатної фігури — симетричних гармонічних фігурацій. Через те, що у творі відсутній гармонічний розвиток, робимо висновок, що у цьому випадку фонічна сторона гармонії бере верх над функціональною. Композитор не застосовує мажорний або мінорний лад, а вдається до ладів особливої структури. В їх побудові прослідковується один з двох варіантів комбінування (за тонами): $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ або 1 $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ 1 $\frac{1}{2}$ 1 , з пропусками звуків.

Прикметною ознакою твору, яку неможливо почути під час виконання, є підписаний текст у партії англійського рижка. Навіть групування звуків відповідає правилам написання вокальної музики. Це фрагмент з поеми лорда Байрона “Манфред” (1816). Гіпнотичний і сутінковий характер музики повністю відповідає обраному тексту, який в оригіналі поеми є заклинанням. Виходячи з того, що композитор зазначає, що ця партія може виконувати не тільки англійський ріжок (можливо замінити на басетгорн чи трубу), але серед запропонованих варіантів немає голосу, можемо сказати, що текст у цьому творі є джерелом натхнення та сприяє формуванню і визначає логіку ладової та звуковисотної організації.

У партії англійського ріжка звучить головна тема твору, ладову основу якої утворює лад від ля за логікою $1\frac{1}{2}\ 1\frac{1}{2}\ 1\frac{1}{2}\ 1$. Тема може бути повторена без змін, звучати не повністю, мати додаткові звуки. В процесі розвитку діапазон теми розширюється, стрибок, який виступає виразним елементом теми, стає ширшим. Тема також зазнає незначних ритмічних змін, зсувів щодо сильної долі такту. Партії скрипок і флейти розглянемо як ціле, попри темброву несхожість. У більшій частині твору вони виконують другорядну функцію гармонічного тла або контрапунктичних відлунь, однак, як і фортепіано та англійській ріжок, їх звуковисотність визначена обраним ладом.

Окремою ознакою композиторського письма Ч. Айвза є використання в кінці твору «сонористичного сплеску» — короткого звучного фрагменту, у якому ясно прослідковується сонористична ідея. Ця особливість є в інших мініатюрах композитора: “Scherzo (All The Way Around And Back)”, “In Re Con Moto Et Al”, “Hallow’een”. Цей «сплеск» відбувається у 20–23 тактах, акорди в ньому побудовані на звуках основної теми й можуть вважатися сонористичним «розшаруванням» звуків, що утворюють мелодію в партії англійського ріжка.

Отже, на прикладі твору “Allegretto sombreoso” можна зробити висновок про поєднання в письмі композитора традиції пізнього романтизму з новаторськими ідеями музики ХХ ст.

О. Василенко

КОНЦЕРТ ДЛЯ БАЯНА ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ АЛЛАНА ДЖИЛЛІЛЕНДА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ

О. Vasylenko

CONCERTO FOR ACCORDION AND STRING ORCHESTRA BY ALLAN GILLILAND: GENRE AND STYLE ASPECTS

Жанр концерту для баяна з оркестром, як один із найбільш складних та багатогранних жанрових форм баянно-акордеонної музики, наразі активно розвивається та оновлюється, та представлений у творчості багатьох композиторів по всьому світу. Так, серед чималого різноманіття регіональних осередків баянно-акордеонної музики особлива роль належить канадському баянно-акордеонному мистецтву. Сучасні канадські митці активно творять у сфері баянно-акордеонної музики, привносячи самобутні творчі ідеї та оригінальні композиторські рішення. Не є винятком щодо зазначених ознак і жанр концерту для баяна з оркестром, як цікава лабораторія творчих експериментів та мистецьких новацій.

У канадському музичному мистецтві кінця ХХ — початку ХХІ ст. ця жанрова форма представлена доволі помітною кількістю творів. Серед значного різноманіття композицій у зазначеному жанрі у творчості сучасних канадських композиторів слід назвати Концерт для баяна зі струнним оркестром (*Concerto for accordion and string orchestra*) канадського композитора шотландського походження Аллана Джилліленда (Allan Gilliland). Ця композиція була вперше виконана у 2010 р. канадським баяністом Антоніо Перуком у супроводі кубинського струнного оркестру “Camerata Romeau”, який складається винятково з оркестранток. Концерт присвячений Антоніо Перуку. Композиція за своєю структурною організацією дотримується класичної жанрової форми концерту (темповий контраст частин за принципом «швидко - повільно - швидко»), та побудована із 3 частин, кожна

з яких має програмну назву: I - *Wind machine*; II - *Krista Marie*; III - *Rumba rondo*. За характером діалогічної взаємодії соліста та оркестру між собою композиція відноситься до домінантно-сольного різновидів концертів, за формою розвитку тематичного матеріалу у творі — до концертів віртуозного типу.

I частина (*Wind Machine*) побудована в сонатній формі із серединою типу перехід (заміна розробки короткою каденцією та сполучним розділом між каденцією та репрізою). В основі експозиції твору (тт. 1–113) лежить протиставлення двох тематичних пластів, які фактично можна розділити на головну партію (тт. 1–54), та побічну партію (тт. 55–113). Ансамблева взаємодія партій соліста та оркестру в головній партії I частини представлена комунікативною формою «тема — фон», у якій гра баяна відображена віртуозними одноголосними пасажами та широкими акордовими комплексами при супроводі струнних фігураціями. Помітних змін зазнає тематичний матеріал у побічній партії. Так, у цьому розділі митець звертається до елементів стилю *Tango Nuevo*, які проявилися, зокрема, у: 1) камернізації виконавського складу; 2) наявності елементів контрапункту; 3) наповненні мелодії та акомпанементу акцентами, синкопами; 4) значній гнучкості динамічної градації; 5) схематичності побудови мелодії; 6) загальній дисонантності гармонічної вертикалі. Каденція соліста (тт. 114–118) за своєю структурою належить до групи пасажних каденцій та наділена рисами quasi-імпровазації. Перехідною ланкою від каденції до репризи слугують 119–170 такти твору, у якій відбувається поступове повернення до тематичного матеріалу головної партії експозиції. Зазначений розділ відображений комунікаційною формою взаємодії «фон — тема», де сольна функція відводиться партіям I скрипок та віолончелей, водночас як партії II скрипок, альтів та баяна слугують акомпанементом. Реприза I частини (тт. 171–223) представлена в скороченому вигляді та фактично повторює тематичний матеріал експозиції без значних ладо-гармонічних та комунікаційних видозмін.

II частина (*Krista Marie*), що є ліричним центром композиції, має ознаки тричастинності зі вступом і кодою. Розпочинається твір quasi-імпровацією в партії баяна при фоновому супроводі струнних (тт. 224–231). Як зазначає А. Джилліленд ремаркою в партитурі, що виконавець може виконувати даний музичний фрагмент на власний розсуд, але за умови, що буде дотриманий визначений композитором діапазон гри баяніста в каденції (з партитури *Concerto for accordion and string orchestra* А. Джилліленда). Розділ А (тт. 232–261), як і вся II частина загалом, наділена рисами стилю *Tango Nuevo*, зокрема: 1) наявністю експресивних quasi-імпровацій; 2) пронизливою, меланхолійною мелодією (з доволі частим використанням низхідних інтонацій); 3) синкопованим акомпанементом та елементами підголоскової поліфонії. Ансамблева взаємодія соліста та оркестру між собою відображена комунікативною формою «тема — фон». Наступний розділ (А₁, тт. 262–289) не має значних фактурних та ритмічних видозмін за винятком мелодії в партії баяна, яка набула більш віртуозного характеру. Комунікація партій соліста та оркестру між собою в розділі А₁ теж залишається без значних варіювань. Незначної модифікації зазнає розділ А₂ (тт. 290–314), у якому мелодичну лінію виконує партія I скрипок, водночас як партія соліста представлена акомпанементом, що є прикладом ансамблевої форми взаємодії «фон — тема». Останній розділ II частини концерту (А₃, тт. 315–325) виконує роль коди твору. В основі цього музичного фрагменту лежить сольна quasi-імпровація, підґрунтя якої слугують мелодичні мотиви з I розділу (А), проте в більш спокійному темпі.

Фінальна, III частина концерту (*Rumba Rondo*) побудована у формі рондосонати з розробкою замість середнього епізоду C ($A+B+A_1+R+A+B+A_1+coda (A2)$). Починається твір чотирьохтактним вступом *tutti* (тт. 326–329), за яким слідує розділ A (тт. 330–369). У цьому розділі композитор звертається до подвійної експозиції, тема якої спочатку проходить в партії соліста (тт. 330–349), потім партії струнних та баяна виконують тематичний матеріал разом (тт. 350–369). Розглядаючи тематичний матеріал I розділу (A) через призму ігрових моделей, цей розділ за своєю специфікою належить до типу гра — майстерність, як прояв віртуозного володіння музичним інструментом. Не менш важливим аспектом зазначеного розділу (як і композиції загалом) слід назвати імплементацію жанрових ознак румби, які проявилися, зокрема, в характерному для румби синкопованому ритмі, віртуозній манері гри соліста та оркестру, та досить швидкому темпі твору. Наступний, II розділ (B, тт. 370–393) має нестійку структуру та організований у вигляді коротких пасажів-перекличок між партіями оркестру та соліста, а також органічним пунктом у басу, як фонове заповнення. Комунікація соліста та оркестру між собою в розділі B репрезентована діалогом неузгодження модусного типу, в якому тематично єдині репліки сприймаються як придирки між учасниками концерту. III розділ (A_1 , тт. 394–413) не має значних ладо-гармонічних та тематичних модифікацій, однак ролі учасників концерту в даному музичному фрагменті змінюються: партії I скрипок та віолончелей виконують сольну функцію, водночас як гра баяна репрезентована гармонічним заповненням. Таким чином, взаємодія партій соліста та оркестру відображена комунікативною формою «фон — тема».

П'ятий, розробковий розділ (R, тт. 414–477) ґрунтується на варіюванні тематичного матеріалу попередніх розділів, проте у вельми вільному вигляді. Окрім цього, композитор насичує музичний фрагмент елементами поліфонічного письма, зокрема імітаціями. Тому цей розділ за своєю функціональністю в композиції наближується до інтермедії, у якій фокус уваги зміщується не на відображенні тематичного матеріалу та технічного потенціалу виконавця у творі, а на демонстрації комплексності ансамблевої взаємодії між учасниками концерту разом. VI розділ (A, тт. 478–497), який певною мірою слугує репрізою III частини, має скорочену форму. Композитор відтворює тему концерту тільки в партії баяна, тож подвійна експозиція соліста та оркестру в цьому розділі не представлена. VII розділ (B, тт. 498–521), аналогічно VIII розділу (A_1 , тт. 522–541) не має значних тематичних, ладо-тональних та комунікативних видозмін. Останній, IX розділ III частини концерту (A_2 , 542–578) слугує кодою концерту. Так, саме в цьому розділі можна спостерігати імплементацію мотивів розробкового розділу, як прояв тематичного протистояння в композиції. Завершується концерт насиченим *tutti* в партіях соліста та оркестру, які супроводжуються акцентованими акордами на динамічному відтінку *fortissimo*. Додамо до вищесказаного, що виконавські прийоми в партіях соліста та оркестру загалом традиційні, винятком чого слід лише назвати *pizzicato* струнних в 350–357 та 478–485 тактах, як імітація гри ударних інструментів (зокрема, характерних для жанру румби маракасів).

Отже, Концерт для баяна зі струнним оркестром Аллана Джилліленда слугує показовим прикладом використання оригінальних композиторських рішень та новацій у жанрі концерту для баяна з оркестром у творчості канадських композиторів кінця XX — початку XXI ст. Узагальнюючи викладене, можна відмітити особливості та характерні риси концерту для баяна зі струнним оркестром А. Джилліленда, які проявилися комплексом жанрово-стильових та

мовно-стилістичних показників, зокрема: 1) зверненням до традиційної жанрової форми концерту та класичних музичних форм; 2) використанням каденцій, quasi-імпровізацій; 3) насиченням музичного полотна різноманітними за формами взаємодії комунікативними формами та ситуаціями («тема — фон», «фон — тема», «діалог неузгодження модусного типу», «оркестр», «соліст»), ігровими структурами (зокрема, гра — майстерність); 4) імплементацією елементів румби та *tango nuevo*; 5) опора на традиційні виконавські прийоми гри соліста та оркестру. Таким чином, Концерт для баяна зі струнним оркестром А. Джилліленда є цікавим взірцем синтезу класичних жанрових форм, різноманітних форм ансамблевої взаємодії, традиційних композиторських технік та елементів естрадно-джазової стилістики, значно модернізуючи жанрово-стильову палітру жанру концерту для баяна з оркестром у світовому музичному просторі.

К. Трикозюк

СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

К. Trykoziuk

FORMATION AND DEVELOPMENT OF CONCERT REPERTOIRE FOR THE BALALAIKA IN THE ARTISTIC SPACE OF UKRAINE

Концертні твори для того чи іншого інструмента є для композитора й виконавця «відповідальним» жанром, де концентруються основні навички володіння формою, а також технікою письма та гри, які в основі завжди мають художньо-образний зміст. Ознаки концертності як принципу музичного мислення можуть бути присутніми в таких музичних жанрах, як соната, варіації, сюїта, а також у жанрі інструментального концерту, де підсумовуються типові ознаки «образу» того інструмента, для якого він пишеться й на якому він виконується.

Якщо звернутися до еволюції балалайкового концертного репертуару, то вона в принципі є аналогічною виникненню та становленню репертуару для інших інструментів народного походження, зокрема домри. Такі інструментально-видові стилі, як, наприклад, концертні варіації та концерти для балалайки з оркестром формувалися завдяки освоєнню композиторами та виконавцями жанрів оркестрової та ансамблевої музики, які включали як важливу складову — концертну віртуозність. Насамперед це стосувалося балалайкового виконавства в оркестрах Харкова, адже саме тут створювались перші професійні осередки ансамблевого музикування на народних інструментах. Серед них виділяються перший в Україні оркестр, створений Василем Йосиповичем Каганським при Харківському повітовому училищі (1899–1905), а також оркестри, організовані його учнем і послідовником В. А. Комаренком. Діяльність цих колективів відіграла основоположну роль у популяризації та наступній академізації балалайкового мистецтва в Україні. Зокрема, це пов'язано з тим, що балалайкова група виконувала роль, аналогічну скрипковій у симфонічному оркестрі.

Варто зазначити, що в репертуарі подібних колективів переважали перекладення відомих академічних творів для інших інструментальних складів, а також обробки-варіації на народні теми.

В якості прикладу можна навести цілий ряд обробок одного з перших українських балалаечників-віртуозів — харків'янина Олександра Ленця, твори якого увійшли до репертуару вітчизняних оркестрів. Серед них була обробка української

народної пісні «Реве та стогне Дніпр широкий», яку можна вважати першим зразком «концертизації» національно-фольклорного мелосу в балалайковому інтерпретуванні.

Важливу роль у процесі академізації народних інструментів, зокрема балалайки, та формування плеяди кваліфікованих фахівців у цій сфері відіграло заснування професійної музичної освіти на всіх ланках. Уперше в Україні клас народних інструментів був відкритий у 2-й музичній профшколі Харкова у вересні 1921 р., куди було зараховано 16 учнів, а відкриття в 1924 р. класів народних інструментів у Харківському музично-драматичному інституті було першим досвідом академізації інструмента на рівні вищої музично-професійної освіти. На базі цих класів у 1926 р. створено першу в СРСР кафедру народних інструментів. Отже, зважаючи на цей факт, варто зазначити, що першими дипломованими професійними виконавцями на балалайці стають саме харків'яни.

Наявність яскравих музикантів — віртуозів-балалаечників спонукало композиторів до створення концертної музики для цього інструмента. Дослідники балалайкового виконавства згадують імена двох перших українських лауреатів I Всесоюзного конкурсу-огляду, що проводився в 1939 р. — Олексія Калінкіна й Миколи Хаврошина. Останній тоді став лауреатом третьої премії, а музичну освіту він здобув спочатку в Харкові (на відділенні народних інструментів робочої консерваторії), а потім у Київській консерваторії.

Формування в 1950–1970-ті рр. плеяди яскравих, високопрофесійних виконавців-балалаечників сприяло активізації творчості українських композиторів для цього інструменту та звернення, зокрема, до концертного жанру. Так, першим зразком українського концерту для балалайки з оркестром вважається твір харківського композитора Петра Гайдамаки, створений у 1965 р. Першим виконавцем та редактором сольної партії був харків'янин, соліст харківської філармонії та викладач Харківського державного інституту культури Віктор Заболотний.

Варто зазначити, що в цей період, а саме починаючи з 50-х років минулого століття, центр балалайкового мистецтва в Україні переміщується до Києва, що було пов'язано, з початком концертно-виконавської та педагогічної діяльності Євгена Білова. Його активна співпраця з відомими композиторами для популяризації оригінального репертуару для балалайки, а також плідна діяльність в якості аранжувальника та педагогічна робота призвели до того, що київська школа посіла провідні позиції в процесі розвитку сольного виконавства на балалайці.

Активна виконавська діяльність українських солістів-балалаечників та їх плідна педагогічна діяльність сприяли написанню оригінальних творів для цього інструмента, більшість з яких були створені за особистим замовленням або спеціальним призначенням для одного з них. Тут слід згадати не лише самого Євгена Білова, як засновника школи, але й його учнів і послідовників — Юрія Алексика та Володимира Ілляшевича.

У період кінця 50-х — 70-ті роки ХХ ст. було написано низку творів концертного репертуару для балалайки. Серед яких: диптих «Пісня і танець» Климента Домінчена; три Концерти для балалайки з оркестром, «Сюїта», «Токката», «Ноктюрн», «Рондо» Костянтина Мяскова; Концерт, «Серенада», «Болеро», «Арагонська хота» Натана Шульмана; Концерт, «Сюїта», ряд мініатюр Кіма Шутенка; подвійний Концерт для бандури та балалайки з симфонічним оркестром Глеба Таранова; Концертний ноктюрн-поема на тему української народної пісні «Ніч яка місячна» Анатолія Білошицького; «Танець» Валентина Борисова; «Українська рапсодія» та

«Колискова» Петра Андросюка; «Казка», «Колискова та скерцино» Віталія Сечкіна, а також «Скерцо» Володимира Золотухіна.

Як показує історичний досвід, основною спеціалізацією представників української балалайкової школи є виконавська. Проте, виключенням тут постає композиторська діяльність випускника НМАУ ім. П. І. Чайковського Євгена Тросянського — талановитого балалайкового виконавця та композитора.

Період активної творчості Є. Тросянського припадає на кінець 80-х — 90-ті роки минулого століття: його перу належать такі твори, як «Ноктюрн», «Гротеск та роздум», «Кадриль» для балалайки з фортепіано, «Український сувенір» для балалайки з баяном, концертна п'єса на тему Л. Афанасьєва. Ці твори, як видається, значною мірою відрізняються від традиційних балалайкових концертних опусів, які виникали на основі перекладень. Вони містять не лише яскравий тематизм змішаного класично-фольклорного походження, але й елементи особливої нової віртуозності, пов'язаної з естрадною стилістикою.

Варто зазначити, що на межі ХХ–ХХІ ст. балалайка не втрачає своєї популярності серед виконавців та композиторів. Так, вагоме місце тут посідає творчість плеяди харківських композиторів, таких як Валентин Іванов, Тетяна Хмельницька, Борис Міхеев, Григорій Цицалюк, Микола Стецюн та Анатолій Гайдено. Також для балалайки створюють твори Віктор Власов та Іван Обрево.

Отже, спостерігаючи історію становлення та розвитку українського концертного репертуару для балалайки, можна констатувати, що цей інструмент передусім є надбанням вітчизняної музичної культури й він ніколи не втрачав інтерес серед слухачів, виконавців та композиторів. Також варто зазначити вагому роль митців Харкова в процесі академізації та популяризації українського балалайкового інструментального мистецтва.

Д. Маяцький

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ТВОРЧОСТІ ЕРККІ ЙОКІНЕНА

D. Maiatskyi

GENRE AND STYLE FEATURES OF ERKKI JOKINEN'S BAYAN-ACCORDION COMPOSITIONS

Фінське баянно-акордеонне мистецтво посідає сьогодні одне з провідних місць в Європі та світі. Процес впевненого становлення баяна (акордеона) як академічного інструмента активно відбувався у фінській музиці, починаючи з 70–80-х рр. ХХ ст. Величезну роль у цьому відіграла творча діяльність таких видатних композиторів, як Юкка Тіенсу, Хейккі Валпола, Гаррі Вессман та Ерккі Йокінен.

Саме Ерккі Йокінен (нар. 1941) став одним з перших фінських митців, які звернулися до баяна (акордеона) як до інструментів із своїм власним мистецьким потенціалом, придатних для виконання високохудожньої музики. Шляхи творчих пошуків Е. Йокінена в цій сфері є загалом характерними для музичного мистецтва Фінляндії тієї доби. У своїх творах для баяна (акордеона) композитор експериментував, досліджував та розкривав художні можливості інструменту, використовуючи контрастні тембри, тональні кольори й текстури, а також специфічні прийоми баянно-акордеонного виконавства (нетемперовані *glissandi*, *tremolo* міхом, різкі динамічні зміни всередині довгих тривалостей, тощо), підкреслюючи їх складними ритмами.

Першим твором Е. Йокінена для баяна (акордеона) є п'єса "Alone" (1979), присвячена автором видатному фінському музиканту Матті Рантанену, який саме й спонукав композитора звернутися до цього інструменту. Відповідно до назви, твір передає відчуття самотності руху на шляху становлення та визнання інструмента. Втілення цього посилу в експресивній мініатюрі відбувається за допомогою сонористичних звукообразів, періодичних пуантилістичних та мінімалістичних включень на тлі ідеї переходу від статичності до руху.

У 1983 р. композитором було написано п'єсу "Reflektion" для двох баянів. Твір побудований на основі звукових текстур, різноманітних тембрових ефектів та несподіваних змін динаміки. Унікальної глибини та інтенсивності надає музиці, зокрема, активне використання характерних для баяна звукових ефектів. Діалогова структура твору є водночас втіленням певного монологу, матеріал якого віддзеркалюється ніби з певною затримкою, втім поєднується в кульмінаційних моментах для підсилення звукових ефектів. У 1987 р. Ерккі Йокінен створив Концерт для баяна (акордеона) з камерним оркестром, який вперше прозвучав у виконанні Матті Рантанена як соліста та камерного оркестру *Avanti!* під керівництвом диригента Еса-Пекка Салонена. Музична мова твору базується на алеаторно-сонористичних засадах. Одним із основних виражальних засобів є протиставлення контрастних тембрів звучання сольної та оркестрової партій. За своєю ансамблевою специфікою цей належить до домінантно-сольного типу концерту з оркестром, де сольна партія домінує майже упродовж всього твору. У 1988 р. Концерт для баяна (акордеона) Ерккі Йокінена був удостоєний премії ЮНЕСКО в Парижі й вважається одним з найуспішніших у світі творів цього жанру, написаних для цього інструменту.

Творчий доробок композитора містить також твори для баяна (акордеона) в ансамблі з іншими інструментами — з контрабасом (у творі "...presentir...", 1989), віолончеллю (у творі "A Yellow Primrose to Alberto Calero", 1995), флейтою (у "Rise V", 2002). Ці дуети за участі баяна (акордеона) вражають своєю віртуозністю. Музика цих творів вирізняється гострою артикуляцією, поєднуючи певну статичність з моментами очікування та енергійними спалахами. Інструменти повністю демонструють широкий діапазон звучання, досягаючи вершини розкриття свого характеру.

Внесок Е. Йокінена до розвитку баянно-акордеонного мистецтва отримав високу оцінку музикантів-виконавців і дослідників у всьому світі. Твори митця міцно увійшли до світової класики сучасного баянно-акордеонного репертуару та часто звучать у концертних, фестивальных й конкурсних програмах.

М. Махлай

РОЗВИТОК ХАРКІВСЬКОГО СПОСОБУ ГРАННЯ НА БАНДУРІ В ЦИНЦИННАТСЬКІЙ БАНДУРНІЙ ШКОЛІ

М. Mahllay

DEVELOPMENT OF THE KHARKIV-STYLE TECHNIQUE OF BANDURA PLAYING AT CINCINNATI BANDURA SCHOOL

Від 1930-х років кобзарі та бандуристи почали свою еміграцію на захід. Розвиток кобзарства і бандурництва в українській діаспорі в Північній Америці з тих часів набув нових ознак та форм. Водночас діаспора намагалася зберігати українську культуру та традиції: від ризикованих подорожей в Радянський Союз заради уроків

від кобзарів, до заснування шкіл та проведення концертів вдома. На сьогодні одна з бандурних шкіл, яка намагається зберігати й просувати кобзарство, — це Цинциннатська школа бандури.

Цинциннаті — це місто-побратим Харкова. Вшановуючи це партнерство, Цинциннатська школа бандури займається розвитком харківського способу гри на бандурі з кобзарськими впливами. Усі учні школи грають на бандурах харківського типу; деякі учні мають модифіковані інструменти, де менше басів, які настроєні згідно зі старосвітською традицією. Репертуар балансується між стародавнім кобзарським репертуаром, творами Гната Хоткевича, народними піснями та імпровізацією над різними мелодіями. Хоча декілька учнів читають з нот і вчать по нотах, більшість не мали попереднього музичного досвіду до початку уроків гри на бандурі — і тому навчальний процес відбувається у форматі усної традиції. Таким чином, навчальний процес сприяє розвитку засвоєння матеріалу на слух, а також залишає простір для імпровізації учнів над творами, які вони вивчають.

Досліджуючи свої педагогічні корені, школа пишається тим, що її лінія спадкоємництва вчителів прокладається аж до XVIII століття від всіх трьох кобзарських шкіл — зінківської, комишнянської та миргородської. У доповіді автор також продемонструє своє невелике дослідження з передавання знань та навичок кобзарської традиції — від кобзарських шкіл до Детройту, Клівленду та згодом, до Цинциннаті. Це дослідження мало на меті прослідкувати передавання традиції саме усним способом, а не шляхом класичної консерваторської музичної освіти бандурництва. Передавання знань усним способом у діаспорі зумовлено тим, що жоден академічний заклад у Північній Америці не готує професійних кобзарів або бандуристів. Саме через це майже усі бандуристи в діаспорі успадукували свої знання усно. Проте їх не можна автоматично категоризувати як кобзарів, адже, згідно з традицією, знанці кобзарства мусять усно вивчити кобзарський репертуар. Саме тому Цинциннатська школа бандури у педагогічній практиці користується усною трансмісією знань.

На додачу до педагогіки, автор також продемонструє своє невелике дослідження з архівування стародавньої української музики. Цинциннатська школа бандури використовує різні жанри для репертуару у своїй педагогічній практиці, включно з класичним кобзо-лютневим репертуаром. Заклад також вірить у деколонізацію класичної музики задля збереження української традиції класики. Автор планує розширити архів для репертуару, написаного для різних інструментів, але оскільки кобзарів часто запрошували на роботу на Захід, багато лютневої музики архівується та транскрибується для харківського способу гри на бандурі.

Найбільшим здобутком у просуванні харківського способу гри на бандурі є заснування «Полтавського Простору» — щорічного семінару, заснованого у 2024 р. автором із метою просування кобзарства, харківського способу гри на бандурі та популяризації творів титанів бандурної класики початку XX ст. тощо. Минулого року десять учасників вивчали різні технічні, виконавчі та імпровізаційні підходи від викладачів семінару Юліана Китастого та Віктора Мішалова.

Задля налагодження українсько-американських зв'язків у галузі харківського способу гри на бандурі, автор розпочав співпрацю з пані Мариною Залізник та її класом харківської бандури при Вінницькому фаховому коледжі ім. М. Д. Леонтовича. Співпраця розпочалася з об'єднання зусиль у соціальних мережах (Інстаграм та Фейсбук), де на сторінці «Полтавського Простору» автор

регулярно публікує відеозаписи учнів з Вінниці та Цинциннаті, які грають на бандурі харківським способом. Таким чином, сторінки «Полтавського Простору» та Цинциннатської школи бандури перейшли у формат виробників контенту, ставши першими у світі акаунтами для просування харківського способу гри на бандурі.

У планах на майбутнє — створення онлайн-семінів упродовж року, співпраця з благодійною організацією Ukrainian Classical Music Project для організації концертів української класичної музики в США тощо.

А. Гринь

ФРАНК АНЖЕЛІС — КОРИФЕЙ ФРАНЦУЗЬКОЇ БАЯННОЇ МУЗИКИ

А. Нруп

FRANK ANGELIS — THE CORYPHAEUS OF FRENCH BUTTON ACCORDION MUSIC

Попри широку популярність Франка Анжеліса, його творчий шлях не знайшов належного висвітлення у вітчизняному музикознавстві.

Франк Анжеліс народився 13 листопада 1962 р. у м. Мелен, Франція. З дитинства почав навчатися музиці, опановуючи концертний баян та інші інструменти, зокрема фортепіано. Ця рання музична освіта стала основою для його майбутньої кар'єри. У віці 17 років він отримав гран-прі на міжнародному конкурсі баяністів, організованому Фернаном Лакруа, а двома роками пізніше завоював Трофей Світу (Trophée Mondiale) на міжнародному конкурсі в Кастельфідардо (Італія). Кар'єра Ф. Анжеліса як виконавця активно розвивалася: він став переможцем багатьох національних і міжнародних конкурсів. Цей успіх закріпив його позицію як одного з провідних акордеоністів Європи.

Окрім виконавської діяльності, Франк Анжеліс є талановитим педагогом. Він проводить заняття по класу баяна та фортепіано в Національній школі музики в Женеві та і CNIMA Жака Морне, продовжуючи передавати свій досвід новим поколінням музикантів. У 1997 р. двоє його учнів — Домінік Еморін і Роман Жбанов — вибороли перші місця в категоріях Senior Variété та Senior Classique на конкурсі Трофей Світу.

Перші композиції Ф. Анжеліса з'явилися у 1990-х рр. Під час гастролей у Франції та за її межами композитор отримав нагоду ознайомитися з різними музичними традиціями: італійською, австрійською, слов'янською та китайською. Це надало ще більше натхнення для нових ідей музичних творів. Серед найвідоміших композицій автора можна назвати «Амальгама», «Ритмічна коробочка», «Гаїті», «Токата пам'яті Астора П'яццолі», «Вальс клоуна», «Данина пам'яті Пако», «Глухий кут», «Пекін 2011», «Романс № 2» сюїта № 1 тощо. Твори Франка Анжеліса для баяна здобули широке визнання серед виконавців та слухачів різних країн, серед яких Нова Зеландія, Сербія, Фінляндія, Франція та Україна. Його композиції поєднують стилістичні ознаки музики різних епох та напрямів, включаючи елементи бароко, французького шансону та джазу. Твори Ф. Анжеліса часто включаються до обов'язкової програми на міжнародних конкурсах, таких як «Кубок світу». У 2010 р. Міжнародна конфедерація акордеоністів нагородила Ф. Анжеліса першою премією за соїту «Гаїті».

Ф. Анжеліс брав участь у різних музичних проектах, зокрема в роботі над месою Бернара Каванни та брав участь у фестивалі Musica у Страсбурзі. Також він працював над саундтреками до кінофільмів («Жанна і чудові хлопці» та «Світ між

двома»), зробив внесок у театральну музику (постановку Les Soliloques для Nationale of Clermont Ferrand режисера Жана-Філіпа Відаль).

Нині Франк Анжеліс продовжує викладацьку та композиторську діяльність. Його регулярно запрошуюють до складу журі престижних конкурсів (Trophée Mondiale Castelfidardo, Montrond Les Bains, Coupe Mondiale), що підтверджує його авторитет як композитора та виконавця.

Ду Бохао

ТВОРЧИСТЬ ПРОВІДНИХ КВАРТЕТІВ САКСОФОНІВ У КОНТЕКСТІ ХАРАКТЕРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА

Du Bohao

CREATIVITY OF LEADING QUARTETS OF SAXOPHONES IN THE CONTEXT OF CHARACTERISTIC TRENDS OF DEVELOPMENT OF MODERN BRASS PERFORMANCE

Друга половина ХХ ст. є важливою віхою в еволюції саксофонного мистецтва. В окреслений хронологічний відтинок в академічній музичній культурі відбувається професійне визнання саксофона, який за своєю популярністю не поступається іншим інструментам духової групи, які вже мають тривалу історію побутування у виконавській практиці.

Невіддільною частиною процесів, що відбуваються в саксофонному виконавстві, зокрема і в межах окремих національних шкіл, стає творча діяльність саксофоністів, що характеризується вищим, порівняно з попереднім етапом розвитку, рівнем ансамблевої практики. З'являється велика кількість різних складів колективів за участю саксофону, серед яких найпоширенішим, як і в минулі періоди, залишається квартет. Він рівнозначно функціонує в академічному та джазовому виконавстві.

Поміж надзвичайно великої кількості квартетів саксофонів відзначимо найбільш провідні та значущі: Квартет саксофонів імені С. Рашера (Rasher Saxophone Quartet), Світовий квартет саксофонів (World Saxophone Quartet), Квартет саксофонів Рова (Rova Saxophone Quartet), Квартет «Саксофони Італії» (Quartett «Saxophono Italiano»), Квартет саксофонів Маямі (Miami Sax Quartet), Квартет саксофонів Богемії (Bohemia Saxophone Quartet), Квартет «Хабанера» (Quatuor Habanera), Квартет саксофонів Аполло (Apollo Saxophone Quartet) та ін.

Rasher Saxophone Quartet (Квартет саксофонів імені С. Рашера) створений у 1969 р. Сігурдом Рашером (Sigurd Rascher), є провідним серед колективів, зберігає традиції, закладені його основоположником. До його першого складу квартету увійшли: Сігурд Рашер — саксофон альт, його донька Карина — сопрано саксофон і найкращі учні Брюс Вайнбергер — саксофон тенор і Лінда Бенгз-Урбан — баритон саксофон. Цей склад квартету був незмінним до 1981 р., коли С. Рашер завершив свою виконавську діяльність.

Квартет систематично виступає в кращих залах Європи, Азії та США, зокрема Карнегі-Холл, Лінкольн-центр у Нью-Йорку, Кеннеді-центр у Вашингтоні, Королівський зал у Лондоні, філармонійні зали Гельсінкі, Амстердама, Берліна, Риму, Цюріха, Куала Лумпур.

Особливість квартету полягає, зокрема в репертуарній політиці колективу: С. Рашер, окрім класичних композицій, створював і власні транскрипції для

колективу, а основу концертних виступів ансамблю склали твори, присвячені саме йому. Ентузіазм і захопленість учасників колективу в поєднанні з музикальністю, віртуозною та технічною оснащеністю спонукали понад 250 композиторів присвятити свої твори цьому колективу як-от Л. Беріо (L. Berio), Ф. Гласс (P. Glass), Я. Ксенкіс (I. Xenakis), Ч. Вуорінен (Ch. Wuorinen) та ін.

У репертуарі Квартету Сігурда Рашера вперше з'являються твори, у яких квартет саксофонів поєднується з різними інструментами та ансамблями: голосом, хором, органом, ударними інструментами, а також із оркестром, що засвідчує модифікацію та, відповідно, новий виток в еволюції досліджуваного жанру.

Одним із найоригінальніших джазових колективів виокремлюється World Saxophone Quartet (Світовий квартет саксофонів), створений баритон-саксофоністом Гаміетом Блюеттом, альтами та сопраністами Джуліусом Гемфіллом й Олівером Лейком, а також тенором Девідом Мюрреєм. Група утворилася з Black Artists Group, яку Блюетт, Хемпхілл і Лейк заснували в Сент-Луїсі, штат Міссурі, у 1968 р. У 1976 р. Ед Джордан, голова музичного факультету Південного університету Нового Орлеана, запросив чотирьох музикантів на серію семінарів і концертів.

Наприкінці 1970-х з'явився ще один джазовий колектив із оригінальною назвою Rova Saxophone Quartet (Квартет саксофонів Рова, RSQ), яку утворює аббревіатура перших літер прізвищ учасників: Джон Раскін (Jon Raskin), Ларрі Окс (Larry Ochs), Ендрю Войт (Andrew Voigt) та Брюс Аклі (Bruce Ackley).

Ансамбль виникнув напередодні дуже важкого для джазу періоду, коли його поступальний розвиток був фактично припинений — відбувалось повернення до традиції, що на практиці обернулося укріпленням “mainstream”, не здатним до будь-якого подальшого розвитку. Free Jazz, який виконує Rova Saxophone Quartet, «живиться» ідеями початку 1970-х, але при цьому їх істотно модернізує. Стильовими уподобаннями колективу є творчість від Ч. Айвза, Е. Вареза, О. Мессіана, Я. Ксенакіса до Дж. Колтрейна, Е. Брекстона, С. Лейсі, С. Тейлора та О. Коулмана, а також пост-боп, фрі-джаз, блюз, авангард-рок. Також учасники квартету черпають натхнення в образотворчому мистецтві, сучасній поезії та танці, поцінують традиційні та поп-музичні стилі Африки й Азії.

Italian Saxophone Quartet (ISQ, Італійський квартет саксофоністів) був заснований у 1982 р. чотирма солістами-саксофоністами Федеріко Мондельчі (сопрано), Джуліан Бродскі (альт), Сільвіо Россомандо (тенор) та Мікеле Паоліно — близькими друзями, які вирішили об'єднатися, щоб виконувати камерну музику для саксофона на найвищому мистецькому рівні. Невдовзі після свого заснування ISQ виграв низку важливих конкурсів камерної музики, включаючи одnogолосну Першу премію, а також спеціальний приз на престижній Premio Ansona.

Miami Sax Quartet (Квартет саксофонів Маямі), у який увійшли музиканти з Південної Флориди Гері Келлер, Гері Ліндсі, Ед Калле та Майк Бріньола, виокремлюється поміж інших ансамблів унікальним сучасним звуком. Репертуар колективу складають джазові композиції, попмузика, латина, ритм-енд-блюз та камерної музики.

Одним із найкращих камерних ансамблів Америки є PRISM Quartet, метою якого є показати саксофон у несподіваному амплуа, різностильовій музиці, а також кинути виклик, надихнути та зворушити аудиторію. «Сміливий ансамбль, який встановив стандарт для сучасно-класичних саксофонних квартетів» (The New York Times).

Apollo Saxophone Quartet (Квартет саксофонів Аполло, ASQ) вже понад 30 років перебуває в авангарді британської сцени класичної музики (групу було створено в 1985 р.). Колектив у складі Роба Бакленда, Карла Рейвена, Енді Скотта, Джима Філдхайуса, безперечно зробив найбільший внесок у розвиток репертуару для саксофонного квартету у Великій Британії, замовивши та презентувавши понад сто творів, багато з яких на сучасному етапі вважаються основним репертуаром і виконуються світовими саксофонними квартетами.

В японській музичній культурі та свіговій загалом значну популярність здобув Trouvère Quartet — створений у 1987 р. за участю провідних японських саксофоністів — Нобуя Сугава (Nobuya Sugawa, саксофон-сопрано), Шінічіро Хікосака (Shinichiro Nikosaka, саксофон-альт), Ясуші Араї (Yasushi Arai, саксофон-тенор) та Ясуто Танака (Yasuto Tanaka, саксофон-баритон).

Квартет є лауреатом численних конкурсів, зокрема здобув другу премію на Міжнародному музичному конкурсі в Токіо в 1992 р., а також П'яту премію Японської академії духових інструментів. Учасники ансамблю займаються й сольною концертною практикою.

Характеристика окремих колективів квартетів саксофонів засвідчує значний еволюційний поступ цієї галузі інструментальної культури упродовж другої половини ХХ — початку ХХІ ст., що виявляється в зростанні й вдосконаленні виконавської майстерності музикантів, розширенні тембрового та технічного потенціалу інструмента, збагаченні репертуару для названого ансамблю новотворами різних стилів та жанрів.

Д. Янжула

«HOMO LUDENS VI, ПАРА АНЕКДОТІВ НА ВСІМ ВІДОМУ ТЕМУ ДЛЯ ТРОМБОНА.» В. РУНЧАКА: ІНТЕГРАЦІЯ ІННОВАЦІЙНИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ РІШЕНЬ У НЕАКОМПАНОВАНОМУ ВИКОНАВСТВІ

D. Yanzhula

“HOMO LUDENS VI, A COUPLE OF ANECDOTES ON A WELL-KNOWN TOPIC FOR TROMBONE” BY V. RUNCHAK: INTEGRATION OF INNOVATIVE COMPOSITIONAL SOLUTIONS IN UNACCOMPANIED PERFORMANCE

Неакомпановані інструментальні твори посідають особливе місце в репертуарі виконавців із часу створення скрипкових партит і сюїт для віолончелі Й. С. Баха. Протягом століть композитори зверталися до цієї жанрової форми, розширюючи виразові можливості різних інструментів. Однак, якщо для струнних і клавішних інструментів сольні твори стали невіддільною частиною репертуару, то для духових — такий підхід був менш поширеним. Це зумовлено не лише технічними особливостями духових інструментів, а й природою їхнього звучання, яка традиційно асоціюється з оркестровим чи ансамблевим виконавством.

Нині спостерігаємо зростання інтересу до сольного виконавства на духових інструментах. Цей напрям активно розвивається завдяки інноваційним композиторським експериментам, які часто виходять за межі традиційних жанрових канонів. Показовими в цьому контексті є творчі здобутки як іноземних композиторів (Л. Беріо, К. Штокгаузена, Б. Мантовані), так і українських митців (О. Щетинського, Л. Юріної та В. Рунчака). Композиторська творчість В. Рунчака

є недостатньо вивченою в музикознавстві, що й зумовлює актуальність нашого дослідження.

Володимир Рунчак — автор численних симфонічних, вокальних, інструментальних і хорових творів для різних виконавських складів. Творчий доробок митця вирізняється експериментальністю, жанровою багатогранністю та використанням найсучасніших музично-виразових засобів. Крім цього, творчість В. Рунчака є вагомим внеском у розвиток сучасного репертуару для тромбона соло. Досліджуючи темброві можливості тромбона, композитор активно залучає виконавця до сценічного процесу, упроваджуючи елементи інструментального театру. При цьому музична тканина його творів втілює ідею «внутрішнього» діалогу на інтонаційному, ритмічному, динамічному рівнях. Виконавець стає ніби «quasi-ансамблістом», демонструючи поліпластовість звучання поєднанням гри, співу та перкусійних ефектів. Одним із прикладів такого підходу є твір «Homo ludens VI, пара анекдотів на всім відому тему для тромбона» для тромбона соло, який було створено у 2005 р.

Відповідно до жанрової класифікації О. Берегової, «Homo ludens VI...» В. Рунчака можна ототожнити з інструментальним моноспектаклем, у якому основна увага зосереджується на образній деталізації та емоційній виразності драматургії. Тому драматургія розглянутого двочастинного твору будується на взаємодії різних типів викладу музичного матеріалу — інструментального, вербального, шумового. «Homo ludens VI, пара анекдотів на всім відому тему для тромбона» — це різнобічна портретна характеристика тромбоніста-соліста, який у гротескній формі ніби описує епізоди-подробиці свого творчого життя.

Утілюючи іронічну сутність авторського задуму, музикант одночасно розкривається як інструменталіст, актор та співавтор (композитор надає солісту можливість для імпровізації), що потребує високої технічної майстерності та артистизму. Драматургічна концепція твору В. Рунчака будується за принципом наростання загального напруження, як емоційного так і фізичного, що стосується витривалості виконавця. Позаяк відбувається ускладнення виконавських прийомів, досягаючи кульмінації наприкінці віртуозної II частини твору.

Ключовим засобом створення багаторівневої звукової комунікації в розглядуваному творі є діалогізація музичної тканини, яка дозволяє компенсувати відсутність акомпанементу. Принципи діалогізації визначають не лише загальну композицію розглядуваного твору, а й способи організації музичного матеріалу, форми викладу, прийоми розвитку тематизму та виконавсько-технічні засоби.

Уже у I-й частині твору композитор експериментує з технічними можливостями тромбона, упроваджуючи численні інноваційні прийоми (спів з мундштуком і без; спів і гра попередньої ноти (мундштук у тромбоні); мультифоніка). Така демонстрація забезпечує комічний ефект, підкреслюючи авторський задум. Центральний розділ першої частини відзначається чергуванням різних артикуляційних засобів (*legato* — *staccato*) та вступом у гру другого учасника музикування — «ансамбліста» — голосу виконавця, який імітує інструментальні прийоми (*frullato*, *glissando*, *legato*, *staccato*), створюючи ефект діалогізації між грою на тромбоні та співом.

Кульмінацію частини визначає інтенсивна фрагментація та ущільнення фактури, зміна метру, сегментація ритмічних груп, швидкий перехід між «партіями» — звучання тромбона й спів без інструмента, що сприяє втіленню діалогізації на тембровому рівні. Інтенсифікація музичного тематизму створюється В. Рунчаком також і за допомогою використання прийому *glissando*, який

почергово звучить у різних тембрах (інструмент — голос). Зазначимо, що завдяки пластичності інтонації, емоційній багатогранності та тембровій яскравості *glissando* є універсальним засобом для створення комічних образів чи ситуацій.

Ще одним художнім прийомом імітації ансамблевої взаємодії у творі В. Рунчака є спосіб «доспівування» мелодичної лінії тромбона. Внаслідок інтонування голосом у техніці *mormorando* останньої ноти партії тромбона створюється ілюзія післязвуччя. Такий стереофонічний ефект робить звучання більш віддаленим. Додатково цьому сприяє контрастна динаміка *fff-mp*.

Друга частина «*Homo ludens VI*» містить чотири розділи, кожен із яких складається з низки епізодів. Взаємодія різних виконавських прийомів та музично-виразових засобів поглиблює комічність і гротескність задуму автора. Приглушений звук тромбона (*con sord.*) на фоні ритмічних ударів ногою четвертними тривалостями у 1-му розділі створює відчуття невимушеної простоти, навіть легкої танцювальності. Акцентна ритміка, підкреслена динамічними контрастами (*sf-mp*) підсилює це сприйняття.

У другій частині композитор активніше демонструє технічний потенціал інструмента, збагачуючи темброву палітру твору. Про це свідчить використання шумових ефектів, специфічних артикуляційних (*legato, staccato, sforzando*) та виконавських прийомів (*glissando* й *frullato*). Внаслідок цього меншою мірою проявляється діалогізація, поступаючись місцем демонстрації різноманітності звучання.

Розширена палітра звукових ефектів (спів, вигуки, удари, шуми), раптові зміни артикуляції, темброві й динамічні контрасти підсилюють напругу та гротесковість авторської ідеї. Як наслідок, відчуття внутрішнього діалогу не згасає до самого завершення твору. Використання строкатого розмаїття оригінальних прийомів, які змінюються майже в кожному такті, досягає максимальної інтенсивності. Так, у цьому розділі композитор інтегрує усі раніше задіяні прийоми, додаючи до них імпровізацію виконавця на з'єднанні або чергуванні прийомів гри та, насамкінець, демонстративний злив клапаном конденсату, що гіперболізовано позначає втому виконавця. Показово, що в нотному тексті В. Рунчак дає детальні текстові інструкції, вказуючи на спосіб виконання кожного прийому, при цьому зберігаючи свободу музиканта.

Отже, «*Homo ludens VI*, пара анекдотів на всім відому тему для тромбона» В. Рунчака, демонструючи надзвичайну різноманітність технічних і виразових засобів, свідчить про те, що віртуозні можливості виконавця на тромбоні практично необмежені. Завдяки поєднанню ритмічних, тембрових і динамічних контрастів, твір розкриває потенціал інструмента для створення ефекту ансамблевого звучання в умовах одноосібного виконавства. З огляду на виявлені аспекти взаємодії між елементами музичної тканини, у процесі дослідження здійснено систематизацію чинників, які забезпечують процес діалогізації, за наступними категоріями: музично-виразова естетика (зокрема, ритм, тембр, регістр, динаміка), виконавсько-технічні можливості тромбона, семантичні конотації звукового сприйняття та композиційна структура твору.

Отже, музика для неакомпанованого тромбона — важлива сфера творчості, яка все ще потребує ґрунтовного музикознавчого вивчення.

Р. Павлюк

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ САКСОФОНА-СОЛО І. ТАРАНЕНКА

R. Pavlyuk

GENRE-STYLE AND PERFORMING FEATURES OF COMPOSITIONS FOR SAXOPHONE-SOLO BY I. TARANENKO

На початку XXI ст. духове виконавство в Україні увійшло в новий етап свого еволюційного розвитку. Важливим чинником цього процесу стала багатогранна діяльність саксофоністів, яка нині відзначається високим рівнем виконавської та педагогічної майстерності, а також значними досягненнями в сольній та оркестрово-ансамблевій сфері. Прогрес цієї галузі інструментальної культури обґрунтовано пов'язаний із розширенням педагогічного та концертного репертуару, до створення якого долучився відомий український композитор І. Тараненко. Творчість автора охоплює широкий спектр стилевих уподобань, як-от академічна музика, джаз, естрадна музика. Композиторський стиль І. Тараненка вирізняється проникливою щирістю, внутрішньою насиченістю, прагненням відтворити національну ідентичність, тонкою ліричністю, глибокою психологічною образністю, багатством мелодичного матеріалу, ретельно виваженими структурними рішеннями та блискучим інструментуванням. Водночас значне місце в композиціях автора посідає духовно-релігійна проблематика, яка надає багатьом творам особливого змістового наповнення.

Упродовж свого насиченого творчого шляху композитор звертався до різноманітних музичних жанрів, зокрема симфонічної та вокально-симфонічної музики. У його доробку особливу увагу привертають такі твори, як симфонічна містерія «Сім янголів з сурмами» для альтя з оркестром (2001), драма «І запало сім'я в тіло душею...» для бандури та симфонічного оркестру (2002), симфонічна драма «Іван Вишенський» (2009), Концерт-симфонія «Зрак» для скрипки, альтя, народного голосу та оркестру (2009), а також Концерт для фортепіано та симфонічного оркестру «Пневма» (2010). Серед вокально-симфонічних творів вирізняються симфонічна драма «Благодатна Марія» для чотирьох солістів, мішаного хору й симфонічного оркестру на слова П. Тичини (2011) та композиція «Добра музика» для високого голосу з оркестром на вірші С. Майданської (2013).

Твори за участю духових інструментів представлені, зокрема, такими композиціями: «A prima vista...» («З першого погляду...») для квартету саксофонів, перкусії, бандури та автора (фортепіано) (1996), «Янголом із обпаленим крилом...» для флейти та симфонічного оркестру (2013), «Пісню небесних душ» для кларнета й великого оркестру (2015), а також «FunkГопак» (версія для кларнета й фортепіано завершена в 2019 р.).

Окремої уваги заслуговують дві п'єси для саксофона соло «Птах зі зламаним крилом» та «В пошуках шляху», які виникли як наслідок творчої співпраці композитора Івана Тараненка з Олександром Мельником, доцентом Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Їхня спільна творча діяльність розпочалася після проведення майстер-класів в Угорщині у 2002 р. Обидві п'єси були написані у 2003 р. спеціально для міжнародного конкурсу саксофоністів «Сельмер».

«В пошуках шляху» постає як надзвичайно ефектна п'єса, яка демонструє багатогранний тембровий і технічний потенціал саксофона. Початкова частина (такти 1–10) базується на мінімалістичних мотивах, що поступово трансформуються у виразну мелодико-тематичну лінію. Вона є доволі складною з інтонаційної та ритмічної точок зору. В її основі лежать гамоподібні мотиви, які чергуються з побудовами, де тема оповивається тріолями, утворюючи приховане двоголосся. Водночас головний репетиційний мотив слугує своєрідним лейтмотивом, який природно інтегрується в розвиток драматургії твору. Він плавно переходить у лаконічні лапідарні ходи, які в процесі розвитку поступово збагачуються хроматизмами.

Середня частина (починаючи з такту 23) відзначається насиченістю технічних ефектів і сучасною музичною мовою. Тут використовуються чвертьтони, фрулато, слеп, розмаїта орнаментика, що ніби мереживом оповиває тему, утворюючи навколо неї вишукані арабески. Прикметним є також розмаїття ритмічних прийомів: дрібні тривалості, пунктирний і ломбардський ритми у найрізноманітніших трансформаціях, а також щедра мелізматика.

Повернення музично-тематичного матеріалу з першого розділу в модифікованому ритмічному вигляді виконує роль репризи. Тематична лінія стає складнішою завдяки використанню тридцятьдругих, а згодом шістдесятчетвертих тривалостей, прикрашених пунктирним ритмом, тріолями, численними мелізмами та артикуляційними ефектами, такими як глісандо, фрулато та вібрато. У кульмінаційній точці (цифра 78) композитор використовує флажолети, які саксофоніст виконує на *ffff*. Завершення твору характеризується поверненням вступного мотиву, що надає композиції симетричності й акцентує тематичне зерно, з якого розростається весь музичний матеріал твору. У фінальній частині мотив поступово розщеплюється на п'яти-, чотири-, три- та двозвучні елементи й завершується низхідним глісандо від звуку g^2 на *pppp*. Таке завершення асоціюється з образом героя, який після тривалого й складного шляху повертається до своєї відправної точки.

Мініатюра «Птах зі зламаним крилом» ґрунтується на принципі монотематизму, в основі якого лежить низхідний інтервальний хід на септиму, який асоціюється з образами смутку та жалю. В експозиційному розділі твору (такти 1–37) цей мотив підлягає різноманітним ритмічним модифікаціям, зокрема в тріольному й синкопованому ритмах. Розвиток музично-тематичного матеріалу вирізняється дискретністю: переважають короткі фрази, що розділяються паузами. Мелодико-інтонаційну структуру, окрім септим, формують збільшені та зменшені інтервали, які передають емоційну напругу, страждання і відчай, що символізують стан пораненого птаха.

Середній розділ п'єси має розробковий характер та ґрунтується на мотивному розвитку монотематичного ядра — септими. Низхідні та висхідні інтонації цього інтервалу наповнюються квінтолями, септолями та шістнадцятими мотивами. Швидкі репетиції, у поєднанні з напруженим мелодичним рухом через збільшені інтервали, поступово ведуть до кульмінаційної точки твору. Композитор використовує регістр альтисимо, де саксофон досягає ноти g^3 , що підкреслює драматизм події.

У репризному розділі динамічна насиченість узгоджується з експозиційним, перебуваючи в межах від *mf* до *pp*. Завершення п'єси в динамічному нюансі *ppp* із низхідним глісандо підсилює трагічний образ птаха.

Отже, у творах «У пошуках шляху» та «Птах зі зламаним крилом» композитор відкриває нові темброво-колеристичні можливості саксофона завдяки сучасним виконавським технікам і сонористичним ефектам, таким як глісандо, фрулато чи слеп. Досягнення розширення діапазону інструмента за рахунок регістру альтисимо та використання сучасної музичної мови робить ці твори затребуваними в українському репертуарі для саксофона.

І. Донченко

НОВІТНІ ВИМІРИ ЗВУКОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ГІТАРИ У ТВОРЧОСТІ ТОРУ ТАКЕМІЦУ

I. Donchenko

THE NEWEST DIMENSIONS OF GUITAR SOUND INTERPRETATION IN THE WORKS OF TORU TAKEMITSU

Одним із найоригінальніших японських митців другої половини ХХ ст. є композитор Тору Такеміцу (1930–1996), який залишив надзвичайно яскравий слід у світовій музичній культурі. Насичена оригінальними музично-філософськими й естетичними ідеями творчість митця базується на своєрідному синтезі східної та західної традицій, а його глибокий інтерес до тембру, простору і тиші відкрив нові горизонти для сфери інструментальної композиції.

Значним є внесок Такеміцу, зокрема, до сфери гітарної музики. Оригінальна інтерпретація композитором фонізму гітари, пов'язана з основоположною для митця філософською концепцією тиші та величезною увагою до мікронансів звучання, стала якісно новим явищем гітарного мистецтва, суттєво вплинувши на його подальшу еволюцію в академічному просторі.

Маркером новітності підходу Такеміцу є ставлення до звуку гітари як до явища, що не обмежується звичним «мелодійним профілем». У гітарних творах митця (“Folios”, 1974, “All in Twilight”, 1987, “Equinox”, 1993, “In the Woods”, 1995) відчутно надзвичайно тонкий пошук нових звукових фарб. Композитор майстерно використовує різноманітні штрихи, флажолети, перкусивні ефекти. Він цінує кожен звук як самодостатню подію, здатну впливати на емоційний та просторовий вимір твору.

Завдяки творчим знахідкам Такеміцу гітара утверджується як самодостатній об'єкт композиторських експериментів, рівноправний (поряд із фортепіано або скрипкою) учасник мистецьких пошуків у царині сучасних звуків.

Тору Такеміцу посів гідне місце серед тих музикантів ХХ ст., хто акумулював сучасну фонічну еволюцію гітари. У своїй гітарній творчості він упровадив нові виміри звукової інтерпретації, що полягають у деталізації тембрових нюансів, експериментах із тишею, у розширенні акустичних можливостей та синтезі східних і західних музичних парадигм. Завдяки його погляду на гітару як на інструмент безмежно багатих виражальних можливостей, відбувся принциповий зсув у ставленні композиторів і виконавців до цього інструмента.

Новітні виміри звукової інтерпретації гітари, започатковані у творчості Тору Такеміцу, докорінно змінили уявлення про виконавський потенціал цього інструменту й суттєво вплинули на еволюцію гітарної музики ХХ–ХХІ ст.

Цінь Шенянь

ПРОБЛЕМИ МЕТОДИКИ ДОСЛІДЖЕННЯ БЛЮЗОВОГО ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА

Qin ShengYang

PROBLEMS OF THE METHODOLOGY FOR STUDYING BLUES GUITAR PERFORMANCE

Методика вивчення блюзового виконавства стикається з низкою проблем, що зумовлені багатшаровістю самого феномену блюзу. Він проявляється і як музичний стиль, і як соціокультурне явище, і як історичний феномен та навіть форма літературної творчості. Відповідно, вивчення цього феномену вимагає глибокого розуміння його культурного контексту та естетичних засад.

Серед основних труднощів можна виокремити розмитість жанрових меж блюзу. Він охоплює різні стилеві напрями — від дельта-блюзу до електричного чиказького звучання. Це ускладнює формування уніфікованої методології, адже кожен піджанр має свої особливості щодо структури, мислення, звуковидобування, фразування та імпровізації. Більше того, блюз як музична універсалія має унікальну спроможність до асиміляції в різних соціальних умовах та поєднання з іншими стилями, жанрами та культурними концепціями. Таким чином, спроби сформувати традиційну для музикознавства методику дослідження блюзу дуже складно, адже він постійно намагається розсунути будь-які класифікаційні обмеження.

Другою важливою проблемою є специфіка формування виконавського стилю. Блюзова традиція передбачає індивідуальність виконавця, його особисту манеру подачі музичного матеріалу. Тому методика дослідження персоналій діячів блюзу має забезпечувати баланс між відтворенням автентичних зразків та розвитком музичного почерку сучасних виконавців. Це досягається через аналіз гри видатних блюзових гітаристів з акцентом на розуміння генези походження їхнього індивідуального стилю, принципів виконавської техніки тощо.

Третій аспект — соціокультурний контекст. Блюз виник як вираз соціального протесту, відображення емоційного стану та життєвого досвіду афроамериканської спільноти. Без розуміння цього контексту неможливо повною мірою передати дух блюзового виконавства. Методика має включати елементи культурологічного аналізу, який дозволяє усвідомлювати глибинні смисли блюзової музики. У цьому контексті важливими є праці соціологів та музикознавців, чий внесок у розуміння соціокультурних процесів дозволяє глибше усвідомити специфіку блюзу як мистецького явища.

Також важливим є методологія вивчення аспектів технічної підготовки блюзових виконавців. Ця сфера має багато специфічних прийомів гри, таких як бендінг, слайд, вібрато, що потребують особливої уваги, знання регіональних та історичних особливостей самих інструментів та звуковидобування на них. Підхід, що базується на єдності інтелектуального та фізичного компонентів виконавської діяльності, дозволяє формувати комплексне розуміння техніки гри. Теоретичні основи, класифікація технічних прийомів та їхнє практичне освоєння повинні інтегруватися в науковий контекст дослідження блюзового гітарного виконавства.

Отже, методика вивчення блюзового виконавства повинна базуватися на комплексному підході, що поєднує культурологічний та історичний підходи, широке застосування контекстного й компаративного аналізу та дослідження особистісних

виконавських стилів, які саме в цьому музичного напрямі набувають особливо опуклих рис. Лише поєднання цих складових дозволить досягти всебічного вивчення такого унікального явища як блюзове гітарне виконавство.

Се Пен

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ АКАДЕМІЧНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНІЙ ПРАКТИЦІ КИТАЙСЬКИХ ВОКАЛІСТІВ

Xie Peng

REPRESENTATION OF EUROPEAN ACADEMIC TRADITIONS IN THE CONTEMPORARY PRACTICE OF CHINESE VOCALISTS

В умовах складних культурно-діалогічних процесів сьогодення та мистецької взаємодії в системі «Схід — Захід» набуває стрімкого розвитку академічне вокальне виконавство в Китаї, що є віддзеркаленням глибокого засвоєння та асиміляції традицій європейського співочого професіоналізму.

Адаптація в далекосхідному художньому просторі мистецького досвіду, накопиченого в західноєвропейській (оперній та концертно-камерній) практиці, музично-освітній сфері, опора на систему виконавсько-стильових принципів та методологічних настанов бельканто — художньо-ціннісного еталону європейської співочої культури й маркеру академічного вокального мислення — склали підвалини формування національної вокально-академічної школи в Китаї. Біля джерел цього унікального мистецько-художнього феномену, початок формування якого припадає на 1920–1930 рр., — виконавська та педагогічна діяльність плеяди яскравих творчих постатей європейських фахівців, які працювали в Піднебесній, а також їх адептів — китайських вокалістів, серед яких, зокрема: Ін Шаннен, Лі Баочень, Хуан Цзі, Чжоу Шуань та ін.

Самобутність та цілісність китайської академічної вокальної школи, її активний розвиток та популяризацію мистецьких здобутків на сучасному етапі буття забезпечують провідні центри музичної культури та освіти КНР, сконцентровані в Пекіні, Шанхаї та ін. містах цієї країни (яким належить історична першість у засвоєнні та впровадженні західних музичних традицій), а також регіональні осередки (мистецько-освітні заклади та концертно-філармонічні й ін. установи) численних провінцій та автономних областей Піднебесної.

Кристалізація в Китаї академічної вокальної школи, утворення в її межах вокально-виконавської парадигми, формування співочого репертуару тощо є наслідком перетину загального і особливого, інтонаційно-музичного та вербального, асиміляції національних, етнотрадиційних та інонаціональних професійно-академічних вокальних традицій. Процес адаптації екстрапольованого методико-практичного й концертно-виконавського досвіду в практику китайських співаків здійснюється з урахуванням комплексу природних чинників їх вокальних голосів, характеру звуковідтворення, а також фонетичної специфіки китайської вербальної мови (普通话 путунхуа), принципово відмінної від системи європейських мов, зокрема італійської (засадничої для вокально-академічної сфери).

На сучасному етапі китайська академічна вокальна школа досягла значного мистецького розвитку та інтегрувалась у світовий мистецький простір. Високі професійні досягнення її презентантів у виконавській сфері (завдяки поширенню

міжкультурних контактів, зростанню участі в міжнародних конкурсах, фестивалях, майстер-класах, оперних виставах, різних творчих проектах) здобули широке визнання в національному мистецтві та у світовій музичній культурі.

Суттєву роль у зростанні впливу китайської вокальної школи та усвідомлення її унікальної самобутності відіграє творча (вокально-виконавська та вокально-педагогічна) діяльність Ван Інґ Лі, Дільбер Юнус, Ісюань Хан, Лін Гонг, Лео Сю, Ляо Нін, Мейлі Лі та ін., що демонструє плідність мистецького діалогу в системі «Схід — Захід», багатоаспектність засвоєння та розвитку на вітчизняному ґрунті аксіологічних констант європейського вокально-академічного мистецтва.

О. Стецкович

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ ТА КУЛЬТУРНИХ ПОДІЙ НА СТВОРЕННЯ АЛЬБОМУ СТІНГА “THE SOUL CAGES”

О. Stetskovich

THE INFLUENCE OF SOCIAL AND CULTURAL EVENTS ON THE CREATION OF STING’S ALBUM “THE SOUL CAGES”

Один із загальновідомих альбомів видатного британського виконавця Стінга “*The Soul Cages*” (1991) був створений у період глибокої особистої кризи співака, спричиненої смертю його батька Ернеста Самнера. Стінг довгий час не міг писати музику, і лише через три роки після втрати він спрямував свої переживання в концептуальний альбом, що став своєрідним актом творчої терапії виконавця. На думку дослідників, автобіографічний підхід у творчості сприяє глибокій емоційній комунікації між артистом і слухачем. Таким чином, альбом “*The Soul Cages*” не тільки відображає особистий біль виконавця, а й знаходить відгук у тих, хто переживає втрату.

Однією з ключових тем альбому є життя робітничого класу Північної Англії, зокрема Ньюкасла — рідного міста Стінга. Мотиви моря, кораблів і верфей є наскрізними в композиціях альбому. Вони не лише відображають дитячі спогади виконавця, але й слугують метафорами праці, ізоляції та обмежень.

Якщо розглянути одну з пісень зазначеного альбому “*Island of Soul*”, ми почуємо, що змальовується історія хлопчика, чий батько працює на верфі й мріє вирватися з обмеженого середовища. Це перегукується з темою соціальної мобільності та обмежених можливостей для робітничого класу. Музика може слугувати каналом для вираження класової ідентичності та незадоволеності соціальним становищем, зазначає британський соціолог Пол Вілліс. Таким чином, альбом Стінга “*The Soul Cages*” можна розглядати не лише як особистий альбом, а й соціально-критичний коментар, що відображає реалії британського індустріального суспільства.

Лірика “*The Soul Cages*” багата на символіку та відсилання до світової літератури. Особливе місце посідає біблійна тематика (пісня “*Mad About You*” натхненна історією царя Давида) та кельтська міфологія (назва заголовної пісні “*The Soul Cages*” перегукується з ірландською легендою про морського демона, який ув’язнює душі померлих моряків). Неважко побачити, що в піснях Стінга частіше формується складна система значень, а це вимагає в слухача неабиякого інтелектуального залучення. Саме ця особливість вирізняє Стінга серед його сучасників і робить “*The Soul Cages*” глибоко концептуальним твором. Звуковий ландшафт альбому підтримує

його тематику — суміш артроку, джазових елементів та кельтських мотивів створює атмосферу містичності та задумливості. Використання нестандартних гармонійних рішень та оркестрових аранжувань сприяє створенню ефекту глибини й трагічності.

В написанні свого достатньо трагічного альбому *“The Soul Cages”* Стінг використовує складні поліфонічні рішення, що наближує цю музику до класичної традиції. Тим самим Стінг демонструє композиторську зрілість та здатність використовувати різні музичні техніки для посилення емоційного впливу.

У 1992 р. заголовна композиція *“The Soul Cages”* отримала премію «Греммі» за найкраще рок-виконання, що підтвердило його художню значущість. Однак важливіше, що цей альбом виявився величезним кроком у розвитку персоналізованого року. Таким чином, альбом не лише розширив жанрові межі рок-музики, а й став прикладом того, як музика може бути засобом осмислення соціальних і культурних змін. Тож, альбом *“The Soul Cages”* є важливим культурним явищем, у якому перепелися особисті переживання, соціальна критика та міфологічна символіка. Він демонструє, як індустріальний пейзаж, соціальні зміни та літературні традиції можуть впливати на створення музичного твору.

Стінг використав музику не лише як засіб особистого висловлення, а й як спосіб дослідження ширших культурних та соціальних процесів. Його альбом став не лише даниною пам'яті батькові, а й глибокою рефлексією над темами втрати, долі та пошуку сенсу життя. Отже, цей альбом можна вважати не просто музичною роботою, а й складним культурним текстом, що відображає перехідний період у житті Стінга та суспільства загалом.

К. Жук

МУЗИЧНО-СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА СЮЖЕТУ ПРО ДІТОВБІВЦЮ В УМОВАХ ПЕРЕХІДНОЇ ЗОНИ МІЖ ХАРКІВЩИНОЮ ТА ДОНЕЧЧИНОЮ

К. Zhuk

MUSICAL AND STYLISTIC PARADIGM OF THE STORY ABOUT A CHILD KILLER IN THE TRANSITION ZONE BETWEEN KHARKIV AND DONETSK REGIONS

Територія перехідної зони між Слобожанщиною та Наддніпрянщиною багата на різноманіття позаобрядових жанрів. Землі, що характеризуються як новопоселянська традиція, з початку XVII століття сформували свій особливий виконавський музичний стиль, також багаті на жанрові та сюжетні різновиди. Один із поширених баладних сюжетів — пісні про «позашлюбних дітей» (за класифікацією Л. Єфремової), має ініціат *«Коваль, коваль, коваленку»*. Цей сюжетний мотив, широко досліджений як «пісні про дітовбивцю» зустрівся рівномірно по території дослідження у кількості 3 зразки.

Ці тези є продовженням аналізу автором баладних сюжетів, перші розвідки якого були представлені на міжнародній конференції молодих вчених у Вільнюсі *“Dark Side of Folklore and Folkloristics”*. Тоді до розгляду було взято трагічні пісні про насилля, вбивство та смерть з перехідної зони. У цій публікації автор більш детально розгляне сюжетні мотиви тільки пісень про позашлюбних дітей та дітозгубництво.

Першими, хто почав досліджувати «моторошні», але водночас поширені сюжети, стали В. Гнатюк (*«Пісня про покритку, що втопила дитину»*, 1919), К. Квітка (*«Пісні про дітозгубництво»*, 1928), М. Сумцов. Л. Єфремова в праці

«Частотний каталог українського пісенного фольклору, Ч. 3» (2011) детально охарактеризувала поширені на території України позаобрядові сюжети за тематичними та структурними показниками й надала приклади поширення балад на території пограниччя Харківщини та Донеччини. Філолог та етнолог Л. Іваннікова в статті «Народна псалма про дітозубництво в контексті вірувань та обрядовості Південно-Східної Волині (за матеріалами с. Губча Хмельницької обл.)» (2011) детально розглянула сюжетну парадигму балад та псалм про дітовбивцю. З останніх досліджень — у дисертаціях А. Любимової (2023) та В. Русіної (2020) охарактеризовані варіанти розспіву цих сюжетів, поширені Слобожанщиною та Наддніпрянщиною (Дніпропетровська обл.). На розробках поданих вище студій авторка цього дослідження ґрунтувалася при аналізі сюжетів.

Баладний сюжет «Ой ковалю, коваль, коваленку» за класифікацією Л. Єфремової можна віднести до категорії «вбивство позашлюбної новонародженої дитини», який, за спостереженням К. Квітки, записаний переважно в Центральній та Східній Україні (на Подніпров'ї, Слобожанщині та Поділлі).

Балада має надзвичайно стійкі типологічні параметри, зокрема початкові слова та розвиток сюжетної лінії. Початок пісні має форму діалогу й починається з питання, чи має коваль залізо і чому він його не кує. Далі слідує відповідь, що в нього все є, але є й дочка Катерина, яка йому слави наробила: ліжко постелила, опівночі сина вродила, а зранку в криниці / річці / Дунаї втопила. На закінчення йде звернення самої дівчини до вітру, хмар, снігу, щоб стежки, якими вона ходила, позамітали, чи криницю заморозили, аби люди не побачили слідів її злочину. Л. Єфремова описує зразки з Подніпров'я, у яких далі ще відбувається громадський суд над вбивцею, проте в зразках, що досліджуються авторкою, сюжет закінчується на втопленні. На території дослідження зустрівся один, дещо відмінний сюжет у зразкові із с. Лозове Краснолиманського р-ну Донецької обл. (архів І. Фетисова), де дівчина виявилася не дочкою коваля, а коханкою.

Усі три зразки, що були досліджені, мають 2-рядкову строфу з конкатенацією (AB BC CD) та віршовим розміром (4+6; 4+6). За свідченням Л. Єфремової та В. Русіної, це є поширена форма серед баладних сюжетів.

Перший зразок із с. Лозове Краснолиманського р-ну Донецької обл. (архів І. Фетисова) має ладо-фактурний виклад, подібний до поширеної пісні «Сіре вутя» (інципіт — «Ой з-за гори та вітер повіває»): підголосково-поліфонічне широкоамбітусне двоголосся II-го типу (за класифікацією В. Русіної). Звукоряд цього прикладу складається з 2-х голосів: основний голос: *g, a, b, c, d, es, f, g'* (у межах октави) та верхній голос: *c, d, es, f, g', a', b'* (у межах септими). Головний устій — *g*, побічні устої — *c, b*, що відповідають I, III, IV щаблям звукоряду. Серед фактурних особливостей зазначимо унісонне кадансування голосів у першій півстрофі, яку в другій змінюється на октавне, побудоване на реєстрово-контрастному оспівуванні головного устою *g — g'*.

Зразок із с. Богоявленка Мар'їнського р-ну Донецької обл. (аудіоархів «Скарби Донеччини») за фактурним викладом ідентичний попередньому, проте має вужчий за амбітусний заспів. Нижній голос: *g, a, b, c, d, es, f*, викладений у межах септими. Верхній голос: *d, es, f, g', a', b'*, звукоряд якого знаходиться також у межах септими. Спільними для голосів є звуки (*d, es, f*), головний устій — *g*, допоміжні — *b, c, d* (I, III, IV, V щаблі). В основному голосі з'являється додатковий устій — *V*, для стабілізації

вертикалі з верхнім голосом, що свідчить про ускладнену систему ладових взаємозв'язків. Октавний реєстровий контраст з оспівуванням головного устою в кадансі підкреслює драматичність сюжету.

Зразок із с. Троїцьке Слов'янського р-ну Донецької обл. співачки самі охарактеризували як: «...пісню, що співається на мотив “Сірого вутя”». Аналогічну характеристику мають і зразки з інших сіл. У с. Троїцьке І. Фетисовим було записано найбільш повний текст балади, на території, що досліджує авторка. З ладо-фактурних особливостей цього зразку можна виокремити відсутність яскраво вираженого реєстрового контрасту. Виводчиця згадує під час співу варіанти горяка, у яких друга півстрофа озвучена октавним реєстрово-контрасним унісоном, проте переважна більшість строф була заспівана хвилеподібним терцієвим рухом обох голосів у кадансі, і лиш два останні склади в октавному оспівуванні І-го щабля. Нижній голос: *es, f, ges, as, b, ces, des, es'* (у межах октави), та верхній голос: *as, b, ces, des, es', f'* (у межах сексти). Спільними тонами цих голосів є: *as, b, ces, des, es'*. Головний устій — *es*, допоміжні — *ges, as, b* (I, III, IV, V щаблі).

Проаналізовані три зразки балади «Ой, ковалю, коваль, коваленку» демонструють сталість сюжетної структури, образних маркерів та варіативність ладо-фактурних характеристик залежно від місцевої традиції. Зразок із с. Лозове має найширший амбітус серед досліджених варіантів, його особливістю є унісонне кадансування в першій півстрофі, яке змінюється на октавне оспівування головного устою у обох голосах у другій півстрофі. Зразок із с. Боговяленка ідентичний, проте має вужчий амбітус заспіву й відповідно всієї нижньої мелодичної лінії. Проте його звукоряд характеризується складнішою системою ладових взаємозв'язків: додатковий опорний устій у нижньому голосі (V ступінь) створює стабільність вертикальної структури. Зразок із с. Троїцьке вирізняється відсутністю різкого реєстрового контрасту. Основна частина строфи виконується плавним терцієвим рухом обох голосів, і лише в кінцевих складах кадансування набуває октавного оспівування. Таким чином, попри спільну сюжетну парадигму, ладові особливості балади про дітовбивцю варіюються залежно від осередку побутування.

А. Верещака

ЗНАЧЕННЯ ФЕСТИВАЛІВ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

A. Vereshchaka

THE IMPORTANCE OF POP SONG FESTIVALS IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN MUSICAL CULTURE

В умовах боротьби за збереження ідентичності та цінностей українського народу, музична культура має стати інструментом забезпечення популяризації української мови, зростання рівня зацікавленості населення в зміцненні країни, піднесенні патріотичного духу та єднанні нації. Музична культура в Україні має різні важелі впливу та засоби взаємодії із слухачською аудиторією, проте одним із найбільш ефективних є фестивалі.

Музичні фестивалі завжди відігравали особливу роль у розвитку української культури, втім особливо слід виділити фестивалі естрадної пісні, які завжди об'єднували широкі верстви українського суспільства. Фестивалі естрадної пісні

дозволяють слухацькій аудиторії дізнатися про талановитих виконавців, які тільки починають свій шлях, але вже мають певні музичні родзинки, будь то сильний вокал, особливості голосу або виконання, смислове наповнення пісні тощо. За рахунок участі у фестивалях українська естрада поповнилась новими артистами, які своїми виступами завоювали популярність у шанувальників. Тобто музичні фестивалі дозволяють новим виконавцям проявити свою майстерність та стати популярними. Крім того, вони сприяють збереженню та розвитку засобами естрадної пісні національних музичних традицій, популяризують сучасні стилі виконання пісень зважаючи на національні особливості.

За рахунок фестивальної діяльності артисти-виконавці, композитори та інші творчі діячі, а також слухачі мають змогу об'єднуватися в різні соціальні групи, що сприяє формуванню національної ідентичності. Завдяки спільній діяльності ініціаторів і творчих груп з організації та проведення музичних фестивалів, українська естрадна пісня стає популярною за межами України. Це дозволяє їй виконавцям отримати визнання на міжнародних музичних фестивалях, створюючи імідж української музичної культури та певним чином впливати на неї.

Значна частина фестивалів естрадної пісні в Україні, починаючи з 90-х років ХХ ст., мала міжнародний статус, адже до участі в них залучалися іноземні виконавці, а також слухачі з різних кутків планети, які є поціновувачами та шанувальниками української естрадної пісні. Тобто музичні фестивалі дозволяють прославляти Україну, підвищувати рівень її престижності, робити її більш відомою на світовій арені.

Також зазначимо, що фестивалі естрадної пісні мають і розважальне значення, тому що слухачі приходять на ці заходи відпочити.

Слід звернути увагу, що популяризація української пісні завдяки фестивальному руху дозволяє отримувати економічний ефект, адже значна частина фестивалів є платною. Так, у 2017 р. фестиваль музики Coachella Valley заробив 114,6 млн доларів. Організація музичних фестивалів передбачає залучення туристів із різних областей країни та з інших країн. Відповідно виникає необхідність їх розміщення, годування, розважання, що також створює нові робочі місця й має позитивний економічний вплив.

В умовах військового стану фестивалі естрадної пісні набувають ще й важливого значення в підтримці нашої армії, адже вони дозволяють збирати кошти на потреби ЗСУ. Наприклад, фестиваль Faine Misto у 2024 р. зібрав приблизно 8 млн на підтримку бригади Азову.

Отже, значення музичних фестивалів естрадної пісні в розвитку культури України важко переоцінити, адже вони дозволяють об'єднувати широкі кола любителів мистецтва, талановитих виконавців, що створює платформу для зміцнення національної ідентичності, збереження культурних цінностей, формування свідомої нації, також вони мають позитивний економічний ефект, підтримують армію тощо.

С. Манько

**ВІДЕОКЛІП ЯК СКЛАДОВА У ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ ЗДОБУВАЧІВ,
ЩО НАВЧАЮТЬСЯ ЗА ОСВІТНЬОЮ ПРОГРАМОЮ «ЕСТРАДНИЙ СПІВ»**

S. Manko

**VIDEO CLIP AS AN ELEMENT IN THE CREATIVE DEVELOPMENT OF STUDENTS
MAJORING IN THE "POP SINGING" EDUCATIONAL PROGRAM**

На кафедрі естрадного та народного співу Харківської державної академії культури чинне місце в підготовці артиста-вокаліста займає робота зі створення музичного відеокліпу, що дає можливість здобувачам удосконалити свій творчий процес та навчитись працювати в цьому напрямі, аналізувати різні підходи до втілення кліпу та вчитися планувати й створювати його від задуму до фінального результату.

Відеокліп у перекладі з англійської мови — означає «обрізати». Це різновид створення короткого музичного твору для екранної демонстрації. Варто відзначити, що ця тематика не має достатнього вивчення, тому її розгляд є дійсно актуальним питанням для естрадних співаків. Отже, музичний відеокліп — це відеофрагмент, що супроводжує музично-пісенну композицію. Відеокліп можна створювати як у відеоформаті запису з реальними людьми та подіями, так і в анімаційному жанрі.

Кліпи можна поділити на такі різновиди: постановочні, концертні, анімаційні та змішані. У кліпі, як правило, ілюструється асоціативний сенс пісні з демонстрацією зовнішності артиста з найвигідніших ракурсів та відображенням наявних пластичних, акторських здібностей, вокальної техніки та стилістики. Перш ніж спланувати кліп, потрібно створити візуально-сюжетну лінію та сценарний план, за яким буде вибудовуватися дійство. Над цим великою мірою, зазвичай, працює досвідчений режисер-«кліпмейкер». Але створення відеокліпу коштує доволі дорого, якщо цим займаються професіонали. І для артистів-початківців важливо базово освоїти цей процес для втілення власних композицій в екранному просторі, адже молоді артисти часто прагнуть завантажити виконання власних пісень у відеоформаті в простір інтернету для своєї популяризації.

Таким чином, важливим завданням для здобувачів, які є естрадними вокалістами, стає навчитися обмірковувати, аналізувати та відтворювати свої вміння та творчі пошуки в процесі роботи над відеокліпом.

Стосовно демонстрації зовнішності, то треба провести підготовчу роботу. По-перше, краще оцінити свою зовнішність та уявити її найбільш вигідні аспекти згідно з образом. Для цього пропонується робота в напрямі створення вигідних ракурсів на фотосесії згідно з відчуттями, що відображаються в конкретному творі. По-друге, варто ретельно проаналізувати стиль одягу, міміку, пластику для втілення в музичний образ.

Оцінивши сенсове навантаження композиції, потрібно проаналізувати, чи варто в її відображенні притримуватися швидкої, енергійної зміни кадрів, коли більша частина екрану перебуває в стрімкому русі, чи навпаки дійство має відбуватися доволі повільно. Тривалість кадру також залежить від різних аспектів. Вона може бути суттєво різною від секунди до десятків секунд у межах однієї пісні. Зображувальні плани можуть бути як швидко змінюваними, так і навпаки. Для створення відеокліпу в артиста виникає особлива потреба у більш детальному вивченні драматургії та структури пісні, на яку буде монтуватися кліп. Отже,

відеокліпи стали новим видом телевізійного екранного мистецтва. І цей різновид мистецтва, безумовно, допомагає естрадному співаку у створенні свого стилю-іміджу, що є надзвичайно важливим для його творчої реалізації і для втілення як власного образу, так і того контенту, що хоче донести до аудиторії виконавець.

Отже, завданнями молодого артиста-вокаліста в роботі над кліпом є: по-перше, пошуки свого творчого стилю щодо музичного кліпу; по-друге, пошуки пластичної складової відносно композиції; по-третє, аналіз музично-драматичного аспекту; та по-четверте, створення режисерського плану за обраним твором для втілення ідей та образів твору. Здобувачі, основним компонентом яких у навчанні є естрадний спів, мають оволодіти вмінням створення відеокліпу на базовому рівні, адже це буде сприяти розвитку як їх аналізаторських здібностей, так і допоможе їм у реалізації їхньої творчості загалом.

А. Курбатова

ПОПМУЗИКА ЯК СКЛАДОВА МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ

A. Kurbatova

POP MUSIC AS A COMPONENT OF THE MUSIC INDUSTRY

Попмузика є одним із найвпливовіших і найпоширеніших музичних жанрів у світі. Вона пройшла довгий шлях розвитку від народних балад та вуличних вистав до глобальної індустрії, що формує культурні тренди у всьому світі. Попмузика народжувалася поступово та розвивалася поєднуючи впливи різних стилів, прогресу технологій та соціальних змін.

Вважається, що попмузика має витоки з XVIII–XIX ст., коли виконувалася в театрах, кабаре та на вуличних концертах. Виконання балад історично вважали «ранньою попмузикою», адже вони були популярними як серед землевласників, так і серед кріпаків в полях. Проте більшість істориків вказують на появу популярної музики, якою людство звикло чути, з моменту світанку індустрії звукозапису. Американська компанія звукозапису RCA Victor продавала, наприклад, класичну музику та дитячу музику на різних вінілах, але резерв звичайної попмузики був жанром, який охоплював безліч речей. Багато музичних стилів, як джаз, блюз, кантрі тощо, входили до популярної музики, з якої вони виникли.

Першою помітною епохою історії нашої попмузики був джаз. До 1920-х рр. західне населення насолоджувалося класичною музикою, церковними гімнами та баладами, тож джаз справді привніс щось нове на сцену, водночас шокуючи публіку. Сьогодні загальноновизнано, що ранні джазові музиканти, такі як Луї Армстронг й Елла Фіцджеральд, були митцями найвищого рівня, як і бібоп-музиканти, такі як Джон Колтрейн або Сонні Роллінз. Незаперечний вплив джазу був адаптований іншими жанрами, що з'явилися за ним, такими як блюз, r&b та хіп-хоп.

Подібним чином такі блюзові музиканти, як Хаулін Вулф, Мадді Вотерс і Сонні Бой Вільямсон, вважалися не просто менш повноцінними в музичному відношенні, але навіть не ставилися до них так само, як до людей у расово поділених Сполучених Штатах. Сьогодні їхні роботи зберігаються в Смітсонівських музеях і Бібліотеці Конгресу. Блюз, який розвинувся з джазу, заклав змістовну основу для рок-н-ролу. Саме у 1950-х роках попмузиканти почали відчувати вплив джазу та блюзу й унікальне поєднання жанрів, що породило одну з найважливіших революцій в історії попмузики. Автори пісень у легендарній нью-йоркській будівлі Brill Building

творили своє мистецтво, а продюсери на чолі з Філом Спектором створювали трихвилинні попсимфонії, такі ж насичені й багатотемброві, як Вагнер у свій час. Натомість більш рокове звучання було адаптовано такими музикантами, як Аїк Тернер і Мадді Вотерс, а згодом The Beatles і Rolling Stones, що спричинило так зване «британське вторгнення» в Північну Америку. Серед інших відомих виконавців цієї епохи були The Who, Елвіс Преслі та Led Zeppelin.

У середині 1960-х рр. розвинувся Фанк і набув популярності в 1970-х. Видатні артисти — Джеймса Брауна, Стіві Вандера, Kool & The Gang і Earth, Wind and Fire. Тим часом рок набув іншої форми з глем-роком, хейр-металом і стадіонним роком, у якому виступають KISS, Bon Jovi та Брюс Спрінгстін.

Протягом наступних двох-трьох років попмузика охопила мистецтво як ніколи раніше і виник попарт. Артпоп походить від інтерпретацій теорій мистецтва та підриву попзвуку, черпаючи натхнення з різних впливів попкультури, таких як кіно, театр та література, а також майже синоніміального жанру мистецтва, попарту. Коріння жанру сягає від робіт артистів, таких як Девід Боуї, Бьорк та The Beatles. У Сполучених Штатах артпоп поширився через звук кочового співака й автора пісень Боба Ділана.

У 1990-х рр. музична індустрія зазнала чергових змін завдяки розвитку цифрових технологій. Формати MP3 та поява інтернету змінили спосіб споживання музики, що дозволило зростати новим жанрам, таким як електронна танцювальна музика, R&B та хіп-хоп. Попгурти та виконавці, такі як Spice Girls, а згодом Брітні Спірс, Крістіна Агілера і Backstreet Boys, стали сенсацією серед підліткової аудиторії, визначивши тенденцію бойзбендів і дівчатбендів.

З початку 2000-х років ці впливи все ще присутні. Більш комерційний рок і панк-рок із попзвучанням популяризують такі гурти, як Simple Plan, Blink 182 і Fall Out Boy. Популярність репу та хіп-хопу не сповільнюється, оскільки в чартах домінують такі виконавці, як Eminem, Jay Z, 50 Cent, Missy Elliott та багато інших. Як завжди, були музиканти, які вплинули на різні жанри, такі як Linkin Park і Limp Bizkit, які змішали реп і рок. На відміну від рок-музики, хіп-хоп зберіг свою популярність, а більш комерційні виконавці, такі як Каньє Вест, Jay-Z, Lupe Fiasco та OutKast, досягли величезного успіху.

У 2000-х роках з'явився альтернативний поп, який поєднував експерименти з електронікою, театральністю та соціальними темами. Леді Гага стала справжньою іконою 2000-х і 2010-х років. Її альбом The Fame (2008) закріпив за нею статус суперзірки, а Born This Way (2011) змінив попкультуру, піднявши теми самоприйняття та рівноправності. У 2018 р. вона підкорила Голлівуд, зігравши головну роль у фільмі A Star Is Born та виконавши пісню Shallow, яка отримала «Оскар». Навіть у 2020-х рр. вона продовжує експериментувати, випускаючи альбоми (Chromatica, Love for Sale), співпрацюючи з Тоні Беннеттом і працюючи над новими кінообразами. Крім того, Вітні Х'юстон, одна з найвидатніших вокалісток ХХ століття, продовжувала впливати на музичну індустрію навіть після своєї смерті у 2012 р. Її хіти, такі як I Will Always Love You, залишаються еталоном вокальної майстерності, а спадщина відчутна у творчості багатьох сучасних виконавців. Наразі американська попсцена представлена такими виконавцями, як Олівія Родріго, Біллі Айліш, Доджа Кет, The Weeknd та Тейлор Свіфт та іншими видатними співаками.

Отже, попмузика продовжує еволюціонувати, поєднуючи традиції минулого із сучасними технологіями. Завдяки стрімінговим платформам нові артисти

можуть швидко здобути популярність, а інноваційні студійні технології дозволяють створювати музику, яка охоплює широкий спектр жанрів. Вона залишається дзеркалом соціальних змін та продовжує визначати культурні тренди у всьому світі.

О. Посмітюх-Косолапова

ІНТЕГРАЦІЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВЦЯ

О. Posmityukh-Kosolapova

INTEGRATION OF ACTING SKILLS INTO THE PROCESS OF FORMING A POP SINGER

Сучасне естрадне мистецтво є синтетичним видом творчості, що поєднує вокальну техніку, сценічний образ, хореографію, стилістичні особливості подання музичного матеріалу та індивідуальну манеру виконання. В умовах все більшої конкуренції у сфері популярної музики вміння взаємодіяти з аудиторією та ефективно передавати зміст твору стає визначальним чинником успіху артиста. Інтеграція акторської майстерності в підготовку естрадного виконавця сприяє не лише вдосконаленню сценічного образу, а й розширенню можливостей емоційного впливу на глядача.

Акторська майстерність у вокальному мистецтві дозволяє розвинути здатність до глибокого розуміння образу, який передається в пісні, та емоційно насиченого виконання. Основні елементи акторської підготовки, що мають значення для естрадного виконавця, включають розвиток емоційної виразності, сценічного руху та пластики, вміння імпровізувати та взаємодіяти з аудиторією.

Значну роль відіграє робота над голосовою подачею. Виконавець повинен не тільки володіти вокальними техніками, але й уміти передавати характер твору за допомогою інтонаційного наповнення, зміни тембру та динамічних нюансів. Важливим аспектом є робота з мікрофоном, яка дозволяє створювати різноманітні ефекти та підсилювати художню виразність виконання.

Сценічний рух та пластика допомагають виконавцеві відчувати простір сцени, взаємодіяти з нею та використовувати рухи для посилення емоційного посылу. Навички володіння тілом, жестикуляція, зміна положень у просторі мають бути природними й відповідати змісту твору. Саме тому в процесі навчання використовуються вправи з пластики тіла, робота перед дзеркалом, техніки пантоміми та хореографічні елементи.

Сучасний естрадний виконавець повинен бути не лише майстерним вокалістом, а й гарним комунікатором. Вміння імпровізувати та швидко реагувати на ситуацію під час виступу допомагає підтримувати контакт із глядачем, що є важливим елементом сценічного мистецтва. Значну увагу варто приділяти роботі з текстом пісні. Виконавець має не просто передавати слова композиції, а й осмислювати їх значення, будувати драматургію виконання. Використання прийомів художнього читання та акторських етюдів дозволяє глибше розкрити зміст тексту, зробити виконання більш виразним та змістовним.

Для ефективного поєднання акторських навичок у процесі підготовки естрадного виконавця використовуються етюдний метод, робота над дикцією та артикуляцією, робота перед дзеркалом, психофізична підготовка. Додатково

важливими аспектами є робота з мікрофоном, уміння варіювати тембральні відтінки голосу та адаптація до сценічних умов.

Багато сучасних естрадних виконавців активно застосовують акторські техніки у своїх виступах. Яскравими прикладами можуть бути Бейонсе, Леді Гага, Монатік, Джамала, які ефектно поєднують вокальну та акторську майстерність, що забезпечує глибше занурення слухачів в атмосферу твору.

Інтеграція акторської майстерності в підготовку естрадного виконавця значно розширює його можливості самовираження. Поєднання вокального мистецтва з акторською технікою сприяє створенню глибших, більш виразних та емоційно насичених сценічних образів. Використання методів акторської підготовки дозволяє артистам підвищити рівень сценічної культури та створити власний, унікальний стиль виконання. Отже, застосування акторських навичок у процесі навчання та професійного становлення естрадного виконавця є необхідним компонентом його творчого розвитку.

В. Струк

МЮЗИКЛ ЯК СИНКРЕТИЧНИЙ ЖАНР МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ, ЩО КОМБІНУЄ РІЗНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ

V. Srtuk

MUSICAL AS A SYNCRETIC GENRE OF MUSICAL THEATRE, COMBINING DIFFERENT MEANS OF EXPRESSION

Мюзикл — одна з форм музичного театру, музично-сценічне дійство; жанр, де поєднано різні засоби виразності побутової та естрадної музики (наприклад: джаз, шансон, кантрі, поп- і рок-музика тощо), а також елементи хореографічного, драматичного, циркового (акробатика) та оперного (арії, ансамблі, оркестрові епізоди) мистецтв.

Отже, мюзикл — це вид театральної вистави, який поєднує в собі такі засоби виразності, як музику, спів, танець та драматичну складову. У мюзиклі зливаються драматичне, музичне, вокальне та хореографічне мистецтва, візуальні й світлові ефекти та сценографія.

Таке поєднання надає дійству динамічності. Музичні композиції доповнюють сюжетну лінію вистави. Характерна ознака мюзиклів у тому, що вони повинні створити враження неперервної дії на сцені, що супроводжується піснями та танцями. Мюзикли можуть бути створені на основі різних літературних творів, фільмів, історичних подій, або можуть бути написані як оригінальна творчість. Основними видами мюзиклу можна вважати: 1) класичний мюзикл — драматична історія з музичними номерами; 2) рок-мюзикл, де використовуються елементи рок-музики; 3) фільм-мюзикл, адаптований для кіноіндустрії; 4) концептуальний мюзикл — постановки з нестандартною структурою.

Жанр мюзиклу нині посідає значне місце у світовій музичній культурі. Мюзикл з'явився в США на межі XIX–XX ст. У 1920-х рр. мюзикли почали екранізувати. Популярність мюзиклу зумовлена тим, що мюзикл, на відміну від опери та оперети, як правило, зазвичай виконують мовою, яка зрозуміла глядачеві. Тобто сучасною побутовою та естрадною мовою музики. (В опері чи опереті академічна манера виконання). Також я впевнена, що популярність мюзиклу як жанру, доступного для широкого кола глядачів, пов'язана із зародженням і зміцненням цього жанру

в країнах середнього класу. Особливостями мюзиклів є відкритий естрадний «посил», демократичність. На відміну від театральних творів, де взаємодію персонажів направлено в основному на сценічне спілкування акторів між собою, актори мюзиклу розігрують дію «на зал». Сюжет мюзиклу, як правило, наповнений яскравими персонажами, активним темпоритмом розвитку сюжету, який рельєфний з ліричною лінією. У мюзиклу є чіткі принципи: близько 20 музичних номерів, короткі сцени між ними. Отже, можемо зробити висновок: популярність мюзиклу зумовлена актуальною тематикою, національним колоритом, видовищністю, застосуванням прогресивних технологій, які відповідають запитам глядача.

Жанр мюзиклу нині посідає важливе місце у світовій музичній культурі. Серед сучасних популярних українських мюзиклів — «Гуцулка Ксеня» (2019), Колядки на Кудрявці (2023), «Вечори на хуторі біля Диканьки» (2001), «За двома зайцями» (2003), «Сорочинський ярмарок» (2004).

А. Ребрик

СПЕЦИФІКА ДЖАЗОВОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ

A. Rebryk

SPECIFICITY OF VOCAL JAZZ MUSIC

Джазова вокальна музика — це не просто жанр, а цілий світ емоцій, імпровізації та взаємодії виконавця з музикою. Вона зародилась у США наприкінці XIX ст., і з того часу не припиняє розвиток. Особливість джазового вокалу полягає в його свободі — вокаліст не просто співає задану мелодію, а постійно видозмінює її, додаючи свої акценти, варіації та навіть спілкуючись з інструментами за допомогою голосу.

Історія джазового вокалу бере початок з афроамериканської культури, де музика була способом висловлення почуттів і переживань. Джерелами натхнення для ранніх джазових вокалістів стали блюз, спиричуел та госпел. Блюз заклав основу для виразного та емоційного звучання. Саме тут з'явилися перші елементи мікротонального співу та характерної «розмовної» манери виконання. Спиричуели внесли традицію багатоголосого виконання та сильний емоційний компонент, що відчувається і в сучасному джазі. Госпел сформував особливий спосіб подачі вокалу — експресивний, наповнений душею та піднесенням.

У 1920–1930-х роках джазова вокальна музика набирає популярності. Перші відомі співаки, такі як Бессі Сміт, Мамі Сміт, Луї Армстронг, починають активно експериментувати з манерою співу, додаючи скет — техніку, де вокаліст імітує звуки інструментів. Це стало справжньою революцією в джазі, оскільки вперше голос почали сприймати не просто як носій тексту, а як повноцінний музичний інструмент.

У 1930–40-х роках, під час епохи свінгу, вокалісти починають виступати з великими бігбендами. У цей час популярними стають Френк Сінатра, Елла Фіцджеральд і Біллі Холідей. Вокал стає більш вишуканим, співаки активно використовують фразування, складні ритмічні зміщення, гру з динамікою та емоційним забарвленням голосу.

Наступний крок — епоха бібопу (1940–50-ті рр.), коли джаз ускладнюється. З'являється багато інструментальних імпровізацій, а вокалісти змушені підлаштовуватися під швидкі темпи та складні гармонії. Це вимагає від виконавців

віртуозності, швидкості мислення та ідеального володіння голосом. Саме в цей період утверджуються такі виконавці, як Сара Воан, Нат Кінг Коул, Кармен МакРей, які роблять джазовий вокал по-справжньому технічним мистецтвом.

З 1960-х рр. джаз змішується з іншими стилями, такими як блюз, рок, поп та електронна музика. Це призводить до появи нових напрямів, зокрема джаз-ф'южну та соул-джазу. Виконавці починають експериментувати не лише з гармоніями та ритмікою, але й з ефектами обробки голосу, додаючи реверберацію, електронні фільтри та семплування голосу в реальному часі.

На сьогодні джазовий вокал залишається одним з найскладніших та найвиразніших напрямів вокального мистецтва. Основними його особливостями є:

- фразування зі змінами темпу та ритму, додаванням несподіваних акцентів, із створенням унікального стилю виконання;
- імпровізація — головна відмінність джазового вокалу від інших жанрів. Виконавець може змінювати мелодію в реальному часі, варіювати текст і «спілкуватися» з інструментами;
- скет — техніка, з використанням звукоімітації співаками інструментального звучання (саксофону, труби тощо);
- темброва гнучкість — вокальне виконання хриплим, чистим, м'яким або різким голосом залежно від емоційного забарвлення пісні.

Джазовий вокал також передбачає взаємодію з ансамблем. Це означає, що виконавець не просто виконує пісню, а слухає та реагує на гру музикантів, створюючи унікальне звучання в кожному виконанні. Саме тому джазові концерти майже ніколи не звучать однаково, навіть якщо в репертуарі ті ж самі композиції.

Сучасний джазовий вокал продовжує розвиватися, поєднуючи традиції з інноваціями. Популярні вокалісти, такі як Даяна Кролл, Грегорі Портер, Нора Джонс, використовують класичні джазові техніки, але додають до них елементи попмузики, електронного звучання та навіть хіп-хопу.

Джазовий вокал — це постійно змінювана сфера мистецтва, яка дозволяє виконавцю виразити свої емоції максимально природньо та індивідуально. Він поєднує в собі техніку, свободу та глибоку музичальність, що робить його одним із найцікавіших та найскладніших стилів вокального виконання.

О. Іващенко

ФЕНОМЕН ГУРТУ “THE HARDKISS” В УМОВАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ

Y. Ivashchenko

THE PHENOMENON OF “THE HARDKISS” BAND IN THE MODERN UKRAINIAN MUSIC INDUSTRY

Історія зародження та становлення українського електро-поп-рок гурту “The Hardkiss” бере свій початок у 2011 р., який залишається для сучасної української музики кризовим. Перші сходинки музичних чартів, зокрема YouTube платформи, продовжує посідати російська музика, що не дає українським артистам повною мірою розкрити свій творчий потенціал. Попри виклики в сучасній музичній індустрії, гурту вдалося знайти свого відданого слухача та стати одним з найуспішніших рок-колективів.

Яскраві шоу-програми, креативні відеороботи та стильні образи учасників гурту привертають увагу аудиторії та визнаються критиками справжніми витворами мистецтва.

Феномен “The Hardkiss” полягає, насамперед, у створенні музики, яка поєднує в собі цікаві оригінальні саунди. Перед гуртом постало головне завдання поєднувати у своїй творчості нестандартні підходи, стати новаторами сучасної рок-музики та, водночас, залишатися зрозумілими для українського слухача.

Симбіоз поетичної чуттєвості, глибокої лірики, емоційного вокалу фронтвумен гурту Юлії Саніної та насиченого інструменталу, притаманного рок-музиці, є основними складовими філософії гурту.

Найяскравіше унікальність культурного феномену “The Hardkiss” розкрилася в концептуальному альбомі «Залізна ластівка» (2018), у якому творцям вдалося поєднати, на перший погляд, несумісні елементи. Образ «залізної ластівки» містить у собі метафоричне значення та втілює як живу сутність, птаха, так і космічний корабель, який прямує чітко визначеним курсом. Свобода, легкість, сила та сміливість відображаються в атмосферному звучанні композицій альбому, основою якого стали, так звані, «космічні» саунди.

Також однією із символічних для української культури творчих робіт гурту “The Hardkiss” стала композиція “Shadows of Time”, яка була створена спеціально для українського кінофільму під назвою «Тіні незабутих предків» режисера Любомира Левицького.

Вдалим доповненням до музичної складової творчості “The Hardkiss” стало створення ексцентричних, неординарних та унікальних образів для Ю. Саніної. Над іміджем артистки працює один з найкращих стилістів українського шоу-бізнесу Слава Чайка. Кожен образ постає перед нами візуальним відкриттям, продовженням музичної концепції, закладеної в конкретній пісні та яскравим спалахом в уяві та пам’яті слухача. Образи “The Hardkiss” покликані викликати різноманітні емоції від несприйняття до захвату.

Самобутність гурту “The Hardkiss” проявляється в кожній грані їхнього творчого прояву. Особливої уваги заслуговує вибір назви гурту між «Планета поні» та “The Hardkiss”. ДемOVERсія першої композиції поєднувала в собі «ніжність поцілунку» та важкість аранжувань, що віддзеркалилося безпосередньо в назві.

“The Hardkiss” також продовжили свою творчу діяльність під час російсько-українського вторгнення, випустивши 12 квітня 2022 р. пісню «Як ти?», присвячену воєнним подіям. Також їхня діяльність вийшла за межі України та знайшла своє втілення у світових та європейських благодійних турах на підтримку України.

Альбом «Залізна ластівка» навіть упродовж п’яти років свого існування не перестав бути символом творчого розквіту гурту. “The Hardkiss” у 2023 р. репрезентували відеокліп на пісню «00.00» з альбому. Відеоряд демонструє нам історію українських енергетиків, які всупереч ворожим обстрілам продовжують дарувати людям світло.

Отже, гурт “The Hardkiss” у своїй творчості відкрив нові горизонти сучасної української музичної культури, подарував слухачу новітнє звучання, підняв актуальні соціально важливі теми. Творчі орієнтири, обрані гуртом, стали важливим підґрунтям побудови культурного феномену “The Hardkiss” в умовах сучасної музичної індустрії.

Л. Глущенко

ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ НА ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ

L. Hlushchenko

THE INFLUENCE OF UKRAINIAN FOLKLORE ON THE FORMATION OF A MODERN POP SONG

Український фольклор є вагомим чинником у процесі формування національної музичної культури. Його багатий мелодичний, ритмічний та семантичний потенціал справляє значний вплив на сучасну естрадну пісню, визначаючи її характерні риси та стилістичні особливості. Взаємозв'язок традиційної народної музики та сучасної естрадної пісні виявляється в багатьох аспектах — від мелодико-інтонаційних особливостей до текстового наповнення, що зумовлює збереження національної ідентичності в контексті глобалізаційних процесів. Важливим є те, що інтеграція фольклорних елементів у сучасну естраду відбувається як на рівні безпосереднього цитування традиційних мелодій, так і шляхом стилістичного наслідування та переосмислення фольклорних засад у нових музичних формах.

Однією з ключових особливостей впливу народної музики є використання ладової системи, що ґрунтується на натуральних ладах (дорійський, міксолідійський, лідійський), характерних для української пісенної традиції. Ці ладові структури знаходять відображення в мелодичній організації естрадних композицій, додаючи їм колориту й національної самобутності. Особливої уваги заслуговує явище модальної варіативності, властиве українському фольклору, що проявляється в змінності ладової основи в межах одного твору. Подібні прийоми активно використовуються в сучасній естрадній музиці, створюючи ефект стилістичної варіативності. Крім того, у гармонічній мові сучасної популярної музики простежуються характерні фольклорні звороти, такі як кварто-квінтові співзвуччя, плагальні каданси та варіативні завершення, що формують особливий звуковий контекст твору.

Ритмічна організація українського фольклору також має суттєвий вплив на популярну музику. Народні танцювальні жанри, такі як гопак, козачок, коломийка, формують основу ритмічного малюнку багатьох естрадних творів. Характерна акцентуація, синкопування та чергування метру надають сучасним пісням динаміки й виразності. В естрадній музиці ритмічні патерни фольклорного походження часто зазнають полістилістичної трансформації: вони поєднуються з елементами джазу, фанку, рок-н-ролу, створюючи нові синкретичні форми. Варто також зазначити, що метроритмічна варіативність народних пісень, зокрема змінність метричних одиниць у межах одного твору (характерна для думових наспівів), є поширеним прийомом у сучасних естрадних аранжуваннях.

Мелодика українських народних пісень, заснована на плавних кантиленно-розспівних лініях та широких інтонаційних ходах, інтегрується в сучасну естрадну музику. Нерідко зустрічаються мелодійні звороти, що відтворюють стиль народного виконання, використовуючи гнучку фразування та орнаментальні прийоми. Зокрема, мелодична орнаментика, властива українському вокальному фольклору (форшлагі, мордентні оберти, мелізматичне варіювання), є частим засобом художньої виразності в естрадному мистецтві.

Додатковим фактором, що сприяє збереженню фольклорного колориту в сучасній естраді, є використання регіональних вокальних особливостей, зокрема карпатських гортанних прийомів та подільської манери розспіву.

Тематичне наповнення сучасної естрадної пісні також віддзеркалює фольклорні традиції. Ліричні мотиви, образи природи, кохання, історичні сюжети й соціальні реалії, що знайшли своє вираження у народній поезії, є ключовими у багатьох популярних піснях. Ця тенденція зумовлює тяглість народної традиції в новітній музиці.

Окрему увагу слід приділити впливу обрядового фольклору, зокрема весільних, колядкових, купальських пісень, які все частіше переосмислюються сучасними виконавцями у нових жанрових формах, таких як етно-поп, етно-рок, фолк-електроніка.

Фольклорний стиль також простежується у вокальній манері виконання. Специфічні прийоми, такі як «плач», форшлаг, гортанні атаки, йодлювання, перекочували у сучасну естраду, додаючи їй експресивності та автентичності. Важливим аспектом є також стилізація народного голосоведення в популярній музиці, що часто відображається у використанні відкритого вокального звуку, специфічної артикуляції, інтонаційного «підтягування» звуків, що властиве традиційному співу. Особливо яскраво цей аспект проявляється у творчості таких виконавців, як Ніна Матвієнко, гурти «ДахаБраха» та «Курбаси», які експериментують із народною манерою співу, адаптуючи її до сучасного контексту.

У висновку зазначимо, що український фольклор відіграє визначальну роль у становленні й розвитку сучасної естрадної пісні. Його вплив виявляється в мелодичній, ритмічній, гармонічній та виконавській сферах, забезпечуючи національну ідентичність музичного мистецтва та сприяючи його еволюції в умовах глобалізації. Подальші дослідження цього питання можуть сприяти виявленню нових аспектів взаємодії традиційної та сучасної музики, що є важливим чинником збереження культурної спадщини в умовах постійних змін у світовій музичній індустрії.

А. Піха

МІСІЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ

А. Піха

THE MISSION OF THE CONCERTMASTER IN THE CONTEMPORARY ARTISTIC SPACE

Концертмейстерське мистецтво з початку свого формування в добу Ренесансу до сьогодні залишається однією з найбільш значущих сфер музичного мистецтва. Його значущість зумовлюється позачасовою винятковою вагомістю у сфері мистецької освіти, а також інтенсивністю функціонування на всіх рівнях художньої практики — технічно-підготовчому, репетиційному та власне виконавському.

На перетині цих спрямувань формувалася та закріплювалася система професійних якостей концертмейстера, у якій у нерозривній єдності поставали власне освітня, підготовча, виконавська, інтерпретаційна компоненти. Їх співвідношення корегується низкою чинників — зокрема жанровим та стилістичним, що визначають ступінь вагомості концертмейстера в просторі твору, його функцій у драматургічному процесі та концептуальних горизонтах. Виняткову

значущість у визначенні співвідношення компонентів поліфункціональної місії концертмейстера мають і концептуальні, світоглядні, естетичні, жанрово-стильові настанови творчого світу композитора, варіативно сконцентровані в конкретному творі, спільне зі солістом відтворення яких у виконавському акті становить собою серцевину творчої комунікації.

Формування такої творчої спільності, консолідованого та толерантного єднання творчих світів соліста та концертмейстера нерозривно пов'язано не тільки з атрибутивною для нього творчою емпатією, здатністю і відчувати соліста, і передбачати нюанси емоційного перебігу виконавського процесу, і передвизначати його можливі нюанси. Мистецька толерантність для концертмейстера є невіддільною як від педагогічної майстерності, спрямованої на технічне опанування твору, так і психологічної компетентності, спрямованої на забезпечення позитивного стану соліста / солістів у контексті виконавської репрезентації.

Емансипація сучасного виконавського мистецтва суттєвим чином позначається на осягненні сутності та специфіки місії концертмейстера актуалізацією в ній когнітивного, інтелектуального компонента. Сучасні тенденції виконавського мистецтва демонструють значущість тенденцій як суб'єктивного трактування змістових та мовно-мовленнєвих параметрів твору, так і його виконавської репрезентації в естетичних параметрах історично інформованого, аутентичного виконавства.

У таких умовах місія концертмейстера передбачає спільне із солістом осмислення особливостей художньої рефлексії історико-культурної епохи, творчого світу композитора, концептуальних обривів твору та спільне формування виконавської концепції творчого світу соліста / солістів — відбиття його унікальності в межах спрямувань виконавського мистецтва, шляхів її творчої реалізації та подальшого корегування відповідно до специфіки концертного простору та можливих нюансів виконавської концепції.

Місія сучасного концертмейстера позначена й актуалізацією креативного та інтерпретаційного компонентів. Це зумовлено такими сутнісними ознаками музичного мистецтва межі ХХ–ХХІ ст., як суб'єктивізація світоглядних і стильових настанов, тематичних, образних параметрів сучасного музичного мистецтва, тяжіння до певної деструкції параметрів жанрових моделей та водночас їх синтез, експерименталізм музичної мови та радикальне оновлення переосмислення ієрархії виразової палітри.

У радикально оновленому музичному просторі місія концертмейстера умасштабовується функцією креативного «декодування», творчого розшифрування змістових обривів твору, що є необхідним зокрема з огляду на тяжіння сучасного музичного мистецтва до узагальненої програмності, образної метафоричності та символічності.

Особливої вагомості таке «декодування» набуває в умовах оперування сучасним музичним мистецтвом надмасштабним тезаурусом знаків минулого на всіх рівнях музичної тканини, єднанням у межах музичного твору досвіду різних епох, національних культур, шарів духовного досвіду тощо. Це обумовлює статус музичного твору як компонента художнього опанування світу та надає двійкій єдності творчих особистостей концертмейстера й соліста місії визначення тих змістових основ твору, що конструюють певний ракурс осягнення художньої картини світу.

Необхідним стає і декодування тексту твору з огляду на тенденції формування нових графем музичного мистецтва, відповідних до новацій на всіх його рівнях. Неопанованість новітніх творів на рівні слухачької рефлексії надає концертмейстерові — у творчому єднанні із солістом — і функції першовідкривача, творця тієї репрезентації, щодо якої можливе формування «образу твору» та торування подальших шляхів його буття в художній практиці. Специфічним чином це зумовлює й новітню функцію концертмейстера — творчої відповідальності за уведення в художній простір нових репрезентацій творчої рефлексії, творення нових смислів.

Одним із найбільш своєрідних та показових шляхів увиразнення специфіки місії концертмейстера в просторі сучасного музичного мистецтва є її розширення тенденціями інструментального театру, перформативності, піднесення ігрового начала. Водночас з апробацією екстремальних засобів виразності та технічних прийомів тощо це зумовлює уведення в місію сучасного концертмейстера нетрадиційної для нього функції носія новацій та акторської функції, творення синтетичного художнього простору.

Від постаті концертмейстера, як невіддільної компоненти ансамблевої єдності, на поч. XXI ст. залежить не тільки повнота відтворення композиторського тексту та виконавський процес, а й переформатування панорами виконавських засобів та торування потенційно можливих шляхів розвитку виконавського мистецтва, що закарбовує принципову відкритість місії концертмейстера в сучасному просторі музичного мистецтва.

С. Романенко

КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КЛАСУ

S. Romanenko

INSTRUMENTAL CLASS CONCERTMASTER

Нам відомо декілька значень поняття «концертмейстер» в академічній музиці. Це і керівник групи інструментів у музичному колективі (оркестри, ансамблі), також перша скрипка оркестру (симфонічного, камерного, струнно-смичкового). А ще концертмейстером називають музиканта (переважно, піаніста), що допомагає виконавцям (вокалістам, інструменталістам, танцюристам) вивчати музичні твори та виступати із ними публічно.

Саме цей аспект є для нас цікавим, як точка зору викладача інструментального класу; але не заради критики роботи певних персоналій, а для розповсюдження досвіду бачення деталей виконавства.

Часто в таких випадках застосовують значення «акомпаніатор», але ці поняття зовсім не тотожні, що ми намагаємося дослідити. Функції концертмейстера інструментального класу набагато поширюються за межі звичайного супроводу.

Найголовнішими професійними компетентностями концертмейстера інструментального класу мають бути навички ансамблевого музикування, читання музичного тексту (з великою кількістю нотних рядків тощо), транспонування та, безумовно, бездоганне володіння клавішними інструментами, тому що наш час спонукає до оволодіння електронними зокрема (синтезатори, MIDI-клавіатури, цифрові фортепіано).

Однією з підстав вибору означеної теми є питання від здобувачів освітньої програми «фортепіано» щодо доцільності вивчення для них обов'язкової дисципліни «читання оркестрових партитур». Але ж однією з кваліфікацій випускника освітньої програми «фортепіано» і є «концертмейстер». Тому досвід читання партитур може бути корисним не тільки диригентам і композиторам, а й піаністам.

Утім, читання багаторядного музичного тексту з одночасним транспонуванням дійсно вимагає чималого досвіду та постійної практики. Здебільшого концертмейстери мають справу з клавірами, що являють собою перекладення оркестрових партитур.

До чого тут оркестр? Справа в тому, що вагомою частиною навчального репертуару інструментального класу є концертний жанр, а твори цього напрямку, за дуже рідкісним винятком, створені як Концерт для ... (інструменту) з оркестром. Звісно, у навчальному процесі не може бути штатного оркестру, який допомагає всім здобувачам розучувати твори. Цю функцію виконує концертмейстер.

Ось чому ця функція більше, ніж акомпанемент, тому що, виходячи з інших трактувань, концертмейстер — лідер, який відповідально веде за собою. Концертмейстер інструментального класу має втілити собою оркестр та разом з солістом — диригента. Доречно помітити, що концертмейстер опери чи балету є помічником диригента для здійснення постановки вистави.

Готуючись до репетицій, концертмейстеру бажано прочитати партитуру твору та прослухати оркестрове виконання заради найкращого втілення змісту. Добре, якщо клавір авторський або професійного аранжувальника; там можуть бути відмічені інструменти, що виконують певні теми, фрази, мотиви. Майстерність концертмейстера інструментального класу визначається максимальним наближенням звучання фортепіано до оркестрового.

Маю згадку часів початку педагогічної роботи. У кулуарній обстановці Народний артист України О. І. Литвинов демонстрував на фортепіано виконання початку Концерту для скрипки з оркестром Ф. Мендельсона «пересічним» концертмейстером і бажаним втіленням оркестрового звучання. Пам'ятається неперевершений ефект. Доречно згадати, що на репетиціях оркестру Маєстро завжди на роялі демонстрував бажане звучання певних епізодів оркестрових творів. Практично доведено, що клавірний інструмент має можливість втілювати багатогранну палітру оркестрового звучання, а концертмейстерам є до чого прагнути у вдосконаленні майстерності.

В. Кулик

ПСИХОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ: КУЛЬТУРНІ ТА ОСОБИСТІСНІ ЧИННИКИ

V. Kulyk

PSYCHOLOGY OF MUSIC PERCEPTION: CULTURAL AND PERSONAL FACTORS

Музичне сприйняття — це складний процес, у якому поєднуються слухові враження, емоції, пам'ять та інтелектуальна діяльність. Воно не лише дозволяє сприймати музику як набір звуків, а й осмислювати її зміст, відчувати емоційний вплив та співвідносити із власним досвідом. Слухання музики може бути як пасивним, коли вона просто звучить на фоні, так і активним, коли слухач занурюється у мелодію, аналізує її та намагається зрозуміти авторський задум.

Глибина сприйняття залежить від особистості людини, її емоційного стану, рівня музичної освіченості та навіть від культурного середовища, у якому вона зростає.

Музичні вподобання кожної людини формуються під впливом багатьох чинників: характеру, темпераменту, життєвого досвіду, соціального оточення та внутрішніх емоційних потреб. Наприклад, екстраверти зазвичай надають перевагу енергійній та динамічній музиці, тоді як інтроверти частіше схильються до спокійних і глибоких мелодій. Також впливає рівень музичної грамотності: люди, які мають ширший музичний кругозір, схильні до більшого різноманіття вподобань і краще розрізняють стилістичні особливості творів. У будь-якому випадку, музика відіграє важливу роль у житті людини — вона допомагає регулювати емоційний стан, самовиражатися, знаходити однодумців і навіть стимулювати розумову діяльність.

Особливо важливим цей процес стає в юнацькому віці, коли формується особистість, її смаки та погляди на життя. Саме в цей період музика часто стає способом самоідентифікації та спілкування з оточенням. Молодь використовує музику для вираження емоцій, пошуку натхнення або просто як фон для повсякденних справ. На вибір музичних жанрів впливають не лише внутрішні чинники, а й зовнішнє середовище: друзі, соціальні мережі, популярні тренди.

Музичний смак — річ індивідуальна, але він не є сталим. З віком та досвідом він може змінюватися, збагачуватися новими жанрами та напрямками. Вплив на нього мають і культура, і освіта — чим більше людина взаємодіє з якісною музикою, тим більш усвідомленим стає її вибір. Важливо розвивати музичну грамотність, вчитися слухати музику не лише серцем, а й розумом, розуміти її художню цінність та звертати увагу на деталі. Це не лише допомагає отримувати більше задоволення від прослуховування, а й розширює світогляд, збагачує внутрішній світ людини.

Емоції, які викликає музика, часто залежать не лише від самої мелодії, а й від того, які асоціації вона пробуджує в слухача. Для когось лірична пісня про любов — це зворушлива історія, яка змушує замислитися, а для іншого — просто фоновий шум, який не викликає жодних переживань. Багато що визначається особистим досвідом: якщо певна мелодія звучала у важливий момент життя, вона буде викликати схожі почуття знову й знову. Навіть музика, яку ми чули в дитинстві, може залишити глибокий слід, тому нерідко люди відчувають ностальгію, почувши знайомі мотиви. Вона стає не просто набором звуків, а певним емоційним кодом, який органічно влітається в наше сприйняття світу, у наші спогади, в наші моменти радості чи горя.

Також важливим аспектом є культурний контекст, у якому виростає слухач. Звуки, які для одного можуть бути заспокійливими, для іншого — агресивними чи напруженими. Мелодії, ритми, інтервали і навіть тембр інструментів зазвичай асоціюються з певними емоціями, але ці асоціації можуть сильно варіюватися залежно від того, в якій культурі людина виховувалася. Одна й та сама музична композиція, що викликає в когось відчуття легкості та радості, у іншого може пробуджувати сум або відчуття тривоги. Це пояснюється тим, що певні музичні структури — лади, інтонації, теми — мають різний емоційний вплив в залежності від культурних традицій та практик сприйняття звуків.

Іноді ці відмінності проявляються не тільки у сприйнятті гармоній, а й у ритмічних малюнках. Наприклад, в одному культурному середовищі акценти можуть бути чіткими й виразними, в іншому — «розмитими» і мати певну неоднозначність.

Таке сприйняття ритму, порівняно з іншими елементами музики, створює унікальну атмосферу для кожної культури. Тому музика, яка звучить знайомою та рідною для одного слухача, для іншого може бути важкою до сприйняття або навіть незрозумілою, хоча в обох випадках вона може мати споріднені характеристики.

Психологія музичного сприйняття є складним процесом, у якому важливу роль відіграють як фізіологічні, так і культурні та особистісні чинники. Сприйняття музики залежить від багатьох факторів: досвіду людини, її соціального оточення, а також від того, які емоційні асоціації викликають певні звуки чи мелодії. Людина не просто чує музику, вона взаємодіє з нею, інтерпретуючи її через призму власного досвіду та внутрішніх переживань.

Культурні чинники мають важливе значення у формуванні емоційної реакції на музику. Музичні традиції, ритмічні структури та інтонації, притаманні різним культурам, можуть викликати різні емоції в людей, залежно від того, у якому середовищі вони виростили. Звуки та гармонії, які одні люди сприймають як приємні чи заспокійливі, для інших можуть бути незнайомими або навіть тривожними, оскільки вони можуть мати інше значення в їхній культурі.

Особистісні фактори також відіграють важливу роль у сприйнятті музики. Індивідуальний досвід кожної людини, її емоційний стан та психологічні особливості впливають на те, як вона реагує на музику. Мелодії, що асоціюються з важливими подіями в житті, можуть викликати сильні емоції та спогади, що робить музику потужним інструментом для вираження внутрішніх переживань і почуттів.

СЕКЦІЯ:

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

К. Бортник, К. Островська

БАГАТОГРАННІСТЬ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ РАФАЇЛА МАЛИНОВСЬКОГО

K. Bortnyk, K. Ostrovska

THE MULTIFACETEDNESS OF THE CREATIVE PERSONALITY OF RAFAIL MALYNOVSKYI

Народний артист України Рафаїл Малиновський є визначною постаттю в історії мистецтва народно-сценічного танцю України, а його особистість посідає чільне місце в когорті найзнаковіших хореографів України. Утім, його творча діяльність практично не проаналізована в науковому дискурсі, а його внесок в українське хореографічне мистецтво має важливе значення й потребує ґрунтовного аналізу.

Отримавши освіту в Житомирському культурно-освітньому училищі (нині — Житомирський фаховий коледж культури і мистецтв імені І. Огієнка) та Краснодарському державному інституті культури (нині — Краснодарський державний університет культури і мистецтв) (1968–1972 рр.), Р. Малиновський працював спочатку на хореографічному відділенні в рідному училищі, одночасно відроджуючи славу Поліського ансамблю пісні і танцю «Льонок» (з 1972 р.) разом з молодим диригентом — випускником Одеської консерваторії Іваном Сльотою. Р. Малиновський повністю реалізував себе на посаді головного балетмейстера «Льонка», де поставив свої перші легендарні композиції: «Господиню», «Калину», «Ойру», «Польку-веселинку», «Скакуху», «Шир» та інші. Саме тут і почав

викристалізуватися неповторний балетмейстерський стиль Р. Малиновського: самобутній, з оригінальними ритмічними малюнками та новаторським баченням сталих засобів українського народно-сценічного танцю.

У 1986 р. Р. Малиновський залишає посаду головного балетмейстера «Льонка» та зосереджується на педагогічній роботі в училищі, на базі якого організовує хореографічний колектив «Унава», де створює експериментальні роботи в різних жанрах: історичну легенду «Древлянська Русь», ліричний поліський козачок «Калинонька», обрядову сцену «Калита», кантату «Карміна Бурана», хореографічну новелу «Невісточка», сучасну поліську польку «Посмішечка», танець-гру поліських пастухів «Шапкур» тощо. Ансамбль стає справжньою творчою лабораторією, де учні не тільки опановують виконавські навички, а й здобувають балетмейстерський фах, отримуючи знання та досвід з запису, розшифровки танцювального матеріалу та його сценічної обробки.

З 1987 р. Р. Малиновський обіймає посаду балетмейстера-режисера фольклорного ансамблю національного обряду «Родослав», робота в якому збагатила творчий доробок майстра: він виступив зберігачем поліського танцювального фольклору, записавши низку старовинних українських народних танців, таких як «Зайонці», «Коваль», «Лінцей», «Мазур», «Полька-немка», «Риндзя», «Яків» та багато інших. Саме в «Родославі» відбувається остаточне становлення митця, адже тут його талант знаходить найбільший прояв: поряд з балетмейстерськими пошуками та самобутньою стилістикою, повноцінною та професійною реалізацією хореографічних задумів, Р. Малиновський сягає рівня справжнього майстра, чії твори стають незабутнім сценічним дійством, що репрезентує старовинні обряди українського Полісся.

Ще однією гранню таланту Р. Малиновського є його робота над хореографічним рішенням музичних вистав («Баядера», «Вільний вітер», «Запорожець за Дунаєм», «Сільва», «Циганський барон» тощо) на сценах українських та зарубіжних театрів, а також створення ним авторської версії балету «Кармен-сюїта».

Отже, Р. Малиновський завдяки своїй багатогранності, професіоналізму та ретельному зануренню в дослідження танцю посідає гідне місце в українській хореографічній культурі, оскільки його творчий доробок поєднує самобутність і новаторство мови українського танцю, експериментальність і різножанровість, а головне — дбайливе ставлення до автентичних зразків поліського танцювального фольклору. Завдяки своєму балетмейстерсько-режисерському таланту, він створює справжні зразки українського танцювального мистецтва, а його педагогічні здібності дозволяють ретельно передати свій досвід наступним поколінням.

М. Бологов

«КОЛИ ЦВІТЕ ПАПОРОТЬ» ЯК ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ПРОЄКТ ХОРУ ІМ. Г. ВЕРЬОВКИ

М. Bologov

“WHEN THE FERN BLOOMS” AS AN EXPERIMENTAL PROJECT OF THE VERYOVKA CHOIR

Хор імені Г. Верьовки — це широковідомий український народний колектив, котрий вже більше 80 років представляє Україну та її культуру на вітчизняній та світовій аренах. Унікальною художньо-мистецькою діяльністю хор допомагає

українцям утверджувати власну національну свідомість, при цьому виконуючи духовно-патріотичну функцію.

У хорі імені Г. Верьовки превалює народна специфіка, яка поєднується з академізмом. Звідси можна зробити висновок, що цей колектив може бути консервативним. Однак, хор імені Г. Верьовки є доволі відкритим до всіляких експериментальних проєктів.

Одним з таких є фольк-опера «Коли цвіте папороть» (або ж «Цвіт папороті»), написана відомим українським композитором Євгеном Станковичем. Насамперед це музичний твір, побудований на фольклорній основі, де поєднується народний спів із симфонічним звучанням. Дійство доповнюється балетом, де використовується оригінальна, нетипова для народно-сценічного танцю пластична мова.

Робота над проєктом почалась у 1976 р., коли від французької фірми «Алітепа» надійшло замовлення на створення спектаклю на народній основі, яке мало на меті одразу декілька завдань. Перше — це підсилення інтересу до українського фольклору, який викликаний появою історичної пригодницької стрічки «Тарас Бульба» (1962). Друге — привернути увагу закордонних глядачів до художніх народних колективів. Дана місія була доручена хору імені Г. Верьовки під керівництвом Анатолія Авдієвського, який у свою чергу зробив пропозицію Євгену Станковичу написати фольк-оперу. До складу творчої команди були також запрошені балетмейстер А. Шекера, диригент Ф. Глущенко, художник Є. Лисик.

За час роботи над проєктом було створено пісенно-мелодійну й хореографічну частини, а також концептуальну та символічну сценографію. У 1978 р. фольк-опера на три дії була готова до виходу на сцену, але одразу ж після закритого показу потрапила під заборону. Радянська влада вбачала в цьому дійстві націоналістичні наративи та неприйнятні сюжети для тогочасного суспільства.

Однак, попри заборону, багато пісенних й музичних колективів з України та з-за кордону зацікавились експериментальною виставою. Окремі його композиції в різних варіаціях виконуються капелою «Думка», хором «Київ», Національною філармонією України, хорами з Німеччини, Франції, Канади, Америки. Це є підтвердженням того, що фольк-опера вийшла за межі одного колективу й почала жити власним життям.

У 1991 р. Україна здобула Незалежність. Відтоді українським художнім колективам стає легше займатися творчою діяльністю, оскільки вони більше не перебувають під жорсткою цензурою. Тож, у 2002 р. хор імені Г. Верьовки починає працювати над відновленням вистави «Цвіт папороті». Звідси з'являється нова редакція твору, отримуючи жанр «фольк-опери-балету», у якій акцент робиться на 2-й дії під назвою «Купало».

Сам процес відновлення проходив складно. Оновлення складу творчої групи та артистів, втрата сценографії, економічні проблеми вносили свої корективи. Диригентом нової редакції опери став Геннадій Єрьоменко, а відповідальною за хореографічну складову — балетмейстер-постановник Алла Рубіна. Хореограф перенесла дію в дохристиянські часи, де поєднується сучасний танець з давньою фольклорною семантикою, а також створені оригінальні художні образи. Артистка балету Олександра Гурська згадує: «Алла Давидівна приходила до хореографічної зали завжди заряджена творчими ідеями, але сам процес творення відбувався «тут і зараз», це було її концептуальне бачення, що полягало в співтворчості з артистами балетної групи». А. Рубіна також мала чимало ідей стосовно костюмів та декорацій,

але вони не були втілені в реальність через обмежену бюджетну складову вистави. Однак опера все одно була осучаснена під тогочасні реалії.

Прем'єра вистави відбулась 15 листопада 2003 року в Національній опері України. Концерт хору імені Г. Верьовки був присвячений 70-літтю художнього керівника А. Авдієвського, а також 60-річчю з дня заснування колективу. Концертна програма складалась з двох розділів, де в першому була представлена класична частина репертуару хору, а в другому — фольк-опера-балет «Цвіт папороті» (вірніше його 2 дія «Купало»).

Після прем'єри вистави глядачі й критики поділились на дві категорії. Перші були вражені дійством. Український письменник, критик і журналіст Володимир Корнійчук пише: «...15 листопада 2003 року ми стали свідками справжнього триумфу національного хорового мистецтва...». Однак була й невдоволена публіка. Український музикознавець Юрій Чекан написав: «Чи відбулася прем'єра “Цвіту папороті”? Формально — нібито так. Насправді — ні. Повна версія фольк-опери чекає на своїх виконавців. Так само, як і глядачі, яких, за великим рахунком, у Національній опері 15 листопада шукали».

В подальшому «Цвіт папороті» виконувався хором імені Г. Верьовки небагато, так і не прижившись у сценічному просторі. Наразі вистава знаходиться в репертуарі колективу, але не виконується.

Підсумовуючи, необхідно зазначити, що, по-перше, хор імені Г. Верьовки — це колектив, який має вкорінені традиції та принципи, але відкритий до змін, реформацій та осучаснень. По-друге, фольк-опера-балет «Цвіт папороті» — це експериментальна, унікальна та перспективна вистава, яка мала й має можливість стати українською класикою, але через різноманітні історичні, політичні й економічні чинники досі не змогла реалізувати свій потенціал у повному обсязі.

І. Кисельов

ОСОБЛИВОСТІ АКОМПАНЕМЕНТУ ОДИНОЧНОГО ТАНЦЮ В НАРОДНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ ДЛЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА БАЯНИСТА

І. Kiselyov

PECULIARITIES OF ACCOMPANIMENT OF A SOLO DANCE IN FOLK CHOREOGRAPHY FOR THE CONCERTMASTER-ACCORDIONIST

Поняття одиночного та сольного танців дуже близькі, але між ними є різниця — сольний танець може виконувати танцюрист, якому під силу це виконання.

Одиночний танець — це повноцінне сценічне уявлення, що розкриває певний образ, характер, настрої та інші риси, які закладені в цьому танці. До того ж одиночний танець зазвичай танцюють найбільш досвідчені, майстерні танцюристи, здатні фізично станцювати танець без пауз — а це, погодьтеся, не легко — весь час перебувати в русі, і ні секунди зупинки.

І роль аккомпаніатора баяніста в цьому виконанні має особливе значення.

Акомпанемент такому танцю на баяні — це мистецтво, яке потребує не лише технічної майстерності, а й глибокого розуміння ритміки, стилістики та характерних ознак конкретного танцю. Одиночний народний танець вимагає від баяніста гнучкості, динамічності та здатності миттєво реагувати на рухи танцюриста, навіть його міміку.

Акомпанемент повинен бути насиченим акордами, за винятком тих місць у музиці, де необхідні дрібні тривалості нот.

Якщо потрібно для заповнення звучання, затримувати тривалості партії басів. Головний напрям акомпанементу — гармонійне звучання інструменту, що заповнює простір, що має допомагати танцівникові в розкритті змісту та образу його танцю.

Завдання такого акомпанементу — представити повноцінну виставу, заповнену музичним змістом та рухами танцюриста так, щоб глядач не відчув самотність танцю. Це має виглядати як маленький повноцінний концертний номер.

Тому роль баяніста в цьому акомпанементі така: він створює ритмічну основу, підтримуючи стабільний темп та характерний пульс. Передає національний колорит через гармонію, фактуру та мелодійні особливості. Динамічно взаємодіє з танцюристом, підкреслюючи його рухи та надаючи виразності танцю. Пожвавлює танець за допомогою варіацій, імпровізацій та характерних музичних вставок (форшлаги, підголоски, ритмічні деташи в партіях правої чи лівої руки).

Різні народні танці вимагають специфічного ритмічного малюнка: наприклад козакий перепляс характерний вільним ритмом із прискореннями та уповільненнями.

Український гопак дуже динамічний, потребує віртуозності, енергійності. Молдавська хора з акцентом на слабкі частки вирізняється наспівністю, мелодійністю.

Гармонічна основа народних танців найчастіше проста, але це не означає, що її не можна збагатити, урізноманітнити. Традиційний оборот — T-S-D-T можна доповнити характерними ладовими оборотами, наприклад використання пентатоніки або фрігійського ладу в східнослов'янській музиці, якщо це необхідно, виходячи із сюжету та образу танцю.

Залежно від темпу та стилю танцю баяніст може використовувати різні прийоми: акордове супроводження для підтримки загального ритму, насиченості звучання; змінний бас, особливо в повільних та плавних народних танцях; активний мелодійний супровід, коли ліва рука грає не лише басы, а й доповнює праву руку.

Також слід звернути увагу й на технічні прийоми гри. Чіткий ритмічний бас — для позначення танцювального пульсу; тремоло в басовій партії (використовується рідко) для створення виразності в повільних фрагментах; активна робота кнопками акордів — у лівій руці для підкреслення ритму.

У правій руці потрібні різні мелодійні прикраси — морденти, форшлаги, трелі, глісандо.

Варіативність мелодії — додавання підголосів, зміна ритму та орнаментики.

Імітація народних інструментів — (бандура, сопілка, трембіта) — використання специфічних штрихів, таких як короткі стакато чи подвійні ноти.

В одиночному танці дуже важливою є реакція баяніста на рухи танцюриста. Діалог з танцюристом — баяніст повинен уповільнювати або прискорювати темп, залежно від рухів виконавця.

Імпровізаційні вставки — баяніст може вставляти каденції, додаткові програші, які необхідні для більш повного розкриття образу танцю, передання характеру.

Залежно від фабули розвитку танцю можна додавати варіювання мелодії — поступове ускладнення акомпанементу робить танець цікавішим, виразнішим.

Акомпанемент одиночного народного танцю на баяні — це не просто супровід, а повноцінний музичний діалог. Баяніст не тільки підтримує ритм і гармонію, а й активно взаємодіє з танцюристом, підкреслює його рухи, створює настрій та

атмосферу. Для успішного акомпанементу важливо знати особливості народних стилів, володіти різними технічними прийомами й вміти імпровізувати.

А. Близнюк

ОСОБЛИВОСТІ ОБРЯДОВИХ ТАНЦІВ ІНДІАНЦІВ АМЕРИКИ

A. Blyznyiuk

PECULIARITIES OF RITUAL DANCES OF AMERICAN INDIANS

Індіанські обрядові танці — це хореографічне мистецтво корінних народів Американського континенту, яке сформувалося до епохи Великих географічних відкриттів. Залежно від регіону обрядові танці американських індіанців мають свої відмінності, але для всіх них характерна одна спільна ознака: тематика цих танців відображає відносини між людьми та божествами, яким поклонялись ці племена.

Індіанські племена святкували зміну пори року, народження дитини, присвячуючи цьому більшість своїх обрядових танців. Також часто обрядові танці використовувались у похоронних обрядах індіанських племен, які проживали на півночі сучасної Канади та південних пустельних регіонах.

Окремо можна виокремити серед обрядових танців ті, які були присвячені полюванню, що було важливою складовою життя індіанських племен. Вважалося, що такими обрядовими танцями виконавці задобрюють духів-покровителів, щоб полювання було вдалим. Тематика танців відображала сцени полювання на тварин, які були розповсюджені в конкретному регіоні. Північноамериканські індіанці нерідко відображали у своїх танцях полювання на ведмедів, оленів, а індіанські племена, які проживали на території Південної Америки, — тигра, леопарда.

Також особливістю обрядових танців цих корінних народів були магичні ритуальні танці. Серед цих народів був розповсюджений шаманізм, віра в надприродні сили та духів-покровителів. Обрядові танці виконував, як правило, шаман племені, і в основному їх завданням був зв'язок з духами-покровителями, які мали допомогти хворій людині одужати. Такі ритуальні танці були розповсюджені серед північноамериканських та індіанців Перу, в останніх ці традиції перейняли індіанці Мексики.

Часто обрядові танці використовувались для того, щоби викликати дощ, що забезпечить гарний врожай. У таких танцях могли взяти участь не тільки шамани, але й інші представники племені. Нині ці танці є світськими, і часто виконуються професійними танцівниками в межах проведення традиційних свят, таких як День Мертвих у Мексиці, та етнічних фестивалів.

Н. Семенова, Л. Шилова

ІСТОРІЯ ТА ТРАДИЦІЇ АНГЛІЙСЬКОГО БАЛЕТУ

N. Semenova, L. Shylova

HISTORY AND TRADITIONS OF ENGLISH BALLET

Українське балетне мистецтво тривалий час розвивалося в контексті радянської хореографії, яка орієнтувалася на ваганівську систему підготовки. Це не сприяло пошуку альтернативних методів виховання танцівників, що активно формувалися у світі. Своєрідним явищем і цікавим прикладом, поряд з більш відомими

французькою й італійською школами класичного танцю, є англійська, що має давні традиції та свої особливості як у системі підготовки танцівників, так і у творчості балетмейстерів. Тому, цінуючи власні досягнення та надбання в галузі балетного мистецтва, своєчасним й актуальним є розгляд досвіду провідних європейських балетних шкіл, зокрема англійської.

Дослідженню англійського балетного мистецтва приділяли увагу британські автори, які висвітлювали історичний, культурний контекст, його розвиток і ключові постаті. Zoe Anderson — авторка книги “The Royal Ballet: 75 Years” проаналізувала становлення та розвиток англійського балету. “Ninette de Valois: Adventurous Traditionalist” (Richard Cave, Libby Worth) присвячено його засновниці. Cyril W. Beaumont — автор книги “The Sadler’s Wells Ballet: A History” розглянув історію трупи, яка стала основою для Королівського балету. Devid Vaughan присвятив свою книгу “Frederick Ashton and His Ballet” аналізу творчості видатного балетмейстера. Meredith Daneman — біограф Марго Фонтейн, написала “Margot Fonteyn: A Life”, де описала її життя і кар’єру. В Україні англійський балет частково розглянутий у широкому контексті світового та європейського балету: О. Таранченко писала про взаємовплив європейських шкіл, І. Колосова — про європейські балетні традиції в Україні.

Таким чином, встановлено, що розгляду специфіки англійського балету, спадковості традицій у його школі класичного танцю, комплексному аналізу діяльності видатних діячів балетного мистецтва Великої Британії приділено недостатньо уваги. Тому необхідним виявляється системне дослідження видатних особистостей англійського балету в контексті виконавської, балетмейстерської, педагогічної та методико-теоретичної діяльності.

Англійський балет має свою унікальну історію, що пов’язана із загальною еволюцією балету в Європі, зокрема в Італії та Франції. Він розвивався під впливом їх традицій та здобув свої національні особливості. У XVII ст., за часів правління Карла II, балет тільки почав проникати до Англії завдяки загальному впливу французького двору. У XVIII ст. він ще був частиною театральних вистав, де танець і пантоміма використовувались як розвага (дивертисмент). Однак завдяки діяльності французького балетмейстера й реформатора Ж.Ж. Новера балет став самостійним театральним жанром. В XIX ст. Англія була більше зосереджена на опері, тому розвиток балету був обмежений. Проте європейські гастролери, такі як М Тальоні та К Грізі, викликали інтерес публіки до класичного танцю. В Англії ще не було власної балетної школи і національних традицій. Активний самостійний розквіт англійського балету почався у XX ст. завдяки діяльності *Н. де Валуа, Ф. Ештона та М. Фонтейн*.

Нінет де Валуа (1898–2001), знана як «мати» англійського балету, відіграла ключову роль у створенні та розвитку національної балетної школи Великої Британії. Народилася в Ірландії, розпочала кар’єру як танцівниця в балеті С. Дягілева, навчалася в провідних хореографів і перейняла ідеї, що стали основою її підходу до створення англійської балетної школи. Зрозумівши важливість системного навчання, вона поставила за мету створити школу, яка б культивувала унікальний стиль та професійність британських танцівників.

У 1926 р. Н. де Валуа відкрила Академію мистецтв танцю в Лондоні, пізніше відому як Королівська академія танцю (Royal Academy of Dance, RAD), у якій організувала систематичне навчання, що поєднувало класичні техніки (італійської та російської шкіл) з елементами характерними для англійської культури. Вона прагнула створити стиль, який би відповідав національним естетичним ідеалам: стриманості, елегантності та виразності. Її школа виховала відомих танцівників, які стали основою англійського балету середини ХХ ст.

Вирішальною подією було створення в 1931 р. Вік-Веллс балету (Vic-Wells Ballet, V-WB), який став першим професійним англійським колективом, що популяризував балет серед широкої публіки. Н. де Валуа працювала над репертуаром, адаптуючи класичні балети, замовляла нові твори в британських композиторів і хореографів. Серед її власних робіт виокремлюються «Джоб: кантата танцю» та балет «Довгоочікуваний». У 1946 р. V-WB переїхав у Ковент-Гарден і став Королівським балетом. Це був триумф ідей Н. де Валуа.

Фредерік Ештон (1904–1988), найкращий вихованець RAD та перший балетмейстер Королівського балету. Надихнувшись мистецтвом легендарної А. Павлової, навчався балету в Лондоні у видатного Л. Мясіна, працював асистентом у М. Рамбер. У 1935 р. Ф. Ештон приєднався до V-WB, ставши провідним хореографом трупи. Він розвинув специфічний «англійський стиль», додавши витонченість ліній і рухів, підкреслений зв'язок танцю і музики, емоційну глибину образів, розкриття характеру через рух, легкість рухів, що виглядають невимушеними, при всій своїй складності.

Ф. Ештон створив понад 100 балетів, багато з яких стали класикою Королівського балету: «Попелюшка» (1948), «Сон» на муз. Ф. Мендельсона за мотивами «Сну літньої ночі» В. Шекспіра (1964), «Сільвія» на муз. Л. Деліба (1952), «Філантропи» (1937), «Дві голубки» (1961), «Маргарита і Арман» на муз. Ф. Ліста (1963). Їх вирізняє елегантність, музичність, поєднання ліризму, драматизму та тонкого гумору, а художня особливість міститься в поєднанні класичного та сучасного. Він використовував класичну техніку, додаючи до неї новаторські елементи, які робили його балети свіжими та актуальними.

Ф. Ештон не тільки залишив після себе репертуар, який став основою для Королівського балету й визнається у всьому світі, а й відкрив та підтримав багатьох видатних танцівників, зокрема, М. Фонтейн.

Марго Фонтейн (1919–1991) почала заняття балетом у чотири роки в Англії, потім у Шанхаї в російського емігранта Г. Гончарова, у 1934 р. вступила в RAD та згодом стала ученицею Н. де Валуа. З 1940-х рр. вона була провідною прима-балериною Королівського балету протягом трьох десятиліть. Її технічна майстерність, елегантність, драматичний талант зробили музою та ідеальною виконавицею вистав Ф. Ештона, який створив для неї багато знакових партій: Жизель, Одетта, Аврора, Маргарита, Сільвія та ін.

Після завершення виконавської кар'єри М. Фонтейн почала викладацьку діяльність, зосереджуючись на технічній чистоті, музикальності та драматичній виразності. Її уроки були надзвичайно цікавими завдяки здатності передавати свій багатий виконавський досвід. У 1954 р. М. Фонтейн стала президентом RAD та залишалась на посаді до кінця життя. Її діяльність стосувалась реформування

навчальних програм, викладання в балетних школах різних країн, розповсюджуючи англійський балетний стиль. А книга “Margot Fonteyn: Autobiography” стала джерелом натхнення для багатьох поколінь танцівників.

У середині XX ст. англійський балет набув світового значення, а RAD — взірцем якісної балетної освіти, поєднуючи традиції класичного мистецтва з сучасними педагогічними підходами. Великий внесок у становленні RAD як провідного центру хореографічної освіти зробили балерини А. Женеф’єв, Т Карсавіна, Ф. Беделлс, які стали майстерними викладачами, що розвивали національний стиль англійського балету та виховували технічно досконалих й артистичних танцівників. Значною постаттю в розвитку RAD та англійської балетної педагогіки стала викладачка та теоретик *Дж. Лоусон*.

Джоан Лоусон (1907–2002) розпочала свою кар’єру як виконавиця, але швидко перейшла до викладацької діяльності, створюючи навчальні програми RAD та підручники. Вона зосередила особливу увагу на методиці викладання дітям та початківцям, розробила вправи для розвитку музикальності, витривалості та правильної техніки. Серед посібників з методики викладання найбільш відомі: “The Principles of Classical Dance” (Принципи класичного танцю) та “The Anatomy and Ballet” (Анатомія і балет). *Дж. Лоусон* систематизувала знання про балет, акцентуючись на поєднанні технічної точності та артистичності, на розвитку гармонії між фізичною підготовкою, музичністю та виразністю, над важливістю анатомічних знань для викладачів, на розвитку правильної постави, балансу та координації. Вона залишила глибокий слід у балетній освіті, її праці та методики досі використовують у RAD та інших навчальних закладах.

У подальшому розгляді англійської балетної школи необхідним є дослідження сучасного її стану, аналізу діяльності практиків і теоретиків сьогодення.

Ю. Гришина

ВИДЕОТАНЕЦЬ — НОВА ФОРМА ТА МОЖЛИВОСТІ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ

Yu. Hryshyna

VIDEO DANCE — A NEW FORM AND OPPORTUNITIES FOR SELF-REALIZATION

У часи діджиталізації мистецтво загалом, і танець зокрема, знаходиться в пошуку нових форм та форматів для висловлювання та контакту з глядачем онлайн. Особливо гостро ця потреба стала під час пандемії та повномасштабного вторгнення Росії в Україну, оскільки обмеження сильно вдарили по культурному сектору.

Однією з таких форм став відеотанець, або відеоперформанс. Відеотанець — це не просто фіксація виступу чи хореографії на сцені або в студії; це самодостатній вид мистецтва, де окрім виразного образу, руху, роботи з простором тощо. Не менш важливими є монтаж та відеоефекти.

Відеомонтаж стає частиною хореографії, а спецефекти можуть управляти часом, увагою глядача та створювати різноманітні візуальні ілюзії. Тому ми отримуємо абсолютно самодостатню форму мистецького висловлювання, яка може транслюватися онлайн 24/7 і мати широку аудиторію по всьому світу. При цьому ми не обмежені мовним бар’єром, тому що мова танцю та руху універсальна й зрозуміла кожному, незалежно від національності. Також ми не обмежені локацією,

оскільки знімати відеороботу можна будь-де: у природному ландшафті чи в спеціально створених умовах і декораціях, ми можемо працювати з реальністю або створювати нову реальність. За допомогою кадрів різної величини та їх чергуванню можна наближати чи віддаляти глядача від об'єкту зйомки, пришвидшувати чи сповільнювати розвиток дії. Різними відеоприйомами можна досягти ефекту присутності глядача, що сприяє його більшому залученню. Звісно, від артиста, окрім професійних танцювальних навичок, також очікується вміння роботи в кадрі, що дещо відрізняється від виступу на сцені. Як і в театрі, все, що знаходиться й відбувається в кадрі, важливе та несе інформаційне чи нарративне навантаження. Тому треба бути обережним з наповненням кожної сцени, приділяти увагу деталям та ретельно готуватися до зйомки.

Процес створення відеофільму поділяють на препродакшн, продакшн і постпродакшн. Золоте співвідношення успішної роботи: 70 % препродакшн і 30 % продакшн. Тобто більше часу та зусиль забирає саме підготовка і від її якості залежить якість відеороботи. Окрім стандартних етапів створення танцювальної постановки (формування ідеї, підбір музики, розробка образу, пошук оригінального хореографічного тексту, створення малюнку танцю і т.д.), у відеофільмі важливими є розкадровка та постановка хореографії для оператора. Саме так, рух оператора під час зйомки також називають «хореографією», яка, до слова, іноді буває надскладною та потребує окремих репетицій і певної фізичної підготовки. Продакшн — це власне створення відеороботи, постановка, репетиції, зйомка та монтаж. До прикладу, стандартний препродакшн повнометражного фільму триває 1,5–2 роки, а продакшн — 3–4 місяці. Постпродакшн включає в себе передпоказ, збір відгуків та критики, показ, рекламну кампанію та просування відеороботи. Особливо цікавим етапом, на мій погляд, є передпоказ для невеликої фокус-групи цільової аудиторії глядачів та компетентних критиків, після якого збирають фідбек та можуть внести правки в кінцевий продукт. Аналогом для сценічних танцювальних постановок може бути відкрита репетиція, або показ ворк ін прогрес, що є дуже корисним для налагодження зв'язку митець — глядач.

Загалом відео-арт є міждисциплінарним видом мистецтва, де задіяні медіа- та комп'ютерні технології, можливості відеотехніки, робота актора чи танцівника, перформативна дія митця чи явища, може мати сценарій, а отже й режисера тощо.

Розвитку відеотанцю сприяють різноманітні міжнародні фестивалі короткометражних танцювальних фільмів та онлайн-платформи. Такі, як, наприклад, ютуб-хаб *Let the body speak* від Платформи сучасного танцю, який збирає та просуває відеороботи, створені під час війни в Україні. Також Платформа має освітню програму, де можна, окрім всього, пройти навчання по створення відеотанцю або підвищення кваліфікації з хореографії. Наприклад, на ютуб-каналі є лекції Катріни Макферсон — шотландської режисерки, відеомисткині та авторки посібника *“Making Video Dance”* (видавництва Routledge, 2006 та 2019 pp.).

Отже, відеотанець — це перспективний напрям, який нині доступний кожному, оскільки після інформаційної революції кожен має гаджет з камерою та доступ до відповідних ресурсів і соціальних мереж. Хочеться лише побажати, щоб автори творчо та відповідально ставились до створення контенту, формували власне мистецьке висловлювання, а не продукували шаблонні трендові відео.

Д. Матвійук

ОСНОВНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАСИЧНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ У МИСТЕЦТВІ ХОРЕОГРАФІЇ

D. Matviuk

MAIN ASPECTS OF THE INTERPRETATION OF CLASSICAL LITERARY WORKS IN THE ART OF CHOREOGRAPHY

Дослідження пропонує новий підхід до інтерпретації класичних творів та аналізу сучасної сценографії в хореографічних інтерпретаціях літературних творів, що виявляється в новітніх підходах до використання сценічного простору: динамічні декорації, оформлення сцени, проєкційні середовища як інтегральна частина хореографічного дійства. Систематизовано використання інтерактивних проєкцій і світлової партитури для підсилення художніх образів літературних творів у балеті.

Зв'язок хореографії та літератури. Українські літературні твори є невичерпним джерелом образів, емоційної наповненості, та сюжетів для балетів і сучасних хореографічних постановок. Танець, як синкретичне мистецтво, передає та інтерпретує літературні твори через хореографію, музику й сценічну виразність.

Символіка руху та пластичне втілення художніх образів.

Необмеженість руху дозволяє розкрити та збагатити характер, образ та внутрішній світ дійових осіб.

Використання різних хореографічних стилів (класична хореографія, стилізація українського народно-сценічного танцю, неокласика, модерн, контемпорарі) допомагає передати ідейно-тематичну концепцію твору та наповнити емоційністю забарвлення постановки, що дозволяє глядачу краще зрозуміти специфіку того чи іншого твору.

Музичний матеріал та його роль у створенні хореографічної постановки за мотивами твору. Музика є важливим компонентом постановки, оскільки передає атмосферу, драматургію та динаміку розвитку хореографічної дії.

У професійних театрах України музику для балетів створюють на замовлення у відомих композиторів. Ці нові партитури доповнюють, передають та збагачують вистави для кращого емоційного спектру постановки.

Просторові та сценографічні можливості в хореографічному прочитанні літературних творів. Сценографія відіграє важливу роль у формуванні та розумінні глядачем хореографічного твору, адже використання сценічного простору визначають сприйняття сюжету, підсилюючи ідейно-тематичну та композиційну складові твору.

Інтерація та взаємодія між солістами, кордебалетом, реквізитом і мультимедійними проєкціями, та світловою партитурою створюють нові візуальні сенси.

Переосмислення класичних творів у контексті сучасності.

Багатожанровість та різноманітність хореографічних напрямів дозволяє адаптувати класичні літературні твори для потреб сучасного глядача, додаючи нові інтерпретаційні елементи.

Балетмейстри мають право, у своїх авторських хореографічних творах адаптувати традиційний сюжет або інтерпретувати ідейно-тематичну складову, лібрето, драматургію через призму актуальних соціокультурних викликів сьогодення.

Приклад успішної хореографічної інтерпретації твору можна вважати балет за твором Михайла Коцюбинського «Тіні забутих предків» нову версію балету «Тіні

забутих предків» створено у Львівському національному академічному театрі опери та балету, режисер — Василь Вовкун; балетмейстер — Артем Шошин; композитор — Іван Небесний; сценограф — Арвідас Буйнаускас. Вистава поєднує народні мотиви із сучасними хореографічними тенденціями, підкреслюючи містичну атмосферу твору Михайла Коцюбинського.

Балет витримано в одному стилі — неокласична хореографія. Сценографія являє собою мінімалістичні куби, що повстають зі стелі, відкриваючи глядачу вид на українські гори, але Карпати ніби з іншого виміру. Світлова партитура, гра тіней, вода, хор у сценографії повністю змушують глядача співпереживати головним героям.

Взявши за основну фабулу першоджерело, Василь Вовкун вирішив концептуально-філософську парадигму в багатоплановій проєкції.

Створення нового мистецького продукту у сфері хореографії за літературним твором є складним та багатограним процесом, який потребує максимум зусиль та обізнаності в різних мистецьких сферах.

Інтерпретація літературних творів у хореографії є своєрідною контамінацією, що потребує літературознавчого, музикознавчого та хореографічного аналізу. Важливим аспектом сприйняття сучасним глядачем нової вистави є сучасна сценографія. Успішна реалізація класичної літератури в хореографічному мистецтві забезпечує її актуальність для нових поколінь глядачів, адже багато творів української літератури призабуті й маловідомі. Синтез літератури та хореографії сприяє розвитку мистецтва хореографії та поширенню творів українських авторів.

Ю. Гришина

САЙТ СПЕСИФІК ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ПЕРФОРМАНС

Yu. Hryshyna

SITE SPECIFIC DANCE PERFORMANCE

Сучасне мистецтво пропагує філософію свободи й рівності. Воно виходить за межі, росте та розвивається. Сучасний танець також не цурається експерименту, руйнує стереотипи та обмеження. І для того щоб залишатися актуальним, хореографу необхідно бути в загальному соціальному, політичному та мистецькому контексті, розумітися в тенденціях та крокувати в ногу із часом. Один з актуальних трендів у сучасному мистецтві — це *site specific art*.

Сайт специфік арт — це мистецтво, створене та адаптоване для специфічного, здебільшого неконвенційного простору. Воно може існувати поза сценою чи виставковим приміщенням. Наприклад, танцювальний перформанс може відбуватися у парку, в урбаністичному просторі, на узбережжі моря, чи, навіть, безпосередньо у воді.

Цей формат цікавий не тільки неординарними локаціями, а й максимальним наближенням до аудиторії. Танцівника та глядача не розмежує ця умовна четверта стіна дзеркала сцени й взагалі немає потреби йти в театр, щоб побачити виставу, оскільки вистава сама йде до глядача.

Також важливою умовою є взаємодія з простором. Простір сприймається тут не просто як фон, а як безпосередній учасник дійства. Архітектура чи ландшафт хореографують рух виконавця; танцівник використовує предмети, меблі, чи стіни як опору й партнера, віддаючи вагу та взаємодіючи з ними, підлаштовує свою

траєкторію до розміру та форми майданчика, надихається лініями, кольорами й текстурами тощо. Рух у певному просторі може здаватися обмеженням, але варто сприймати це як додаткові цікаві можливості в пошуку нових форм і, зрештою, свободи в цих межах.

Всі ці складові утворюють унікальне та неповторне явище в сучасному танці. Унікальне тому, що сайт специфік перформанс може існувати тільки в цьому просторі й не може без зміни бути перенесеним в інший. Змінюючи локацію, повністю змінюються складні відносини місця й артиста.

Ми знаємо, що середовище неабияк впливає на розвиток людини, тому таке злиття митця й простору доволі органічне та цікаве.

Окрім всього, перформування в природному ландшафті є дуже терапевтичним та відчувається як повернення до власного коріння та первинних потреб людини. Контакт з різними натуральними поверхнями та текстурами (такими як дерево, земля, каміння, вода тощо) збагачує чуттєвий і сенсорний досвід та медитативно заспокоює тіло й розум.

У руху та архітектури, насправді, також багато спільного: ритм, динаміка, лінії, подолання гравітації тощо. Наприклад видатний французький актор та педагог, прибічник фізичного театру Жак Лекок створив у своїй школі разом з архітектором спеціальний лабораторний курс, де студенти досі вивчають та аналізують простір, змінюють його, створюють різноманітні інсталяції та оживляють їх у тілі. Ця методика виявилася не тільки експериментальною, а й доволі ефективною у всесторонньому розвитку артистів.

Тема взаємодії тіла та простору була і є актуальною. Архітектурі тіла в просторі, ритму та артикуляції багато уваги приділяв Мерс Каннінгем. Він уважав, що мінімальною умовою для танцю є рух та простір. Рудольф фон Лабан, окрім іншого, працював з оточенням, напрямками та геометрією руху. Його теорія ікосаедру значно розширила розуміння можливостей руху людини та вчила танцівників «упиватися простором». Конструктивізм руху й робота з геометрією простору були також важливими в пошуках Броніслави Ніжинської у Києві 1916–1921 рр. Однак попри все це експерименти та дослідження в цій сфері продовжуються.

У 2019 р. фестиваль сучасного танцтеатру Zelyonka Space up зробив фокус саме на сайт специфік виставах, які оживали в різних місцях Києва. В програмі можна було побачити навіть «Балет катамаранів» Олександра Маншиліна на воді Дніпра вздовж Оболонської набережної.

Стефан Копловіц у своїй книзі “On Site: Methods for Site-Specific Performance Creation” (надрукована в Оксфордському університеті у 2022 р.) дає практичні поради митцям та студентам, які хочуть створювати перформанси в специфічному просторі, від технічно-організаційних моментів до креативних процесів.

Сайт специфік арт є перспективною нішею для сучасного мистецтва загалом і для хореографії зокрема. Окрім того, він надає більше свободи для танцювальних театрів та незалежних артистів і компаній, оскільки вони можуть створювати та існувати не тільки в театральних інституціях. Сайт специфік денс робить сучасний концептуальний танець більш видимим для пересічного глядача, підвищує культуру споживання та розуміння сучасного мистецтва й розвиває смак аудиторії.

На жаль, інформації і, особливо, навчальної літератури та освітньої бази у цій сфері українською мовою мізерно мало. Більшість матеріалів та інформаційних ресурсів виключно англійською та потребують перекладу й впровадження.

В. Медяник

СЮЖЕТНИЙ РОЗВИТОК У ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИХ БАЛЬНИХ ТАНЦЯХ

V. Medyanuk

PLOT DEVELOPMENT IN LATIN AMERICAN BALLROOM DANCES

Проблема із зображенням характеру та образу в танці в бальній хореографії є важливою, тому що основний упор викладачів зосереджений на інших частинах у тренуванні, а емоційний образ і характер суддями на змаганнях розглядається як останній критерій у спортивних танцях (спортивні танці — це бальні танці, згідно з єдиною спортивною класифікацією України). Професор Б. М. Колногузенко зазначає, що танець — це емоційний стан людини, її думки, почуття, які виражаються за допомогою умовних рухів, і є вираженням ідеї (взято з конспекту його лекцій з предмету «Мистецтво балетмейстера»). Коли ми беремо латиноамериканські бальні танці, то маємо п'ять танців програми, кожен з яких виражає окрему ідею, а всі вони разом мають у собі загальну основну ідею. Конкретно в латиноамериканській програмі ми маємо ідею «ча-ча-ча», ідею «самба», ідею «румба», ідею «пасодобль» та ідею «джайв». Та є основна загальна ідея всієї програми.

Тепер конкретніше по першій частині доповіді, про танець. Спостерігаючи більш поглиблено за змаганнями й працюючи суддею змагань останні півтора роки, було зроблено деякі висновки щодо суцільної картини розуміння поняття танець у спортсменів під час виступу. Зокрема, не завжди технічно гарний танець у виконанні пари є вираженням ідеї танцю. Більшість з них все-таки показують відпрацьовану механічну взаємодію в парі. Лише в спортсменів 14 років і старше (категорія юніори 2 і старше) краща статистика в показі емоційних взаємовідносин, так званої історії між хлопцем та дівчиною в їхньому танці. Іншим об'єктом спостереження є тренувальні майстер класи та тренувальні спортивні збори. А саме, за останні декілька місяців відвідали з учнями чотири тренувальні заходи, групові лекції від восьми провідних тренерів зі спортивних танців з різних регіонів України. Троє лекторів з них поставили групі однакове запитання: «Що таке танець?». На кожній лекції перебувало близько ста дітей, підлітків, молоді та дорослих. І на подив викладачів, вони не дали відповіді на поставлене запитання або взагалі, або лише частково змогли дати відповідь щодо визначення танцю. І в цьому є велика проблема. Тому стає зрозумілим, чого ж так багато так званих «механічних танцівників» та «механічного» виконання танцю в парі, передусім на змаганнях. Схожу картину спостерігав у студентів на своїй педагогічній практиці. Однак у здобувачів вищої освіти розуміння про визначення танцю та вираження ідеї в танці дещо краще.

І передусім хочеться зазначити, що ця ситуація склалася не через провину танцівників. Проблема більш у тому, що викладачі, тренери націлені на результат, на перемогу. А задля цього акцент ставиться на технічній підготовці танцівника-спортсмена. Згідно з навчальною дисципліною «Загальна теорія підготовки спортсменів», цій частині тренування відводиться тренером основна частина в тренуванні і все правильно вони роблять. Так само зазначено в х/ф «Зоряні війни». А саме, що з двох джедаїв в поєдинку перемагає той, хто вправніше орудує мечем. Однак треба пам'ятати, що спортивні танці в спорті — це бальні танці, які є одним з видів хореографії. Тому однією лише технікою виконання ми не можемо обійтися.

Далі мова піде про ідею кожного латиноамериканського танцю та ідею усієї програми п'яти танців. Що саме виконавці танців мають донести до глядача

на змаганнях зі спортивних танців?! Ідея наша в тому, що програма виступу побудована по принципу хореографічної сюїти з п'яти частин. Перша частина — «ча-ча-ча», друга — «самба», третя — «румба», четверта — «пасодобль», п'ята — «джайв». Всі частини мають свою власну драматургію і всі разом складають одну загальну драматургію. Пара має донести до глядача свою історію взаємовідносин чоловіка та жінки. Зокрема, «ча-ча-ча» — це історія знайомства та початку відносин у парі, «самба» — це подальша історія, веселі зустрічі й проведення часу разом, подорожі, пригоди тощо. «Румба» — це історія кохання, більш глибокі та чуттєві взаємовідносини. «Пасодобль» — це певне протистояння та суперечки, а десь, можливо, і конфлікт інтересів, боротьба за лідерство. Наприкінці танцю «пасодобль» — кульмінація і завершення протистояння. Це є також і кульмінація в загальній драматургії латиноамериканської програми. А фінальна частина сюїти — «джайв», весела, радісна й щаслива розв'язка історії життя чоловіка та жінки. П'ята частина сюїти — це розв'язка в загальній драматургії нашої латиноамериканської сюїти.

Ми визначили в конкретному аналізі деяких спостережень за змаганнями зі спортивних танців та за роботою викладачів танцювальних шкіл та студій, що образу й характеру в танці мало відводиться уваги в бальній хореографії. А тому і страждає ідея танцю. Цьому наряду в навчанні і тренуванні частіше за все найменше уваги або взагалі цей аспект залишається без уваги. Пов'язано це з великою кількістю змагань у нашій країні і зосередженістю викладачів частіше на результаті та на зайнятому місці в змаганнях. А іноді й неспроможністю чітко сформулювати визначення танцю та його ідеї.

Отже, розуміння викладачами та тренерами значимості знання нашими учнями визначення поняття танцю в бальній хореографії є дуже важливим у навчанні й підготовці спортсменів до змагань. Розуміння значимості цього й приведе, до речі, до найкращих результатів на змаганнях.

М. Берднік

ПІДТРИМКА В БАЛЬНОМУ ТАНЦІ: ДО ПИТАННЯ ВПРОВАДЖЕННЯ В НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

М. Berdник

SUPPORT IN BALLROOM DANCE: ON THE ISSUE OF INTRODUCING THE TRAINING OF BALLROOM CHOREOGRAPHY SPECIALISTS IN THE EDUCATIONAL PROCESS

Бальна хореографія є однією з найпопулярніших форм танцювального мистецтва, що поєднує в собі технічну майстерність, музичність, естетику руху та взаємодію партнерів у парі. Одним із найскладніших, але водночас видовищних аспектів у шоу-номерах, формейшн чи сіквєях з бальної хореографії є хореографічні підтримки — рухи, під час яких один партнер допомагає іншому виконувати складні елементи шляхом підняття, обертання чи утримання в певному положенні.

Попри значимість підтримок у бальній хореографії, нині спостерігається значний брак методичних матеріалів, присвячених їхньому вивченню. У більшості навчальних програм з бального танцю основний акцент робиться на техніці руху, позиції корпусу, пластиці та ритміці, тоді як питання виконання підтримок розглядається поверхнево або взагалі не включається до програми. Це створює

значні труднощі як для викладачів, так і для танцівників, які змушені шукати інформацію самостійно або засвоювати її методом спроб і помилок.

Відсутність уніфікованих методичних рекомендацій також ускладнює процес навчання на різних рівнях підготовки. Початківці часто стикаються з браком знань про основні принципи виконання підтримок. Для викладачів це означає необхідність розробки власних підходів та адаптації методик з інших танцювальних дисциплін.

Зайнявшись пошуком необхідної інформації, я переробив матеріали різних видів хореографії (класичний танець, сучасний танець, фігурне катання). Незаперечною базою навчання з підтримок в бальній хореографії є класичний танець, який і ліг в основу моїх тез, з вкрапленнями інформативної сучасності з інших видів хореографії. Моя пропозиція — це уніфікувати в єдиний вид критерії класифікації підтримок для їх викладання, про що й пишу в цій роботі далі.

Критерії класифікації підтримок

Критерії класифікації підтримок написані за принципом послідовності пріоритету пояснення під час навчання танцювальної пари.

Основні критерії класифікації підтримок, що існують у різних методиках викладання:

Перші критерії класифікації підтримок:

1. За контактом партнерки з полом:

- партерні;
- повітряні.

Другі критерії класифікації за поясненням (за «рівнем»):

2. За «рівнем» партнерки, яка перебуває (у партерних положеннях):

- лежачи;
- сидючи;
- на колінах;
- в ріє;
- стоячи (на зігнутій або витягнутій нозі).

3. За «рівнем» партнерки, яка перебуває (у повітряних положеннях):

- підйом до рівня грудей партнера;
- підйом до рівня плечей партнера;
- підйом на рівень плечей партнера;
- підйом над головою партнера.

4. За «рівнем» партнера, який перебуває в положеннях:

- лежачи;
- сидючи;
- на двох колінах;
- на одному коліні;
- «в розтяжці» (у широкій 4-й позиції);
- стоячи.

Треті критерії класифікації за поясненням (за контактом):

5. За контактом у парі (у партерних положеннях):

- двома руками за талію;
- однією рукою за талію (з кістю, в охоплення);
- двома руками за обидві руки партнерки (за кість, за зап'ястя, долоню в долоню);

— однією рукою за одну руку партнерки (за кість, за зап'ястя, долоню в долоню);
— комбіновані прийоми — однією рукою за талію (з кістю, в охоплення); — іншою за руку (долоня в долоню, за зап'ястя, рука партнерки на руці партнера);
— комбіновані прийоми — партнер однією рукою підтримує партнерку за обидві руки.

6. Без контакту у парі. Без фіксації (повітряна підтримка).

Роз'яснення поняття темпу та форсу в парному виконанні. Прийом партнерки (сход із підтримки).

— силова;

— темпова.

7. За контактом із корпусом партнера (у повітряній підтримці).

Додаткові критерії класифікації підтримок:

1. Фіксовані — нефіксовані або «статична» — «динамічна» підтримка;

2. За положенням корпусу партнерки (у повітряній підтримці):

— горизонтально;

— вертикально;

— в прогині;

— сидячи.

Ці базові критерії багато в чому допомагають правильно й зрозуміло вивчити основи підтримки на старті навчання та далі, звичайно ж, говорити вже про імпровізаційну нотку обраної підтримки, про технічне виконання, навички взаємодії та інші моменти.

Отже, хореографічні підтримки є не лише ефектним компонентом бальної хореографії, а й важливим засобом удосконалення технічної майстерності танцівників. Наявність методичних матеріалів з вивчення підтримок у бальній хореографії — це необхідна складова навчання майбутніх викладачів цього виду хореографії. Правильне вивчення підтримок та системне включення уніфікованої інформації в навчально-методичне забезпечення сприятиме підвищенню професійного рівня виконавців та викладачів.

Д. Петров

СУЧАСНІ ПЕДАГОГІЧНІ ПІДХОДИ У ВИКЛАДАННІ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

D. Petrov

MODERN PEDAGOGICAL APPROACHES IN TEACHING BALLOOM CHOREOGRAPHY

Бальна хореографія є важливою складовою частиною культурної та спортивної освіти, яка не лише забезпечує розвиток фізичних навичок, але й сприяє розвитку емоційної виразності, комунікаційних навичок і творчих здібностей. У контексті швидких змін у суспільстві та розвитку педагогічної науки, сучасні підходи до викладання бальної хореографії повинні відповідати вимогам часу та зважати на нові педагогічні технології, психологічні аспекти навчання та індивідуальні особливості учнів.

Один з основних аспектів сучасних педагогічних підходів у викладанні бальної хореографії полягає в індивідуалізації навчального процесу. Кожен учень має свої фізичні, технічні та емоційні можливості, що вимагає адаптації методик навчання до

конкретних потреб. Застосування диференційованих підходів дозволяє педагогам створювати індивідуальні навчальні плани, що сприяє досягненню максимальних результатів.

Індивідуалізація включає в себе не тільки корекцію технічних помилок, але й розвиток особистих якостей учня, таких як самодисципліна, мотивація та відповідальність. Наприклад, для учнів, які мають певні труднощі в освоєнні технічних елементів, педагоги можуть застосовувати спрощені вправи або використовувати додаткові методи для полегшення навчального процесу.

Технології відіграють значну роль у сучасному викладанні бальної хореографії. Вони дозволяють педагогам ефективно передавати інформацію, а учням — навчатися та вдосконалювати свої навички. Використання відеоуроків, записів танців професійних виконавців, а також онлайн-платформ для дистанційного навчання відкриває нові можливості для самостійної роботи учнів.

Важливим аспектом є використання відеоаналізу рухів, що дає можливість учням і викладачам більш детально вивчати техніку виконання танцю, а також виправляти помилки. Технології дають змогу створювати ілюстрації або анімації танцювальних рухів, що значно спрощує процес навчання.

Сучасний підхід до викладання бальної хореографії передбачає не лише технічне освоєння рухів, але й розвиток творчих здібностей учнів. Викладачі намагаються залучати учнів до створення власних композицій, експериментування з танцювальними елементами та імпровізацією. Такий підхід сприяє розвитку індивідуальності, креативності та гнучкості в танцювальному виконанні.

Важливим аспектом є також робота з емоційною складовою танцю. Бальна хореографія передбачає не лише фізичні рухи, але й глибоке емоційне занурення в музику та партнерські взаємодії, що робить танець більш виразним та живим.

Інтерактивність є важливою складовою сучасних педагогічних технологій у викладанні бальної хореографії. Використання ігор, вправ, командних завдань сприяє розвитку комунікаційних навичок учнів та дозволяє їм краще засвоювати техніку й навички. Це також забезпечує активну участь кожного учня в процесі навчання, створюючи більш сприятливу атмосферу для самовираження.

Сучасні педагогічні підходи включають використання методів, які розвивають критичне мислення та здатність до самокорекції.

Наприклад, самостійний аналіз власного танцю, обговорення помилок з партнерами та тренером дозволяють учням розвивати рефлексію та самоконтроль.

Бальна хореографія, як вид танцювальної діяльності, активно сприяє розвитку соціальних навичок учнів. Виконання танців в парі чи групах вимагає високого рівня взаємодії, здатності до співпраці, поваги та довіри. Це дає можливість учням розвивати комунікаційні навички, працювати в команді та навчитись взаємодіяти з різними людьми.

Сучасні педагогічні підходи до викладання бальної хореографії спрямовані на забезпечення гармонійного розвитку особистості учня. Вони включають індивідуалізацію навчання, використання новітніх технологій, творчий підхід, інтерактивні методи та розвиток соціальних навичок через танець. Такий комплексний підхід дозволяє не тільки покращити технічні навички учнів, але й сприяє їхньому емоційному та творчому розвитку, що є важливим для досягнення успіху у бальній хореографії.

Т. Брацун

ПРОФЕСІЙНА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА: ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ

T. Bratsun

PROFESSIONAL CHOREOGRAPHICAL EDUCATION: THE CHALLENGES OF MODERNITY

Мистецька освіта відіграє ключову роль не лише в становленні та розвитку творчої, загально освіченої, культурної та інтелектуальної особистості. В умовах сучасності, мистецька освіта в Україні є одним з шляхів збереження національної ідентичності, є інструментом культурного супротиву російській агресії, а також формує загальний культурно-творчий потенціал української нації. Підготовка кваліфікованих, конкурентоспроможних фахівців мистецьких галузей є основною метою професійної освіти. Задля досягнення цієї мети, освітяни мають зважати на всі виклики, які диктує українському суспільству сьогодення: військовий стан та втрати людського ресурсу, проблеми економічного характеру, наслідки російської пропаганди, вплив дистанційного навчання тощо. Безперервні зміни в навколишньому середовищі, розвиток технологічних галузей, кризи, спричинені війною вимагають постійного аналізу освітнього процесу, вдосконалення методів навчання, оновлення програм тощо.

Хореографічна освіта є невіддільною частиною мистецької освіти, але має свої особливості в аспекті підготовки професійних фахівців. Формування навичок виконавця, розвиток здібностей постановника та балетмейстера-репетитора — процес тривалий та багатовекторний, вимагає комплексного підходу в процесі навчання. Аналіз ринку праці виявив актуальні компетенції, які необхідні професійним хореографам у сучасному суспільстві. Передусім, це універсальність та здатність фахівця до різних напрямів професійної діяльності: художньої, організаційної, управлінської, педагогічної, інноваційної, діагностичної, методичної, консультативної, освітньої діяльності в професійному та особистісному аспектах.

Вимоги до професійних хореографів, які актуальні для сучасного ринку праці, формують виклики для освітнього процесу. Виокремимо наступні з них:

- використання цифрових технологій для збереження якості освіти в аспекті дистанційного навчання;
- упровадження нових навчальних дисциплін, практик, курсів, з метою підготовки універсальних фахівців у галузі хореографічного мистецтва;
- переосмислення та оновлення освітніх програм, у контексті боротьби з російською пропагандою;
- профорієнтаційна діяльність як спосіб збереження кількості професійних кадрів;
- популяризація українського хореографічного мистецтва як частини нематеріальної культурної спадщини.

Детальний аналіз кожного пункту дозволить дослідити проблематику розвитку професійної хореографічної освіти та винайти шляхи рішення актуальних завдань.

Тривалий період дистанційного навчання у сфері хореографії, має свої наслідки, оскільки танцювальне мистецтво вимагає практичного опанування необхідних вмінь та навичок. Проблема передусім торкається тих навчальних закладів, які через військові дії та, відповідно, безпекові заходи не можуть проводити аудиторні заняття. Проте не слід забувати, що професійна освіта передбачає також стійку

теоретичну базу, наукову діяльність, самостійну роботу, спрямовану на пошук необхідної інформації, аналіз вивченого матеріалу тощо.

Використання цифрових технологій у системі освіти не є інноваційним, проте задля досягнення високого рівня якості навчального процесу, необхідно постійно досліджувати нові можливості в цій сфері, а також адаптувати безпосередньо до хореографії. Без сучасного підходу до формату дистанційного навчання, без використання актуальних форм та методів подання інформації, існує загроза втрати контингенту здобувачів вищої освіти. Саме тому хореографічна освіта в Україні має бути максимально адаптована як до практичних аудиторних занять, так і до занять у дистанційному форматі, з використанням сучасних цифрових технологій, які допоможуть забезпечити підготовку фахівців високого рівня.

Професійний хореограф у сучасному світі — це не лише майстерний виконавець, обдарований постановник чи талановитий викладач. Світовий тренд на багатозадачність та універсальність, вимагає від фахівця багатий спектр навичок і вмінь. Хореограф повинен мати знання у сфері менеджменту для грамотної та продуктивної організації своєї діяльності чи роботи свого колективу. Дисципліни, пов'язані з хореографічною імпровізацією, допомагають розвинути не лише творчий потенціал, але й тренують особистісні якості, які у свою чергу відповідають за швидкість реакції, за вміння реагувати на обставини, за навички працювати в конкретних умовах, зберігаючи творчий підхід та креативність. У контексті сьогодення, актуальними стають напрями арттерапії. Танець є чудовим інструментом для вирішення певних завдань цього напрямку. Однак для кваліфікованої роботи спеціалістам необхідні знання психології та розуміння взаємозв'язків між «мовою» тіла та психологічними процесами організму людини.

Особливо під час повномасштабного вторгнення українське суспільство стало активніше досліджувати історичні факти в різних сферах професійної діяльності та аналізувати вплив російської пропаганди на спотворення цих фактів. Протягом багатьох років через засоби масової інформації російська пропаганда привласнювала собі роботи українських митців, наукові праці, спотворювала уявлення про українську культуру, мистецтво та суспільство загалом. Саме тому важливим аспектом професійної хореографічної освіти є висвітлення цієї теми. Важливо приділяти увагу таким дисциплінам, як історія України, історія української культури, історія світової культури, історія хореографічного мистецтва, історія українського народного танцю.

Однією з основних проблем хореографічного мистецтва є втрата професійних кадрів. Відтік людей за кордон, фізичні втрати через війну, поранення, несумісні з професійною діяльністю — все це має негативний вплив на розвиток хореографічного мистецтва в Україні. Профорієнтаційна робота — це комплекс заходів, спрямованих на ознайомлення людини з особливостями професії, аналіз перспектив щодо обраного фаху, виявлення індивідуальних здібностей до майбутньої професії. Отже, діяльність у напрямі професійної орієнтації має бути активною, злагодженою з роботодавцями й спрямована не лише на здобувачів професійної хореографічної освіти, а й на потенційних майбутніх абітурієнтів. Серед подібних заходів можуть бути відвідування репетицій балетних театрів чи професійних ансамблів, спілкування з керівниками та репетиторами, створення альтернативних заходів в умовах дистанційного навчання. Наприклад: серія онлайн майстер-класів від діючих артистів, онлайн-зустрічі та спілкування з

відомими хореографами, створення різноманітних видів презентацій навчальних закладів, створення якісного цифрового контенту на актуальні теми, пов'язані з хореографічним мистецтвом, тощо. Все це має бути спрямоване на загальну популяризацію хореографічного мистецтва, розвіювання міфів та стереотипів, пов'язаних з професією хореографа.

Окремо слід зазначити важливість популяризації української танцювальної культури. Задля загального розвитку хореографічного мистецтва в Україні, кожен фахівець має передусім знати та любити рідний танець. Популяризація українського танцю має відбуватися разом з популяризацією української музики, традиційного співу, народного костюму та інших видів мистецтва, оскільки багатьом поколінням нав'язували «синдром меншовартості». Дослідження українського фольклорного танцю, вивчення процесу становлення наших танцювальних традицій є шляхом збереження нематеріальної спадщини українського народу та базою для розвитку сучасних хореографічних тенденцій в Україні.

Підготовка кваліфікованих хореографів — це основна мета професійної хореографічної освіти. Висвітлення актуальних проблем та викликів у цій галузі допоможе знайти оптимальні рішення для розвитку та вдосконалення процесу навчання майбутніх фахівців. Проте дослідження ринку праці, аналіз розвитку суспільства, прогнозування потреб сучасності має відбуватися безперервно, щоб забезпечити якісну освіту та готувати фахівців хореографів, які будуть володіти всім спектром навичок та вмінь, необхідним для митців у сфері танцю не лише в Україні, а й за її межами.

I. Makarova

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

I. Makarova

SPECIFICITIES OF FORMING THE PERFORMING SKILLS OF STUDENTS-CHOREOGRAPHERS IN THE PROCESS OF TRAINING IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

Соціально-економічні перетворення та інтеграція України в єдиний європейський освітній простір ведуть до якісно нового рівня професійної підготовки майбутнього хореографічного виконавства. Одним із важливих завдань вищого навчального закладу мистецького профілю є підготовка майбутніх митців, здатних на високому виконавському рівні здійснювати творчу та конкурентоспроможну професійну сценічну діяльність. Тому першочерговим кроком у формуванні виконавської майстерності танцюристів є активний пошук нових педагогічних підходів у теорії та практиці до навчання обдарованої молоді з акцентом на вдосконалення творчої особистості.

Мистецький потенціал сучасного виконавця визначається володінням широким спектром умінь і навичок (робота над технікою рухів; свобода виконавського апарату; координація; гнучкість; сила та виразність у виконанні різних стилів танцю; підготовка до концертної діяльності та набуття практичного досвіду під час виступів на сцені; командна робота та взаємодія з іншими виконавцями).

Таким чином навчання можна поділити на дві групи:

- 1) Удосконалення складових виконавської техніки танцюриста.
- 2) Концертно-виконавська практична діяльність.

У хореографічному мистецтві талант не може розкритися без попереднього оволодіння основними технічними засобами, які потім необхідно постійно вдосконалювати та нарощувати, оскільки брак технічних даних може стати великою проблемою для виконавця. Удосконаленню компонентів виконавської техніки танцюриста сприяє підбір відповідних комплексів тренувальних вправ, спрямованих на полегшення процесу оволодіння хореографічними прийомами різного рівня, на подолання технічних недоліків і відпрацювання технічних прийомів. Навчальна робота на цьому етапі дозволяє студенту індивідуально та творчо регулювати ступінь складності, надаючи йому можливість поступово оволодівати танцювальною справою відповідно до рівня його фізичних можливостей.

Під час творчих виступів студенти отримують необхідні практичні навички та розуміння професійної поведінки, необхідні для майбутньої роботи на сцені. Мета: ознайомлення з процесом навчання та підготовки до концертних виступів у професійних творчих колективах; Формування сценічних навичок (уміння володіти собою на сцені, долати надмірне хвилювання, розвивати навички емоційно-художнього самоконтролю, волю та бажання до публічного виступу); Формування художнього мислення учнів при вивченні концертного репертуару творчого колективу. У процесі вивчення хореографічного твору, викладач акцентує увагу на професійних здібностях студента й допомагає компенсувати менш розвинені вміння та навички більш міцними навичками, набутими в процесі вивчення різних навчальних дисциплін. Таким чином, розвиваючи та удосконалюючи артистичні якості та загальне виконання, спонукає студента до психологічної рефлексії пошуку знань та їх комплексного застосування.

Отже, можна стверджувати, що виконавська підготовка посідає важливе місце в підготовці фахівців хореографії у вищих навчальних закладах і є ключовим компонентом їх професійної підготовки. У процесі його реалізації закріплюються, удосконалюються та перевіряються набуті майбутнім танцюристом знання, уміння й навички, що полегшує та прискорює адаптацію студентів до реальних умов майбутньої професійної діяльності.

К. Куртєва

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МЕНЕДЖМЕНТУ Й ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

К. Kurtieva

INTERCONNECTION BETWEEN MANAGEMENT AND CHOREOGRAPHICAL ART

Сучасне хореографічне мистецтво розвивається в умовах високої конкуренції, швидкої зміни культурних трендів і стрімкого поширення цифрових технологій. У цьому контексті менеджмент стає невіддільною частиною успішного функціонування хореографічних шкіл, студій, колективів, ансамблів, конкурсів та фестивалів, а також інших індивідуальних проєктів.

Раніше хореографічні школи, ансамблі та колективи покладалися переважно на державне фінансування або на приватне меценатство. З повномасштабним вторгненням на наші землі, умови існування українського мистецтва, зокрема хореографії, кардинально змінилися. І ті джерела підтримки, на які ми покладалися раніше, на сьогодні стають все менш стабільними. Таким чином, перед діячами

культури постають нові завдання: самостійний пошук фінансових ресурсів для подальшого розвитку й популяризації своєї діяльності, тобто маркетинг та побудова вдалої бізнес-стратегії.

Нині менеджмент стає ключовим інструментом, що допомагає хореографічним колективам продовжувати свою творчу діяльність, навіть усупереч війні, більше того, популяризувати українську культуру за кордоном, на міжнародному рівні:

- конкурси;
- фестивалі;
- благодійні збори в підтримку ЗСУ.

Це все допомагає розширити аудиторію, віднайти однодумців та отримати фінансову допомогу. Саме завдяки грамотному менеджменту українська культура, зокрема хореографія, отримує глобальне визнання та підтримку, стаючи частиною світового культурного дискурсу.

Війна надала поштовх українським митцям переосмислити та віднайти свою ідентичність, а менеджмент допомагає їм створювати та популяризувати нові проекти, які зацікавлюють сучасного глядача своїм поєднанням сучасних технологій та етнічних мотивів, роблячи наше мистецтво актуальним та впізнаваним.

Хореографічне мистецтво відіграє важливу роль у формуванні культурної ідентичності, воно сприяє міжкультурному обміну, розвитку креативних індустрій та розширенню кордонів. В умовах війни менеджмент набуває критичного значення, допомагаючи зберегти мистецтво, адаптувати його до реалій сьогодення, залучати фінансування та інтегрувати українську культуру у світовий простір.

Отже, завдяки ефективному управлінню (менеджменту) хореографічне мистецтво стає важливим засобом культурної дипломатії, національного самовираження та психологічної підтримки суспільства.

СЕКЦІЯ: НОВІТНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

I. Борис

СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОЇ ГРИ У ВИСТАВІ ЗА НЕРЕАЛІСТИЧНОЮ ДРАМАТУРГІЄЮ

I. Borys

SPECIFICITY OF ACTING IN A PERFORMANCE WITH UNREALISTIC DRAMATURGY

Оскільки театр нереалістичної драматургії вимагає від актора якісного володіння навичками не лише в межах класичних акторських технік (як то реалістично-психологічний театр), а й спонукає до виходу за межі традиційних форм сценічної виразності. Виконавцю ролі за драматургією нереалістичного спрямування необхідно адаптуватися до нестандартного способу мислення, вміти працювати з умовністю простору, символами, а також з нелінійністю сюжету та розкривати змістовність експериментальними засобами вираження.

Саме тому одним із ключових викликів для актора є подолання психологічного бар'єру й вихід за межі звичного багатьом театральним митцям психологічного реалізму. Протягом багатьох десятиліть поняття відтворення екзистенційності, сюрреалістичності та парадоксальності відкладались у специфіці дослідження актора та набували характерних ознак. Оскільки драматургія нереалістичного

спрямування не дає акторові чітких відповідей на звичні питання при побудові ролі, а театральний простір здебільшого в нереалістичних постановках позбавлений конкретики, то такі елементи, як світло й звук, набувають значення самостійних виразних елементів. Така специфіка матеріалу вимагає від актора розвинутої уяви, вміння мислити категоріями сценічної умовності та розвинутих навичок творчої адаптації до непередбачуваних сценічних ситуацій, а можливо й пошуку власної інтерпретації. Театральний простір у нереалістичних постановках нерідко позбавлений конкретики: декорації можуть бути символічними або мінімалістичними, як у «бідному театрі» Ежи Гротовського, або ж перетворюватися на масштабні інсталяції, як у виставах Роберта Вілсона. При розгляді складових нереалістичного театру варто зазначити той факт, що своїм корінням цей напрям театру йде у філософію дадаїзму та абстракціоністське мистецтво 1910–20-х років ХХ сторіччя. Якщо традиційний театр передбачає природність реакцій та мотивацій персонажа, то в нереалістичній драматургії акторові доводиться руйнувати стереотипи, мислити вже в зовсім інших, відмінних від вже відомих і загально прийнятих категоріях, знаходити нові й несподівані способи вираження емоцій. Драматургія нереалістичного спрямування включає в себе численних талановитих та визначних представників, які своєю творчістю змінили театральну картину. Необхідність передати абсурдність, ірраціональність та фрагментарність світу змушує актора не лише змінювати техніку виконання, а й переосмислювати власне ставлення до ролі. На відміну від психологічного реалізму, де дії персонажа випливають із його логіки та внутрішнього стану, у нереалістичній драматургії актор працює з багатозначними символами та метафорами.

Завдання актора постає як намагання розшифрувати та передати складні ідеї, закладені в текст, використовуючи неочевидні засоби виразності. Важливо актору тоді розвивати в собі асоціативне мислення, абстрактне бачення, тренувати свою здатність до інтерпретації глибоких концепцій, що виходять за межі буквального розуміння реплік. Виконавцю необхідно не просто адаптуватися до нестандартного способу мислення, але й здійснити справжню метаморфозу, перетворившись у носія умовного простору, багатозначних символів, фрагментарної подачі сюжетики та експериментальних засобів вираження, що руйнують звичні канони. Актор повинен глибоко аналізувати текст, розшифровувати символіку, розуміти авторський задум, щоб передати його глядачеві. Нереалістичні вистави часто використовують відеопроєкції, звукові ефекти, інтерактивні технології, що вимагає від актора вміння взаємодіяти з цими елементами.

Структура таких п'єс здебільшого руйнує класичну драматургічну побудову: події можуть відбуватися поза логічною послідовністю, змінювати ракурси сприйняття, перетикати з реальності в ілюзію. Актор має навчитися працювати з фрагментарними текстами, вибудовувати роль у нестандартних хронологічних координатах, створювати цілісний персонаж навіть у розрізненій драматургічній тканині.

Акторам, задіяним у виставах за цим напрямом, важливі технічна майстерність та фізична підготовка. Робота з нереалістичною драматургією вимагає від актора високого рівня технічної підготовки. Важливу роль в акторській діяльності тут відіграє володіння своїм тілом, пластикою, ритмом, голосовою експресією, адже часто саме фізичне вираження стає основним носієм змісту. Актор має бути готовим до експериментів з рухом, голосом, темпоритмом і навіть до трансформації власної

тілесності, адже такі вистави нерідко тяжіють до прийомів фізичного театру або гротеску чи символічного жесту. У нереалістичному театрі часто використовуються елементи імпровізації, що вимагає від актора гнучкості та вміння швидко реагувати на зміни.

Актор повинен розуміти, що у виставі за драматургією нереалістичного спрямування його персонаж — це не завжди конкретна людина, а скоріше узагальнений образ, символ або ідея. Тому актор не повинен шукати постійно психологічну мотивацію для дій свого персонажа. А навпаки, має бути готовим до того, що його персонаж може діяти нелогічно, абсурдно або навіть суперечити сам собі. В нереалістичних виставах акторам доводиться вирішувати, як передати сенс та комунікувати з глядачами, не використовуючи традиційний реалістичний діалог. Актор повинен бути готовим до того, що його роль може змінюватися в процесі репетицій та виступів.

Одною з головних вимог до актора, що починає практикуватись у межах театру нереалістичного спрямування, стає його вміння вчасно знайти той спосіб переходу (або відходу) від реалістичного продовження роботи актора в зовсім іншу форму існування.

На жаль, сучасні спроби опанування напрямів нереалістичного спрямування є еkleктичними через небажання авторів-постановників заглибитись у матеріал та специфіку нереалістичного методу як у дослідження. Потрібен час, щоб якісно відтворити чи у виставі, чи у якомусь шоу або в кінострічці цей напрям школи екзистенції та абсурду. У нереалістичному театрі роль режисера особливо важлива, тому актор повинен тісно співпрацювати з режисером, щоб зрозуміти його задум та втілити його на сцені.

Яквисновок можна дати визначення, що нереалістична драматургія — це простір для творчого експерименту, глибокого дослідження пластики, голосу, простору й символу. Баланс між технічною майстерністю та природною виразністю — запорука успішного втілення образу в нереалістичному театрі. Актор повинен активно співпрацювати з режисером, щоб створити цілісний та переконливий образ. Для актора робота з такими текстами є не лише викликом, а й можливістю вийти за межі традиційних акторських методів, відкриваючи нові шляхи сценічного вираження.

С. Шумакова, Є. Осипенко

ТРЕНД ПЕРФОРМАТИВНІ ЯК ІСНУВАННЯ В МІЖДИСЦИПЛІНАРНОМУ ПОЛІ МИСТЕЦТВА ПОСТСУЧАСНОСТІ

S. Shumakova, Y. Osypenko

TREND OF PERFORMATIVENESS AS EXISTENCE IN THE INTERDISCIPLINARY FIELD OF POSTCONTEMPORARY ART

Сьогоднішня актуалізація тренду перформативності, що виявляється в постмодерністській методології сценічних практик — концептуально-естетичному їх перереформатуванні; зміні взаємодії з глядацькою аудиторією; розширенні меж між мистецтвом і дійсністю; прагненні не пояснити світ, а радше ставити під питання механізми його сприйняття — ініціює зацікавленість сучасної наукової думки з розгортанням багатозарового проблемного поля.

Сучасний культурно-мистецький простір наявну перформативність фокусу ідентифікує в смислових детермінантах як:

- зміну розуміння самої культури (перехід від статичного до наддинамічного розуміння культури);
- акцент на процесуальності культурних явищ;
- превалювання безпосереднього досвіду самої людини;
- розмивання меж між елітарним і масовим мистецтвом;
- поліваріативна множинність мистецьких інтерпретацій і плюральні стратегії нової реальності артпрактик;
- полістилістика і позанормативність художньої мови.

Нестримний розвиток цифрових технологій, що відкривають шлях до нових експериментів, сучасні виклики, дійсна технологічна реальність і соціальні зміни диктують нові правила для мистецтва, перетворюючи його на багатовимірний, інтерактивний та адаптивний процес. У сучасних умовах мистецтво не просто відображає реальність — воно її змінює, формує нові сенси та відкриває для творчості безмежні можливості в переформативних проєктах.

Можна згадати “The Living Theatre”, США, з відомими роботами, що виходять за межі традиційних сценічних форматів, “Paradise Now” — інтерактивний перформанс, у межах якого глядачі стають учасниками революційного дійства. А також “The Brig”, де відбувається дослідження механізмів насильства через військову дисципліну. Методи роботи: колективне створення вистав, фізичні практики та йога, імпровізація з глядачами.

“Rimini Protokoll”, Німеччина. Проєкт “100 % City” — статистичний портрет міста через реальних людей. Проєкт “Remote X” — аудіо-перформанс у міському просторі. Методи роботи: залучення цифрових технологій, документальний підхід і дослідження соціальних систем.

Серед відомих вітчизняних проєктів можна виокремити «Шлях» — ритуальний перформанс з елементами української архаїки (синтез традиції та експерименту, робота з ритуалом, обрядом) та «Український прорив» — експериментальне дослідження проблеми національної ідентичності. Методи роботи: включення фольклорних елементів, експериментальної музики, автентичного співу, а також фізичного театру, синтез традиційної культури та авангарду.

Інший приклад мистецької практики групи “TanzLaboratorium” — робота з тілом як носієм власної тілесної свідомості (пропріоцепція) та тілесної яви. Тіло не є інструментом, а постає «критичним агентом мислення» й «автором образу». Тілесна практика фігурує як метод критичного аналізу, тоді як танець постає засобом мислення шляхом переосмислень його сприйняття.

«Поріг» — дослідження межових станів через рух — перформативна інсталяція про пам’ять. Методи роботи: включення імпровізаційності та роботи з простором, соматичними практиками. Проєкти групи “Nova Opera” «Про що мовчить Заратустра» — філософський перформанс та “YOV” — опера-перформанс з відбиттям наживо нетривіального синтезу опери та перформансу (візуальні інсталяції та експериментальна музика).

Нині динамічно поширюються онлайн-суаре, цифрові перформанси, VR-театри, інтерактивні платформи та гібридні формати. Наприклад, Site-specific проєкти — це вистави та перформанси, які створюються спеціально саме для обраного нетеатрального простору (з яким нерозривно пов’язані). Такий формат стає все більш популярним, оскільки відповідає запиту на нові форми взаємодії акторів з глядацькою аудиторією та пошукам альтернативних просторів для

сучасного мистецтва. Місцем проведення таких перформенсів є не традиційна театральна сцена, а природні локації: історичні споруди, виробничі приміщення, закинуті будівлі тощо. Особливості архітектурних та урбаністичних проєктів стають складовою драматургії перформансу, історія локації зазвичай вплітається в сюжет. Кожна вистава стає унікальною саме для цього місця, створюючись під конкретне розташування, і не може бути просто перенесена в інший простір. Site-specific проєкти відтворюють нові форми театрального досвіду.

Тож «маркерами» перформативності в контексті сучасних сценічних практик є:

- детермінація впливів соціальних рухів у сфері сценічного мистецтва;
- існування в міждисциплінарному полі побутування мистецтва сучасності;
- переосмислення ролі глядача й естетизація самої партиципативності;
- експериментування з формою та змістом вистав;
- відхід від текстоцентричності до тілесності;
- диференціація практик тілесної присутності, технік усвідомленого руху й роботи з тілесною пам'яттю з включенням кінестетичної емпатії;
- розставлення акцентів на «тут і зараз», темпоральність;
- робота з реальним часом;
- імплементація випадковості як художнього принципу й відсторонення від лінійного руху наративу, що розкладається на фрагменти, змушуючи глядача самостійно шукати сенси;
- превалювання імпровізаційних технік і смисломодуючих форм.

Можна зробити висновок, що нині в перформативних стратегіях сценічні практики переходять до більш складних форм і мистецької поліморфності, детермінованої сучасними технологіями, що уможлиблює більш потужне залучення глядача в мистецький процес. Ініціюється рефлексія людського існування в культурному полі постсучасності, яка бачить мистецтво як життєвий процес в актуалізації перформативності. У перформативності вбачається специфічна мистецька діяльність, що тематизує темпоральність.

Сценічні практики сьогодення переживають етап потужних еволюційних трансформацій і нарощування культуровимірного потенціалу у вимірах постмодерністської парадигми. Соціальні виклики, сучасні технології та творча креативність формують нову світову сценічну реальність, що потребує подальші дослідження.

А. Біленька, О. Світлична

МОВНА ХАРАКТЕРИСТИКА СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗІВ У ФІЛЬМІ «БІТЛДЖУС» Т. БЕРТОНА

A. Bilenka, O. Svitlichna

VERBAL CHARACTERISTICS OF STAGE IMAGES IN THE FILM “BEATLEJUICE” BY T. BURTON

Наприкінці 2024 р. на екрани вийшов сиквел кінострічки «Бітлджус» (1988) — «Бітлджус 2», який не лише зібрав велику касу, а й знову привернув увагу глядачів до творчості Т. Бертона, зокрема до його улюбленого жанру — готичного кіно, на який вплинули такі музичні жанри, як пост-панк і готик-рок, а також класичні горори

30–50-х рр. та література доби Романтизму. Зважаючи на вищесказане, можна припустити не лише як виглядає та поводить ся типовий герой фільмів Т. Бертоне, а й як розкривається його характер через мовну складову образу.

Оригінальний фільм «Бітлджус» 1988 р. — яскравий взірєць ранньої творчості режисера, у якому вперше демонструється його «темна естетика», що проявляється через тяжіння до погройбічного й незвичайного в тематиці його фільмів, відповідну візуальну складову в декораціях, костюмах та гримі, яскравий, часто чорний гумор, часте зображення образу аутсайдера, а також яскраві мовні портрети персонажів з елементом гротеску та ексцентричності.

Подружжя Адама і Барбари Мейтлендів зіграли Алек Болдвін та Джина Девіс. Напочатку фільму для контрасту з майбутніми пригодами подружжя в якості духів, Болдвін і Девіс зображують своїх героїв типовими щасливими й повними надій молодятами, що транслюється через переважання в обох середнього регістру, емоційну мову з рідкими переходами на верхній регістр та м'яку голосову атаку. Проте достатньо однотонна мовна палітра передає зануреність героїв у побут і звикання до рутини у їхньому житті. Однак після аварії, коли Адам і Барбара повертаються до свого будинку, вони поступово з'ясовують, що їх вже немає в живих, тому це продемонстровано через приглушену мову на переддиховій атаці та нижньому регістрі, а темп мови пришвидшений, що додає цій сцені атмосфери таємничості та елементів детективу. Таким чином, коли вони кличуть Бітлджуса, цей крик виділяється на фоні загальної звукової палітри більшості сцен за участі даних персонажів. Коли Адам намагається дати про себе знати світу живих, не знаючи про особливості свого нового становища, він знову переходить на м'яку атаку на форте, щоб таким чином «докричатися» з балкона до знайомої. Коли Адам і Барбара у якості духів намагаються налякати нових жителів будинку, їх звук переходить на тремолоючий фальцет.

Що стосується біоекзерциста Бітлджуса у виконанні Майкла Кітона, то спочатку ми чуємо його голос за кадром, намугиуючий під ніс пісню на нижньому регістрі й трохи підтиснутій гортані, що робить звук дещо «мультишним» й одразу ж налаштовує на легкий і комедійний лад як цієї сцени, так і всіх наступних за участі героя. Основними мовними виражальними засобами, використаними Кітоном для цієї ролі, є розщеплення голосу на нижньому регістрі в емоційних епізодах на стакатовій голосовій атаці й штробас у деяких спокійніших сценах. Його артикуляція лінива, дикція нечітка, сміх трохи гнусавий і плаский за рахунок підтиснутої гортані.

Подружжя Чарльза і Делії Дітц, які заселились у будинок померлих Мейтлендів, грають Джеффри Джонс та Кетрін О'Гара, які після заселення й стають носіями основних характеристик, які були притаманні Адаму та Барбарі до загибелі, проте їх звук достатньо назалізований, або навіть гнусавий. Зрідка Делія починає маніпулювати чоловіком через істеричний крик на верхньому регістрі, під кінець зриваючись на фальцет.

Отто, зіграний Гленном Шедіком, має приблизно таку ж мовну характеристику, що й подружжя Дітц, і таку ж гнусавість, що позначає в цьому фільмі всіх негативних персонажів, а його сміх здавлений. Також актор постійно розтягує голосні, таким чином розмовляючи достатньо повільно. Коли він читає заклинання,

щоб викликати духів Адама і Барбари, він переходить на нижній регістр, проте з наростанням гучності його голос поступово підвищується до верхнього регістру.

Лідія Дітц у виконанні Вайнони Райдер виступає типовим підлітком-готом, зневіреним у сучасному суспільстві, байдужим до побутових проблем та зануреним у внутрішній світ і тягою до всього нестандартного та містичного, тому і мовна складова цього образу відповідає його основній характеристиці. Зважаючи на те, що Лідію важко налякати чи розчулити, то і її мова достатньо одноманітна, монотонна, глухувата, повільна, відсторонена з тьмяним звуком за рахунок переважання середнього регістру на м'якій голосовій атаці, тому й виправдане обмеження у використанні мовно-виражальних засобів. Проте в діалогах з Адамом, Барбарою і Бітлджусом Лідія проявляє більше емоцій, що впливає і на більшу варіативність у мовному вираженні персонажу. Таким чином Т. Бертон акцентує увагу на філософії готичного мистецтва як провідника до креативного й оригінального способу мислення та самовираження особистості.

Отже, можна зробити висновок, що мовна характеристика персонажів у фільмі «Бітлджус» Т. Бертон, зважаючи на оригінальну «темну» візуальну естетику режисера, слугує яскравим доповненням його світів і сприяє цілісному розумінню персонажів, які не відповідають, а протидіють буденності й усталеним канонам класичних мистецьких форм і жанрів.

С. Февральова

СПЕЦИФІКА РОБОТИ АКТОРА НАД ПЛАСТИЧНИМ МАЛЮНКОМ МАЙБУТньої РОЛІ

S. Fievrálova

SPECIFICITY OF ACTOR'S WORK ON A PLASTIC DRAWING OF A FUTURE ROLE

В роботі актора пластичний малюнок є невіддільною складовою образу, що ним створюється. Тому пластика актора — це не просто допоміжний засіб виразності, а й основний інструмент для створення цілісного образу. Саме пластика актора здатна передати психологічний стан втіленого персонажа, від розкриття його соціального статусу і до визначення для глядача внутрішніх конфліктів, та навіть підсилити підтекст реплік.

Розглянувши більш уважно специфіку роботи актора над його тілесною виразністю, можна констатувати, що цей процес розпочинається ще на етапі аналізу драматургічного матеріалу. Тобто актор має ретельно дослідити природу рухів свого персонажу, окреслити його поставу, зрозуміти внутрішній темпоритм та характерні жести, окреслити ті риси, що відображають і підсилюють для сприйняття глядачем внутрішній світ героя.

Важливо зважати, що пластичний малюнок залежить і від жанру, і від стилістики вистави. Наприклад, у драматичному театрі пластика слугує вираженню психологічного реалізму, тоді як у фізичному чи постдраматичному театрі рух може бути представлений на розгляд глядацької аудиторії як самодостатній елемент виразності. Проте у стилізованих формах перформативного мистецтва, таких як бароковий чи експресіоністичний театр, пластичний малюнок актора може бути більш умовним і символічним.

Певною мірою психофізична свобода актора є ключем до його органічності руху. Акторська пластика повинна бути вільною як від затисків, так і від технічної скучності. Для цього актор може застосовувати різноманітні методи тренування свого тіла, як інструменту. Це можуть бути різноманітні форми тренажів, з елементами біомеханіки, контактної імпровізації та інших практик, що допомагають акторам у розробці цих навичок та дають можливість вивільнити природний рух. Звісно, пластичний малюнок ролі не існує у вакуумі. Тому актор враховує не лише власну тілесну виразність, а й партнерську взаємодію, звертає увагу на ритм кожної мізансцени, розуміє специфіку існування в сценографічному просторі та враховує закладені світлові акценти, оскільки це все формує загальний візуальний образ вистави. Робота над пластикою не обмежується механічним відтворенням заданих рухів, а доповнюється всіма складовими постановочної трактовки. Важливо уникати формалізму, тому що навіть найточніший пластичний малюнок легко втрачає свою силу, якщо не буде підкріплений внутрішнім переживанням актора. Ідеальним можна вважати баланс між усвідомленою технікою та природною чуттєвістю актора в кожному своєму русі помножений на аналіз просторових характеристик мізансцени.

Еволюція пластичного малюнка актора відбувається в процесі репетицій на сценічному майданчику (у так званій «вигородці», чи вже в реальних декораціях, чи навіть у просторі тренувальної зали). На початкових етапах пластика може бути лише схематичною, але поступово нарощується, у міру роботи над роллю збагачується, уточнюється та адаптується відповідно до розвитку сценічного життя персонажа.

У сучасному театрі підкреслюється важливість залишати простір для певної імпровізації, адже від цього залежить органічність руху, що, у свою чергу, народжується саме в моменті, і через безпосередню взаємодію актора з партнером, а також зі сценічним простором та навіть глядацькою аудиторією. У багатьох сучасних виставах ми бачимо тенденцію до того, що пластична режисура сама по собі стає так само важливою, як і драматургія. Тобто хореограф чи режисер з пластики допомагають акторові знайти унікальний спосіб вираження персонажа саме через тіло. Актор, за думкою постановників, поступово через пластичність створює індивідуальну систему рухів свого персонажа, знаходить засоби, що відрізняють його від інших за пластикою, та робить узагальнюючи пластичний малюнок ролі образ переконливим і правдивим для глядача. В таких виставах кожен герой має власну індивідуальну тілесну мову, від характерної ходи до мікрожестів.

Робота над пластичним малюнком ролі — це не просто набір певних рухів, а справжня комплексна система, що відображає внутрішній світ персонажа, його психологічний стан та взаємодію з навколишнім середовищем. Ця робота вважається складним і багатокомпонентним процесом. Від актора це вимагає певної якісної фізичної підготовки, глибокого аналізу персонажа та сценічного простору, взаємодії з партнерами й постійної відкритості до творчого пошуку. Тіло актора — це його інструмент, тому і включає в себе тренування гнучкості, координації, витривалості, а також володіння різними техніками руху. Актор повинен вміти контролювати кожну м'язу свого тіла, щоб передати найтонші нюанси емоцій та переживань персонажа.

Пластичний малюнок не виникає з нічого. Він є відображенням внутрішнього світу персонажу й актор повинен ретельно проаналізувати запропоновану постановником концепцію для цікавої глядачу вибудови свого існування на сцені. Актор повинен вміти синхронізувати свої рухи з рухами партнерів, створюючи єдиний пластичний ансамбль.

Серед найбільш характерних рис побудови пластичного малюнку ролі можна назвати те, що актор повинен бути повністю відкритим до експериментів, імпровізації та творчого пошуку навіть у класичних за режисерською формою виставах, і передусім для того, щоб знайти найбільш точний та виразний пластичний малюнок. Це допоможе підсилити свого персонажа й залучити нові можливості для розкриття характерності та трактовки персонажа. Однак це має бути зроблено актором не відокремлено, а зважаючи на ансамблевість вистави. Тому що неправильно прочитаний глядачем через пластичну партитуру ролі герой не зможе донести загальну ідею постановки.

Підсумовуючи, зауважимо, що робота над пластичним малюнком ролі — це складний та багатогранний процес, що вимагає від актора високого рівня майстерності, творчої віддачі та постійного самовдосконалення. Це мистецтво, що дозволяє актору передати найтонші нюанси людської душі та створити незабутні сценічні образи. Творчий пошук дозволяє актору знайти унікальний і неповторний пластичний малюнок ролі, але він має бути чітко виражений та сконцентрований на покращення загальної мети.

Пластика є потужним інструментом для передання емоцій, переживань та думок персонажа, які не завжди можна виразити словами, і тому тіло актора стає своєрідним «дзеркалом» виявлення сутності персонажа, відображаючи його змістовне наповнення та внутрішній світ. Безумовно, у сучасному театральному процесі пластичний малюнок, створений універсальним у своїх компетенціях актором, може мати й самостійну естетичну цінність, збагачуючи та роблячи виставу більш видовищною і привабливою. Однак варто зважати, що через рухи та жести актор може передати приховані сенси, навіть певні натяки та алегорії, що містяться в тексті п'єси, додати виставі глибини та багатозначності, але при неточній і частковій передачі пластичного малюнку роль може бути знівельована в очах глядача. Тому варто зосередитись на якісному підготовчому процесі як теоретичних, так і практичних моментів при створенні пластичного малюнку майбутньої ролі.

О. Гордєєва

ПРО ДЕЯКІ ЗАВДАННЯ ВОКАЛЬНОГО ТА МОВНОГО ВИХОВАННЯ МАЙБУТЬОГО АКТОРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

O. Gordeyeva

ON SOME TASKS OF VOCAL AND LANGUAGE EDUCATION OF A FUTURE ACTOR OF DRAMATIC THEATER

Сучасний драматичний театр висуває підвищені вимоги до системи музично-вокальної підготовки драматичного актора. Театральна практика показує, що митцю стають підвладні мюзикл, музична комедія, рок-опера та інші музично-театральні жанри, де велику роль відіграють вокальні та мовні засоби виразності.

Співучий актор на сцені драматичного театру — це синтез авторської технології та вокалу. Для того щоб брати участь у музичній виставі на професійній сцені, випускник мистецького вишу повинен володіти добре поставленим голосом, основою якого є правильне дихання та вокальна техніка. Драматичний актор не може творити, виконуючи той чи інший вокальний твір без необхідних навичок співочої техніки, особливої мовної майстерності. Це потрібно для того, щоб під час виступу на сцені реалізовувати свій творчий задум та утримувати увагу глядацької аудиторії.

Викладачам вокалу мистецьких ЗВО України відомо про те, що не можна тілом, яке не підготовлено фізично, передавати несвідому творчість природи. Митцю складно створювати органічний вокальний образ, якщо не володіти майстерністю актора та не розуміти базові закони дії виконавця на сцені. До того ж, неможливо й радикально роздіяти процес роботи над вокальною технікою та художніми вокально-сценічними засобами. В результаті цілеспрямованої роботи актора з оволодіння своїм тілом, мовним апаратом, нервами, увагою формуються специфічні якості, які заведено називати професійними. Іншою мовою, уміння «нести себе» — це не тільки естетична сторона проблеми, але й технічна, тому що тіло виконавця, як і вокальний голос, — це його інструмент.

Водночас, щоб досягти бажаного успіху в професійному становленні, актору необхідно докладати постійних зусиль та наполегливо працювати над собою. Виконавець будь-якої ролі завжди повинен пам'ятати, що яким би не був яскравим його природний голос, він не замінить йому відсутність технічних навичок, що сприяють успішності вокально-сценічної діяльності (прийоми дихання, розширення діапазону, звукоутворення, артикуляція).

Система музичного виховання відзначається й потребою досягти «звукомовної» майстерності на основі завдань режисера під час підготовки вистави. Доречно нагадати, що видатний український режисер Лесь Курбас у музичних партитурах до багатьох своїх вистав прагнув досягти повного злиття слова та музики. Так, наприклад, у відомій постановці «Гайдамаків» за Т. Шевченком (1920 р.) режисер у роботі з акторами В. Чистяковою та Ф. Лопатинським у ліричній сцені кохання Оксани та Яреми звернувся до музики композитора Н. Прусліна. Він вимагав від виконавців зберігати ритм поетичного слова Т. Шевченка та водночас триматися в темпоритмі музики Н. Прусліна. Художня інтуїція Л. Курбаса незмінно підказувала йому, у яких випадках музичний ритм, мелодичні акценти можуть домінувати над словом, а в яких, навпаки, — мовний ритм та мовні акценти стають провідним, організуючим засобом створення сценічної дії. Безперечно, курбасівські принципи роботи над мовно-музичною партитурою в «Гайдамаках» та інших виставах, де велике значення надавалось музиці, мають посісти важливе місце в сучасній методиці виховання актора драматичного театру.

Процес формування майбутньої особистості — це завжди спільний пошук педагога та здобувача, але провідна роль викладача в цьому є головною. Тому, підсумовуючи вище зазначене, можна стверджувати, що мовна та вокальна постановка голосу актора драматичного театру займає важливе місце в процесі його мистецького зростання та професійної підготовки.

А. Лебідь

**ОСОБЛИВОСТІ ПОСТАНОВКИ «ЕДИП-ЦАР» (1918)
У РЕЖИСУРІ ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ЇЇ АКТУАЛЬНІСТЬ
ДЛЯ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В УКРАЇНІ**

A. Lebed

**FEATURES OF THE PRODUCTION OF “OEDIPUS THE KING” (1918)
DIRECTED BY LES KURBAS AND ITS RELEVANCE
FOR THE MODERN THEATRE PROCESS IN UKRAINE**

Серед постановок легендарного режисера-реформатора Леся Курбаса вистава «Едип-цар» (1918 рік) стала не лише театральним експериментом, а й важливою віхою в розвитку української режисури. Варто зазначити її принципові характеристики — умовність, монтажність, наявність пластичної експресії, характерний сценографічний символізм, особливо підкреслене звернення до міфу та широке осмислення суспільних катаклізмів — все це залишається актуальним для сучасного українського театру, що натхненно шукає нові форми виразності та способи висловити мовою мистецтва важливі суспільні питання, і особливо під час війни.

Вистава «Едип-цар» стала не просто ще однією відомою театрознавству інсценізацією античної трагедії, а справжнім маніфестом нового, синтетичного театру. Через цей театр Лесь Курбас прагнув відобразити складність та трагізм епохи. Тобто ми можемо стверджувати, що Лесь Курбас, виходячи за межі традиційного реалізму, зумів створити виставу, що поєднала елементи одночасно і давньогрецької трагедії, і символізму, певні ознаки експресіонізму та елементи біомеханіки, демонструючи таким чином синтетичність театру як принцип режисури. Тобто цей підхід у нього базувався на умовності, певній монтажності, справжній пластичній експресії та не лише став новаторським для свого часу, але й залишається актуальним для тих, хто шукає шляхи оновлення сценічної мови.

Доказом того, що однією з ключових особливостей постановки Леся Курбаса була синтетичність театру як принцип режисури, є той факт, що через зазначені елементи створив багатовимірний театральний простір. Можна стверджувати, що цей підхід резонує із сучасним українським театром, який також тягнє до синтезу мистецтв. У виставах сьогодення активно використовуються відеопроєкції, пластика, музика, перформативні практики.

Постановка «Едип-цар» Леся Курбаса стала маніфестом нового, синтетичного театру, що прагнув відобразити складність та трагізм епохи. Ми бачимо, що Лесь Курбас, виходячи за межі традиційного реалізму, створив виставу, де розкривав форму, що базувалася на умовності, монтажності, пластичній експресії та символічній сценографії й акцентувалась увагу на метафоричному мисленні та умовності театру, відходячи від натуралізму й використовуючи символічні жести та узагальнені пластичні форми.

Подібний підхід спостерігається і в сучасному українському театрі, де режисери активно працюють з умовністю, метафоричним мисленням та гіпертрофованими сценічними образами як у традиційних формах театального дійства, так і в театрах-лабораторіях і перформативних експериментальних практиках.

Постановка Леся Курбаса «Едип-цар» з'явилася в часи політичної нестабільності та національного пробудження в Україні. І це відобразилося в темі лідера, який шукає правду, але стає жертвою власного вибору. Порівнюючи із сьогоденням — сучасний

український театр також порушує подібні питання, але вже через осмислення війни, проявляючи кризи влади, порушуючи питання пошуку ідентичності та історичної пам'яті.

Важливу роль відіграла у виставі новаторська сценографія, що була створена художником Анатолієм Петрицьким. Оформлення було з геометричними, навіть узагальненими декораціями, які нагадували собою за стилістикою конструктивістські композиції. Ця сценографія стала важливим засобом вираження ідеї постановки Леся Курбаса.

Як режисер, Лесь Курбас прагнув через використання синтезу створити багатомірний театральний простір, де кожен елемент — від важливої йому акторської гри до загального сприйняття сценографії — все разом працювало б на розкриття загальної ідеї. Варто ще раз підкреслити, що у виставі активно використовувалися музика, пластика, ритм. Це створювало ефект поліфонії та підсилювало емоційний вплив на глядача.

Нині в Україні також активно використовуються мінімалістичні, символічні або навіть абстрактні сценографічні рішення ніби продовження розпочатого Лесем Курбасом руху, але закладаючи свої актуальності теми та контекст.

Фізичний театр та пластика відігравали важливу роль у виставі Леся Курбаса. дозволяли акторам передати емоції та переживання персонажів через рух та жест. Можна стверджувати, основувшись на таких дослідницях творчості Леся Курбаса, як кандидатка мистецтвознавства, авторка книги «Березільська культура» Наталя Єрмакова, докторка мистецтвознавства, театрознавиця й авторка книги «Лесь Курбас: репетиція майбутнього» Неллі Корнієнко та інших провідних фахівців, що Лесь Курбас вправно й сміливо експериментував із динамічним ритмом та монтажною структурою вистави, використовуючи короткі епізоди, що змінювалися в швидкому темпі, настільки швидко, що це створювало ефект кінематографічного монтажу. Ця техніка широко використовується в сучасному українському театрі, зокрема в документальному театрі та постдраматичних виставах. Актори в постановці «Едип-цар» працювали через узагальнені рухи, майже ритуальну ходу, навіть певну статичність поз, що певною мірою є спорідненим із сучасними тенденціями фізичного театру.

Важливим є і використання міфу, але не як просто приводу для постановки, а як універсальної моделі осмислення сучасності. Цей прийом також є актуальним. Оскільки й сучасні українські режисери також звертаються до міфологічних структур для аналізу сьогодення. У постановці «Едип-цар» Лесь Курбас осмислював міф про Едипа як вічний сюжет про долю людини, що протистоїть невідворотному.

Підсумовуючи вище згадане, встановлено, що Лесь Курбас відмовився від натуралізму, зосередившись на метафоричному мисленні та умовності театру. Актори в його постановці використовували символічні жести, гіпертрофовані пластичні форми заради вибудови узагальнених образів, через які відображались не лише індивідуальні переживання персонажів, але й загальнолюдські конфлікти. Звичайно, що подібний підхід спостерігається і в сучасному українському театрі, де режисери активно використовують метафори та символи для розкриття складних тем.

Постановкою «Едип-цар» Лесь Курбас здійснив вплив і на подальшу акторську техніку: Він вимагав від акторів не лише емоційного переживання, але й високої технічної майстерності, що, у свою чергу, передбачало володіння тілом, голосом,

ритмом. У виставі Курбаса звукове оформлення відіграло важливу роль, створюючи атмосферу та підсилюючи емоційний вплив на глядача. Він використовував музику, шум, ритмічні звуки, що дозволяло створити звуковий образ епохи. Постановка Леся Курбаса «Едип-цар» стала важливим етапом у розвитку українського театру, вплинувши на формування його естетичних принципів. Сучасні українські режисери, звертаючись до спадщини Курбаса, продовжують його пошуки в галузі сценічної форми та виразності.

С. Гордєєв

**НАРОДНА АРТИСТКА УКРАЇНИ ВАЛЕНТИНА ЧИСТЯКОВА:
ШЛЯХ ДО ВИЗНАННЯ (ДО 125-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

S. Gordeyev

**PEOPLE'S ARTIST OF UKRAINE VALENTYNA CHYSTIAKOVA:
THE WAY TO RECOGNITION (TO THE 125TH ANNIVERSARY OF HER BIRTH)**

Валентині Миколаївні Чистяковій (1900–1984) випала принадна доля. Донька соліста Великого театру Миколи Чистякова, вона одержала класичну освіту в московській жіночій гімназії Ю. Деконської, добре знала літературу, музику, живопис, вчилася балету. У 1918 р. разом з батьками В. Чистякова переїхала до Києва. Там вона займалася в хореографічній студії М. Мордкіна, а також паралельно готувалася до вступу до консерваторії. Артистичну кар'єру Чистякова почала в «Молодому театрі», яким керував Лесь Курбас. Їх стосунки, із часом, перейшли від професійних до особистих. У 1919 р. Курбас та Чистякова обвінчалися в Андріївській церкві.

Дебютувала В. Чистякова в «Царі Едіпі» за Софоклом, де зіграла роль однієї з учасниць Хору. За два роки існування Молодого театру, де проходило гранування її неповторного таланту, Чистякова розкрилася як перспективна актриса драматичного театру.

У 1919–1920 рр., під час злиття Молодого театру з Першим державним драматичним театром ім. Т. Шевченка, В. Чистякова з успіхом грає роль Оксани в інсценізації Курбасом «Гайдамаків». Образ шевченківської героїні став її найвищим творчим досягненням раннього періоду, що визначив мистецьке спрямування актриси до ролей героїчного плану.

У 1920–1921 рр. група акторів Першого державного драматичного театру ім. Т. Шевченка, яка раніше належала до Молодого театру, виїздить з Києва до провінції та створює новий театральний колектив на чолі з Л. Курбасом — Київський драматичний театр («Кийдрамте»). Режисер почав доручати Чистяковій великі та головні ролі: Першу відьму в «Макбеті» В. Шекспіра, Нору в «Ляльковому домі» Г. Ібсена, Оришку в «Пошилися у дурні» М. Кропницького, Мирандоліну в «Трактирщиці» К. Гольдони та ін.

За короткий строк існування «Кийдрамте» В. Чистякова зіграла п'ятнадцять ролей, що дозволили Л. Курбасу гідно оцінити її яскраву артистичну індивідуальність.

У 1922 р. Курбас заснував театр «Березіль», який у 1926 р. був переведений до Харкова — першої столиці України (у 1935 р. театр отримав назву — Харківський український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка). В. Чистякова протягом декількох десятиріч стає примадонною березільської трупи (1922–1959). Її мистецтво, яке сформувалося в умовах великої кількості театральних систем, багатогранності художніх напрямів, було визначено створенням свого власного методу роботи над роллю.

Серед її найцікавіших робіт цього періоду сценічні образи у виставах: «Гайдамаки» Т. Шевченка (Оксана), «Золоте черево» Ф. Кроммелінка (Меліна), «Яблуневий полон» І. Дніпровського (Ярославна), «Народний Малахій» М. Куліша (Любіна), «Жакерія» П. Меріме (Ізабела). У цих постановках у розробці сценічної інтерпретації ролі актриса використовувала курбасівський «метод перетворення», який надавав метафоричного забарвлення, робив образи неповторними, що запам'ятовувалися глядачам.

1930–1950 роки — роки творчого злету актриси. Вони позначені новим етапом у мистецькому житті В. Чистякової: багаторічною співпрацею з режисером Крушельницьким, який оберігав та розвивав ідеї та творчі здобутки Леся Курбаса. Величезна галерея характерів, створених В. Чистяковою в цей період, переконливо засвідчила широчінь і щедру багатогранність її артистичного діапазону. Серед сценічних шедеврів актриси — образи, які увійшли в золотий фонд українського театру. Це Марія Лучицька («Талан» М. Старицького), Євгенія («Євгенія Гранде» О. Бальзака), Ліда («Платон Кречет» О. Корнійчука), Цезарина («Дружина Клода» О. Дюма-сина), Фру Альвінг («Привиди» Г. Ібсена) та ін. Ролі, зіграні В. Чистяковою, були дуже різні, проте в кожній чітко виявлялися стиль, манера, почерк актриси. Однією з вражаючих її рис було вміння знаходити для своїх героїнь неповторне втілення. Валентина Чистякова збагачувала власними знахідками-метафорами кожен роль у спектаклях театру ім. Т. Г. Шевченка. Прагнення до метафоричності, у поєднанні з психологічною розробкою характерів, виразною пластикою, емоційністю, й було особливою відзнакою творчості актриси. Синтезуючи досвід та акторські традиції, В. Чистякова стає одним з провідних майстрів шевченківської сцени, визначає основоположні принципи її акторської школи.

Під час роботи в театрі В. Чистякова знялася в декількох фільмах, серед яких: «Арсенальці» (1925 р., роль — Віра), «Прометей» (1935 р., роль — Груня), «Левко» (1942 р., роль — лікарка).

У період з 1950 по 1967 рр. актриса була педагогом Харківського театрального інституту, з 1962 р. — Харківського інституту мистецтв (нині — ХНУМ ім. І. П. Котляревського), автором цілого ряду статей про митців українського театру, з питань акторської майстерності та режисури. Однак в якій би галузі практики і теорії театрального мистецтва не виступала В. Чистякова, перед нами передусім актриса з великої літери, яка створила близько ста сценічних образів. Метод роботи Чистякової над роллю, у якому важливе місце надавалося психологічній розробці та метафорі, дає всі підстави стверджувати, що її мистецтво базувалося на традиціях театру корифеїв, різноманітні грані мистецької спадщини Л. Курбаса проступали в творчості його учениці, естетичні принципи М. Крушельницького іскрами спалахували в її художніх здобутках, у її видатних роботах, які значно поширили стильові межі акторського мистецтва, стали складовою частиною харківської театральної школи.

Нині ім'я Валентини Миколаївни Чистякової стало вже театральною легендою. У 1995 р. у Харкові Правлінням міжобласного відділення національної спілки театральних діячів України було засновано щорічну премію імені Валентини Чистякової, яка присуджується за створення жіночої ролі високого художнього рівня. Дух її творчості, акторські традиції та художні принципи відчуються в Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка, у його нових акторських поколіннях, у мистецтві її учнів, які працюють у різних театрах України.

Р. Давидов

**СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ТВОРІВ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ
В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ПОСТАНОВЧОГО ПРОЦЕСУ ТЕАТРАЛЬНОГО
МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

R. Davydov

**STAGE IMPLEMENTATION OF THE WORKS OF OLHA KOBYLIANSKA
IN THE CONTEXT OF THE MODERN PRODUCTION PROCESS
OF THE THEATRE ART OF UKRAINE**

Феномен літературного таланту О.Кобилянської дійсно унікальний. Як авторка, О.Кобилянська належить до покоління прозаїків, які на зламі ХІХ–ХХ століть запропонували нові літературні шляхи й нове розкриття навколишньої дійсності та внутрішнього світу людини. Її проза, насичена символізмом, глибоким психологізмом і модерністськими тенденціями, неодноразово ставала джерелом натхнення для театральних митців. Далеко не всі інсценізації її творів були втілені на сцені чи видані окремо як п'єси.

Авторка зміла створювати надзвичайно багатогранні характери, які переживають складні внутрішні конфлікти. Її персонажі здебільшого — сильні, внутрішньо незалежні, але при такій характеристиці вони часто розриваються між почуттями та обставинами. Такі образи є цікавими для акторів і режисерів, оскільки дозволяють глибоко досліджувати емоційні стани героїв та будувати виразні психологічні портрети.

Сучасні постановники активно звертаються до її творчості, переосмислюючи її спадщину через призму сучасних театральних форм і методів. Проза О.Кобилянської насичена символікою, що дає режисерам простір для творчих трактувань. Її тексти нерідко містять міфологічні й фольклорні мотиви, архетипічні образи, що можуть бути перевтілені в пластичний театр, виразну сценографію та нестандартні драматургічні рішення.

Варто згадати і той факт, що О.Кобилянська була однією з перших українських письменниць, яка глибоко досліджувала питання жіночої свободи, емансипації та соціального становища жінки. Її героїні прагнуть самореалізації, борються за право бути собою, що робить їх цікавими для сучасної режисури. Цей аспект особливо проявляється в ситуаціях, де конфлікт між традиційною роллю жінки та її прагненням до незалежності стає головним рушієм сюжету. Такі теми перегукуються із сучасними дискусіями про гендерні ролі, рівноправність і суспільні очікування. Яскраво це проявляється, до прикладу, у виставі «Меланхолійний вальс» львівського Національного драматичного театру імені Марії Заньковецької. Режисер Ігор Білиць вибудовує історію, де троє жінок шукають своє щастя, яке за тогочасними уявленнями, не відповідало ролі жінки у суспільстві.

Окремим важливим моментом творів О.Кобилянської є те, що загалом у творах письменниці можна не прив'язуватися до якогось конкретного періоду. Цим також активно користуються сучасні постановники. Перші звернення до О.Кобилянської мали і свої переваги, акцентуючи свою увагу на етнографічних джерелах, закладених самою авторкою.

Чернівецький музично-драматичний театр (названий на честь О.Кобилянської у 1954 р.), відіграє і сьогодні ключову роль у популяризації її творчості. Театр регулярно ставить вистави за творами О.Кобилянської, зберігаючи культурну

спадщину регіону. Постановка «Землі» у Чернівецькому театрі стала важливим етапом у розвитку українського театрального мистецтва. Режисерська інтерпретація Василя Василька вистави «Земля» ще у 1947 р. довела, що є прикладом вдалого поєднання традиційного й новаторського підходів у сценічному мистецтві. Василь Василько продемонстрував, як класичний літературний твір може набувати нового звучання на сцені, зберігаючи актуальність для різних поколінь глядачів. Ця постановка залишила помітний слід в історії українського театру, відкривши нові можливості для сценічного прочитання літературної класики.

У жовтні 2012 р. Чернівецький театр представив нову інтерпретацію повісті «Земля» в постановці режисера Мирослава Гринишина. Це вже третя постановка інсценізації повісті. Однак ця версія зосереджувалася на внутрішніх конфліктах персонажів, особливо на образі Сави, та шукала паралелі із сучасністю.

Історія сучасного сценічного втілення творів О. Кобилянської відходить від класичної реалістичної манери інсценізації творів Кобилянської, натомість використовує експериментальні форми, перформативні практики та міждисциплінарні підходи.

У 2018 р. на камерній сцені Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка відбулася прем'єра вистави «Земля» за романом Ольги Кобилянської в постановці режисера Давида Петросяна, який став також художником-постановником вистави та автором музичного оформлення. У виставі крім основних героїв — родини Федорчуків, за задумом режисера виникла ще одна дійова особа — Вона, власне це і є земля, яка набула людської подоби. У самої Ольги Кобилянської земля також була персоніфікована. Це можна зрозуміти з того, що Івоніка та її інші персонажі звертаються до неї, як до живої істоти, що дихає, чує, відчуває. Роль Землі на запрошення режисера виконала молода актриса театру «Дах» Марічка Штрибулова. Глядач почув її автентичний спів наживо. Автор також деше відійшов від літературного тексту О. Кобилянської, і актори заговорили на сцені на осучасненому буковинському діалекті.

У 2024 р. на сцені Київського національного академічного Молодого театру режисерка Олександра Меркулова поставила виставу «Зілля» за повістю Ольги Кобилянської «У неділю рано зілля копала». У цій виставі цікаво вибудована сценографічна складова (художник-постановник Олесь Стрельбицька). Так, на сцені ми бачимо величезний ткацький станок і величезний рушник. І під час вистави відбувається дійство оповідання всієї історії світобудови.

Навіть сама біографія О. Кобилянської стає приводом для сценічного втілення. У Чернівецькому драмтеатрі у 2018 р. відбулася прем'єра вистави за п'єсою самого ж режисера-постановника, народного артиста України та художнього керівника Львівського національного театру опери і балету імені Соломії Крушельницької Василя Вовкуна під назвою «Поранкова душа». Василь Вовкун написав драматургічну основу на матеріалі щоденників О. Кобилянської та її новели «Некультурна».

Зазвичай окреслити весь пласт сучасної інтерпретації наративів О. Кобилянської в межах доповіді складно. Творчість О. Кобилянської продовжує надихати сучасних театральних діячів на нові інтерпретації та дослідження. Її глибокі й символічні твори знаходять відгук у серцях глядачів, підтверджуючи актуальність та універсальність тем, які вона піднімала. Сучасні постановки її творів свідчать про живий інтерес до національної спадщини та прагнення до її переосмислення в контексті сьогодення.

Н. Хворостенко

СЦЕНОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРУ УКРАЇНИ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ — НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

N. Hvorostenko

SCENOGRAPHIC FEATURES OF UKRAINIAN THEATRE IN THE SECOND HALF OF THE XX — BEGINNING OF THE XXI CENTURY

У другій половині ХХ ст., як за часів радянської доби, так і на початку набуття Незалежності нашою країною, сценографія розвивалася під впливом реалізму. Тобто сценографи тяжіли до натуралістичності, історичної достовірності, реалістичної деталізації, та зважали на те, що сценографічний концепт відповідав ідеологічному замовленню. Однак у 1960–1970-х роках у театрі почали з'являтися тенденції до стилізації, узагальнення та умовності простору. Це було зумовлено впливом західного модернізму.

З кінця ХХ ст. в українській сценографії спостерігається активний інтерес до національних тем та фольклорних мотивів. Багато художників зверталися до української міфології, етнічних символів, традиційної орнаментики. Це поєднувалося з використанням сучасних технологій, що створювало новий синтез минулого й майбутнього. Важливими в цьому контексті є роботи сценографів, які використовують автентичні матеріали, ручну працю, етнографічні мотиви, адаптуючи їх до сучасного сценічного простору. Яскравим прикладом є один із найвизначніших українських сценографів, який сформував власний напрям у театральному мистецтві — Данило Лідер. Його роботи вирізнялися масштабністю, глибокою філософською концепцією та пластичною виразністю.

Здобуття незалежності в 1991 р. дало новий імпульс для експериментів у сценографії. Поступово в український театр додавались ознаки постмодерну: з'явилась і інтертекстуальність, цитатність, символізм та одночасно із цим еkleктика та деконструктивність сценічного простору. Постановки стали більш гнучкими в композиції, умовними, а сценографія перетворилася на самодостатній виражальний елемент, що в подальшому нерідко вступав у поліфонічний діалог із драматургією. Світло перетворюється на один із головних виражальних засобів, що формує сценічну атмосферу, розмежовує або об'єднує простір, створює метафоричні образи.

У першому десятилітті ХХ ст. сценографи активно використовують інтерактивні технології, мультимедійні ефекти, відеопроєкції, доповнену реальність. Це дозволяє глядачеві стати учасником дії, а сценічний простір — трансформувати залежно від взаємодії з аудиторією. І хоч перформативні практики розширюють традиційне уявлення про сцену, створюючи гнучкі, змінні, динамічні простори, проте ще у своїх постановках Лесь Курбас одним із перших у світовому театрі почав використовувати мультимедіа та кіноекрани як складову основного наративу п'єси й проявляти це через сценографічну трактовку. Однак і досі повнооб'ємного дослідження взаємодії Леся Курбаса і сценографів немає, є лише опис взаємодії в окремих статтях та монографіях.

Вважається, що активне використання світлових контрастів, проєкцій, лазерних технологій дозволяє розширити можливості сценографії. Застосування

3D-моделювання, анімаційних ефектів, доповненої реальності дозволяє створювати багатшарові, кінематографічні сценічні рішення. Рухомі конструкції сцени, роботизовані елементи, інтерактивні панелі забезпечують швидку трансформацію простору та створення нових форм виразності. Українська сценографія на початку нового століття активно демонструє тенденцію до синтезу традицій та новітніх технологій. В умовах глобалізації вона не лише адаптується до міжнародних тенденцій, але й намагається створити власний, національно виразний стиль, хоча бажання закріпитись у фестивальному театральному європейському просторі не дало змоги довести до повного виокремлення рис суто української сценографічної школи, започаткованої Данилом Лідером та його першими учнями.

Паралельно з тим українські сценографи експериментують з простором, створюючи не статичні, а багатовимірні, рухомі декорації. Сценічний простір може в таких постановках змінюватися впродовж вистави, символічно відображаючи еволюцію персонажів чи розвиток сюжету. Використання етнографічних мотивів, національного орнаменту, традиційної символіки дозволяє переосмислювати культурну спадщину та вписувати її в сучасний контекст.

Сучасні сценографи прагнуть до створення унікальної візуальної мови, яка б відповідала концепції вистави та відображала сучасні тенденції в мистецтві. Тому сучасна українська сценографія характеризується більше експериментом та пошуком нових форм сценічного вираження, ніж традицією. Сприяє експериментальності й тісна взаємодія сценографії з іншими видами мистецтва, такими як відеоарт, музика та перформанс.

Сучасна українська сценографія, попри свої досягнення, стикається з низкою проблем, які гальмують її розвиток. Недостатнє фінансування театрів обмежує можливість сценографів у використанні сучасних технологій та матеріалів і це призводить до використання застарілих технологій та матеріалів, що негативно впливає на якість сценічного оформлення. Відчувається й брак кваліфікованих сценографів, які володіють сучасними технологіями та методиками й недостатня кількість навчальних закладів, які готують сценографів, зважаючи на сучасні вимоги театрального процесу та потреб глядача. Недостатня й увага до сценографії з боку театральних критиків. Це у свою чергу ускладнює аналіз та оцінку роботи сценографів, а також гальмує розвиток сценографічного мистецтва.

Не варто замовчувати і ще один спірний момент: у сучасному театрі зростає тенденція до мінімізації сценографічних рішень і набуває популярності так звана «чемоданна сценографія». Лаконічні декорації, обмежена кількість предметів, умовний простір дозволяють акцентувати увагу не на художньому просторі, а на акторові, режисерській концепції, фізичній дії та світлових змістовних акцентах. Мінімалізм сцени нерідко компенсується складною пластичною партитурою акторів та глибокою символікою сценічного простору. Хоча однозначного схвалення в глядача ці тенденції не набувають. Проте в період війни це вимушений крок багатьох театральних колективів. Зараз також зростає роль незалежних театрів, експериментальних труп, перформативних проєктів, що активно використовують нестандартні просторові рішення. Завдяки цьому українська сценографія стає більш мобільною, адаптивною, чутливою до соціальних змін.

В. Бугайова

**РОЛЬ РЕЖИСЕРА В КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЯХ:
МІЖ МИСТЕЦТВОМ І МЕНЕДЖМЕНТОМ**

V. Bugaiova

**THE ROLE OF DIRECTOR IN THE CREATIVE INDUSTRIES:
BETWEEN ART AND MANAGEMENT**

Професія режисера вже багато сторіч балансує між сферою мистецтва та менеджменту. Місце режисерів та режисерок у сучасних креативних індустріях відіграє ключову роль, поєднуючи в собі знання та навички в багатьох сферах мистецької діяльності. В їхнє завдання входить не тільки впровадження мистецького продукту, а й чітке планування та організація всіх технічно-виробничих процесів. Креативна індустрія, що містить театр, кіно, шоу-бізнес, мультимедійні проекти та рекламу, вимагають від режисерів не лише креативності чи творчої уяви, а й гарного розуміння ринку та управлінських компетенцій.

Передусім режисер є митцем, який формує загальну концепцію проекту, шоу чи вистави, працює над дизайном, взаємодіє з акторами та артистами, художниками, сценаристами, композиторами та іншими фахівцями. Режисери створюють унікальне художнє бачення, і знаходять ефективні засоби його реалізації, використовуючи при цьому сучасні технології.

З іншого боку, режисери виконують роль менеджерів. Вони керують командою, організовують знімальний та постановчий процеси, контролюють бюджет і взаємодіють з продюсерами та спонсорами. Ефективне використання усіх ресурсів та керування робочим процесом є критично важливим для успішної реалізації усіх задумів. Гнучкість, креативність, комунікаційні навички та здатність адаптуватися до ринкових умов стають невіддільною частиною професійного успіху режисерів.

Важливий внесок у дослідження відмінностей між режисером і менеджером зробив український режисер та продюсер Олег Боднарчук. У своїй книзі «Як створити грандіозне шоу» він аналізує специфіку режисерської діяльності. Боднарчук наголошує, що режисер є не лише організатором процесу, а насамперед митцем, котрий переосмислює реальність через творчі засоби. Він наголошує, що вміння керувати командою та фінансовими операціями не має переважати над здатністю створювати емоційний і концептуальний вплив на глядача.

Окрім Боднарчука, тему розмежування режисерської та адміністративної (менеджерської) роботи розглядали такі дослідники, як Генрі Мінцберг, Пітер Брук та Річард Флоріда. Науковці у своїх працях акцентували увагу на різниці між творчим лідерством й адміністративним управлінням. Наголошуючи на необхідності балансу між інтуїтивним художнім баченням і системною організацією процесів, а також відокремлюючи ролі креативних спеціалістів у сучасній економіці, зокрема режисерів як ключових спеціалістів у процесі створення культурного продукту.

Баланс між мистецтвом і менеджментом є головним та найскладнішим викликом для сучасних режисерів. На жаль, багато митців втрачають баланс, акцентуючи або на мистецтві, або на менеджменті. В результаті отримуючи або гарно пропіарений продукт з низьким рівнем мистецької роботи, або навпаки. Вміння поєднувати творчий потенціал із реалістичним підходом до організації процесів дозволяє не лише створювати яскраві культурні продукти, а й робити їх економічно життєздатними. Отже, режисери є не просто авторами художнього бачення, а стратегами, які визначають майбутнє креативного проекту та забезпечують його успіх у динамічному світі креативних індустрій.

Г. Омич

ОСНОВНІ НАПРЯМИ МАРКЕТИНГОВИХ КОМУНІКАЦІЙ У ТЕАТРА

A. Otych

MAIN DIRECTIONS OF MARKETING COMMUNICATIONS IN THEATRE

Сьогодні театр виходить за межі традиційної сцени, активізуючи свою присутність у цифровому просторі, співпрацюючи з бізнесом і залучаючи інноваційні методи взаємодії з аудиторією. Ефективна маркетингова стратегія театру базується на двох ключових напрямках: на цифровому маркетингу та соціальних мережах. Також театри дедалі частіше використовують онлайн-платформи для просування своїх постановок. Instagram, Facebook, TikTok, YouTube допомагають створювати відеоанонси, інтерактивний контент, а також залучати нову аудиторію через пряму комунікацію, брендинг та візуальну айдентику. Важливим аспектом маркетингової стратегії є формування впізнаваного іміджу театру, логотип, стиль афіш та оформлення приміщення, колаборації та партнерські проекти. Театри активно співпрацюють із комерційними брендами, креативними агенціями, освітніми установами та громадськими організаціями. Це дає змогу не лише розширити коло глядачів, а й залучити додаткові ресурси на розвиток проектів.

Проведення відкритих репетицій, театральних воркшопів, публічних читань сценаріїв та зустрічей з акторами сприяє формуванню лояльності до театру. Це також дозволяє розширити культурний вплив театрального мистецтва. Важливим маркетинговим інструментом є система знижок, абонементні програми, спеціальні пропозиції для студентів та родинні квитки, що стимулює відвідуваність вистав.

В процесі активного впровадження маркетингових стратегій, українські театри стикаються з низкою труднощів: обмежені фінансові ресурси, що ускладнюють реалізацію масштабних рекламних кампаній; зміни в споживчих звичках глядачів, які дедалі частіше віддають перевагу цифровим розвагам; високий рівень конкуренції з кіноіндустрією; стрімінговими сервісами та іншими видами дозвілля.

У процесі дослідження було доведено, що український театр активно адаптується до сучасних умов, упроваджуючи ефективні маркетингові комунікації. Використання цифрових технологій, розвиток брендингу, співпраця з бізнесом і впровадження інтерактивних форматів дозволяють театрам не лише зберігати свою аудиторію, а й залучати нових глядачів. У майбутньому подальша інтеграція маркетингових стратегій стане ключовим фактором успішного розвитку театрального мистецтва в Україні.

О. Любченко, П. Кучин, В. Кучина

ІМЕРСИВНИЙ ТЕАТР ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ПРОФЕСІЮ АКТОРА

O. Lyubchenko, P. Kuchin, V. Kuchina

IMMERSIVE THEATRE AND ITS IMPACT ON THE PROFESSION OF AN ACTOR

Сучасний театральний процес постійно еволюціонує, і одним із найбільш прогресивних напрямів є іммерсивний театр. Цей жанр пропонує унікальний досвід як для глядача, так і для актора, оскільки стирає межі між сценою та аудиторією. У такому театрі глядач не просто спостерігає за виставою, а є її частиною, що змінює традиційні уявлення про акторську майстерність і вимагає від виконавця нових професійних навичок.

Імерсивний театр відрізняється кількома ключовими характеристиками.

Відсутність класичної сцени — події можуть відбуватися в будь-якому просторі: від закинутих будівель до вулиць міста. Взаємодія з глядачем — актор часто вступає в прямий контакт із публікою, що робить виставу унікальною кожного разу. Імпровізація та адаптація — неможливість повністю контролювати розвиток подій — вимагає від актора швидкої реакції. Багаторівневий сюжет — глядачі можуть самостійно обирати маршрут перегляду вистави, що впливає на їхній досвід.

Вплив імерсивного театру на актора

1. Розширення діапазону акторських навичок.

Актор імерсивного театру має володіти не лише класичними техніками гри, а й розвинуеною здатністю до імпровізації. Необхідно вміти керувати аудиторією, реагувати на її поведінку та адаптуватися до непередбачуваних ситуацій.

2. Психологічна підготовка та емоційна витривалість.

Робота в імерсивному театрі вимагає високого рівня емоційної стійкості, оскільки актор перебуває в тісному контакті з глядачем. Це створює як додаткові можливості для вираження, так і нові виклики, пов'язані з особистими межами та комфортом.

3. Фізична підготовка.

Через активну взаємодію з простором і глядачами актори повинні мати хорошу фізичну підготовку. Часто вистави проходять у динамічних умовах, що вимагає витривалості та пластичності.

4. Зміна підходу до взаємодії з партнером.

Традиційний театр передбачає чітко вибудовану партнерську взаємодію. У випадку імерсивного театру актори мають бути гнучкими, оскільки їхні сцени можуть змінюватися залежно від вибору глядача.

Приклади міжнародного імерсивного театру:

Sleep No More (США, Нью-Йорк) — один із найвідоміших імерсивних театрів, що пропонує глядачам вільно пересуватися простором і спостерігати за сценами, натхненними «Макбетом» Вільяма Шекспіра.

Then She Fell (США, Бруклін) — вистава на основі творів Льюїса Керрола, де кожен глядач має унікальний маршрут і переживає власну історію.

Dante's Inferno (Великобританія, Лондон) — перформанс, що занурює глядачів у подорож крізь дев'ять кіл пекла за мотивами «Божественної комедії» Данте Аліг'єрі.

Darkfield (Австралія, Велика Британія) — серія імерсивних аудіовистав, що використовують темряву і 360-градусний звук для створення унікального театального досвіду.

The Great Gatsby Immersive Experience (Великобританія, Лондон) — глядачі стають частиною легендарної історії про Джея Гетсбі, взаємодіючи з акторами і розкриваючи сюжет у власному темпі.

Імерсивний театр відкриває нові горизонти для акторів, розширюючи їхні професійні можливості та змушуючи виходити за межі традиційного сценічного мистецтва. Цей жанр вимагає від виконавців розширення навичок, психологічної стійкості та вміння працювати в умовах непередбачуваності. Водночас він створює нові можливості для розвитку театального мистецтва, наближаючи його до глядача й перетворюючи кожну виставу на унікальний досвід.

Н. Пека

ХУДОЖНЯ ВИРАЗНІСТЬ У ТВОРАХ ІВАНА БАГРЯНОГО ТА ЇЇ СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ

N. Peka

ARTISTIC EXPRESSION IN THE WORKS OF IVAN BAHRIANYI AND ITS STAGE IMPLEMENTATION

Іван Лозов'яга, який більше відомий нам за своїм творчим псевдонімом «Багрянний», посідає визначне та важливе місце як в українській літературі ХХ століття, так і загалом в історії боротьби українського народу за свободу та незалежність. Творча спадщина Івана Багряного повною мірою відображає трагічні сторінки нашої історії, спротив та незламність наших предків. Таке занурення в історичний контекст та усвідомлення думок і закладених сенсів автора відбувається завдяки його володінню художнім словом та літературними засобами виразності. Сучасний театр, звертаючись до творчості Багряного, стикається з необхідністю сценічного втілення та метафоричного перевтілення його романів та оповідань, що в сучасному контексті може яскраво виражатись та набувати нових значень, за допомогою сучасних засобів художньої виразності.

Сценічні засоби художньої виразності — це сукупність художніх (декорації, грим, костюми, реквізит), музичних (аудіосупровід, ритм), мовних (літературно-художнє джерело, сценічна мова), пластичних (танці, рухи, мізансцени) засобів та їх синтез, що дозволяє повною мірою розкрити режисерський задум, емоційний зміст, атмосферу вистави та характер персонажів. Вдале використання сценічних художніх засобів, вже з першого погляду глядача на сцену, може навести його на певний хід думок, наприклад занурити в місце дії, епоху, зрозуміти жанр, настрій, стилістику та час доби, коли відбуватиметься дія.

Тексти Івана Багряного, сповнені як глибоким драматичним психологізмом його персонажів, так і детальними описами навколишнього середовища, що також має під собою емоційне тло переживань героїв. Навколишнє середовище виступає окремим повноцінним образом, що однозначно потребує сценічного втілення та пошуку засобів художньої виразності для розкриття атмосфери та підтексту, що несе в собі цей образ. Твори Багряного містять потужний емоційний заряд, що є основою для акторського перевтілення в різних техніках, оскільки можуть передаватись і реалістично, і поетично, і метафорично. Його художні образи побудовані на внутрішньому конфлікті й символіці, експресивній мові та глибоких психологічних характеристиках.

Отже, художня виразність Івана Павловича Багряного — це не лише мовні особливості, а й глибокий емоційний та психологічний вимір його текстів, які також мають за собою вагомий соціально-політичний контекст, що додає їм константної актуальності для відображення на сцені. Його мова є особливо динамічною та емоційною, насиченою метафорами та глибокими внутрішніми переживаннями. Його персонажі постійно знаходяться в діалозі із самими собою, борються зі своїми слабкостями та страхами і діють їм усупереч. До того ж його герої знаходяться в тісних взаємовідносинах з навколишнім світом — природою чи важкими життєвими обставинами, що можна передати через сценічний рух, інтонацію, різноманітні пластичні етюди, ритм акторської гри, світлове оформлення та оригінальні сценографічні рішення.

Якщо безпосередньо розбирати практичні приклади втілення художньої виразності, то варто передусім звернути увагу на провідні мотиви творів, їх ідею та тему. Так, у романі «Тигролови» автор проводить паралель між боротьбою в дикій природі й боротьбою головного героя з тоталітарним режимом, що може передаватись співзвучним музичним оформленням двох паралелей, через пластику акторів та сценічним рішенням, — поєднанням простору зовнішнього та внутрішнього. Роман «Сад Гетсиманський» передає жах репресій через монологи головного героя, що можна передати за допомогою, наприклад, проєктора, що паралельно з монологом, транслюватиме приховані думки героя, або метафоричні пристосування його внутрішнього світу.

Постійні пейзажні описи Івана Багряного — мають міцну основу для креативної роботи зі сценічним простором та застосування символіки. У сучасному театрі, варто уникати буквального та примітивного переносу тексту на сцену, необхідно звернутися до всіх можливих засобів художньої виразності. Для роботи з експресивністю Багряного та його описами навколишнього світу — необхідно широко застосовувати пластичні етюди, хореографічні постановки та розширювати саме розуміння аудіосупроводу, виводячи його на новий рівень.

Отже, художня виразність у творах Івана Багряного є багатозаровою та глибокою, що відкриває широкі можливості для її сценічного втілення. Аналізуючи тексти автора, ми маємо достатньо підстав стверджувати, що в сучасному театральному просторі необхідно розширювати розуміння засобів сценічної виразності, для найяскравішого втілення на сцені для сучасного прогресивного глядача, яке б об'єднало всі можливі аспекти людського чуття та надало б їм нового звучання. Дослідження цих процесів сприятиме розширенню методології роботи актора з літературним першоджерелом та пошуку нових форм сценічної виразності.

Д. Кондратова, В. Руденький

КЛАСИЧНА ДРАМА В НОВІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ПОСТАНОВКИ П'ЄСИ Г. ІБСЕНА «ЛЯЛЬКОВИЙ ДІМ»

D. Kondratova, V. Rudenkiy

CLASSIC DRAMA IN A NEW INTERPRETATION: MODERN APPROACHES TO THE STAGING OF G. IBSEN'S PLAY "A DOLL'S HOUSE"

Письменник і драматург, який стоїть у виточках «нової драми», Генрік Ібсен зробив вагомий вклад у розвиток світової драматургії та театального мистецтва. Його твори є одними з найяскравіших прикладів соціально-психологічних драм, які концентрують увагу читача на схованих переживаннях персонажів, їх душевних станах, а також розкривають кожного героя як окрему особистість з її власним неповторним внутрішнім світом.

Одна з найвідоміших п'єс Г. Ібсена «Ляльковий дім» розповідає історію сім'ї адвоката Торвальда Хельмера та його дружини фру Нори. У ході подій що відбуваються, читачу поступово розкриваються взаємовідносини між персонажами, їх характери, переживання, а також внутрішні та зовнішні конфлікти. Цікаве викриття особливостей людської психології, возвеличення моральних та духовних цінностей у поєднанні з реалістичним зображенням дійсності досі привертає увагу театральних та кінорежисерів, що свідчить про актуальність даного твору. Останні постановки за мотивами «Лялькового дому» широко варіюються у спробах оновити

класичний твір, осучаснивши місце й час дії, або ж застосувавши нестандартні режисерські рішення.

Ця тема містить наукову новизну, яка полягає в дослідженні тенденцій сучасного театрального мистецтва на прикладі окремого класичного твору — драми Г. Ібсена «Ляльковий дім». Порівняльний аналіз різних постановок та екранізацій демонструє різноманіття художніх поглядів на одну й ту ж тему, що доводить невичерпність можливостей творчої реалізації мистецьких задумів.

В останні роки п'єса Г. Ібсена привернула увагу багатьох українських театрів, включаючи Харківський академічний драматичний театр ім. Г. Ф. Квітки-Основ'яненка та Український академічний драматичний малий театр у Києві. Обидві постановки відзначаються осучасненням за допомогою візуальної складової (костюмів, оформлення сценічного простору), а також перенесення історії до XXI ст.

Режисерку харківського театру Ольгу Турутю-Прасолову в «Ляльковому домі» (2017) зацікавили актуальні теми, серед яких рівноправ'я в сім'ї та суспільстві, які, на її думку, були у фокусі проблем сьогоденного українського суспільства. У своїй роботі Ольга використала оригінальний текст п'єси, однак скоротила окремі сцени таким чином, щоб це не вплинуло на загальний розвиток сюжету й сконцентрувало увагу глядача на взаєминах головних героїв. Зрештою, у постановці були відсутні розмови на релігійні теми й численні репліки другорядних персонажів — служниці, няньки, дітей, посильного. Вся увага сконцентрована на п'ятьох героях з їх особливими характерами та психологією. На сцені — нічого зайвого, для розділу кімнат було прийнято рішення зробити розмітку на підлозі. Вистава мала два акторські склади, у кожного з яких були свої переваги. Роль Торвальда Хельмера, наприклад, виконували Сергій Лістунов та Володимир Частников, і якщо перший відзначається характерністю та гостротою, то другий у ролі Хельмера був більш манірним і спокійним. У такому випадку можна стверджувати, що трактування ролі залежить від індивідуального бачення якостей артистом, який її виконує. За задумом режисера, головна героїня Нора у виконанні як Ольги Солонечкої, так і Марії Бораковської мала чітко передати думку про те, що кожна людина сама відповідає за те, що з нею відбувається, самостійно обираючи своє коло спілкування.

Доволі епатажною виглядає постановка «Лялькового дому» (2024) у столичному Малому театрі режисера Олексія Гладушевського. Вистава починається з того, що зі сцени виносять чорний пакет, у який вочевидь загортають вбиті тіла. Далі глядач знайомиться з головними героями твору, серед яких найбільшої уваги заслуговує Нора, яку грає Вероніка Шостак. Її образ відзначається яскравою зовнішністю. В одязі героїні переважають рожеві кольори, що дає глядачеві алюзію на образ ляльки Барбі, а також демонструє її штучність і пафос. Така зовнішність подібна до тієї, яку окремі жінки демонструють у соціальних мережах, приховуючи від інших справжнє «я». Вони заручниці моди, стирають власне обличчя, стаючи схожими одна на одну. Однак протягом п'єси, Нора проходить ряд внутрішніх змін, які проявляються й зовні. У цьому випадку режисер підкреслює це зміною костюма Норі. В останній сцені з яскравої рожевої сукні образ змінюється на кежуал костюм, який наочно демонструє зростання героїні як особистості та позбавлення «рожевих окулярів» крізь які вона дивилася на світ.

Незвичайну адаптацію класичної п'єси у 2019 р. зробила драматургиня та психологиня Танікі Гупри, залишивши час дії відповідно до часу створення твору (тобто 1879 р.), але перенісши місце до індійського міста Калькути, що поглибили

питання рівності між расами й, звичайно, гендерами. Тепер історія розповідає глядачеві не тільки про взаємини у сім'ї, а й про відношення британських колонізаторів до корінного населення. Відповідно, головна героїня Нора стала індійською красунею Нірою, яку втілює акторка Анджана Васан, а її чоловік, на ім'я Том Гельмер — британець, який працює в колоніальній адміністрації. Головна героїня бореться за власну незалежність і як жінки, і як представника окремої нації. Ця адаптація була поставлена в театрі Лірик Хаммерсміт (Lyric Hammersmith) у Лондоні режисеркою Рейчел О'Ріордан. Акторку Анджану Васан дуже вдало підібрали на виконання ролі Ніри, адже її риси обличчя дійсно подібні до ляльки, а сама акторська гра є доволі проникливою та емоційно виразною, що дозволяє дуже чітко відчувати контраст між наївною довірливою дівчинкою на початку п'єси та сформованою особистістю у фіналі. Живий музичний супровід, створений композитором Аруном Гош, дозволяє ще більше заглибитися в атмосферу колоніальної Індії й збільшує відчуття напруги в драматичних сценах.

Однією з найбільш екстравагантних адаптацій, на нашу думку, можна сміливо назвати постановку «Ляльковий дім Чердонні» (2017) у театрі Вашингтон Ансамбль (Washington Ensemble Theatre) м. Сіетл. Починається п'єса згідно з оригінальним твором, обстановка на сцені також відповідає опису автора. Однак далі перед глядачем з'являється Чердонні Шинатра — сценічний персонаж, створений американською танцівницею і драг-квін дівою Джоді Кюнер. З її появою на сцені починає відбуватися справжній перформанс: Чердонні розповідає, що вона рада вітати публіку на своїй улюбленій п'єсі; далі спостерігає за подіями, залишаючись на сцені та пояснюючи глядачам важливі нюанси, потім поступово копіює жести й поведінку Нори, а надалі руйнує уявний бар'єр між акторами, даючи власні вказівки їх діям, або ж вступає із ними в дискусію посеред діалогу. Така провокація зробила постановку подібною до сатири, а теми гендерного рівноправ'я розкрилися під новим кутом. Багатозначними постали ідеї фемінізму. Жіночі персонажі в п'єсі доводили одна одну до можливої межі, що переростало в справжній конфлікт.

Підбиваючи підсумки можна сказати, що п'єса «Ляльковий дім» не втрачає своєї актуальності й сьогодні. Режисери черпають натхнення в класичних, довершених образах та проблемах, які досі знаходять відгук у глядачів. Закладені в п'єсу ідеї боротьби за власну свободу, рівноправність, самоствердження, пошуки себе як особистості стали вирішальними для незмінної актуальності твору, адже вони відзначаються універсальністю для будь-якого століття. Роздуми головної героїні про роль жінки в сім'ї та суспільстві, питання моралі, вибору між власними потребами та обов'язками перегукуються з викликами, які постають перед нами у сьогоденні.

Отже, можна стверджувати, що наразі переважає тенденція художнього переосмислення класичних творів, що дозволяє віднайти в знайомих темах нове трактування. Кожен режисер застосовує власні, неповторні шляхи осучаснення п'єси, у результаті чого проблеми «Лялькового дому» залишаються не просто актуальними, а й поглиблюються шляхом поширення в них сучасних поглядів. У різних постановках герої п'єси також відкриваються глядачеві під новим кутом. Простежується переосмислення класичних образів відповідно до індивідуальних якостей актора, який виконує роль, це дає можливість по-новому розкривати характери героїв, щоразу підкреслюючи нові риси. Разом із цим зміщуються акценти у внутрішніх конфліктах персонажів. Різномічне викриття людських характерів дає

зрозуміти, що сутність людської природи можна презентувати доволі різноманітно. Тому кожна постановка стає унікальною, наповнюючи класичний твір новими сенсами.

А. Яловенко

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ

A. Yalovenko

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN CONTEMPORARY ART PRACTICES

Мистецтво завжди було відображенням суспільства, його змін, відкриттів і досягнень. Кожна епоха привносила свої технології, що впливали на художні процеси: винахід фотографії змінив живопис, кінематограф дав поштовх новим формам візуального мистецтва, а цифрові технології зумовлюють мистецькі експерименти. ШІ активно використовується для створення зображень, музики, поезії, анімації та навіть театральних постановок. Алгоритми машинного навчання аналізують великі обсяги даних, знаходять закономірності та відтворюють стиль різних епох чи окремих митців. Так у мистецтві виникають нові напрями, наприклад генеративне мистецтво, алгоритмічна музика, інтерактивний театр тощо.

Технологічний прогрес завжди впливав на мистецтво. Коли у XIX ст. винайшли фотографію, художники боялися, що вона замінить портретний живопис. Проте, замість занепаду, мистецтво адаптувалося — народилися нові напрями, зокрема такі, як імпресіонізм, кубізм та сюрреалізм. Подібна ситуація сталася у XX ст., коли комп'ютери почали застосовувати для створення мистецтва. Перші експерименти відбулися у 1960-х, коли художник Гарольд Коен розробив AARON — програму, яка самостійно малювала картини в стилі відомих митців. Це стало першим кроком до використання алгоритмів у творчому процесі. Сьогодні штучний інтелект не просто допомагає митцям, а й створює власні твори, змушуючи нас переглянути традиційне розуміння авторства та креативності.

Генеративне мистецтво стало одним із найяскравіших прикладів впливу ШІ на сучасну творчість. Нейромережі, зокрема такі, як DALL-E, Midjourney та DeepDream, дозволяють генерувати картини, що поєднують елементи різних стилів, епох та технік. Яскравим прикладом є «Портрет Едмонда Беламі», створений алгоритмом GAN у 2018 р., який був проданий на аукціоні Christie's за 432 500 доларів. Це стало переломним моментом у сприйнятті ШІ як художника. Окрім живопису, генеративне мистецтво активно використовується в моді, графічному дизайні та цифрових інсталяціях. Наприклад, Рафаель Лозано-Хеммер створює інтерактивні світлові інсталяції, які реагують на рухи глядачів, що робить мистецтво більш персоналізованим та взаємодіючим із публікою.

Сучасний театр і кінематограф активно впроваджують штучний інтелект. У 2016 р. компанія IBM використала Watson для створення трейлера до фільму «Морган», що стало першим випадком застосування алгоритмів у кіномонтажі. Також у фільмі «Зоряні війни: Вигнанець один» (2016) за допомогою технології Deepfake було відтворено актора Пітера Кушинга, який помер у 1994 р. Віртуальні актори, створені за допомогою штучного інтелекту, відкривають нові можливості для кінематографу, дозволяючи знімати сцени без реальної присутності людини. У театрі алгоритми використовують для створення інтерактивних вистав, де глядачі можуть впливати на хід подій у реальному часі. Це змінює традиційний підхід

до режисури, розширюючи можливості взаємодії між аудиторією та сценічним дійством.

Музична індустрія активно використовує штучний інтелект. Алгоритм AIVA створює класичну музику в стилі Бетховена та Моцарта, а OpenAI Jukebox генерує сучасні пісні, імітуючи вокал та стиль популярних виконавців. Першою піснею, написаною ШІ, стала “Daddy’s Car”, створена компанією Sony у 2016 році. Вона стилістично нагадує музику The Beatles, що показує здатність алгоритмів наслідувати відомих виконавців. Хоча ШІ вже може писати музику, композитори все ще відіграють ключову роль: вони використовують алгоритми для натхнення, пошуку нових гармоній та генерації унікальних звукових ефектів.

Попри широкі можливості, використання ШІ в мистецтві викликає низку етичних дискусій. Одним із головних питань є проблема авторського права — якщо картина або пісня створена алгоритмом, кому належать права на цей твір? Також дискусії ведуться щодо того, чи здатен ШІ повністю замінити художників, музикантів і режисерів. Чи може алгоритм не лише аналізувати та копіювати стиль відомих митців, а й створювати щось принципово нове? Дехто вважає, що ШІ лише імітує творчий процес, не маючи справжньої інтуїції, емоцій та внутрішнього переживання, які притаманні людині. Однак інші розглядають його як потужний інструмент, який може розширити можливості митця, допомогти експериментувати та вдосконалювати творчий процес.

Отже, штучний інтелект відкриває для сучасних мистецьких практик безмежні можливості. Цифрові актори, інтерактивні вистави, алгоритмічна музика, генеративні картини тощо — усе це є свідченням виходу за межі традиційних мистецьких форм. Проте, попри технологічні досягнення, справжня цінність мистецтва залишається в руках людини-творця; ШІ — не заміна митця, радше — його союзник, який допомагає створювати щось нове, незвідане та надихаюче.

Г. Чернова

АКТУАЛЬНІ ТРЕНДИ ІВЕНТ-ІНДУСТРІЇ: ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ Й ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ

G. Chernova

CURRENT TRENDS IN THE EVENT INDUSTRY: INNOVATIVE APPROACHES AND DIGITAL TECHNOLOGIES

У сучасному світі івент-індустрія стрімко еволюціонує, трансформуючись під впливом сучасних технологій та змін у споживчих очікуваннях. Організація заходів вже давно вийшла за межі традиційних форматів, адже учасники прагнуть не просто присутності, а й отримання унікального досвіду, занурення в подію завдяки інноваційним рішенням. Цифрові технології відіграють ключову роль у цьому процесі, сприяючи персоналізації заходів, підвищенню залученості аудиторії та оптимізації організаційних процесів.

Соціальні зміни та розвиток технологій значно прискорили перехід до онлайн та гібридних форматів заходів, зробивши їх новим стандартом у сфері організації подій. Це спричинило зростання попиту на технологічно просунуті рішення та вимагає від організаторів івентів адаптації до нових умов. Водночас швидкий розвиток цифрових інструментів створює конкуренцію серед компаній, які змушені впроваджувати інновації з метою збереження власної дієвої

конкурентоспроможності. Дослідження сучасних трендів в організації івентів крізь призму інноваційних підходів і цифрових технологій є актуальним і має значний практичний інтерес з боку спеціалістів івент-менеджменту.

Технологічний прогрес невинно змінює всі сфери життя людини — від комунікації до дозвілля, впливаючи на щоденні процеси та відкриваючи нові можливості завдяки інноваційним розробкам. Івент-індустрія не стала винятком: сучасні технології дедалі активніше впроваджуються в організацію заходів, сприяючи автоматизації, персоналізації та інтерактивності. Учасники ринку, які прискорено адаптуються до цифрових трансформацій, отримують конкурентні переваги, тоді як ті, хто не встигає за трендами, ризикують втратити актуальність.

Сучасні технології не лише розширили горизонти організації подій, а й створили передумови для гнучкого та інтерактивного досвіду учасників, що визначає майбутні вектори розвитку івент-індустрії.

Онлайн-івенти, тобто заходи, що транслюються інтернет-мережею або інтегровані в цифрові платформи для спільної взаємодії, разом з ними віртуальні події, які залучають передові аудіовізуальні технології AR та VR, демонструють кардинальну зміну підходів до організації заходів. Особливо помітною є трансформація у випадку VR-івентів, де учасники взаємодіють із повністю штучно створеним середовищем — від окремих цифрових об'єктів до цілих віртуальних світів, які не мають прямого зв'язку з їхньою фізичною реальністю.

Сьогоднішні культурно-розважальні івенти активно інтегрують передові технології, що змінюють їхній формат і структуру. Використання VR- та AR-рішень, стримінгу, симуляції (моделювання), безконтактної реєстрації, інтерактивних діаграм і цифрових схем залів, гейміфікації заходів, «розумного одягу» та багатфункціональних застосунків формує нову епоху у сфері івент-менеджменту. Крім того, стріжке впровадження популярних систем відеозв'язку, зокрема Zoom, GoToMeeting, FreeConferenceCall, ClickMeeting та RingCentral, не лише спрощує комунікацію між організаторами та учасниками, а й сприяє зміні традиційних підходів до проведення заходів. Це призводить до трансформації самої сутності івент-індустрії, впливаючи на сталі культурні моделі, соціальні норми та цінності, змінюючи концепцію розваг у сучасному соціумі.

У свою чергу, й доповнена реальність (AR) стрімко набирає популярності в івент-сфері завдяки простоті використання та мінімальним технічним вимогам. На відміну від віртуальної реальності (VR), AR не потребує спеціально обладнаного простору чи додаткового обладнання. Достатньо смартфона та відповідного додатку, що відкриває широкі можливості для інтеграції технологій в івент. AR залучають до організації квестів і розважальних ігор, підсилюючи залученість учасників, крім того, у створення інтерактивних фотозон, презентацій продукції та послуг тощо.

Змішана реальність (MR) об'єднує можливості AR і VR, створюючи ще глибше занурення в цифрове середовище. Завдяки цій технології учасники не лише бачать реалістичне зображення, але й можуть взаємодіяти з ним та іншими учасниками заходу. Водночас MR вимагає спеціалізованого обладнання та підготовленого простору, що обмежує її масове використання, проте відкриває унікальні можливості для проведення інтерактивних виставок, імерсивних ігор і презентацій.

Однією з найдорожчих, але ефектних технологій сучасних івентів є 3D-mapping (відеомеппінг). Технологія дозволяє транслювати високоточні графічні зображення на тривимірні поверхні, створюючи вражаючі візуальні ефекти. Вона застосовується

для проєкцій на фасади будівель, сценічні декорації, скульптури та інші об'єкти, перетворюючи їх на динамічні мультимедійні інсталяції. Поєднання відеомепінгу із сенсорними технологіями дає змогу учасникам взаємодіяти з візуальним контентом у реальному часі, що додає заходу унікальності та інтерактивності. Технологія притаманна сучасним артпроєктам, фестивалям, шоу-програмам, концертам, виставкам, презентаціям тощо, які залишають яскраві враження у глядацької аудиторії.

Популярність таких форматів у XXI ст. лише зростає, що підтверджує їхню вагомую роль у сучасному культурно-мистецькому просторі. Переформатування івент-сфери свідчить не лише про технологічний прорив, а й про новий рівень взаємодії учасників із контентом, де реальність поступається місцем цифровим та інтерактивним можливостям.

Отже, у річищі окреслення технологічних трендів івент-менеджменту та перспектив подальшого розвитку галузі, слід визначити, що під впливом інноваційних технологій та цифрових рішень сучасна івент-індустрія зазнає кардинальних і незворотних змін. Традиційні формати заходів поступаються місцем інтерактивним, технологічним і персоналізованим, підвищуючи рівень залученості аудиторії та оптимізуючи організаційні процеси. AR, VR- та MR-технології, гейміфікація, стримінг, 3D-mapping і багатofункціональні мобільні застосунки відкривають нові можливості для створення унікального досвіду учасників, змінюючи концепцію взаємодії з контентом.

Популярність AR- та VR-технологій у поєднанні з MR-інструментами нині актуалізує занурення учасників у інтерактивні та мультимедійні середовища. 3D-mapping і сенсорні технології реалізують акцентуацію видовищності та інтерактивної взаємодії з контентом. Такі зміни не лише перетворюють «форму» івентів, а й трансформують наявні культурні моделі, соціальні норми та споживчі очікування.

Тож інноваційні підходи та цифрові технології визначають подальший розвиток івент-індустрії, створюючи перспективи запровадженнь нових форматів і підвищення рівня їх ефективності у світлі набуття нового естетичного досвіду учасників.

Т. Солодка

НОВІТНІ ФОРМИ СУЧАСНИХ АРТПРАКТИК

T. Solodka

NEW FORMS OF CONTEMPORARY ART PRACTICES

Сучасне мистецтво стрімко модифікується під впливом технологічного прогресу, змінюються інструментарій взаємодій просторів, митців і глядачів. Технологічні новації, цифрові медіа, інтерактивні системи та новітні підходи відкривають нові можливості для митців, що зумовлює необхідність всебічного вивчення основних тенденцій поступу сучасних артпрактик, які стають все більш актуальними в глобальному мистецькому контексті.

Інтерактивні перформанси й імерсивний театр вважаються одними з найпотужніших векторів розвитку сучасного сценічного мистецтва, коли глядач вже не є пасивним спостерігачем, а постає активним співучасником дії. Художники та режисери дедалі частіше використовують технології віртуальної (VR) і доповненої

реальності (AR), що дозволяє глядачеві повністю зануритися в запропоновані обрії художніх просторів.

Експерименти з глядацькою взаємодією ще в ХХ ст. почалися в театрі Бертольда Брехта, який запровадив ефект «відчуження», змушуючи глядачів аналізувати події, а не просто їх емоційно переживати. Сучасний імерсивний театр пішов ще далі. Імерсивні постановки, наприклад лондонської компанії Punchdrunk Sleep No More, створюють унікальний простір, де глядач може самостійно вибирати траєкторію свого руху та стежити за розвитком подій з різних ракурсів. Цей підхід руйнує традиційну четверту стіну та створює ефект особистої причетності до подій.

Медіаарт і цифрові інсталяції активно впроваджують новітні технології в сьогоднішні сценічні постановки та виставкові простори. Художники працюють із відеопроєкціями, алгоритмічним мистецтвом, інтерактивними світловими та звуковими системами. Однією з провідних творчих груп цієї сфери є TeamLab — японська команда митців, що створюють інноваційні цифрові простори, у яких глядацька аудиторія може безпосередньо взаємодіяти з «живим» візуальним контентом. Інсталяції TeamLab реагують на рухи та дотики, змінюючи форми, кольори й текстури, що перетворює мистецтво в чуттєвий процес взаємодії.

Біо-арт та артпроекти екологічного спрямування посідають нині значне місце серед новітніх артпрактик. Використання природних матеріалів, живих організмів та біотехнологій дозволяє художникам створювати мистецькі твори, що досліджують зв'язок між людиною та природою. Одним із найяскравіших представників біо-арту є Едуардо Кац, який експериментує з генною інженерією в мистецтві. Його проект GFP Bunny — це створення флуоресцентного кролика за допомогою вбудованого у його ДНК гена зеленої флуоресцентної білкової молекули. Подібні експерименти не лише кидають виклик традиційним уявленням про мистецтво, а й ставлять питання про етичні межі наукових досліджень.

Аудіовізуальні перформанси та саунд-арт відкривають нові горизонти сценічно та музичного мистецтва. Сучасні митці використовують генеративне аудіо, алгоритмічні композиції та інтерактивні саунд-системи для створення унікальних акустичних просторів. Наприклад, роботи Alva Noto, німецького саунд-художника, поєднують звук, світло та цифрову графіку, створюючи синестетичні мистецькі події, де візуальним елементом стає сам звук. Подібні проекти доводять, що межі між мистецькими жанрами все більше стираються, запроваджуючи нові форми самовираження.

Окремо слід відзначити соціальні та політичні артпрактики, котрі перетворюють сучасне мистецтво на інструмент соціальних змін. Вуличні акції, перформанси, хепенінги залучають глядача до активної участі в суспільних дискусіях, у яких через мистецтво висвітлюються соціально-політичні питання. Подібні проекти демонструють, що мистецтво сьогодні може бути не лише естетичним актом, а й дієвою платформою соціальної комунікації.

Підсумовуючи, слід зазначити, що новітні артпрактики, стираючи межі між мистецтвом, наукою та технологіями, змінюють глядацьке сприйняття, у якому глядач більше не є пасивним спостерігачем — він постає співтворцем, впливаючи на процес мистецького творення.

Є. Осипенко

ЕВОЛЮЦІЙНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ В КОНТЕКСТІ ТЕХНОЛОГІЧНОГО «БУМУ»

Y. Osypenko

EVOLUTIONARY TRANSFORMATIONS IN MODERN STAGE ART IN THE CONTEXT OF THE TECHNOLOGICAL “BOOM”

Сучасне сценічне мистецтво вочевидь переживає час потужної еволюції, коли залучення технологій пророкує потік тотальних змін, що зумовлює дослідницькі спроби поглиблених вивчень цієї проблематики.

На сьогоднішні у світі кроків у бік осучаснення найбільш обговорюваним та актуальним стає залучення в галузь сценічного мистецтва технологій штучного інтелекту. Наприклад, проєкт «Мистецький інтелект» театру “Shalom” (Тель-Авів), де штучний інтелект генерує сценарій у режимі реального часу. Актори імпровізують з текстом, згенерованим нейромережею, і кожна вистава є унікальною та непередбачуваною.

Виразним є приклад голографічного театру “Nexus”, Токіо, де можна побачити повністю віртуальних акторів та миттєві зміни декорацій, симуляцію історичних епох, у яких глядачі взаємодіють з голограмами.

Серед українських технологічних експериментів можна зазначити “TeatrResistance” (Київ), де глядачі бачать документальні вистави про війну з доповненою реальністю; синхронізація сценічного простору відбувається з особистими спогадами глядачів, QR-коди застосовуються з метою глибшого занурення в історію.

Вартий уваги Львівський молодіжний театр “DigiPerform” з можливістю відвідати онлайн-виставу з елементами нейромережевого управління. Глядачі впливають на сюжет через свій емоційний стан (спеціальна технологія зчитування психоемоційного фону аудиторії).

Театр впевнено порушує гострі соціальні проблеми, які висвітлені в постановках: «Клімат: Точка неповернення» (Берлін) — Immersive-вистава про зміни клімату, у межах якої глядачі проживають сценарії можливих екологічних катастроф. Уможливлено інтерактивне голосування щодо потенційних рішень в реальному часі з реальними статистичними даними.

Цікавим прикладом є постановка «Міграційні хвилі» (Амстердам) — документальний театр про біженців з реальними історіями, відтвореними через технології (наявний синхронний переклад дев'ятьма мовами та благодійний збір під час вистави).

Щодо українських театральних проєктів сучасності, то можна згадати проєкт «Передова пам'ять» — вистава про російсько-українську війну в реальних розповідях військових у мультимедійному супроводі та психотерапевтичною компонентою. Проєкт «Діти війни: Перезавантаження» — інтерактивна постановка про дитячі долі — технологія занурення у віртуальну реальність, опосередкована мистецтвом психологічна реабілітація.

Український режисер Макс Голенко поєднує класичну драматургію з нейротехнологіями under brain-mapping, Brain mapping (нейромапінг) — інноваційна

технологія дослідження та картографування мозкової активності актора, яка в сценічному мистецтві перетворюється на унікальний інструмент професійного розвитку та творчої трансформації (застосовується моніторинг активності мозку під час акторської діяльності, реєстрація емоційних та когнітивних реакцій, аналіз нейронних зв'язків при перевтіленні).

Варто згадати й емоційну драматургію на основі нейронних мереж Джессіки Чен (США), у постановках якої актори взаємодіють з технологіями штучного інтелекту.

Імпровізаційний театр з machine learning — інноваційний мистецький формат, де штучний інтелект є співтворцем театральної дії, генеруючи унікальні сценарні рішення в режимі реального часу. З такими типами взаємодії, як актор vs AI, актор + AI, повна AI-генерація сценарію, адаптивне сценарне налаштування.

Саме навчання акторському мистецтву активно використовує нові технології, які поступово переходять у буденність. Наприклад, у школі перформативних мистецтв (Берлін) навчання відбувається через нейротехнології, є курси з віртуальної режисури, а також психофізичний тренінг з доповненою реальністю.

Щодо України можна навести приклад театральної лабораторії “NewStage”, де відбувається підготовка акторів для гібридних постановок, є курси з психологічної резистентності, мультимедійні техніки перформансу.

Отже, сучасне сценічне мистецтво впевнено технологічно еволюціонує, дійсно перетворюючись на простір художніх експериментів як провідник наявних соціокультурних змін сьогодення, намагаючись зберегти свою найголовнішу й найціннішу ознаку — здатність, вражаючи, торкатися людських сердець.

О. Сергієнко

СУЧАСНЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ЕСТЕТИКА ВІЗУАЛЬНОГО ГЛЯДАЦЬКОГО СПРИЙНЯТТЯ

О. Serhiienko

CONTEMPORARY PERFORMING ART: AESTHETICS OF VISUAL SPECTATOR'S PERCEPTION

Як відомо, не останню роль у затвердженні принципів естетичної організації візуального контенту в площині сучасного глядацького сприйняття відіграє зріст впливу соціальних мереж, відеохостингів та трендів, які вони в останній час задають. Інколи вплив настільки відчутний, що митцям доводиться прислухатись до «голосу соцмереж», вносячи правки або повністю перероблюючи майже готову роботу через незадоволення зовнішнім виглядом персонажа («Їжак Сонік»). Сучасний глядач не подарував би Дені Вільневу в «Дюні» та «Дюна: частина друга» хронометраж у 155 і 166 хвилин відповідно, якби не отримувалася насолода від візуальної складової, що поєднує давньоєгипетську та близькосхідну естетику та є невіддільною частиною для розуміння світу «Дюни».

Шоу від НВО «Гра престолів», яке, безсумнівно, змінило правила гри, перетворивши сучасні серіали на мистецтво, перші сезони якого тримались на основі книг, стало ще більш популярним навіть після того, як сценаристи вичерпали доступний літературний матеріал та пішли невдалим шляхом власної фантазії.

Значною мірою цьому також посприяла естетична складова (в основу якої було покладено здебільшого естетику Середньовіччя) атмосфери всесвіту «Льоду та полум'я»: від символізму костюмів до вибору локацій. Ще одне культове шоу від NBC «Ганнібал» можна назвати втіленням естетики, оскільки саме вона є ґрунтом, на якому будується серіал.

Проте, слід зазначити, що саме завдяки впливу подібної неймовірної естетизації деяких героїв-антагоністів, глядач симпатизує їм та виправдовує насилля, яке ними вчиняється.

Наведені приклади важливі для розуміння впливу естетичної складової на глядацьке сприйняття, адже подібні тенденції простежуються й в інших проєктах. Так, приміром, дизайнерів стало вже звичним проводити покази колекцій не на звичайних подіумах, а в екзотичних локаціях: музеях (Chanel у музею Метрополітен), палацах (Dior у замку Драммод), віллах (Оксана Караванська) і навіть туристичних місцях посеред міста (Valentino на Іспанських сходах у Римі).

Сучасний театр також все частіше робить ставку не лише на талановитий акторський склад та режисуру, а й на оригінальну сценографію, часто з мінімальними витратами, створюючи власну, неповторну естетику вистави. Так, британська режисерка Джозі Рурк поставила шекспірівського «Коріолана» в колишньому складському приміщенні. На невеликій за розміром сцені з мінімальними можливостями режисерці вдалось передати весь пафос трагедії. Так, епічний штурм Каріол сценографічно вирішено дожиною стільців, драбиною та проєкцією на стіну задника. Написи, що дуже нагадують вуличне мистецтво графіті, костюми, що поєднують сучасність та лише натякають естетику античного Риму, використання сучасного музичного оформлення роблять виставу хорошим зразком постмодерного втілення Шекспіра.

Ще одним прикладом є британський мюзикл «Six» у стилі поп-концерту, створений композиторами Тобі Марлоу та Люсі Мосс. Мюзикл, що ґрунтується на історичних фактах про шістьох дружин Генріха VIII, можна вважати вдалим постмодерним експериментом не лише з погляду музичної складової. Ненав'язлива сценографія, сповнена відсилань до архітектури й костюмів часів Тюдорів та поєднана із сучасними тенденціями, створює неповторну мінімалістичну естетику, якої цілком достатньо, аби гідно оцінити задум художника.

В обох випадках глядач не відчуває прірви між сьогоденням та дією, що розгортається в інші часи, адже сценографія поєднує їх, тим самим роблячи героїв ближче до сприйняття сучасного глядача, не втрачаючи, однак, характерних історичних особливостей.

Отже, слід сформулювати: невіддільна умова вдалого втілення візуальних експериментів у річищі створення органічної художньої форми — хороший смак і високий рівень естетичної культури режисера й художника-постановника, що, у свою чергу, формує естетичні структури глядацького сприйняття.

Г. Чернова, Г. Голубничий

СУЧАСНИЙ ТЕАТР У ПОСТМОДЕРНІСТЬКОМУ КОНТЕКСТІ ПЕРЕТВОРЕНЬ УСТАЛЕНИХ УЯВЛЕНЬ І СЕНСІВ

G. Chernova, H. Holubnychyi

CONTEMPORARY THEATRE IN THE POSTMODERN CONTEXT OF TRANSFORMATIONS OF ESTABLISHED CONCEPTS AND MEANINGS

Сучасний театр відходить від колишніх понять «елітарного» і «масового», які сьогодні втрачають усякий зміст, виокремленості автора й глядача, і пропонує нову театральну виразність у дусі доби постмодернізму з прийомами деканонізації, інтертекстуальності, колажу, іронії тощо. Інтертекстуальність дозволяє створювати вистави, що вимагають від глядача активної участі в декодуванні смислів, широкої ерудиції. Колаж, як метод, дозволяє поєднувати різномірні елементи, створюючи нові, несподівані образи. Іронія, у свою чергу, використовується для деконструкції та стереотипів. Театр у контексті постмодернізму стає простором для гри з глядачем та культурними кодами. Глядач перетворюється на активного співтворця, який інтерпретує виставу на основі власних знань та досвіду. Це вимагає від глядача не лише спостереження, але й активної участі в самому процесі створення смислів. Сучасна театральна сцена активно використовує ці постмодерністські підходи,

Використання відомих образів та сюжетів — потужний інструмент для створення діалогу між сучасністю й минулим, що дозволяють режисерам переосмислити класику, надати їй нові сенси, зробити її актуальною для сучасного глядача. Цитати можуть бути взяті з різних видів мистецтва: літератури, кіно, живопису, музики, що створює багатий культурний контекст. Режисура використовує їх з метою не лише віддати шану минулому, але й створити нові, оригінальні твори, що відображають сучасні проблеми, тенденції. Це є не копіюванням, а творчим переосмисленням, яке дозволяє створити новий, унікальний театральний досвід — своєрідний діалог між сучасністю й минулим, у якому кожен елемент має своє значення та сприяє створенню цілісної художньої образності.

Режисерське авторське бачення породжує оригінальність мистецького пошуку. Наприклад, Пітер Брук, відомий своїми експериментами з простором та ритуалізацією театру. Його виставам нерідко притаманний медитативний характер, що залучає глядача до ритуального дійства, де кожен рух та жест мають своє особливе значення. У свою чергу, Робер Лепаж, використовує сучасні мультимедійні технології для створення складних візуальних ефектів, що перетворюють театр на інтерактивний простір. Його вистави — це справжні візуальні видовища, де глядач стає активним учасником дії. Сучасний театр — спосіб дослідження людської природи та суспільства, він ставить перед глядачем складні питання, змушуючи переосмислити усталені життєві уявлення.

Український театр, подібно до світового, зазнає значного впливу постмодерністських тенденцій, що відображається в активних експериментах як створенням простору гри з глядачем та провокативними й суперечливими інтерпретаціями класики, які завжди є націленими на привернення уваги до актуальних соціальних проблем. Сучасний театр принципово провокує на роздуми. Наприклад, у театрі «ДАХ» Владислав Троїцький створює неймовірно вражаюче новим підходом до виразності фрік-кабаре, поєднуючи елементи різних мистецтв і жанрів. Такі вистави — справжні еkleктичні видовища з неповторною атмосферою,

породженою музикою, візуальними ефектами, акторською грою тощо, по суті, як нове переосмислення сценічної виразності, що дозволяє набути унікального українського театального досвіду.

Отже, українська сцена активно експериментує, відображаючи прагнення до пошуку власного голосу в контексті світового театального процесу.

Я. Нечитайло

ПОДІЄВІ ЗАХОДИ ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ЯВИЩА

Y. Nechytaylo

EVENTS AS A CULTURAL AND ARTISTIC PHENOMENONS

Перші події в історії людства можна простежити у вигляді стародавніх соціальних і релігійних ритуалів, таких як посвячення у воїни, вибори вождя, святкування вдалого полювання або обряди жертвопринесення. Їх організували шамани, які володіли знаннями про ритуали та забезпечували їх виконання. Згодом події ставали складнішими та масштабнішими. З'явилися загальноміські та державні свята, коронації монархів, великі релігійні заходи, які охоплювали великі громади або навіть цілі регіони. У побуті людей також залишилися різні події: святкування днів народження, весілля, ювілеїв тощо.

В Україні івент-індустрія почала формуватися як самостійний сектор у 1990-х роках. Лише в останні десятиліття вона виникла як окрема індустрія, керована бажанням людей брати участь у важливих подіях, отримати новий досвід і відчутти себе частиною чогось великого. Слово «подія» активно вживається в сучасному українському культурно-соціальному контексті, хоча досі не зафіксоване в українських етимологічних словниках. У перекладі з англійської це слово означає «подія», яка має неординарний характер, часто сприймається суб'єктивно й асоціюється із чимось важливим і унікальним.

Відповідно до Академічного словника (1970–1980), «подія» визначається як щось, що відбувається, викликає значні зміни або відрізняється від звичайного та порушує нормальний перебіг життя.

Основні особливості «івенту»:

1. Кожна подія відбувається лише один раз у своїй певній формі, навіть якщо вона періодична.
2. Подія запам'ятовується як важлива, емоційно значуща.
3. Головна цінність заходів — це створення емоцій, які сприяють співпереживанню, взаємодії та встановленню міжособистісних контактів.
4. Подія зазвичай має драматичну послідовність: відкриття, кульмінація та завершення, що допомагає привернути увагу аудиторії.
5. Захід чітко спланований, спроектований та поставлений, що включає управління ресурсами, контроль та логістику.

Як культурне та мистецьке явище вони включають концерти, фестивалі, художні виставки, театральні постановки тощо, що забезпечує унікальний досвід, емоційний відпочинок та участь громадськості в культурному житті. Події заходи відіграють ключову роль у розвитку культури, популяризації мистецтва та інтеграції творчих спільнот. Вони сприяють популяризації сценічного мистецтва, привертаючи увагу широкої аудиторії до театральних постановок, концертів та вистав, що, у свою чергу, залучає нову аудиторію та підвищує інтерес до мистецтва.

Події стимулюють творчість та інновації та надають художникам платформу для експериментів з новими формами, жанрами та техніками, тим самим сприяючи розвитку сценічного мистецтва. Вони також служать платформою для обміну досвідом.

Подієві заходи є важливим інструментом розвитку сценічного мистецтва, оскільки підтримують творчість митців та сприяють культурному, соціальному та економічному розвитку суспільства.

Отже, подієві заходи є багатогранним соціокультурним явищем, що об'єднує мистецтво, технології, розваги та комунікацію. Їх роль полягає у формуванні культурної ідентичності, популяризації мистецтва, інтеграції творчих спільнот, створенні емоційних вражень та залученні аудиторії до культурного життя.

С. Сараєва

КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ВИКОНАВЦІВ ПІД ЧАС ВІЙНИ

S. Sarayeva

CONCERT ACTIVITY OF UKRAINIAN PERFORMERS DURING THE WAR

Війна внесла корективи в життя кожного українця. Люди покинули свої домівки, знаходяться в постійному страху та стресі. Багато громадян залишилися без роботи (зокрема робітники сфери культури України).

Через постійні обстріли, більшість театрів, концертних залів та інших майданчиків для творчої реалізації українських митців наразі не функціонують (відсутня можливість надати необхідний рівень безпеки відвідувачам). Найвні реалії — бомбардування Харківського оперного театру та філармонії, бомбардування Маріупольського драмтеатру, обстріл музею Г. Сковороди на Харківщині, ушкодження музею та парку ім. Т. Шевченка в Києві внаслідок обстрілу та інші руйнування по всій Україні.

Щодо розважальних заходів, то позиції в українському суспільстві різняться. Існує думка, що нині не час для створення таких заходів і варто сконцентрувати сили на власній безпеці та допомогти в наближенні нашої перемоги. Проте слід констатувати, що саме в контексті сучасної дійсності більшої популярності набули благодійні концерти, кошти з яких йдуть у фонди, які допомагають ЗСУ, українським біженцям і постраждалим від війни тваринам тощо. Такі концерти проводяться як на території України, так і за її межами (наприклад, участь з метою допомоги нужденним, що постраждали від війни, у соціальних проєктах та благодійних заходах українського музичного гурту «Нерви», відомого завдяки автентичності, емоційним виступам та унікальному стилю (12 благодійних концертів у 7 країнах)).

Щодо питання етичності концертної діяльності під час війни, то воно широко обговорюється як інтернет-ЗМІ (zbruc.eu, showbiz.24tv.ua та isc.lviv.ua), так і простими користувачами мережі «Інтернет». Зазвичай музичні шоу під час війни розглядаються в якості засобу відволіктися від подій сьогодення й «пережити» власні болісні відчуття через музику улюблених виконавців, можливості єднання з іншими слухачами та самими музикантами.

Підаються критиці виїзди українських артистів за кордон. Дехто вважає несправедливим участь групи “Kalush orchestra” в пісенному конкурсі «Євробачення» (через надання можливості виїзду з країни, у якій введено воєнний стан, учасникам гурту призовного віку). Крім того, правилами «Євробачення» заборонені будь-які

політичні агітації на сцені конкурсу, але фронтмен групи наприкінці свого виступу, у фіналі шоу, закликав допомогти Україні: "I ask all of you! Please help Ukraine Mariupol! Help Azovstal right now". (Слід зазначити, що виконавці продали кубок «Євробачення», який отримали як переможці конкурсу, і виручені кошти (900 тис. доларів), передали у фонд Сергія Притули на придбання трьох безпілотників).

Отже, на думку автора, концертну діяльність можна вважати інструментом сприяння поступу сучасних соціальних благодійних проектів, її слід розглядати в якості дієвого засобу відволікання людей від постійного страху під час війни, абстрагування та продовження жити в запропонованих обставинах, єднання українського народу та допомоги в наближенні перемоги.

Д. Назаренко

НАРОДНИЙ ТЕАТР «НА ПАВЛЕНКАХ» У ПЕРІОД ВІЙНИ

D. Nazarenko

THE PEOPLE'S THEATRE "NA PAVLENKAKH" DURING THE WAR

Роль народних театрів, на жаль, залишається сьогодні недооціненою та маловивченою в контексті сучасної наукової думки. Відчутна нестача інформації на просторах інтернету, не збережені матеріали, щоденники народних театрів свого часу призвели до того, що наразі мало відомо про них. Такі театри прирівнюють до простих самодіяльних театрів, хоча звання «Народний театр» потрібно здобути, а потім кожні чотири роки показом на сцені вистави підтверджувати. Ще якихось 50 років тому кількість народних театрів була значно більшою, наразі тенденція на такі театри послабшала, що призвело до катастрофічного зменшення кількості, тепер їх не більше десяти. Вивчаючи їхню театральну, просвітницьку та виховну діяльність, методику роботи, цінності, які несуть у світ режисер та актори таких театрів, можна зазначити, що народні театри є абсолютним унікальним явищем. Поняття «Народний театр» сьогодні є не тільки маловідомим, а ще й майже зниклим. Саме тому розкриття цієї теми є важливим і актуальним.

На початку повномасштабного вторгнення більшість людей думали, що за воєнними подіями буде не до питання мистецтва. На подив, без сумніву, нищівні події дали зворотний результат. Нині можна стверджувати, що поступово настає період піднесення театрів. Крім державних театрів, з'являється багато приватних, або театрів-студій. Квитки навіть можуть розкуповуватися на місяці вперед, а в залах аншлаги. Ходити в театри стає престижним (зазираючи в соцмережі, нині можна побачити численні відео з вистав). А найголовніше, що ці театри грають благодійні вистави й нині суттєво допомагають військовим.

Прикладом такого театру є народний театр «На Павленках», якому цього року виповниться 71 рік. З початком повномасштабного вторгнення вони роблять велику благодійну справу: шийють, плетуть маскувальні сітки, усіляко підтримують збори й грають благодійні вистави, гроші з яких спрямовують на закриття зборів на військові потреби. Не дивно, що акторами народного театру були робітники Турбомеханічного заводу та творча молодь міста, які з неабияким ентузіазмом та професійним режисуванням першого режисера Леоніда Марініча вивчали акторську професію, грали вистави, ставали лауреатами фестивалів, грали радіовиставу на кіностудії ім. О. Довженка і в результаті плідної праці першими в Україні отримали звання «Народний театр».

Повномасштабне вторгнення не стало завадою у виступах на сцені народного театру. Помітною є позитивна динаміка в театральному осередку «На Павленках», труппа поповнюється небайдужими до мистецтва людьми: талановитими хлопцями та дівчатами, акторами в минулому театру ім. Гоголя, студентами ХДАК й ентузіастами, які мріють про набуття досвіду в професії актора, — всі вони грають у виставах ЦКД Полтави.

За цей період глядач побачив вистави Лесі Українки, Олександра Олесья, Олени Пчілки, Готгольда Ефраїма Лессінга, Арчибальда Кроніна та ін. Театр почав здійснювати гастролі та брати участь у фестивальному русі, втілюючи свій месіанський порив щодо сприяння формуванню національної свідомості українців, відродженню української культури, зокрема підйому національного духу в наявній реальності.

Отже, висвітлення обраної автором теми існування та діяльності народних театрів України розширює науковий дискурс вітчизняного театрознавства. Крім того, поглиблюється уявлення про мистецьку місію театру, зокрема Народного театру «На Павленках», який, попри нищівні воєнні обставини, стійко підтверджує звання «народний» та набирає обертів розвитку, сприяючи нині актуальному, як ніколи, відродженню української національної культури.

М. Островська, Д. Гаврилюк

**ТЕАТР ПІД ЧАС ВІЙНИ:
МІСІЯ ЗЦІЛЕННЯ СУСПІЛЬСТВА Й РЕФЛЕКСІЇ ДІЙНОСТІ**

M. Ostrovska, D. Havryliuk

**THEATRE DURING WAR:
THE MISSION OF HEALING SOCIETY AND REFLECTIONS ON REALITY**

Актуальність обраної для розгляду теми полягає, насамперед, у тому, що вона безпосередньо стосується реалій України кризь призму обґрунтувань ролі театру під час війни.

Питання актуальності театрального мистецтва викликає відповідні дійсності суперечності. Глядачі поділяються на два табори: одні вважають театральну діяльність під час війни недоречною, інші кажуть, що театр необхідний для рефлексій на тему війни, і, навпаки, можливості «вийти» думками в інший світ. Війна змінює наші запити на мистецтво.

Звернення до мистецтва театру формує світосприйняття через засвоєння його художньої мови. Тому для одних театр під час війни — це рефлексія, можливість відчувати «причетність до болю країни», для інших — рятівний відпочинок і втеча від важкої реальності.

Якщо згадувати історію, у кризові моменти театр не «зникає», а навпаки, трансформується, адаптуючись до нових потреб й умов глядача. Складний період стає поштовхом для нового театру.

У Польщі під час Другої світової війни був створений експериментальний театр «Редуту» Юліуша Остерва, який, відроджуючи культурну свідомість через театральні постановки, став духовною опорою нації. Франція, Італія, Німеччина тощо — так можна дійти і до Стародавнього Риму — історія зберігає низку свідчень тому, що під час війни мистецтво театру отримує новий «бум» розвитку, нові сенси й нові форми. Театр, за відомим висловлюванням Леся Курбаса, «має бути таким,

яким суспільство має бути завтра», що підкреслює важливість ролі сценічних форм у створенні сприятливого для індивідуума з активною громадською позицією соціального середовища.

Перформативний і фізичний театр презентують формати, коли не потрібні слова, головним чином, вистави про війну, з якою кожен українець особисто знайомий. Особливим інструментом миттєвого реагування на події є форум-театр, у якому історія розкривається не тільки в культурно-мистецькому та театральному ракурсі відтворення взаємовпливів «війна — театр», а й в антропологічному — людському, оскільки театр створюється людьми, яким притаманні певні позиції, думки, почуття. Досвід війни і життя людини в її умовах постають ключовими темами для опрацювання.

В історії українського театрального мистецтва сьогоднішній театр, зумовлений війною і про війну, активізує в людині почуття несамотності, відсторонення від почуття нескінченної тривоги, як захисний механізм театральної практики в сенсі терапевтичного впливу. Театр сприяє переосмисленню власної культурної та особистісної ідентичності.

Український театр у культурно-історичному й соціально-політичному контекстах через політичні утиски, як відомо, мав пунктирний розвиток, і нинішні умови, без перебільшення, сприяють поштовху для культурного прориву та активного його відродження, коли театр стає важливою платформою зцілення суспільства й затвердження української національної ідентичності.

Г. Голубничий

ВПЛИВ ЗМІНИ СПРИЙНЯТТЯ СУЧАСНОГО ГЛЯДАЧА НА ПРОФЕСІЙНУ ПІДГОТОВКУ АКТОРА

Н. Holubnychyi

THE IMPACT OF PERCEPTION CHANGING OF THE MODERN SPECTATOR OF ACTOR'S TRAINING

У сучасному інформаційному просторі стримінгові платформи та серіальний формат суттєво змінили не лише спосіб споживання контенту, але й саму структуру кіно- й театрального мистецтва. Глядачі дедалі частіше віддають перевагу легкому, динамічному та перформативному контенту, що швидко утримує їхню увагу, на відміну від складних наративних структур, які потребують глибокого занурення та рефлексії. Актуальність цієї теми полягає в тому, що така тенденція змушує акторів адаптуватися до нових вимог індустрії, змінюючи традиційні підходи до професійної підготовки. Та на які саме аспекти слід звернути увагу при підготовці майбутніх акторів у реаліях сучасності?

Театральна та кінематографічна освіта традиційно ґрунтувалася на вивченні класичних шкіл акторської майстерності, які передбачають роботу над глибокою психологічною розробкою образу, тривалу репетиційну підготовку, аналітичний підхід до тексту та побудову складних емоційних трансформацій персонажа. Однак із розвитком стримінгових платформ та короткометражного відеоконтенту (TikTok, Instagram Reels, YouTube Shorts), велика кількість якого формує смаки та уподобання сучасного глядача, ці підходи починають втрачати свою ефективність у нових реаліях індустрії. Таким чином, нові тенденції в глядацьких вподобаннях диктують зміни в акторській професії.

На жаль, вищеозначене ще є недостатньо вивченим. Та ми сформува­ли власні погляди та думки стосовно проблеми. Підготовка сучасного актора має охоплювати не лише традиційні театральні та кінематографічні техніки, а й навички швидкої адаптації, роботи в різних форматах, ефективної невербальної комунікації, вміння органічно взаємодіяти із цифровими технологіями та уміння й знання того як правильно та швидко керувати увагою глядача використовуючи акторську майстерність. Це відкриває перед театальною освітою нові виклики, які потребують глибокого переосмислення методик навчання та інтеграції нових підходів у підготовку майбутніх акторів.

Поєднання класичних і сучасних методів стає необхідністю. З одного боку, актору потрібне глибоке розуміння драматургії, а з іншого — вміння миттєво перемика­тися між тактиками досягнень акторських завдань у будь-якому форматі. Темп сучасного виробництва контенту дуже швидкий, тому актори не завжди мають можливість довго готуватися до ролі. Вони повинні володіти техніками швидкого входження в образ, гнучко працювати з різними жанрами та добре контролювати свою фізичну виразність. Окрему увагу варто приділяти специфіці роботи на камеру. Якщо раніше більшість навчальних програм була орієнтована на сценічну гру, то тепер потрібно враховувати специфіку екранної акторської майстерності. Актор має знати, як виглядати природно в кадрі, як працювати зі світлом і ракурсом, як адаптувати свої рухи до об'єктиву камери та чим відрізняється контроль уваги на сцені від контролю уваги глядача через кадр. Також важливо розуміти принципи монтажу, адже те, що глядач бачить у фінальній версії, може суттєво відрізнитися від того, що було під час зйомок.

Ще один важливий аспект — імпровізація. В умовах, коли режисери часто змінюють сценарій уже під час зйомок, а актори повинні швидко адаптуватися до нових ситуацій, здатність працювати без жорсткого шаблону стає критично важливою. Відповідно, навчання має включати розвиток імпровізаційних навичок, технік швидкого реагування та роботи в нестандартних умовах.

Окрім цього, цифрові технології все більше інтегруються в мистецький процес. Сучасний актор має розуміти, як працювати у форматах, що виходять за межі традиційного театру чи кіно — наприклад, у віртуальній реальності, інтерактивних перформансах або коротких відео для соціальних мереж. Освіта повинна включати ознайомлення з такими технологіями, а також навчати студентів створювати власний контент.

Не менш важливою є самопрезентація. Актори дедалі частіше стають успішними завдяки власним проектам у соцмережах, тому їм потрібно вміти розвивати персональний бренд. Це означає, що в навчальний процес слід додати основи самопросування: як працювати з аудиторією, як будувати кар'єру в цифровому просторі, як залучати можливості для професійного розвитку.

З огляду на ці зміни, традиційна акторська освіта має доповнюватися сучасними методиками. Студенти повинні отримувати навички, які допоможуть їм бути гнучкими, універсальними й конкурентоспроможними. Поєднання класичних театральних технік із цифровими технологіями, екранною акторською майстерністю та розвитком імпровізаційних здібностей дозволить випускникам впевнено почуватися в будь-якому форматі — від театру до соцмереж і стримінгових платформ.

Отже, зміни в глядацьких уподобаннях і швидкий розвиток стримінгових платформ значно впливають на акторську професію, вимагаючи від акторів здатності адаптуватися до нових умов роботи та нових форматів контенту. Сучасні актори повинні володіти не лише класичними театральними навичками, але й швидко змінювати емоційні стани, працювати на камеру, імпровізувати та вміти створювати власний контент у цифровому середовищі. Зважаючи на ці тенденції, акторська освіта повинна змінюватися, поєднуючи традиційну підготовку із сучасними методами, що дозволяють студентам бути конкурентоспроможними в умовах швидко змінюваної індустрії. Тому майбутні актори потребують освіти, яка не лише зберігає класичні основи, але й відкриває нові горизонти для роботи в медіа, на платформах та в соціальних мережах.

А. Бойко

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВТІЛЕННЯ ТРІКСТЕРСЬКОГО АРХЕТИПУ В АКТОРСЬКІЙ МАЙСТЕРНОСТІ

А. Воіко

PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF EMBODYING THE TRICKSTER ARCHETYPE IN ACTING SKILLS

Прийнято вважати, що феномен трікстера в акторській майстерності є одним із найдавніших і найцікавіших архетипів, що з'являється у світових міфах, казках та сучасному мистецтві. Він символізує свободу від правил, хитрість, гумор і здатність руйнувати стереотипи. Цей персонаж може бути одночасно кумедним та небезпечним, адже його витівки можуть як допомагати, так і створювати хаос. Він існує поза межами традиційної моралі, часто висміює владу та суспільні порядки, змушуючи людей дивитися на світ по-новому. У сучасному кіно та театрі трікстери часто виступають як герої, що ламають шаблони — наприклад, Джокер, Дедпул або Локі.

Разом з тим, трікстер відзначається нестандартним мисленням і мінливістю. Його дії складно та майже неможливо передбачити, а слова часто сповнені двозначності або сарказму. Він надає перевагу ризикам, грає на межі дозволеного, і дуже часто — за її межами. У нього добре розвинена інтуїція, що допомагає швидко адаптуватися до змін. Головний секрет трікстера — його вміння залишатися невловимим, пристосовуючись до ситуації й постійно змінюючи свою роль.

Необхідно зазначити, що створення образу трікстера — достатньо непросте завдання для актора, адже такий персонаж повинен бути динамічним, живим, влучним та енергійним. Він балансує між драмою і комедією, між щирістю й обманом. Щоб правдоподібно зіграти такого героя, актору потрібно вміти швидко переключатися між емоціями, володіти виразною мімікою та пластикою тіла, а також використовувати імпровізацію. У театрі трікстер нерідко ламає «четверту стіну», безпосередньо взаємодіючи з глядачами, що додає його образу ще більшої живості.

Щоб краще зрозуміти трікстера, актору слід освоїти різні техніки імпровізації та психофізичні тренування. Є багато цікавих і корисних вправ, щоб допомогти актору досягти того самого «трікстерського» стану гри, де він руйнує будь-які шаблони та впливає на глядача своєю непередбачуваністю.

Наприклад, методи Лекока та буффонаж допомагають навчитися виразно працювати тілом, створюючи ексцентричний, але природний образ. Комедія дель арте розкриває секрети гротеску й перебільшеної гри, що часто використовується для трікстерських персонажів. Важливо також навчитися поєднувати протилежні емоції, адже трікстер може водночас бути наївним і хитрим, доброзичливим та підступним.

З одного боку, трікстер — це окремих архетип, він може поєднувати в собі риси інших персонажів. У поєднанні з героєм він може виступати в ролі провокатора, що змушує головного персонажа змінюватися. Водночас поруч із мудрецем він може грати роль учня, який ставить незручні запитання й викликає сумніви. Якщо ж він співвідноситься з тінню, то стає темним маніпулятором, що викриває найглибші страхи й суперечності.

Вважається, що образ трікстера часто пов'язаний із масками, ексцентричними костюмами та гротескною мімікою. У класичному театрі такі персонажі використовують сатиру, бурлеск і перебільшення, щоб висміяти соціальні норм, політику, владу, якісь моральні норми. Трікстер може перевертати все з ніг на голову, збиваючи героїв з пантелику з неочікуваними обставинами, що змушує їх змінюватися. Його головна зброя — це не сила, а розум, винахідливість і вміння переконувати.

Маю підкреслити, що трікстер — це не просто веселий хитрун, а дзеркало, у якому глядачі можуть побачити власні страхи, суперечності та бажання. Його гумор може бути й легким, і їдким, а дії — як забавними, так і провокаційними. Він розбухує, змушує ставити під сумнів усталені істини, а іноді — навіть змінювати власний світогляд. Саме тому трікстер залишається одним із найцікавіших і найвпливовіших персонажів у театрі та кіно.

Отже, архетип трікстера є одним із найцікавіших і найдинамічніших феноменів у театральному та кінематографічному мистецтві. Його унікальна здатність балансувати між хаосом і порядком, жартом і серйозністю, маніпуляцією та щирістю робить його незамінним елементом художньої виразності. Втілення цього образу в акторській майстерності вимагає глибокого розуміння психологічних особливостей персонажа, вміння швидко адаптуватися та використовувати імпровізацію. Подальше дослідження цього феномену дозволить краще зрозуміти не лише специфіку акторського втілення трікстера, а і його роль у формуванні суспільних та культурних змін.

С. Роженцев

РЕЖИСУРА ДИТЯЧИХ ВИСТАВ: ПІДХІД ДО СТВОРЕННЯ ЦІКАВОГО ТА ПІЗНАВАЛЬНОГО ТЕАТРУ ДЛЯ ДІТЕЙ

S. Rozhentsev

DIRECTING OF CHILDREN'S PERFORMANCES: AN APPROACH TO CREATING INTERESTING AND EDUCATIONAL THEATRE FOR CHILDREN

Для створення дитячої вистави, режисер відповідально підходить до вибору матеріалу, адже він розуміє що вистава повинна бути не тільки розважальною, а й пізнавальною. Важливо підібрати правильний матеріал, зважаючи на вік та інтереси юних глядачів. Найкращими варіантами є дитячі літературні твори, адаптовані казки або ж оригінальні сценарії, які містять у собі важливі життєві уроки.

Структура дитячої вистави має бути логічною, чіткою, з яскравими персонажами та динамічним розвитком подій. Важливо ще включати інтерактивні моменти: відповідати на питання від персонажів або впливати на хід подій у виставі. Це робить виставу більш цікавою та атмосферною.

Ще одним фактором для створення дитячих вистав є візуальне оформлення. Вистава повинна бути яскравою, але щоб візуально не перевантажувати глядача. Костюми слід підбирати зважаючи на характер персонажів, щоб кожен образ був легко впізнаваним та цікавим. Декорації також відіграють важливу роль у створенні вистави: режисер працює тісно з художником-постановником, щоб створити виразний та атмосферний простір для дії. Доповненням слугують світлові та звукові ефекти, які допомагають занурити глядача в чарівний світ вистави.

Однак найголовніше — це акторська гра. Діти найкраще сприймають емоції через виразні образи, тому актори повинні вміти перевтілюватися у своїх персонажів, чітко передавати міміку, жести та інтонацію.

Окрім створення розваг, вистава повинна виконувати освітню та виховну функцію. Вона може навчити юних глядачів важливим соціальним навичкам, допомогти зрозуміти навколишній світ або ж передати моральні цінності. Важливо уникати надмірно драматичних чи лякаючих сцен, щоб не викликати негативних емоцій у юних глядачів.

Отже, добре продумана дитяча вистава — це не просто розвага, а потужний засіб виховання та розвитку юних глядачів. Воно створює незабутні враження, навчає доброму та сприяє формуванню особистості дитини через світ мистецтва.

Д. Сар'ян

**СПІВПРАЦЯ МИКОЛАЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ХУДОЖНЬОГО
ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА ХЕРСОНЬКОГО ОБЛАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО
МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. МИКОЛИ КУЛІША
В ПЕРІОД ПОВНОМАСШТАБНОГО РОСІЙСЬКОГО ВТОРГНЕННЯ**

D. Saryan

**COOPERATION OF THE MYKOLAIV ACADEMIC ART DRAMATIC THEATRE
AND THE MYKOLA KULISH KHERSON REGIONAL ACADEMIC MUSIC
AND DRAMATIC THEATER DURING THE PERIOD
OF FULL-SCALE RUSSIAN INVASION**

Театр — це одна з найдавніших і найуніверсальніших форм художнього вираження, яка поєднує в собі драматургію, музику, сценографію, акторську гру та режисуру. Він має унікальну здатність безпосередньо спілкуватися з глядачем у реальному часі, створюючи живий емоційний та інтелектуальний зв'язок. В Україні театр постійно розвивається, експериментує з новими формами, технологіями та засобами виразності, зберігаючи при цьому свої головні функції — виховуючу, просвітницьку, комунікативну, естетичну. В умовах російського вторгнення, театральне мистецтво, з одного боку, вимушене долати на своєму шляху важкі перешкоди, з іншого, театр отримав великий потенціал, зокрема у сфері експериментальних технологій. Театри півдня України постраждали від ракетних ударів, блекаутів тощо. Миколаївський академічний художній драматичний театр та Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр імені Миколи Куліша підписали меморандум про співпрацю, і це є дуже важливим, оскільки

культурна діяльність у воєнний час набуває особливого значення як інструмент збереження національної ідентичності, підтримки морального духу населення та художньої рефлексії на події війни. Співпраця двох театрів, розташованих у регіонах, безпосередньо постраждалих від бойових дій, є унікальним явищем, яке демонструє силу мистецтва в умовах кризи.

Вивчення особливостей співпраці двох театрів дозволяє зрозуміти, як мистецькі установи адаптуються до екстремальних умов, долають виклики, пов'язані з безпекою, фінансуванням, мобільністю труп і збереженням культурного спадку. Театри Миколаєва і Херсона після 2022 р. опинилися в умовах окупації (Херсон) або постійних обстрілів (Миколаїв), що змусило їх шукати нові форми існування: гастрольну діяльність, копродукції, залучення міжнародної підтримки. Тому цей досвід є важливим для розуміння сучасних трансформацій українського театру. Він демонструє нові форми взаємодії театрів — від копродукції до організації спільних мистецьких заходів, а також роль театру в інформаційній та гуманітарній війні. Дослідження творчого шляху театрів Херсонщини та Миколаївщини сприяє збереженню пам'яті про культурний опір під час війни, слугує прикладом для інших мистецьких інституцій і дозволяє виробити рекомендації щодо подальшого розвитку театрального мистецтва в Україні в умовах кризових ситуацій.

Миколаївський академічний художній драматичний театр та Херсонський обласний академічний музично-драматичний театр імені Миколи Куліша мають багаторічну історію співпраці, результатом якої стали кілька спільних театральних проєктів. Наприклад, вистава «Котигорошко проти вікінгів» поєднує елементи українського фольклору із сучасними технологіями, 3D-графікою, проєкцією, інтерактивом з глядачем, живою рок-музикою. Режисер вистави Сергій Павлюк (головний режисер Херсонського театру) втілює надзавдання захисту народу від іноземних загарбників. Прем'єра відбулася 25 грудня 2023 року, напередодні новорічних свят. Фінансування проєкту здійснювалося за підтримки USAID, що дозволило реалізувати постановку на високому професійному рівні. Вистава була показана на сценах у Миколаєві, Одесі, Києві отримавши схвальні відгуки глядачів та критиків.

Пластична драма за поемою Тараса Шевченка «Катерина» стала ще одним результатом співпраці двох театрів. Вистава відзначається мінімальним використанням тексту, акцентуючи увагу на пластичному вираженні емоцій, переживань героїв. На увагу заслуговує вокальне виконання в сценічному втіленні головної героїні. Відома всім поема Тараса Шевченка в інсценізації Сергія Павлюка, пластичне рішення було хореографа Дмитра Леки (Івано-Франківський драматичний театр). Вистава розповідає про трагічну історію українки, яка попри застереження закохалась у російського військового. Це історія кохання, очікування, зневаги, вигнання, поневіряння, розчарування й смерті. Сценографія вистави побудована на українських колоритних звичаях та обрядах. У виставі розкривається зневага росіян до українців кризь віки. Прем'єра відбулася 27 березня 2024 року до міжнародного дня театру. Проєкт отримав фінансову підтримку від USAID, що сприяло його успішній реалізації. Вистава була представлена глядачам у Миколаєві та Києві в Національному театрі імені Івана Франка, здобувши позитивні відгуки та визнання.

Вистава «Перевізник» створена за однойменною п'єсою драматургині Ніни Захоженко та розповідає про південь України, який у перші дні повномасштабного вторгнення був окупований російськими військовими, реалізується Херсонським

обласним академічним музично-драматичним театром ім. М. Куліша спільно з Миколаївським академічним художнім драматичним театром. Вистава співфінансується програмою ZMINA: Rebuilding, створеною за підтримки Європейського Союзу в межах спеціального конкурсу заявок на підтримку українських переселенців та українського культурного і креативного секторів, за підтримки МБО «ІЗОЛЯЦІЯ», Trans Europe Halles та Maly Berlin. Спільний проект двох театрів був реалізований у червні 2024 року. Режисером-постановником виступив Сергій Павлюк. Прем'єрні покази відбулися в Миколаєві.

Можна дійти висновку, що співпраця між Миколаївським та Херсонським театрами демонструє високий рівень професіоналізму та прагнення до спільного розвитку українського театрального мистецтва, попри складні умови та виклики. Їхня тісна співпраця виявилася надзвичайно продуктивною, що підтверджується створенням низки театральних проектів, які отримали визнання як серед глядачів, так і критиків. Ці вистави відзначаються різножанровістю: дитячий мюзикл, пластична вистава й вистава про сучасну важку долю України. Співпраця між цими двома театрами не лише сприяла створенню високоякісних театральних постановок, але й стала символом єдності та стійкості української культури в умовах сучасних викликів. Спільні проекти демонструють здатність митців об'єднувати зусилля для досягнення спільної мети та збагачення культурного простору України.

Д. Сар'ян, П. Кучин, В. Кучина

**ПРАКТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ПРАЦІ П. К. САКСАГАНСЬКОГО
В РОЗВИТКУ ТА ПІДНЕСЕННІ КУЛЬТУРНОГО РІВНЯ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА
В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРАІ**

D. Saryan, P. Kuchin, V. Kuchina

**PRACTICAL ACTIVITIES AND THEORETICAL WORKS OF P. K. SAKSAHANSKYI
IN THE DEVELOPMENT AND RAISING OF THE CULTURAL LEVEL
OF STAGE SPEECH IN UKRAINIAN THEATRE**

Сценічна мова — це система виразних засобів мовлення, яка використовується в театральному мистецтві для комунікації актора з глядачем, розкриття художнього образу та впливу на аудиторію. Вона охоплює технічні (фонетичні, орфоепічні, просодичні) та виражальні (інтонаційні, ритмічні, тембральні) аспекти мовлення. Сценічна мова передбачає володіння артикуляційним апаратом, правильним диханням, дикцією, логікою мовлення, мовним динамізмом і модульованістю голосу, тісно пов'язана з психологічними, лінгвістичними та акустичними характеристиками мовлення, а також із загальними принципами сценічної майстерності.

В Україні сценічна мова почала набувати свого значення з іменами акторів-корифеїв. Глибоке знання народного побуту, вміле використання мелодики, інтонаційного багатства допомагало їм нормувати літературну мову. І хоча про орфоепічну нормативність української мови кінця XIX століття можна говорити лише умовно, все ж таки поглиблення й вдосконалення дикційної виразності практикувалося акторами все життя.

П. К. Саксаганський був першим в історії українського театру, хто прагнув теоретично узагальнити закони словесної дії та її нормативність. Однак несприятливі умови, у яких перебував український театр XIX століття, завадили реалізації його задумів.

Практична діяльність Панаса Саксаганського та його теоретичні праці були спрямовані на піднесення культурного рівня сценічного слова. З самого початку своєї творчості актор проводив боротьбу з патяканням на сцені, перекручуванням слів, з манерою «дражнити хохла». Актор розповідав, що на сцені селянина часто зображували як карикатурного персонажа — з неприродно грубим голосом, спотвореною мімікою та специфічною вимовою, яка перетворювала його мову на незрозуміле бурмотіння. Це дуже засмучувало Панаса Карповича.

П. К. Саксаганський не мав театральної освіти, тому на початку своєї кар'єри стикався із численними труднощами: йому було важко розбиратися у складних драматичних ситуаціях, він не володів диханням і голосом на належному рівні. Це змусило молодого актора наполегливо працювати над удосконаленням як загальної, так і спеціальної освіти. Панас Карпович ніколи не покладався на натхнення, був ворогом гри «нутром». Він вважав, що техніка понад усе, і навіть талант без техніки не спроможний творити на сцені. Натхнення може зрадити, а технічна вправність залишається з актором, незалежно від його стану здоров'я і настрою.

Основним у роботі над роллю були мова твору, його аналіз та звукове виявлення. Зовнішня техніка мови була віртуозною, досягалася дивовижною працездатністю: ця наполеглива праця стала однією з ключових причин високої виконавської майстерності Панаса Саксаганського. Він постійно вдосконалював дикцію, працював над диханням і голосом, використовуючи вокальні вправи, читаючи уривки з поем Гомера, написаних гекзаметром, а також монологи з драм В. Шекспіра та Ф. Шиллера. Завдяки цьому він легко й природно міг виголошувати довгі тиради на одному подиху.

У своїй акторській діяльності Саксаганський створив цілу галерею унікальних «мовних портретів», майстерно використовуючи багатство свого голосу, дикційні й тембральні модуляції, паузи, акценти та ритміку. Водночас його технічна досконалість сценічного мовлення не була самоціллю, а слугувала засобом глибокого розкриття духовного світу персонажів, їхніх класових та ідейних позицій.

Найголовнішою ознакою його творчої індивідуальності було обов'язкове й бездоганне знання авторського тексту, завжди точно знав не тільки свою роль, а й всю п'єсу. Отримавши роль, актор читав п'єсу разів десять, сам переписував її. Реплік партнерів йому було замало, вивчав діалоги, всю п'єсу (мав феноменальну пам'ять), і тому часто на виставах виправляв або підказував авторський текст. Як режисер, ці ж вимоги він ставив і перед акторами — не дозволяв будь-якого довільного втручання й переробок літературного матеріалу, особливо, коли це стосувалося драматургії І. К. Карпенка-Карого, з яким постійно працював над мовою, переробляючи нові та старі п'єси.

Лексико-фразеологічний запас, точне знання семантики слова допомагали Панасу Саксаганському створювати характеристики персонажів. Так, працюючи над образом Возного з «Наталки Полтавки», актор зрозумів, що він не юрист, як говорить Микола, а пристав, що притягав до суду «тяжущихся» осіб і виставляв майно на продаж. Тому П. К. Саксаганський часто рекомендував акторам спершу мислити, а потім говорити.

Панаса Карповича цікавили не тільки мовні структури, побудова подій, дійових фактів, а й епоха, середовище, біографія та світогляд автора, для того щоб зблизитися з ним, надати виставі відповідної авторської індивідуальності.

Набувши сценічного досвіду, досконало пізнавши всю природу творчості актора, П. К. Саксаганський уперше в історії українського театру прагнув

теоретично систематизувати закони словесної дії, він порушує питання про дихання, голос, дикцію, логіку, паузи, вирішальні слова. Цікаві його роздуми щодо інтонації, тону ролі та вистави. Розкриваючи різновидність побутового й сценічного тону, натуральність якого на сцені залежить від багатьох обставин, навіть від театрального приміщення, П. К. Саксаганський робить висновок, що створити закон про інтонацію неможливо, тому що «багато тут залежить від тону, а тон, на превеликий жаль, умирає разом з артистом».

Проте створення сценічних образів лише мовними засобами збіднює акторську майстерність. Говорячи про значення для актора одягу, руху, жестів, міміки, виразу очей, П. К. Саксаганський зазначає, що всі ці компоненти «мусять діяти в цілковитій погодженості зі словом». І хоча ці поради мали безперечну цінність для актора в роботі над сценічним словом, але науково дослідити, розробити й обґрунтувати закони словесної дії Панас Карпович не зміг. Практичне втілення їх проводилось у режисерській практиці під час репетиції та на так званих «вечорницях», де театральна молодь удосконалювала професійну майстерність.

Отже, видатні діячі українського театру, докладаючи значних зусиль для вдосконалення культури сценічної мови, її драматургічної основи, виконавської техніки та стилістичних особливостей, не лише розширювали й поглиблювали систему художнього мислення акторів, а й активно впливали на формування та розвиток художньо-реалістичного українського мовлення, збагачуючи його виразові засоби та підносячи його роль у театральному мистецтві.

Є. Ступак

ТЕАТР ЯК ДІЄВА СКЛАДОВА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ

E. Stupak

THEATRE AS AN EFFECTIVE COMPONENT OF CULTURAL AND ARTISTIC SPACE

Театр в усі часи вважався важливою складовою культурно-мистецького простору суспільства. З давнини люди збиралися разом, щоб передивлятися історії та переживати разом з акторами емоції. Сучасний світ інтенсифікує зміни, у яких все менш привертає до себе увагу театр. Через це виникають питання майбутніх прогнозів щодо місця театру. З одного боку, театр — унікальне явище. Вистава — не просто переказ історії, а живий емоційний контакт між актором і глядачем. Всю палітру емоційних переживань, які можна відчутти в театрі, коли все відбувається тут і зараз, неможливо отримати ні через екран телевізора, ні в мережі «Інтернет». Саме тому численні прихильники театру продовжують ходити на вистави, навіть у часи, коли є багато інших розваг. З іншого боку, не можна заперечувати, що сучасні технології потужно змінюють саму культуру. Молодь звикає дивитися фільми, ігри у віртуальній реальності та онлайн-серіали. Театр може здаватися їм застарілим і навіть нудним. Тому, щоб вижити, театр має змінюватися в насущних орієнтаціях часу. Наприклад, посилити звернення до формату VR, де глядач не просто дивиться, а сам стає частиною відтворюваних подій, що може зробити театр ближчим до сучасного глядача. Крім того, театр має більше привертати увагу до найактуальніших тем сьогодення, зокрема тих, які хвилюють молоде покоління (проблематика життя в соцмережах, штучний інтелект, екологія тощо). Якщо театр говоритиме зрозумілою сучасникам мовою, він не зможе втратити й своє місце в культурі майбутнього. При цьому, можна вважати, що класичний театр залишиться з актуальною живою грою

акторів. Для багатьох людей усвідомлення причетності до мистецтва театру постає в якості цілого ритуалу, невіддільної культурної традиції. Театр майбутнього відвоює свою варіативність: сучасність, бажану для одних, і традиційність — для інших.

Отже, з авторського погляду, майбутнє театру залежить від того, чи зможе він знайти баланс між старим і новим, між класикою та технологіями. Головне, що театр має залишатися місцем переживання потужних емоцій і роздумів щодо відношень з навколишнім світом та свої внутрішнім «Я».

СЕКЦІЯ:
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
ТА МЕДІАВИРОБНИЦТВА

Н. Мархайчук

**АУДІОВІЗУАЛЬНІ АРТПРАКТИКИ
В ПРОСТОРІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА 1960-Х РР.**

N. Markhaichuk

**AUDIOVISUAL ART PRACTICES
IN THE SPACE OF CONTEMPORARY ART OF THE 1960s**

Попри те, що сучасне мистецтвознавство визнає, що те, що ми розуміємо під сучасним мистецтвом з'явилося вже понад 150 років тому (В. Гофман, В. Гомперц), дефініція *сучасне* мистецтво і по сьогодні не має конвенційної визначеності. І якщо, наприклад, в англomовному мистецтвознавстві *сучасне* мистецтво поділяється, як мінімум (!), на *modern* та *contemporary*, поняттєво-термінологічний апарат української гуманітаристики часто слідує традиції, що склалася у ХХ столітті, коли саме *сучасне* мистецтво часто навіть і не могло ставати предметом наукових розвідок. Тому по відношенню до мистецтва категорією «сучасне» ми часто позначаємо як творчі процеси, близькі нам хронологічно (теперішні), так і відповідні маркерам *contemporary art*, згідно з Н. Мархайчук та О. Петровою.

Втім, В. Гофман ще в 1978 р. у передмові до другого видання своєї відомої праці «Основи сучасного мистецтва» (“Grundlagen der modernen Kunst”) зазначає, що в 1970-х «сучасність» у мистецькому процесі стала співвідноситися з поняттям «відступ» (щодо традиції), бо сучасне мистецтво все сміливіше «діялося» у сферах, на які ще кілька десятиліть тому було накладено табу. Відтак, на межі 1960-х — 1970-х рр. *сучасне* мистецтво як дефініція, що означає нові мистецькі процеси, вчергове втрачає свою конвенційність і опиняється в стадії «діалектичного переходу». Не в останню чергу ці зміни пов'язані із виходом *contemporary art* від «статико-дефінованого контуру», позначеного принциповою унікальністю («не-повторністю») традиційного мистецького твору, до принципової мінливості, невизначеності, *позарукотворності* об'єкта творчості, позаяк автор створює не предмет мистецтва (як «рукотворний твір»), а демонструє результат своїх дій чи/та пошуків у вигляді артоб'єкта. У такий спосіб, як слушно зауважує В. Хофман, «виробник стає власне продуктом», а уся дійсність навколо виступає предметом мистецтва. Відтак, з одного боку, «втеча з мистецтва у дійсність пов'язана з відмовою від критичного втручання у саму дійсність», а з іншого, художник перестає «віддзеркалювати» чи «створювати», натомість він починає «придумувати» ідеї / концепції, як це відбувається, наприклад, у мистецтві, похідному від неоконструктивізму (наприклад,

концептуальне мистецтво, попарт, комп'ютерне чи мінімалістичне мистецтво). Часто витвір сучасного мистецтва постає у «ситуації вибору», де ключову роль відіграє навіть не художник, а споживач (вже не пасивний глядач). Його *споживання* витворів (продуктів) сучасного мистецтва є тим задоволенням, яким у минулому було задоволення естетичне. І тут, як підкреслює В. Гофман, постає свого роду ідеал самодостатнього глядача, що готовий до художньої співпраці.

Відтак, відтоді *сучасне* мистецтво стає поняттям, що виникає у діалозі *виробник* (художник, креатор) / *споживач* (глядач, реципієнт), а твори мистецтва постають не як матеріальна даність (тобто «художній предмет»), а як «ситуація на вибір», «зафіксований досвід» чи навіть свого роду «нові соціальні структури».

Однією з важливих новацій *сучасного* мистецтва 60-х — 70-х рр. ХХ ст. (в просторі *contemporary*) став розвиток та інституалізація аудіовізуальних артпрактик, що відбувався в контексті діалогу між мистецтвом і технологіями. Якщо до цього часу мистецтво і технології переважно функціонували як окремі, часто відділені одна від одної спеціалізовані сфери, то відтоді вони почали все частіше і все влучніше перетинатися. Важливу роль у процесі зближення відіграли інженери-технологи, які не лише пропагували нові аудіовізуальні технології, але й прагнули, щоб куратори мистецтва оцінили ці інновації. На той час їх позначали як «комп'ютерне мистецтво» — розмитий термін, який використовувався для опису мистецтва, створеного із залученням комп'ютеру (для виробництва твору чи його демонстрації). Зауважимо, що на той час комп'ютери за розміром могли дорівнювати чималій кімнаті, і митці, які прагнули увійти у сферу «високих технологій», могли лише отримати обмежений доступ до таких інструментів, працюючи в партнерстві зі спеціалістами-техніками. Така співпраця стала можливою лише у 1966 р., коли зусиллями інженерів Б. Клювера і Ф. Вальдхауера була заснована “Experiments in Art and Technology” (Е.А.Т.), яка відкрила істотно нові можливості для таких радикальних художників-візуалістів, як Р. Раушенберг (1925–2008) і Р. Вітмен (1935–2024). Прагнучи «гуманізувати» технології, згідно з Б. Лондоном, Е.А.Т. сприяла «неспеціальним розвідкам», які здійснювали художники та інженери, адаптуючи можливості комп'ютерів для творчості.

Перша подія Е.А.Т. — “9 Evenings: Theatre & Engineering” — серія авангардних вистав, що відбулися 13–23 жовтня 1966 р. в Нью-Йорку. Кожен вечір підводив творців і глядачів до нового значення того, чим може бути мистецтво. У рамках процесу Б. Клювер заохочував інженерів-співробітників, які влучно інтегрували технології в мистецькі артпрактики, оголошувати себе художниками.

На цьому заході зусиллями інженерів і художників вдалося вперше вивести на сцену зацикловане «живе» відео та відеопроєкцію. Це сталося в межах проекту Р. Раушенберга “Open Score”, де спеціальні транзисторні мікрофони, вставлені в тенісні ракетки тенісистів (одним з яких був відомий художник Ф. Стелла (1936–2024), спрямовували звуки на величезні динаміки, що оточували простір, і змушували прожектори поступово гаснути. Занурившись у темряву, глядачі раптом побачили примарні живі відеозображення самих себе, спроектовані на великий екран, прикріплений до стелі.

Наступним кроком розвитку аудіовізуальних артпрактик стала виставка “The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age” — одна із перших знакових виставок, що продемонструвала взаємодію між наукою, технологіями та мистецтвом. Вона відбулася в МоМА наприкінці 1968 р. і на ній були представлені роботи Р. Раушенберга

і Нам Джу Пайка (1932–2006). Зокрема, у співпраці з Б. Клювером була створена «комбінована» металева скульптура Р. Раушенберга “Oracle”. Вона включала п’ять скульптурних частин, кожна з яких містила радіоприймачі та динаміки. Глядачі могли взаємодіяти з “Oracle” і змінювати гучність і швидкість сканування на шкалі АМ для кожного з радіоприймачів. Робота Пайка “Lindsay Tape” будувалася на «запозиченому» з телефіру кліпу із прес-конференції тодішнього мера Нью-Йорка Джона Ліндсея. У відео “Lindsay Tape” жести мера постійно повторюються: за рік до цього Пайк виявив, що можна створювати циклічне зображення на екрані кольорового телевізора, поєднуючи три вхідних аудіосигнали. Повторення жестів мера явно мало відсилку до шовкотрафаретних портретів Мерилін Монро Е. Уоргола (1928–1987), що також були «запозичені» (з друкованих ЗМІ).

Цікаво відмітити, що на той час критики і мистецтвознавці не були готові говорити про ці виставки в контексті мистецтва. Зокрема, обмірковуючи виставку МоМА “Machine as Seen at the End of the Mechanical Age”, Б. Лондон був впевнений, що технології, навіть і пов’язані з мистецтвом, лежать поза межами центрального дискурсу про мистецтво.

Чи не вперше визнання аудіовізуальних практик в контексті сучасного мистецтва відбулася на виставці “Cybernetic Serendipity”, що була організована Язією Рейхардт в Лондонському інституті сучасного мистецтва у 1968 р. На ній були представлені машини та скульптури з різними сенсорними та звуковими механізмами. То були радіокеровані роботи Б. Лейсі (1927–2016), «К-456» та “Magnet TV” Н. Дж. Пайка, малярні машини Ж. Тінглі (1925–1991), інтерактивні кібернетичні скульптури з вібруючих стрижнів Вен-Ін Цайя (1928–2013) та представлені одним з батьків комп’ютерної анімації Джоном Вітні (1917–1995) фільми. Саме на цій виставці еkleктична презентація продемонструвала безліч напрямків, якими може рухатися мистецтво, і «вулицю з двостороннім рухом», яка може об’єднати художників і науковців.

N. Huseynova

GLOBALIZATION AND CULTURAL IDENTITY IN TELEVISION SERIES: A BALANCE BETWEEN LOCAL AND GLOBAL INFLUENCES

H. Гусейнова

ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ТА КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТЕЛЕСЕРІАЛАХ: БАЛАНС МІЖ ЛОКАЛЬНИМИ ТА ГЛОБАЛЬНИМИ ВПЛИВАМИ

“The mass media are seen today as playing a key role in enhancing globalization, facilitating cultural exchange and multiple flows of information and image between countries through international news broadcasts, television programming, new technologies, film and music” as said Dr. C. Matos. Television series are an essential part of this process, as they both reflect and influence cultural identities. While TV series often adopt universal narrative structures to enter the global market and to reach global audiences, they also maintain distinct local elements that make them unique. This paper examines how TV series balance global and local influences and explores the impact of these processes on cultural identity.

With the expansion of global streaming platforms such as Netflix, HBO and Disney+, television series are no longer confined to national audiences. These platforms distribute content worldwide, contributing to what some scholars describe as cultural

homogenization, where local traditions and storytelling styles are replaced by standardized global formats. This phenomenon is closely linked to cultural imperialism, a theory that suggests powerful nations dominate global media, influencing and even reshaping the cultures of less dominant societies.

M. Richards and D. French stated that “the thesis of media and cultural imperialism suggests that powerful societies impose their values and beliefs on weaker societies in an exploitative manner”. Cultural imperialism is particularly evident in the way non-Western television industries have adjusted their storytelling methods to align with Hollywood standards. This shift can be seen in pacing, character development, and even visual aesthetics, making series more appealing to international audiences. However, critics argue that this trend can erase traditional storytelling techniques and impose Western ideals, such as individualism and consumer culture, onto other societies.

Critics argue that the widespread consumption of Western television contributes to media imperialism, where dominant cultures impose their values, social norms, and ideologies on others.

A well-documented example of media influence on cultural perceptions is the case of “Melrose Place” and “Beverly Hills 90210” in Fiji by A. E. Becker. She found that exposure to these shows led to changing beauty standards, with young Fijian women questioning traditional body ideals. This demonstrates how television series can influence social norms, sometimes reinforcing Western values at the expense of cultural perspectives.

Despite the strong influence of globalization, many countries actively incorporate local traditions and values into their television productions. This process, known as localization, allows series to remain culturally relevant while still appealing to broader audiences. In some cases, localization serves as a form of resistance against cultural imperialism, reinforcing national identity in the face of global media influence.

One of the most notable examples of localization is Korean dramas, also known as K-dramas. While these series follow familiar storytelling structures, they integrate Korean customs, values, and social norms. The success of K-dramas worldwide shows that localized content can thrive in the global market without losing its cultural authenticity. Similarly, Turkish dramas have gained popularity in both Middle Eastern and Western markets by blending traditional family values with contemporary storytelling techniques.

Dr. C. Matos argues that localization can be a form of reverse cultural imperialism, where non-Western media industries expand their influence globally. For example, the global success of Turkish and Indian television dramas challenges Western dominance in entertainment, proving that diverse storytelling traditions can shape international viewing habits. Large broadcasters like TV Globo in Brazil and Televisa in Mexico have also contributed to global media flows by exporting telenovelas, which now reach audiences far beyond Latin America.

While globalization encourages a shared media culture, localization ensures the survival of regional storytelling traditions. Instead of simple division between global and local, many television series today represent a hybrid model, where global trends are merged with local elements.

For example, Latin American telenovelas have adapted to global markets by modifying traditional melodramatic structures while maintaining themes rooted in local culture. Similarly, Indian and Turkish series have successfully blended cultural heritage with global production styles, making them appealing to international audiences while preserving

their authenticity. This hybridization suggests that television series are not simply tools of cultural imperialism but also platforms for cultural negotiation and adaptation.

Television series illustrate the ongoing interaction between globalization, localization, and cultural imperialism. While global influences encourage standardized storytelling, many industries successfully integrate local elements to maintain cultural identity. The result is a diverse media landscape where different cultures can both preserve their uniqueness and participate in global storytelling.

І. Печеранський

ТЕХНІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ЯК ОНТОЛОГІЧНИЙ БАЗИС ЦИФРОВОЇ АУДІОЕСТЕТИКИ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

І. Pecheranskyi

TECHNICAL TOOLS AS AN ONTOLOGICAL BASIS FOR DIGITAL AUDIO- AESTHETICS OF THE LATE XX AND EARLY XXI CENTURY

Поряд з CGI рівноцінним й конститутивним елементом нового цифрового аудіовізуального ландшафту є цифрове аудіо як технологія запису та відтворення звуку з використанням аудіосигналів, закодованих в цифровій формі. Цікаво, що інтенсивні революційні потуги, які уможливили появу цифрового аудіо, почали проявлятися вже у 50-70-х рр. ХХ ст. Поволі звукорежисери, звукооператори, режисери, монтажери та тележурналісти починають все глибше усвідомлювати специфіку сприйняття людиною аудіовізуальної інформації та опановують нові прийоми асинхронного синтезу аудіального й візуального рядів. На відміну від відеозображення, яке, окрім нечисельних спеціалізованих кінотеатрів не було стереоскопічним, саме в аудіальній сфері, починаючи з 1960-х рр., відбувається активне впровадження багатоканальних систем запису та відтворення звуку. Якщо при моноканальному записі неможливо було локалізувати звук, то нові багатоканальні системи запису та відтворення звуку уможливили не тільки його локалізацію, але й переміщення синхронно з рухом джерела звуку. Виявилось, що звук здатен зміщуватися фронтально, тобто справа наліво чи зліва на право, чи в глибину, приміром, кіннота може проноситися повз глядача, літак пролітати над ним тощо. Тобто, звук в змозі передавати темпоральні параметри та просторові характеристики.

Перехід на цифровий формат звукозапису пришвидшив метаморфози аудіовізуального ландшафту та був потужним поштовхом до розвитку різних технічних засобів запису, відтворення та обробки звуку: комп'ютерні станції з обробки звуку, цифрові лазерні програвачі та магнітофони, електронні музичні інструменти, процесори спецефектів, цифрові мікшерні пульти та ін., які активно задіяні і в сучасній аудіоіндустрії (сотні фірм-виробників студійного обладнання та звуковідтворювальної апаратури, мільйонні тиражі дисків тощо).

Цифровий звук уможливив вирішення нових завдань, з-поміж яких:

- створення нових способів процесорної обробки звуку (широкий клас спецефектів, системи ауралізації тощо);
- побудова тривимірних просторових систем «віртуальної реальності» з урахуванням взаємодії аудіовізуального і тактильного відтворення;
- формування та трансляція за рахунок створення нових алгоритмів й принципів побудови систем просторової звукопередачі, — матрична стереофонія,

бінауральна стереофонія, системи хвильового синтезу та ін., — просторово-звукового образу;

- розробка систем автоматичного розпізнавання тембрів голосу та музичних інструментів, а ще поява нових видів тембральної обробки (морфінг, вокодинг та ін.);
- розроблення нових видів аудіосинтезу (від адитивного синтезу до систем фізичного моделювання музичних інструментів), поява нових електронних музичних інструментів (синтезаторів, семплерів та ін.).

Важливо чітко концептуалізувати та класифікувати технічний інструментарій як онтологічний базис формування «нової» аудіальної естетики:

| Складові інструментарію | Види та конкретні приклади |
|-----------------------------|--|
| Системи просторового звуку | <ul style="list-style-type: none"> – матричні стереофонічні системи: Dolby-Surround; Dolby Pro-Logic; Dolby-Digital; Dolby Digital Surround EX; Dolby Atmos; DTS-X та ін. – бінауральні стереофонічні системи: Ambiphonics; Ambisonics; – система хвильового синтезу — Wave Field Synthesis |
| Мікрофонні системи | <ul style="list-style-type: none"> – «сумщені»: Perception 400 (AKG); Solution-D (Neumann); MXL 006; DoubleMS; Surround Sphere; Soundfield; Microtech Gefell KEM90, 970, Audio-Technica AT 895 та ін.; – «розгалужені» або системи Surround Sound: Hamasaki; Fukada Tree; INA та OCT; – «штучна голова»: модель KU-100 (B&Kмодель 4128C); модель Aachen Head (Head Acoustics GmbH); модель KEMAR(ІКР); |
| Альтернативні джерела звуку | <ul style="list-style-type: none"> – цифрові та аналогові студійні магнітофони: формати DASH, DAT, ADAT, R-DAT, ADAT-XT, DA-88 та ін.; – цифрові лазерні прилади: програвач фірми Tascam CD-RW 750 — лазерний CD-рекордер 24bit AD/DA, RCA коаксіальні оптичні входи/виходи, а також Denon DN-D9000, що підтримує відтворення CD-дисків і MP3-файлів; – цифрові синтезатори (семплери і секвенсори), що пов'язані між собою і працюють з допомогою MIDI (Musical Instruments Digital Interface): Logic Pro X, Ableton Live, Image-Line FL Studio 12, Avid Pro Tools 12, Propellerhead Reason 9.5, GarageBand та ін. |

| | |
|---|--|
| Мікшерний пульт та нові види цифрової процесорної обробки звуку | <ul style="list-style-type: none"> – Мікшерні пульти використовуються при підготовці, формуванні та випуску фонограм у звукозаписі, радіомовленні, кіно, системах звукопідсилення тощо. Варіацій їх багато залежно від сфери застосування (професійні, напівпрофесійні та побутові). – процесори спецефектів, як-от SPX2000 (Yamaha), та ті, що використовують частотну корекцію сигналу (енхансер (Enhancer), максимайзер (Sonic Maximizer), віталайзер (Vitalizer), ексайтер (Exciter), морфінг і вокодинг; – алгоритми процесорної обробки програмного типу: програми для запису, цифрового монтажу, редагування та обробки звуку (WaveLab, Sound Forge, SAW Plus, CoolEditPro та ін.); – програми-редактори синтезованої MIDI музики — секвенсери з вбудованими нотними редакторами (Cubase SX, Sakewalk Pro, MIDI Orchestrator Plus, Logic Audio та ін.); – програми-конструктори мелодій, підданих семплуванню — автоаранжувальники (Visual arranger, Band-In-A Box) та ін.; – програми-семплери — віртуальні синтезатори (Giga-sampler, Reality, Audio Architect) |
| Контрольні агрегати або акустичні монітори, кодери | <ul style="list-style-type: none"> – агрегати LSR (JBL), а також десятки інших, що виготовляють Alesls, Infinity, Marantz, Yamaha та ін.; – кодери за системою Dolby Digital (формат AC-3), Dolby E та ін., а також для стиснення аудіоінформації у відповідності зі стандартами MPEG-1, MPEG-2 і стандарту MPEG-4. |

Звісно, це неповний перелік звукотехнічного обладнання, втім, наведена у таблиці класифікація є методологічним інструментом, що допомагає розкрити експотенціальне зростання технологічного потенціалу звукової складової аудіовізуального ландшафту на основі його цифрової еволюції.

Г. Погребняк, В. Грановська

ДО ПИТАННЯ ВИТОКІВ АВТОРСТВА НА ТЕРЕНАХ КІНОКУЛЬТУРИ США

G. Pogrebniak, V. Granovska

ON THE ISSUE OF AUTHORITY ORIGIN IN THE FIELD OF US FILM CULTURE

На наше переконання, основи авторського кінематографу на теренах кінокультури США було закладено задовго до адаптації Ендрю Саррісом у 60–70-х рр. XX ст. в американському науковому дискурсі європейської теорії авторського кіно Андре Базена й появи авторських світоглядних моделей Нового Голлівуду. Підтвердженням тому можуть слугувати пошукові роботи в царині авторського кіно таких дослідників, як З. Алфьорова, Л. Брюховецька, В. Горпенко, Р. Деснос, Д. Золоєва, І. Зубавіна, В. Миславський, О. Мусієнко та ін.

Одним з фундаторів базових принципів авторського кінематографу в аудіовізуальній культурі США слід вважати Деvida Ворка Гріффіта, творчий внесок котрого як в сценічне, так і в екранне мистецтво важко переоцінити. Цікаво, що спершу до кінематографу Гріффіт ставився доволі зверхньо, хоч і намагався

зберегти основні наративи й меседжі літературних авторів, на творчість котрих спирався, пишучи простенькі сценарії (що давало постійні доходи) до німих тоді фільмів. Свої кіносценарії він писав як майбутні екранізації романів Д. Лондона, Гі де Мопассана, Ч. Дікенса, Е. Золя, поем А. Тенісон, Р. Браунінга, п'єс В. Шекспіра, А. де Лорда, Ф. Коппе та ін.

Спершу він вважав кінематографічну діяльність звичайним додатковим заробітком, який не має творчих перспектив. Однак, з часом, він захопився кінодіяльністю і почав фільмувати по кілька короткометражних кіноробіт на тиждень. Він завзято встигав співпрацювати одночасно з кількома кінокомпаніями й активно накопичував досягнення різних мистецьких шкіл та напрямів. Укажемо, що Девід Гріффіт не тільки захопився режисерською роботою на кіновиробництві, а й швидко навчився поєднувати у своїй творчій діяльності роботу актора, драматурга та режисера. Як драматург митець уміло, сказати б, вживив у кінематографічну культуру США романну форму оповіді на екрані. Невдовзі митець спромігся напрацювати свій унікальний стиль автора-режисера. В основі авторського Гріффіта стилю лежав сміливий експеримент в освітленні кадру, активне використання динамічних можливостей знімального апарату, запровадження його оповідних функцій, застосування масштабування кадру в зображальній культурі фільму, ведення в авторський кінотекст різноманітних монтажних прийомів, що на той час (10-ті роки ХХ століття) вже були широковідомі в європейській кінокультурі. Творчі запозичення Д. Гріффіт щодо використання художньо-естетичних можливостей екранної культури, зокрема й великого плану, режисер продемонстрував у своїх визнаних кіносвітом фільмах «Народження нації», «Нетерпимість», «Зламани пагони», «Шлях на Схід» тощо.

Окрім вищепереліченого, Девіду Гріффіту вдалося закласти підвалини та розвинути авторську кіномову, базовану на вихованні кіноактора за власною системою. Ця система ґрунтувалась на пластичній культурі тіла виконавця — міміці, жесті, поставі, ході, хореографічній підготовці, здатності їздити верхи, ба навіть плавати, темпоритмічному малюнку тілесної пластики. Прикметно, що молоді актори доволі швидко опановували виконавську кінотехніку, пропоновану автором-режисером, котру з успіхом використовували при роботі в його кінопостановах, демонструючи органічність поведіння в кадрі.

Д. Гріффіт фактично заклав підвалини американської системи кінозірок, здатних природно існувати в кінопостановах у різноманітних амплуа. До того ж майстер часто експериментував щодо затвердження виконавців на ролі, а саме: пропонував продюсерам кілька дублюючих складів акторів (як-то у сценічному мистецтві) для виконання тих чи інших часом полярних ролей. Такі його учні, як М. Пікфорд, Д. та Л. Гіш, М. Марш, Н. та К. Толмедж, Г. Уотхолл, Р. Харрон, Д. Фербенкс, з успіхом працювали і з іншими режисерами (передовсім завдяки здатності злагоджено діяти в акторському ансамблі, тонкому відчуттю партнерства) і зробили успішну кар'єру в кінематографі США.

Біля витоків авторського кінематографу на теренах кінокультури США стояв і Ч. Чаплін — актор, режисер, сценарист, продюсер й один з фундаторів кінокомпанії “United Artists”. Дивно, але Чаплін, як і Гріффіт, спершу так само ставився до кінематографу негативно. Спокусою працювати на знімальному майданчику був

лишень надто вигідний молодому артисту контракт у \$75 на тиждень, укладений з кінокомпанією «Кістоун». Проте, доволі швидко захопившись фільмуванням, сам митець навіть і не передбачав, що стане реформатором кінематографічної мови, зосібна й у використанні *рухливої* знімальної техніки, динаміку котрої на перших порах він просто ігнорував. Натомість домінуючою в його фільмах була лишень пластика тіла виконавця, адаптована до екрану ще з культури мюзикхолу Фреда Карно. Створивши проникливий образ маленького волоцюги Шарло, Ч. Чаплін заклав у нього духовно-гуманістичні цінності високого мистецтва, поєднавши невидимим містком публіку (з якою завжди намагався налагоджувати комунікацію) і персонаж. Чи не вперше в історії кіно (зосібна й американського) Ч. Чаплін як режисер-автор, демонструючи власне світобачення й світовідчуття героя (в котрому просвічують певні автобіографічні відсилки до життя митця), взяв на себе відповідальність за ті меседжі й ідеї, котрі він надсилав глядачеві. Важливо вказати і те, що, здобувши статус незалежного кіноавтора як конгломерат режисерської, сценаристської, акторської творчості, Ч. Чаплін зумів досягнути у своїх кращих авторських фільмах («Малюк», «Парижанка», «Золота лихоманка», «Цирк», «Вогні великого міста» та ін.) надзвичайної точності культури екранного зображення.

Отже, основні принципи авторського кіно на теренах кінематографічної культури США було, безсумнівно, закладено Д. Гріффітом та Ч. Чапліним, яким вдалось щонайпершим змусити глядачів (котрі на той час переважно звикли розважатися, а не рефлексувати драматичні події) думати й співчувати, вимагати від них внутрішньої роботи.

О. Буймер

НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ В ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОГО КІНЕМАТОГРАФУ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

О. Buimer

NATIONAL REVIVAL THROUGH UKRAINIAN CINEMA: PROBLEM STATEMENT

Український кінематограф упродовж свого історичного шляху відіграв важливу роль у збереженні культурної пам'яті та мистецьких традицій. Серед численних феноменів українського кіно особливо виділяється так звана «поетична хвиля», що сформувалася в 1960–1980-х рр. завдяки творчості С. Параджанова, Ю. Ілленка, Л. Осики, І. Миколайчука та інших режисерів. Їхні фільми стали унікальними зразками поєднання міфологізації простору і персонажів, універсальних людських переживань через національні символи. Що дало підстави говорити про національне відродження в кінематографі та його вплив на культурний розвиток України загалом.

Проте варто наголосити, що багато дослідників українського «поетичного кіно», при всій захопленості поетикою, часто оминають питання кіномови — зокрема, як формуються візуальна структура, монтажні рішення, звукові стратегії, як режисерська манера впливає на загальне смислове наповнення стрічок. Водночас

усі вони сходяться на думці, що ключову роль відіграє саме поетичність як творчий імпульс: від авторських метафор до символічних рішень у побудові драматургії.

Так, крім Л. Брюховецької, яка неодноразово підкреслювала «особливу метафоричну силу» українських стрічок 1960-х рр., помітний внесок у дослідження «поетичного» виміру зробила польська дослідниця Йоанна Левицька. У своїй роботі «Повернення до коріння. Українське поетичне кіно» вона розглядає мотиви родинної пам'яті та традицій, що оживають через унікальну візуальну поетичність. Натомість вона майже не торкається питань суто кіномовних експериментів, тобто методів монтажу та кольорокорекції, які відрізняють українську «поетичну» школу від, скажімо, польських чи румунських авторських експериментів.

Американський науковець Джошуа Фьорст, аналізуючи історичний та культурний контекст українського кінематографу, наголошує на впливі радянської національної політики на формування поетичних тенденцій. Проте він більше акцентує на соціально-історичних факторах і проблемах самоідентифікації українських кінематографістів. Його дослідження підтверджує: поетична стилістика, хоч і не усвідомлена як «система кіномовних прийомів», стала для режисерів 1960-х рр. своєю «зоною свободи». Саме тут вони уникали формального диктату.

Подібна ситуація простежується й у працях кінознавців Європи та Північної Америки, які зосереджуються насамперед на національному підґрунті чи міфопоетичній сутності українського авторського кіно. Так, дослідник Шон Мартін розглядає творчість С. Параджанова, приділяючи увагу його «візуальним картинам, що тяжіють до іконопису та етнографії», і водночас порівнює їх з вірменськими витоками режисера. Утім Мартін, як і чимало інших, основний наголос робить на етнокультурному вимірі, не занурюючись у детальний аналіз кіномови Параджанова — його оригінальних монтажних рішень, колористики чи роботи зі звуком.

Загалом усі згадані дослідники сходяться на тому, що головним внеском «поетичної хвилі» було відродження національної символіки й самобутності. Проте саме структурне розмаїття кіномови, яка дозволяє так яскраво втілювати міфопоетику і символічну глибину, ще вимагає додаткових досліджень. У цьому аспекті вітчизняні автори (зокрема, Л. Брюховецька, С. Тримбач у різні періоди) переважно констатують високу метафоричність картин та фольклорну основу. Однак питання про те, як саме ця метафоричність формується засобами специфічних кіноприймів — від планових рішень до «зашифрованих» елементів монтажу — лишається недостатньо висвітленим.

Отже, нині постає потреба виокремити й детально проаналізувати саме кіномовний рівень «поетичного кіно»: як режисер організовує візуальний ряд, яким чином вибудовує просторову композицію кадру, які звукові та колористичні стратегії використовує, щоб відтворити унікальний кінематографічний простір. Подальше дослідження цих питань дасть змогу краще зрозуміти феномен «поетичності», адже поетичне українське кіно — це не лише багатство символів, а й специфічна структурована кіномова, яка й робить фільм по-справжньому поетичним у візуальному сенсі. Саме вивчення цих мовних, технічних і структурних чинників видається перспективним напрямом для ґрунтовних подальших наукових робіт.

А. Корнєв

**«ОСТАННЄ» ПОЕТИЧНЕ КІНО:
Ю. ІЛЛЕНКО «МОЛИТВА ЗА ГЕТЬМАНА МАЗЕПУ»**

A. Korniev

**“THE LAST” POETIC CINEMA
BY YU. ILLIENKO: “PRAYER FOR HETMAN MAZERA”**

Юрій Ілленко — відомий представник українського кінематографу, чия творчість охопила 40 років операторської і режисерської роботи. Відповідно, йому довелося працювати і у короткий період так званої «відлиги», і у період новітніх репресій проти української інтелігенції, і на початку відродження української Незалежності, і на межі світової зміни епох. Саме тому його творчість щільно увійшла до кола режисерів, яких прийнято відносити до українського «поетичного кіно».

Для стилістики вітчизняного «поетичного кіно» характерні висока ступінь символізму і метафоричності, підвищена увага до композиційних побудов у кадрі та експерименти із монтажем, кольором, рідше — звуком. Вихідним матеріалом для означеної «поетики» є саме українська тематика. Звісно, у радянський час, репертуар такої тематики був надзвичайно обмеженим, тому цензурні перепони намагалися обходити, у тому числі звертаючись до дозволених творів української класики. «Оновлена», завдяки «поетичному» кіно, така класика зверталася до національних культурних коренів, об'єднуючи українців, нагадуючи про їх давню історію і традиції, які стояли зовсім окремішньо від так званої спільноти «радянський народ», яка нормативно насаджувалася радянською ідеологією.

Відновлення української Незалежності відкривало і раніше закрити тематику і українських авторів: Голодомор, репресії проти української інтелігенції, діяльність УПА, і, навіть, тема українського козацтва. Ось ця нова тематика, яка характеризувала українське кіно 1990-х рр., і була представлена, у тому числі, майстрами українського «поетичного кіно», такими як Юрій Ілленко та Леонід Осика.

Усе сказане відноситься і до фільму «Молитва за гетьмана Мазепу», який формувався і знімався наприкінці 1990-х рр., а у фестивальному «форматі» вийшов на початку 2000-х рр. У 2008–2010 рр. була створена нова режисерська версія фільму і тоді ж відбулася спроба показати фільм в українському прокаті обмеженим тиражом. Автор цього тексту у той час намагався подивитися фільм в одному з харківських кінотеатрів, однак фільм не протримався у прокаті міста і тижня. На запит, чому фільм було знято, була отримана відповідь — за відсутністю будь-якої зацікавленості у глядачів. Однак у неофіційних розмовах відзначалося, що фільм зник з прокату через його антиросійську спрямованість.

Українська кінокритика (Л. Лемешева, В. Тилітко, Л. Брюховецька, О. Волошенюк) сприйняла цей останній фільм Юрія Ілленка неоднозначно. Відзначалися сценарна і монтажна хаотичність, необґрунтовані кінорозповіддю надмірні сцени насильства та еротизація, історично-культурні «ляпи». Однак не замовчали й очевидне, що цей фільм є художнім не за жанром, а за своєю образотворчою природою. І, фактично, у цього кіно є два головні співавтори, окрім режисера, слід назвати автором лауреата премії імені Тараса Шевченка, представника відомої художньої династії Сергія Якутовича.

Відмічаючи фундаментальний внесок художника у створення «Молитви...», звернемо увагу, що не до кінця осмислений той факт, що саме його робота у фільмі і збирає навколо себе режисерський «хаос». На наш погляд, саме завдяки кіносценографії С. Якутовича вдається зберігати у фільмі єдину стилістичну єдність між дійсно дуже різними за думками, рухом і якістю окремими сценами. Ця єдність базується на апеляції до образотворчого і театрального мистецтва доби бароко, тобто до того культурно-історичного континууму, у якому і відбувалося життя гетьмана Мазепи.

Цей дуже яскравий і, водночас, дуже кривавий «карнавал», наповнений метафорами й символами, не тільки забезпечує внутрішню ментальну «правдивість» історії І. Мазепи, але є головною складовою поетичності у цьому останньому творі апологета українського «поетичного кіно» — Юрія Ілленки.

O. Kosachova

CONTEMPORARY WESTERN: DRAMATURGICAL TRANSFORMATIONS AND SYMBOLISM OF THE GENRE

O. Kosachova

КОНТЕМПОРАРІ ВЕСТЕРН: ДРАМАТУРГІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА СИМВОЛІКА ЖАНРУ

The Western genre in cinema is not only a reflection of historical reality but also an important tool for cultural self-reflection. In its classical form, the Western was often associated with the events of the “Wild West”, individualism, the struggle against external threats, and the establishment of order amidst chaos. However, with the development of cinema and changes in the sociocultural context, the Western has undergone significant transformations. One such direction is the subgenre of contemporary Western, which represents modern interpretations of traditional Western themes, adapted to the realities of the XXI century. In this context, the dramaturgy and symbolism of contemporary Westerns become the primary elements through which the genre reflects contemporary societal issues, transferring the symbols of the past into the modern context.

A key characteristic of the contemporary Western is the transformation of characters and changes in narrative structure. Unlike the classical Western, where the protagonist is often a courageous cowboy fighting external enemies for justice, contemporary Westerns feature characters who are more complex, contradictory, and multi-layered. These protagonists are typically no longer fighting to establish order in new frontiers but are striving to restore justice in a world where laws and social institutions are under threat.

One of the central elements in the contemporary Western is the transformation of the lone hero. In the classical Western, such a hero was usually a fighter against external threats, battling to preserve order and legality in new territories. In contemporary Westerns, this hero ceases to be idealized and transforms into a character with their own often tragic history. In “Rambo: Last Blood” (2019), the central character is an elderly, weary hero who is forced to revert to his “combat” methods to protect loved ones and restore justice in a world full of corruption and violence.

The protagonist of “No Country for Old Men” (2007) is hard to call ideal. His actions are driven not by a quest for higher moral principles, but by a desire to gain benefit in difficult social conditions, which reflects one of the key features of contemporary westerns — the rejection of the idealized hero image. In this context, his character

embodies the breakdown of the traditional image of the noble and moral hero, making him a contradictory symbol of the modern world, where moral guidelines are becoming increasingly blurred.

Often, the cowboy, the “embodiment of individualism”, is transformed into a modern outcast hero who seeks truth and justice in a world where laws no longer function or have lost their power, as seen in “Inferno” (1999). It is also important to note that contemporary Westerns often present a hero opposed to the system, which strengthens the traditional component of the genre. Here, the hero not only battles external threats but also faces a moral dilemma — an encounter with the laws of both the external world and the internal laws of society. “Wind River” (2017) shows the heroes’ conflict with the system, where, like their classical prototypes, they set out to restore justice, regardless of personal sacrifice.

The symbolism of contemporary Westerns represents a transfer of traditional images and symbols into modern realities, which allows the genre to remain relevant. Spatial symbols such as the desert, distant roads, and frontier territories remain important elements, but their meaning changes.

One prominent symbol often found in contemporary Westerns is the image of the road. This multifaceted symbol can represent not only the physical journey of the protagonist but also their moral journey, search for truth and justice. In “Breakdown” (1997), the road becomes a symbol of isolation, where the characters are trapped in a space that narrows and limits their freedom of choice. The desert and desolate territories through which the main character travels become symbols of the struggle against lawlessness and chaos. This space becomes the site of the “final battle” for justice.

In contemporary Westerns, space is often isolated. For example, in “Inferno” (1999) and “Rambo: Last Blood” (2019), the action takes place in modern but isolated areas, where criminal elements pose a threat similar to that of the wild nature in the classical Western.

Contemporary Westerns not only adapt old images and symbols but also actively respond to changes in the social and cultural environment. Modern Westerns generally have a more pessimistic and critical view of societal institutions and laws. This is emphasized in films like “Rambo: Last Blood” (2019), where the heroes face not only personal tragedy but also the consequences of the destruction of social structures and the justice system. The film addresses issues of sex trafficking and human slavery.

Another important dramaturgical and conceptual component of contemporary Westerns is the critique of violence and its immoral consequences. In films like “Wind River” (2017), the issue of violence against women in Native American reservations is explored. Violence in contemporary Westerns does not merely serve as a means of achieving justice but also unveils the darker sides of human nature and the consequences of such actions.

Contemporary Westerns explore themes such as loneliness, the struggle against moral decay, the battle with the system, and the protection of the weak, maintaining their relevance over the decades. Contemporary Westerns inherit central images from classical Westerns, including the image of the cowboy as a lone hero who fights against the system for justice. However, while classical Westerns focused on historical events and symbolized the process of “settling” and civilization, contemporary Westerns shift the focus to the exploration of the borderline state of a person in a world of blurred moral boundaries and in an urbanized, yet isolated world.

In this way, Contemporary Westerns represent a genre in which classical dramaturgical techniques and symbols undergo deep transformation in response to changes in the social,

cultural, and political context of the modern world. The dramaturgy of these films differs significantly from that of classic westerns: the characters become more complex and multi-layered, and their actions often fall within the realm of moral ambiguity. The symbolism of contemporary westerns also takes on new meaning, reflecting not only external challenges but also the internal conflicts of the characters, their struggle with themselves and the world around them. These transformations make the contemporary Western a relevant and significant genre that continues to pose important questions about the nature of violence, justice, and human morality in the conditions of modernity.

О. Мельничук

НІМЕЦЬКО-УКРАЇНСЬКЕ КІНОВИРОБНИЦТВО У 2022–2024 РР.

О. Melnychuk

GERMAN-UKRAINIAN FILM PRODUCTION IN 2022–2024

Після повномасштабного вторгнення росії в Україну перед українським кінематографом постали нові виклики — остаточне подолання імперських наративів та штампів у виправданні російської агресії, витіснення російського пропагандистського сегменту у вітчизняному кіно, розширення тематики сюжетів, зокрема про злочини російської армії в Україні, необхідність «говорити» про несправедливу загарбницьку війну з іноземним глядачем. Вітчизняне документальне кіно з 2022 р. переживає новий етап розквіту, для якого характерні також співпраця з іноземними фестивалями та творчими групами.

Українські митці використовують європейські кінофестивалі для різних акцій, що нагадують світовій спільноті про нашу боротьбу з росією: про полонених українців, про потребу зброї для перемоги над агресором і т. д. Проблематика російсько-української війни неодноразово піднімалася на чи не найбільш політизованому кінофорумі «Берлінале». І до нині на прес-конференціях, круглих столах та інших заходах фестивалю піднімаються дискусійні питання ставлення митців до війни, щодо політики кривавого диктатора В. Путіна загалом та інформаційна агресія щодо України.

Українські фільми традиційно презентують на «Берлінале». У 2023 р. у рамках фестивалю відзначено українсько-німецький документальний фільм М. Жлуктенко та Д. Фаезі «Прокидаючись у тиші» (спеціальна нагорода за найкращий короткометражний фільм, який розповідає про вимушено переселених жінок і дітей до Німеччини після повномасштабного вторгнення рф). Друга робота — «Це побачення» Н. Парфан (спеціальна відзнака «Берлінале-2023») оповідає про життя у Києві в умовах російсько-української війни. У 2024 р. представлено стрічки «Редакція» Р. Бондарчука, «Мирні люди» О. Карпович, «Трішки чужа» С. Ліщинської, відбулася світова прем'єра документального фільму А. Феррари про війну в Україні «Тривожити рану».

У рамках «Берлінале-2023» на премію “Amnesty International Film Award” (щорічна) номіновано «Ми не згаснемо» А. Коваленко (оповідь про дорослішання підлітків на сході України на тлі війни) та «Залізні метелики» Р. Любого (про обставини збиття літака МН17 та реакцію російської пропаганди і світової спільноти на цей злочин). У межах того ж фестивалю про жайття війни та російські злочини оповідав польський фільм «В Україні» (“W Ukraine”, реж. Т. Вольський, П. Павлюс). У різних конкурсних програмах презентовано у 2023 р. рекордну кількість

українських фільмів (шість!), а також два фільми про війну. На знак підтримки України у її боротьбі «Берлінале» зафарбував офіційний значок фестивалю у синьо-жовтий колір, а в річницю вторгнення росії в Україну — 24 лютого — проведено акцію солідарності з Україною.

У лютому 2023 р. у Берліні засновано Європейський фонд солідарності для українських фільмів (ESFUF). Уже у 2023 р. фундація виділила кошти на виробництво 18-ти українських кінострічок (бл. 760 тис. євро), серед яких — німецько-українські фільми «Вшиті субтитри» (Н. Хікмет), «Гра в сліпоту» (Р. Батицький), «Вона» (К. Кравцова, Д. Онищенко).

Проте Україна не завжди перебуває в центрі уваги фестивалю, а проблематика біженців, збереження культурних пам'яток, біженців, екології у повоєнний період тощо обговорюється частково, найбільш «гострі» чи «незручні» теми спікери заходів намагаються оминати.

Задля розкриття контексту російсько-української війни та підтримки української документальної кіноіндустрії започатковано проект “Generation Ukraine”. Результатом проекту стануть 12 документальних стрічок спільного виробництва українських режисерів з франко-німецькою платформою ARTE упродовж 2024–2025 рр. на тему наслідків російської агресії проти України. У цьому контексті варто розкривати вплив війни на різні аспекти людського життя під переосмисленим кутом зору, розкриваючи правду та орієнтуючи суспільство на соціальну справедливість. Відзначимо, що вкрай необхідною є потреба позбутися російських наративів про Україну в сучасному вітчизняному кінематографі.

Новими тенденціями після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну у цій сфері стало збільшення кінофорумів в Україні при одночасному зменшенні до них уваги саме українців; зростання попиту на ознайомлення з історією України за кордоном; обмежене фінансування української кіноіндустрії та пошук нових фінансових можливостей (наприклад, у формі краудфандингу, мікрогрантів, створення малобюджетних чи короткометражних фільмів).

Попри військові дії, українські кіномайданчики продовжують функціонувати або у змішаному форматі, або переїхали до більш безпечних областей України. Серед найбільш відомих фестивалів — Одеський, «Молодість», «Миколайчук OPEN» та ін. Один з найбільших — Міжнародний кінофестиваль документального кіно про права людини “Docudays.UA”. Так, тематика фестивалю у 2024 р. — «10 років триденної війни, яка триває три сторіччя» і стосувалася проблематики пошуку і збереження національної самоідентичності та історичної пам'яті.

Нині творчі команди продовжують створювати кінострічки, часто під обстрілами ризикуючи власним життям. Тому митці потребують всебічної підтримки, в т. ч. шляхом популяризації вітчизняного документального кінопродукту. Адже він залишається одним із засобів розкриття історичної правди серед наших співвітчизників та світової спільноти, що стане запорукою майбутньої Перемоги у російсько-українській війні. Й одним з досягнень на цій ниві є той факт, що з 2022 р. вітчизняний фільм вже не буде колишнім «пострадянським». Віднині автентичне українське кіно покликане постати дієвим інструментом формування національної ідентичності та колективної пам'яті, а також засобом відкриття стійкості й героїзму української нації світовій спільноті й протистояння російській загарбницькій імперіалістичній політиці.

М. Чайка, Д. Коновалов

АКТУАЛЬНІСТЬ ТЕОРІЇ ЛОРИ МАЛВІ В СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

M. Chaika, D. Konovalov

THE RELEVANCE OF LAURA MULVEY'S THEORY IN CONTEMPORARY CINEMA

Протягом усієї історії голлівудського кінематографу колективний образ жінки виступав як універсальний «Інший» в системі образів «золотого» голлівудського стандарту. У своєму есеї «Візуальна насолода і наративний фільм» Лора Малві стверджує, що образ жінки використовувався як універсальний рушій, необхідний для головного героя, аби ствердити своє існування у світі фільму. Образ жінки виконує декілька головних функцій:

1. Об'єкт бажання — створює бажання та мотивацію головного героя до дії.
2. Нагорода — часто зводиться до того, що герой має її завоювати / врятувати.
3. Фетиш — обов'язкова естетизація образу жінки, перетворення її на афективний атракціон.
4. Джерело конфлікту — виступає каталізатором подій, які запускають або загострюють конфлікт.

Чи все ще актуальними є тези Лори Малві для сучасного кіно у світі нової епохи толерантності? Для відповіді на це питання ми застосуємо кінотеорію Лори Малві для аналізу фільму «Субстанція» режисерки Коралі Фаржа, який став справжньою сенсацією 2024 року.

Режисерка досліджує проблему ейджизму та культ вічної молодості як запоруку кар'єри в кіноіндустрії. Героїні Демі Мур та Маргарет Куеллі виступають метафорою глибокого внутрішнього розколу, спровокованого жорсткими вимогами до зовнішності та віку жінки патріархальної системи кіноіндустрії.

За сюжетом, головна героїня (персонажка Демі Мур) стикається з жорсткими стандартами краси та віковими обмеженнями в кіноіндустрії та вирішує ризикнути і взяти участь в експерименті, в результаті якого з'являється молода покращена версія її самої (персонажка Маргарет Куеллі). Це відображає ідею Малві про жіночий образ як візуальне задоволення та певну фетишизацію, що має пряме відношення до теорії Лори Малві. Іншими словами, пропозиція «ідеального молодого тіла» через штучну Субстанцію втілює концепцію фетишизації жіночого образу. Коли героїня приймає речовину, щоб повернути молодість, вона стає подвійним об'єктом чоловічого погляду: як стара версія, що «відходить у небуття», і нова, яка стає ідеальним об'єктом бажання. Лора Малві стверджує, що традиційно образ жінки не рухає сюжет, а служить мотиватором для чоловічих персонажів. У «Субстанції» цей мотив руйнується: персонажка Демі Мур самостійно бореться за свою ідентичність і тіло. Вона стає активною суб'єктом наративу, а не просто об'єктом чоловічого погляду. Однак сам факт того, що вона бореться за тіло, яке дасть їй змогу повернутися в кіноіндустрію, відображає реальні механізми патріархального контролю над жіночим тілом, про які говорила Малві.

Таким чином, фільм «Субстанція» напряму перетинається з ідеями Лори Малві. Він показує механізми об'єктивації жіночого образу, контроль індустрією над жінкою, фетишизацію молодого сексуального жіночого тіла та страх старіння. Проте, на відміну від класичного голлівудського кіно, «Субстанція» іронізує над патріархальними конструктами жіночої краси. У фіналі фільму перетворення на монстра обох героїнь підриває принципи насолоди жіночим тілом.

О. Поберайло

**ІНТЕРАКТИВНЕ КІНО:
СЦЕНАРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ НЕЛІНІЙНОЇ ОПОВІДІ**

О. Poberailo

**INTERACTIVE CINEMA:
SCRIPTING FEATURES AND CHALLENGES OF NONLINEAR STORY**

Стрімкий розвиток цифрових технологій та зростаючий інтерес аудиторії до інтерактивних розваг зумовлюють появу нових форм медіаконтенту, серед яких особливе місце займає інтерактивне кіно. На відміну від традиційного кінематографу, де глядач є пасивним спостерігачем, інтерактивне кіно надає йому можливість впливати на розвиток сюжету. Ця принципова зміна ролі глядача ставить перед сценаристами низку специфічних завдань, що виходять за рамки лінійної оповіді. Сучасні стрімінгові платформи, як-то Netflix, та студії інтерактивних та ігрових аудіовізуальних творів (Wales Interactive) активно експериментують з інтерактивним форматом, проте єдиного підходу до створення сценаріїв для таких проєктів ще не вироблено.

Як зазначає американський дослідник інтерактивного медіа Кріс Кроуфорд, «інтерактивне оповідання — це не просто історія з виборами, а принципово інший спосіб мислення». Тому одним з центральних питань, що постає перед розробниками інтерактивних фільмів, є необхідність пошуку ефективних сценарних інструментів та технік для проєктування розгалужених наративних структур, забезпечення логічної зв'язності та цілісності історії при множинності можливих сюжетних ліній, досягнення оптимального балансу між свободою вибору глядача та авторським контролем, а також використання потенціалу інтерактивності для посилення емоційного залучення та глибшого розкриття теми, включно з питанням зручного оформлення сценарної ідеї для подальшого втілення.

Відповіді на ці питання є критично важливими для подальшого розвитку інтерактивного кіно як самостійного виду медіапростору та формування його унікальної сценарної мови. У контексті розробки сценаріїв для інтерактивного кіно можна виділити такі підходи формалізації сценаріїв: діаграми станів та спеціалізовані мови розмітки. У першому випадку ми говоримо про особливу структуру сценарію, де стани відповідають сценам, а переходи — виборам глядача. Інструментом для створення таких куцкових історій може слугувати таке програмне забезпечення, як Twine.

У свою чергу спеціалізовані мови розмітки, або псевдокоди, для інтерактивного оповідання — це формальні мови, розроблені спеціально для створення розгалужених наративів, діалогів та ігрових сценаріїв. На відміну від універсальних мов програмування, як HTML чи XML, їх синтаксис і семантика, оптимізовані для опису структури історії, виборів гравця, умовних переходів та інших елементів, характерних для інтерактивних творів. Ці мови, як правило, мають більш інтуїтивно зрозумілий синтаксис, ніж мови програмування загального призначення, і часто супроводжуються спеціалізованими редакторами або плагінами, що полегшують процес написання та візуалізації сценарію. Прикладами таких мов є Ink (Inkle Studios), Yarn (Yarn Spinner) та Immersiveplay від (Евett Варгас). Використання таких псевдокодів дозволяє сценаристу не лише описати послідовність подій, але й чітко визначити логіку розгалужень та взаємодію з гравцем.

Незважаючи на переваги, використання спеціалізованих мов розмітки можна виділити певні виклики. По-перше, кожен з цих інструментів має власний синтаксис, логіку та обмеження, що потребує від сценариста часу на вивчення та адаптацію, а також може ускладнити співпрацю з іншими членами команди, які звикли до традиційних сценарних форматів. По-друге, інтеграція сценарію, написаного спеціалізованою мовою розмітки, з відеоматеріалом та інтерактивними елементами (наприклад, кнопками вибору) може вимагати додаткових технічних зусиль і не завжди є інтуїтивно зрозумілою, особливо якщо інструмент орієнтований насамперед на розробку ігор, а не фільмів. По-третє, для складних розгалужених історій з великою кількістю змінних, нелінійних переходів та тонких нюансів, можливості мов розмітки можуть виявитися недостатньо гнучкими, і може знадобитися комбінування з іншими підходами, наприклад, використанням псевдокоду або навіть елементів повноцінного програмування. Хоча Immersiveplay Евett Варгас і пропонує більш кінематографічний підхід, ніж ігрові рушії, він все одно залишається спеціалізованим форматом з власними особливостями та обмеженнями.

У створенні інтерактивного кіно одним із найважливіших і найскладніших завдань для сценариста є досягнення оптимального балансу між наданням свободи вибору та збереженням цілісності історії, її тематичної спрямованості та авторського бачення. Цей баланс критично впливає на якість інтерактивного досвіду: чи відчужає глядач себе співтворцем, чи розчарується через ілюзорність вибору, або, навпаки, втратить інтерес через надмірний контроль над наративом.

На шляху до цього балансу постає низка викликів. Першим можна назвати «ілюзію вибору». Це коли рішення глядача не мають реальних наслідків, що підіриває відчуття залученості. З іншого боку, можна зіткнутися з «паралічем вибору», який спричинений надмірною кількістю варіантів, що може негативно вплинути на плинність оповіді. Надання глядачу повної свободи загрожує втратою авторського контролю, розмиванням теми та непередбачуваним розвитком сюжету. До того ж сама структура інтерактивного сценарію, з необхідністю враховувати наслідки кожного вибору, стає значно складнішою.

Для досягнення балансу між свободою вибору та авторським контролем сценаристи інтерактивного кіно використовують різні стратегії. Серед них: керована нелінійність (з використанням деревоподібної структури з «вузлами» або основної сюжетної лінії з відгалуженнями), типологія виборів (значні, незначні, косметичні, неявні), що дозволяє варіювати рівень впливу гравця, а також включення сцен без вибору (катсцен) для збереження контролю над ключовими моментами історії та обмеження часу для прийняття рішень.

Можна зазначити, що інтерактивність кардинально змінює глядацький досвід, використовуючи такі механізми посилення емоційного залучення, як відчуття відповідальності за вибори, персоналізація історії через унікальний шлях проходження, та активне осмислення теми через необхідність аналізувати ситуації і приймати рішення.

Глибшому розкриттю теми в інтерактивному кіно сприяє можливість досліджувати різні перспективи, надаючи глядачеві доступ до різних сюжетних ліній, що можуть відображати протилежні точки зору, цінності та переконання. Інтерактивні діалоги, у свою чергу, дають змогу розкрити характери персонажів і тонкощі теми через вибір реплік, а інтерактивне оточення додає деталей. Ключовим

стає не лише *що* показано, а й як глядач взаємодіє з цим «що», формуючи власний досвід і, відповідно, власне розуміння теми.

Інтерактивні прийоми, такі як розгалужені сюжети, моральні дилеми, інтерактивні діалоги та варіативне оточення, дозволяють не лише розважати, а й ставити перед глядачем складні питання, спонукати до роздумів, пропонуючи різні кути зору на проблему.

Ефективна реалізація цих можливостей вимагає ретельного сценарного опрацювання та зручного інструментарію. Вибір інструменту залежить від складності проекту та потреб сценариста, але головна мета — забезпечити чітку структуру, логічність розгалужень та можливість тестування інтерактивних елементів на ранніх етапах розробки.

Розглянуті аспекти сценарної майстерності в інтерактивному кіно, зокрема, використання псевдокоду, досягнення балансу між свободою вибору та авторським контролем, а також механізми посилення емоційного й тематичного впливу, свідчать про складність та багатогранність цього нового виду медіа. Можна стверджувати, що успішна реалізація інтерактивного кінопроекту вимагає від сценариста не лише володіння традиційними навичками драматургії, але й розуміння принципів геймдизайну, алгоритмічного мислення та вміння працювати з інструментами, що забезпечують створення й тестування розгалужених наративних структур. Подальший розвиток інтерактивного кіно як самостійного виду медіамистецтва залежатиме від здатності авторів знаходити інноваційні рішення для цих викликів та створювати історії, які б поєднували захопливий сюжет з відчуттям реального впливу глядача на події.

Д. Стрижак

**ЕВОЛЮЦІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ЗАСОБІВ ЗОБРАЖЕННЯ
НАРКОЗАЛЕЖНОСТІ: ПАТОСФОРМА Й ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ
ПРЕДСТАВЛЕННЯ ТІЛА В АМЕРИКАНСЬКОМУ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ
КІНЕМАТОГРАФІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ — ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ)**

D. Stryzhak

**EVOLUTION OF CINEMATIC MEANS OF DEPICTING DRUG ADDICTION:
PATHOSFORM AND VISUAL PRACTICES OF BODY REPRESENTATION
IN AMERICAN AND WESTERN EUROPEAN CINEMA
(SECOND HALF OF THE XX — EARLY XXI CENTURY)**

Кінематограф як вид мистецтва, що оперує візуальними й аудіовізуальними засобами, активно формує суспільні уявлення про явища соціальної дезадаптації, зокрема про наркозалежність. Візуальні стратегії, які застосовуються для її репрезентації, ґрунтуються на стійких культурних архетипах, які через тілесність персонажів відтворюють соціальну маргіналізацію, стан психоемоційного розладу та втрату контролю над тілом.

Основним аналітичним інструментом у цьому дослідженні є концепція патосформи (Pathosformel), розроблена А. Варбургом, яка пояснює стійкість певних візуальних образів у мистецтві. Її застосування в контексті кінематографу дозволяє простежити, як кіно використовує повторювані тілесні моделі для передачі наркозалежності.

У кінематографі тілесність відіграє ключову роль у зображенні наркозалежності. Певні тілесні патерни, такі як неконтрольованість рухів, розслабленість м'язів, судоми або відсутність координації, сигналізують про залежний стан персонажа. Втрата контролю над тілом у кінематографічному контексті представлена через повторювані візуальні мотиви: горизонтальне положення тіла, нестабільність координації, напади конвульсій, непритомність, надмірна пітливість, неконтрольовані рухи. Ці прийоми формують характерні постурні образи, що використовуються для підсилення драматичного ефекту та відображення фізичного і психологічно-го розпаду.

Одним із ключових концептів у візуалізації наркозалежності є розподіл її проявів на основні образні серії: жага, відмова, несвідомість, абстиненція та заплутаність. У процесі аналізу зображень людей, які вживають наркотики або перебувають у стані наркотичного сп'яніння, було виявлено, що безрухомість тіла є важливим кінематографічним прийомом для передачі внутрішніх станів персонажів. Відсутність руху не обов'язково свідчить про фізичну залежність, натомість вона може відображати психологічний стан, глибоке занурення у власні думки, ізоляцію або розрив із навколишньою реальністю.

Статичні кадри, у яких персонажі стоять, сидять або лежать без руху, підкреслюють їхню відчуженість від світу. Камера, що фіксує ці образи, створює ефект зупиненого часу, який посилює враження втечі у внутрішній світ. Відсутність діалогу, спрямовані вниз погляди, уповільнена динаміка монтажу та композиційне зміщення акценту на нерухомість формують естетику відстороненості та меланхолійного розладу. У зображенні наркотичної залежності горизонтальне положення тіла виступає ключовим візуальним прийомом, який підкреслює втрату контролю, відчуженість та пасивність персонажа. Цей мотив є частиною кінематографічної патосформули, що має глибоке коріння в історії мистецтва, зокрема у зображенні підтримки мертвого тіла, як це спостерігається в образі «П'єта» Мікеланджело. Горизонтальне положення тіла в цих сценах відіграє важливу семіотичну роль, позначаючи фізичну слабкість, втрату зв'язку з реальністю та залежність від зовнішньої допомоги. Крім композиційного аспекту, специфічні колористичні рішення та світлотіньова побудова кадру підсилюють атмосферу безпорадності й занепаду. Використання темних, приглушених відтінків (коричневого, зеленого, сіро-чорного) та брудної фактури простору сприяє створенню візуального коду «залежності».

Зображення абстиненції значною мірою спирається на стереотипізовані візуальні та аудіальні образи, що повторюються впродовж десятиліть. Типові сцени включають конвульсивні рухи тіла, пітливість, спотворені вирази обличчя, зивання на підлозі або ліжку, що супроводжується інтенсивним звуковим супроводом — криками, плачем та нервовою музикою. Сцени абстиненції часто є перебільшеними та не завжди відповідають реальному процесу відмови від наркотиків. Хоча фізичний та емоційний дискомфорт може бути значним, у медичному контексті він не завжди супроводжується вираженими тілесними конвульсіями та видовищними проявами болю. Втім, кіно підсилює ці ефекти, зосереджуючись на драматизації страждання. Зображення абстиненції часто дотримують трьох основних кінематографічних формул: високий кут камери — фіксація конвульсивного тіла в

кадрі зверху. Середній план збоку — акцент на фізичних реакціях тіла (пітливість, напружені м'язи) та присутність іншої людини, що спостерігає або доглядає за наркоманом. Крупний план обличчя — фокус на виразі страждання, що нагадує християнську іконографію мучеництва. Ці повторювані візуальні схеми є частиною кінематографічної патосформули, яка відсилає до західної традиції зображення страждань. Чоловіче тіло в конвульсіях сприймається як символ фізичних мук, тоді як жіноче обличчя у крупному плані стає метафорою духовного болю.

Колір відіграє ключову роль у кінематографічній образності, впливаючи на емоційне сприйняття сцени та її наративну функцію. Аналіз використання кольору в кіно демонструє відсутність універсального каталогу кольорів із чітко закріпленими значеннями, однак загальноприйняті асоціації та колористичні схеми можуть відігравати важливу роль у створенні візуального та емоційного ефекту. Вплив кольору формується в процесі сприйняття та може змінюватися залежно від контексту. Монтаж окремих колористичних елементів у кінематографі сприяє створенню афективного або емоційного ефекту, зумовленого взаємодією кольору, світла, темпу, звуку та руху. Червоний колір у виконанні функцію хронотопу, що маркує вихід персонажа за межі звичайного стану. Червоний, як колір, пов'язаний із фантастичними та експресивними подіями, менш притаманний традиційній іконографії залежності, яка зазвичай побудована на приглушених тонах та натуралістичних візуальних рішеннях. Однак у певних випадках використання червоного може сигналізувати про зміну реальності персонажа, його відрив від повсякденного світу або перехід до символічного стану існування.

Брудно-жовтий колір у кінематографі виконує двозначну функцію, одночасно асоціюючись із світлом, життям і надією, а також із занепадом, смертю й моральною деградацією. Його використання часто пов'язане з візуальним контрастом між денним світлом і темними інтер'єрами, де розгортаються ключові події. Сцени із брудно-жовтими відтінками нерідко містять джерело світла (небо, вікно, штучне освітлення) на задньому плані, тоді як персонажі залишаються в тіні. Це створює ефект порушеної чистоти кольору, підсилюючи відчуття пригніченості, занепаду та відчаю. Жовто-коричнева палітра у таких сценах спрямовує увагу на тему втрати, деградації й незворотних наслідків залежності.

Кінематографічне зображення наркозалежності ґрунтується на використанні повторюваних візуальних кодів, що передають фізичний і психоемоційний стан персонажа. Патосформа наркозалежності розгортається через тілесну експресію, композиційні та просторові рішення, колористичні й аудіовізуальні прийоми. Просторова організація кадру, гра світла та тіні, звуковий дизайн і кінематографічні монтажні прийоми створюють складну естетику залежності, що функціонує не лише як художній засіб, а й як соціокультурний маркер. Візуальні рішення, застосовані у фільмах другої половини XX — початку XXI ст., демонструють сталість іконографії залежного тіла в історії кінематографу та підкреслюють його символічну функцію у візуальному мистецтві.

О. Бугаєнко

ВПЛИВ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА РОЗВИТОК КІНЕМАТОГРАФА (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМІВ КРІСТОФЕРА НОЛАНА)

О. Bugaenko

THE IMPACT OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES ON THE DEVELOPMENT OF CINEMA (ON THE EXAMPLE OF CHRISTOPHER NOLAN'S FILMS)

За словами І. Печеранського, упродовж перших десятиліть ХХІ століття відбулася радикальна трансформація жанрової та естетичної домінанти, що зумовлено як культурно-естетичною парадигмою, так і впровадженням сучасних технологій. Завдяки останнім нині активізується процес взаємодії кіно, телебачення, відео, мультимедіа за різними параметрами, відбувається інтеграція всіх потоків аудіовізуальної інформації. Нові мульти- та трансмедійні технологічні тренди диктують нові умови взаємодії та конвергенції цифрових технологій і творчих рішень, які породжують усе нові «лабіринти розвитку, перипетій і варіацій» кіноіндустрії, що чекають на своїх дослідників». На основі аналізу фільмів Крістофера Нолана, у яких, на наш погляд, нові технології зіграли ключову роль, розглянемо, як саме трансформується кіноіндустрія під впливом технологій.

Відмітимо, що згідно з І. Зубавіною, «еволюція аудіовізуального образу у “цифрову добу” симптоматично розпочалась з візуалізації “учуднень” світу, презентації аномальних часопросторових вирішень, насамперед у фільмах футуристичної фантастики, поступово наближаючись до імітації натурних зображень, творення міметичної подоби “передекранної дійсності”, її тотожного двійника — практично “подвоєння” світу, тільки на новому витку технічного та ментального оснащення людства». Приміром цьому є згадана нами у попередніх розділах футуристична стрічка **«Світ далекого заходу»** (1973; режисер М. Крайтон). Звісно, що тут не можна не згадати й фільми **«Матриця»** (1999; реж. брати Вачовські), а за ним й **«Трансформери»** (2007; режисер: Майкл Бей), які продемонстрували можливість поєднання живих акторів і комп'ютерних ефектів. У цих стрічках, за словами І. Зубавіної, «новітні технічні можливості вивели екранне видовище на принципово новий рівень творення екранного світу. Комп'ютер веде активну містифікацію глядача шляхом постійних змін-мутацій: форми пластично трансформуються суто геометричним прийомом морфінгу — «розтягуванням по точках», що забезпечує непомітність поступової метаморфози; компоунг легко перетворює двомірний простір у тривимірний; цифровий аналог традиційного «напливу» дозволяє зберігати у кадрі цілий шлейф попередніх зображень».

Фільм **«Початок»** (2010; реж. Крістофер Нолан, оператор Воллі Піфстер) не даремно вважається одним із кращих фільмів останніх десятиліть. Ця стрічка заслужено здобула визнання критиків та аудиторії, а також численні нагороди, серед яких — премії «Оскар» за Найкращу операторську роботу та Найкращі візуальні ефекти. Дійсно, візуальні ефекти у фільмі виконані на такому рівні досконалості, що у глядача перехоплює подих.

Більша частина матеріалу стрічки була відзнята на 35-мм та 65-мм плівку. І лише в окремих випадках використовувалися цифрові камери. Для наймасштабніших сцен було використано камери IMAX, що дозволило досягти неймовірної чіткості,

«реалістичності» та деталізації в кадрі. Зйомка на 65 мм плівку дала більшу глибину поля та дозволила отримати більш яскраві, деталі через більшу «площу» плівки. Сцени фільму, відзняті на стандартну 35 мм плівку, зберегли «гнучкість» у використанні різних форматів та атмосферу для більш інтимних моментів. Через те, що Крістофер Нолан «програмно» мінімізував використання CGI (англ. Computer Generated Imagery, «зображення, згенеровані комп'ютером»), — лівова частка візуальних ефектів у фільмі були «справжніми». Зокрема, епізод, де Аріадна, вже познайомившись зі своїми здібностями, «знищує» вщент всю локацію в Парижі, був зроблений без застосування CGI. Оскільки влада, що є цілком логічним, заборонила знімальній групі використовувати в місті вибухівку та піротехніку, для детонації було використано тиснений азот. Щоб зняти сцену з різних ракурсів, оператор-постановник використав одразу шість високошвидкісних камер із можливістю запису до тисячі кадрів на секунду (!). І оскільки актори (Леонардо Ді Капріо та Еллен Пейдж) працювали в кадрі в режимі реального часу, під час «вибухів» не можна було використовувати небезпечні предмети. Тому необхідні деталі таки домальовували за допомогою комп'ютерної графіки. Тобто, у цій сцені на «реальні» кадри «наклали» елементи з каменю, металу та скла, а самі предмети за допомогою комп'ютерної графіки (CGI) «розщеплювали» на дрібніші частини. Зауважимо, що у виробництві фільмів Крістофер Нолан часто *надає перевагу плівці*, що дозволяє йому зберегти природні кольори, текстури та атмосферу, яку важко досягти за допомогою цифрових технологій.

У стрічці «Початок» велику увагу приділено *кольорокорекції*. Для того, аби глядач міг простіше орієнтуватися у «рівнях сну», кожен із них витриманий у певній кольоровій гамі. Приміром, «рівень» у засніжених горах знятий у «стерильній» білій палітрі; «рівень» у Лос-Анджелесі знятий переважно у холодній гамі; «рівень» у готелі витриманий у теплих кольорах; «рівень» Лімба має переважно теплу, але приглушену кольорову гаму.

Але якщо корекція кольору чітко розмежовувала «рівні», то базовий підхід для *створення локацій* був єдиний. По-перше, К. Нолан намагався зафіксувати якнайбільше «справжньої» фактури, додаючи графіку лише там, де без неї кадр явно втратить. Цим зумовлена широка географія зйомок та необхідність будівництва масштабних декорацій. По-друге, у всіх основних локаціях на всіх «рівнях» сну обов'язково є екшн-сцена з унікальними візуальними ефектами. Винятком стала хіба що сцена переслідування в Мамбасі, яку знімали повністю на природі в Марокканському місті Танжер. Щоб передати антураж історичного кварталу та водночас створити потрібну динаміку, оператор *поєднував ручну камеру зі стедікамом*. На нашу думку, використання ручної зйомки у фільмі додає реалістичності, адже так ми більше поринаємо в ту атмосферу, яку у прямому сенсі переживають головні герої. Зауважимо, що у своїй операторській практиці ми теж часто надаємо перевагу ручній зйомці, аби досягти у кадрі більшої життєвості.

Для зйомок деяких повітряних сцен (таких як сцена з інвертованим світом), аби створити ефект динамічного, реалістичного руху, використовувалася *вертоліт із камерою*, що дало фільму особливої правдивості. Також у фільмі є кілька сцен, де такі зйомки з вертольотом акцентують на дійсності того, що відбувається. І це при тому, що в той період у кінематографі дрони, як правило, не використовувалися

з таким масштабом, як сьогодні (хоча зараз вони стають все більш пріоритетними для зйомок повітряних сцен).

Відтак, фільм «Початок» безумовно можна вважати одним з найкращих блокбастерів 2010-х рр. Це неймовірно видовищний аудіовізуальний твір, який потрібно дивитися саме на великому екрані, щоб повністю оцінити всі ті справжні візуальні ефекти та операторські прийоми, які так успішно втілила й використала знімальна команда.

«**Оппенгеймер**» (2023; режисер — Крістофер Нолан, оператор — Хойте ван Хойтема) — вражаюча біографічна драма, яка поєднує в собі історичну правдивість, драматизм і технічну майстерність. Унікальність фільму полягає в поєднанні новаторських операторських прийомів, відданості практичним ефектам і глибокого символізму, що дозволяє глядачеві зануритися у внутрішній світ головного героя.

Оператор Хойте ван Хойтема, відомий своєю співпрацею з Ноланом, використав IMAX-камери, що забезпечують високу деталізацію кадрів і максимальне занурення глядача в події. Зйомки традиційно для цього режисера здійснювалися на 65-мм плівку, що додало фільму класичного кінематографічного вигляду. Однією з ключових особливостей операторської роботи Хойте ван Хойтема є застосування кольорової та чорно-білої гами. Кольорові сцени символізують особисте життя Оппенгеймера, його внутрішні переживання та стосунки з близькими. На противагу цьому, чорно-біла палітра використовується для зображення публічних подій, таких як слухання в Конгресі, підкреслюючи формальність і холодність цих моментів. Динаміка кадру досягається внаслідок використання ручної камери у важливих емоційних сценах, таких як конфлікти чи наукові відкриття. Ракурси та плавні рухи камери допомагають передати напруження і психологічну складність ситуацій. Камери IMAX дозволили створити максимальну чіткість і об'ємність зображення. Використання цієї техніки створює ефект глибини, особливо в сценах масштабних наукових експериментів та природних ландшафтів.

Особливим технічним досягненням фільму стала сцена випробування атомної бомби. Замість використання комп'ютерної графіки К. Нолан обрав практичний підхід, а саме ефект вибуху було створено за допомогою піротехнічних засобів, імітуючи спалах, ударну хвилю та руйнівну силу. Наприклад, створення ефекту атомного вибуху були використані мініатюри, динамічне освітлення та макрозйомка хімічних реакцій. Це дозволило досягти реалістичності без використання комп'ютерної графіки. «Оппенгеймер» є прикладом поєднання технічної майстерності та художньої глибини.

Робота Хойте ван Хойтеми з IMAX-камерами, акцент на практичних ефектах і унікальні візуальні рішення роблять цей фільм одним із найбільш інноваційних у сучасному кіно. У «Оппенгеймері» вдалося створити технічний шедевр, який занурює глядача в атмосферу наукового прориву, моральної дилеми та політичного напруження. Завдяки майстерності команди фільм створює візуальну і звукову симфонію, яка не просто розповідає історію, але й змушує замислитися над наслідками людської винахідливості. Цей фільм став дивовижним прикладом того, як кінематограф може поєднувати масштабний історичний наратив із сучасними технологічними досягненнями, залишаючи незабутнє враження на аудиторію та встановлюючи нові стандарти у виробництві біографічних драм.

А. Яловенко

**ВІЗУАЛЬНА МОВА ТІМА БЕРТОНА:
ВПЛИВ НІМЕЦЬКОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ НА АВТОРА
ТА ЙОГО РОБОТИ — ВІД РАННІХ ЕТАПІВ ДО ПОЧАТКУ ВЕЛИКОГО КІНО**

А. Yalovenko

**TIM BURTON'S VISUAL LANGUAGE: THE INFLUENCE OF GERMAN
EXPRESSIONISM ON THE AUTHOR AND HIS WORKS FROM HIS EARLY STAGES
TO THE BEGINNING OF GREAT CINEMA**

Досліджуючи надбання кінематографу цікавою постає творчість Тіма Бертона. Вона є неоднозначною, самобутньою та завжди провокує аудиторію. Він лаконічно поєднує моторошність та комедію, готичність та казковість, контраст світла і тіні, тощо. Тому доцільним буде відстежити чинники, які вплинули на зародження й становлення його авторського стилю.

Наше дослідження почнемо з протиріччя, адже є твердження, що на роботи Тіма Бертона вплинув французький імпресіонізм. Але ми з цим не погоджуємося, адже вважаємо, що панівне місце як центральна підтримка ідей Тіма Бертона щодо кінематографу посідає німецький експресіонізм.

Імпресіонізм висвітлює емоційність та атмосферу стану душі автора, а експресіонізм, у свою чергу, — критичні головні питання автора через емоції. Тобто, якщо лаконічно сформулювати, то імпресіонізм — про відчуття автора від зовнішнього світу; сприйняття. А експресіонізм — реакція режисера на зовнішній світ; емоції. Відповідно, у роботах Тіма Бертона відсутнє все, що не має форми, «повітряного сенсу», навпаки ж, присутні чіткість та гострість питань.

Насамперед, німецький експресіонізм виражається у кольорах темної містичної палітри, у грі тіней, яскравому видозмінненні і загостренні фігур.

Для детальної характеристики ми обрали діапазон робіт режисера Тіма Бертона від найперших робіт до початку великих кінопродуктів, а саме «Вінсент» та «Франкенвіні».

Сам Тім Бертон розповідає про своє дитинство: він любив самотність і панк-рок. Надавати перевагу самотності зовсім не є чимось дивним, особливо у наш час та наростаючі тенденції толерантності до формування індивідуальної особистості. Тім любив ходити в кіно, як і безліч інших людей, тим більше у 60-ті роки, коли діапазон розваг був не таким різноманітним як нині. Особливе місце для нього посідали фантастичні кінокартини та фільми жажів, які він почав дивитись раніше, ніж інші діти. Він захоплювався Реймондом Харрігаузенем, що вже є важливим маркером. Рей Харрігаузен був аніматором та часто відтворював свої кінопродукти у техніці стоп-моушену і працював у науково-популярному чи фантастичному стилях. Ми вважаємо, що це дуже яскраво вплинуло на Бертона, адже вже тоді він почав створювати свої короткометражні лялькові мультфільми. У той час він пропускав крізь себе фантастику та хоррор і на виході було отримане поєднання, зародження власного стилю Тіма Бертона. Тепер же німецький експресіонізм найлегше вбачати саме в анімаційних роботах режисера.

На жаль, нині більшість ранніх робіт митця вважається втраченою або закритою для перегляду у вільному доступі. Проте сам Тім говорить, що більшість відомих нам персонажів його кінопродуктів були створені за дитячими малюнками. Переглядаючи його намальовані зарисовки, можемо відзначити, що персонажі,

дійсно, є не просто унікальними, вони є поєднанням абсолютно неможливих для сполучення речей. Часто вони виглядають так, ніби створені для дітей, але дуже похмурі. У своїх роботах він наділяв персонажів не просто характером, а душою, так вони могли відчувати і формувати своє ставлення до навколишнього світу.

Важливим ще є те, що навіть у списку своїх десяти улюблених фільмів Тім відмічає фантастику й фільми жаків шістдесятих та сімдесятих років, що, загалом, і підкреслює час формування та відчуття власного стилю у переході від дитячого світу до юності. Із улюблених письменників Тім виділяв Едгара Алана По — детективні історії та Доктора Сьюза — історії для дітей.

У віці 13 років Тім разом з друзями створили короткометражний фільм «Острів лікаря Агора» — він вважається найпершою одиницею у кінокар'єрі Бертона. Відзняте кіно за мотивами роману Герберта Уеллса «Острів доктора Моро» являє собою класичного головного героя жаків. Доктор був одягнений у чорний циліндр та накидку такого ж кольору. Навіть зараз Тім притримується так званого «чорного стилю». Певним чином експресіонізм проявляється у співвідношенні кольору та жанру жаків, який найчастіше підходить для визначення цього німецького стилю.

Пізніше Бертон навчався в Каліфорнійському інституті мистецтв і вже під час студентства створював короткометражні роботи. Часто він замінював виконання нудних текстових завдань, які визначені певними рамками, на зйомку короткометражних власних фільмів, зберігаючи критерії та вимоги. Так були створені «Гудіні», «Слідами монстра-селери».

Говорячи про французький імпресіонізм, люди помиляються, адже у Тіма Бертона сюжет ніколи не втрачав своєї значимості і завжди був присутнім. Що і є однією з головних відмінностей німецького експресіонізму від імпресіонізму. Ознайомившись із єдиними збереженими кадрами з фільму «Гудіні: нерозказана історія», можемо помітити яскраво підвищену, навіть гіперболізовану, емоційність героя-одинака, у якого є проблеми зі світом; прискорене відтворення кадрів. Ці ознаки також є характерними рисами експресіонізму.

Уривки мультиплікаційного короткого метру «Слідами монстра-селери» вже легше знайти в Інтернеті. Він повністю намальований олівцями. Мультфільм розповідає про жорстокого Максвелла Пейна (звучить як «біль»), дантиста, який катує своїх пацієнтів. Сцени у приймальні — кольорові, у кабінеті — ні. Це дуже нестандартно і до межі доведено до крайнощів, а саме жаків. Чорно-біле виконання, видозмінені геометричні форми облич головних персонажів, зокрема достатньо великі очі та маленькі роти, говорять про наслідування експресіонізму. Майже постійно Тім у своїх роботах торкається питання життя і смерті. Цей мультфільм помітили і Тіма прийняли на роботу в компанію Уолта Діснея.

Після цього Тім випустив свою першу такого масштабу анімаційну роботу «Вінсент». Вона виконана абсолютно у стилі експресіонізму. Знову викривлені форми, надмірно зменшені чи збільшені фігури. Наприклад, кішка на початку титрів має дуже худі шия, лапи та довгий гострий хвіст. Фігури взагалі були різнокольоровими, але Тім вирішив відтворити мультфільм знову в чорно-білих тонах. Тут уже присутня гра чітких різких тіней, які нанесені прямо на стіни; контрастне світло; знову великі очі головного героя. Для студії Діснея було неоднозначним питання смерті та, відносно, жорстокості, адже робота була орієнтована на дітей. Але стосовно експресіонізму сумнівів не було: головний герой має розлади психологічного характеру, його сприйняття реальності — достатньо нестабільне. Психоделічна картина, яка навіює похмурість та відчуття страху.

Звичайно, унікальний стиль Тіма Бертона є синтетичним поєднанням багатьох інших художніх напрямів. Але основний, як ми вважаємо, внесок зробив саме німецький експресіонізм, який додав до всього Бертонівського відчуття ноти тієї самої виразності. Так, німецький експресіонізм вплинув на початок творчості Тіма Бертона. Пізніше, наприклад, у кінокартині «Франкенвіні» усі притаманні йому риси, які використовував і раніше режисер, підсилювались та ставали більш яскраво адаптованими. Зараз Тім Бертон є чи не єдиним із всесвітньо відомих режисерів, хто використовує надбання німецького експресіонізму.

А. Батюк

ОСНОВНІ ЕТАПИ ПОБУДОВИ НОВОГО КІНОВСЕСВІТУ, НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМІВ КОМПАНІЇ “MARVEL STUDIOS”

А. Batiuk

MAIN STAGES OF BUILDING A NEW CINEMA UNIVERSE, USING THE EXAMPLE OF “MARVEL STUDIOS” FILMS

Кіновсесвіти мають величезну популярність завдяки своїй здатності створювати глибокі та взаємопов'язані історії. Задля успіху цього треба мати стратегічне планування, глибоке розуміння потреб аудиторії та адаптацію до них, вибіркові кастинги, інтеграції сюжетних ліній та креативну свободу для режисерів. Усе це та багато іншого вмістили в собі “Marvel Studios”, через що вони й мають таку популярність. Розвиток кіновсесвітів можемо спостерігати не лише у “Marvel Studios”, а й, наприклад, у “DS”, “Star Wars Universe”, “Wizards World”, “Dark Universe” чи “Avatar Universe”. Такий активний розвиток та попит на утворення нових кіновсвітів вимагає від нас поглибленого дослідження теми, задля утворення теоретичної бази та розширення знань з кіномистецтва.

Під кіновсесвітом ми будемо розуміти саму сукупність взаємопов'язаних фільмів та серіалів, що утворюють єдину реальність та мають спільні події і сюжетні лінії. Надалі розглянемо головні етапи утворення кіновсесвіту:

1. Перший етап. Головними пунктами створення нового кіновсесвіту є створення концепції, довгострокове планування та визначення основних елементів, а саме: яка тематика всесвіту, які персонажі будуть центральними, масштаби історії, тобто — локальні, міжпланетні, мультивсесвітні; як саме взаємодітимуть фільми та серіали та які елементи будуть пов'язувати їх.
2. Другий етап. Привернення уваги глядача — сцена після титрів. Задля уникнення плутанини “Marvel Studios” розділили кіновсесвіт на фази, що допомогло зберегти масштабність та логічність. Перший фільм став запуском, а його основу для майбутнього кіновсесвіту заклали фільм «Залізна людина» й сцена після титрів. Це був перший самостійний проект студії, адже первинним завданням було зняти хороший фільм, що міг би сподобатися навіть тим людям, які не захоплюються супергеройкою. Головним гачком продовження розвитку всесвіту стала сцена після титрів, яка зачепила інтерес глядачів.
3. Третій етап. Уведення нових героїв. Згодом, після виходу «Залісної людини», Marvel анонсували ще нові проекти та появу основних героїв, таких як Капітан Америка, Тор, Халк та об'єднання їх у фільмі «Месники». Це допомогло розширити кіновсесвіт вже з улюбленими героями. Важливими впровадженими елементами тут були Каміні Нескінченності, Нік Ф'юрі та організація Щ.И.Т., які в подальшому стануть фундаментом для нових історій.

4. Четвертий етап. Розширення та ускладнення історій. На меті є розширення всесвіту та додавання нових персонажів. Цими фільмами стали: «Вартові Галактики», «Людина-мураха» та розвиток сюжетних ліній у «Месниках: Ера Альтрона». Вони розкривають представлення космічного виміру, квантового виміру, посилення загрози для Землі й паралельно починає формуватися сюжетна лінія Таноса.
5. П'ятий етап. Кульмінація та розв'язка, а саме завершення основних сюжетних ліній та підготовка нових персонажів. Це зустрічається у фільмах: «Доктор Стрендж», «Чорна Пантера», «Месники: Війна нескінченності» та «Месники: Завершення». Головним аспектом є велике фінальне протистояння з Таносом, що в подальшому стає історичною подією у кіновсесвіті.
6. Шостий етап. Розширення мультивсесвіту та впровадження нових героїв. Ці герої вже будуть створювати нові історії. Це бачимо у фільмах та серіалах: «ВандаВіжен», «Локи», «Шан-Чи», «Доктор Стрендж у мультивсесвіті божевілья»; деякі з них відкривають концепцію альтернативних реальностей та розуміння часу та простору.

Також ще один, не менш важливий пункт, — побудова зв'язків між фільмами та серіалами “Marvel Studios”. Що ж саме забезпечує об'єднання історій? Післятитрові сцени — вони використовуються як натяк на майбутні події. Персонажі, які з'єднують різні франшизи, наприклад: Нік Ф'юрі, Капітан Марвел, Доктор Стрендж, Вонг, Тор, Локи й Танос. Вони є з'єднувальними персонажами, які допомагають глядачам відчувати, що всі фільми та серіали MCU є однією глобальною історією у кіновсесвіті.

Також є кросовери, наприклад такі як «Людина-павук: Додому шляху немає», який вперше об'єднав три версії Людини-павука та тим самим з'єднав і розширив всесвіт в очах глядачів. Ще забезпечує об'єднання історії — загальні артефакти, такі як Камені Нескінченності. Вони протягом трьох фаз виступають головним елементом.

Звісно, важливим пунктом є емоційна прив'язаність до персонажів, тобто довготривалі сюжетні лінії, що дозволяють спостерігати та співпереживати героям історій. Також, очевидно, важливим пунктом можна вважати кастинг акторів та вибір режисерів, адже кожен з них створює і додає щось унікальне, і в результаті змінюється й саме бачення історії.

Отже, “Marvel Studios” стали чудовим прикладом, створивши один із наймасштабніших кінематографічних всесвітів у сучасному кінематографі. Адже ключовими для них факторами успіху, стали чіткі визначення концепції, якісний продакшн, творча свобода для режисерів та акторів, інтеграції через артефакти, з'єднувальні персонажі, сцени після титрів й розширення мультивсесвіту та нових героїв, і це наразі намагаються повторити й інші студії. Також інтерес до кіновсесвіту Marvel надає різноманітність жанру в межах одного всесвіту, відбувається підтримка інтересу через серіали та спінофи, які розширюють всесвіт та розкривають деталі, що не вміщуються до повнометражних фільмів. Та й загалом сама можливість нескінченного розширення кіновсесвіту, за допомогою нових персонажів, світів або альтернативних реальностей, не дозволяє інтересу глядача згаснути. Тобто кіновсесвіт — це не просто сукупність фільмів та серіалів, а й велика і складна, багатоступенева структура, яка має чіткий план й допомагає в розробці зрозумілого та цікавого всесвіту. Гадаємо, структурований підхід до створення кіновсесвіту є запорукою його довготривалого успіху й фінансового розквіту.

К. Плахотя

**ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ
У КІНОАДАПТАЦІЯХ «ЧАКЛУНКА» (2014) ТА «КРУЕЛЛА» (2021)**

К. Plakhotia

**RAISING THE PROBLEM OF DRAMATURGICAL TRANSFORMATIONS
IN THE FILM ADAPTATIONS OF "MALEFICENT" (2014) AND "CRUELLA" (2021)**

Кіноадаптації — це сучасний актуальний метод створення фільмів зі всіма знайомими персонажами та трансформацією сюжетної складової під сучасні тенденції. Автори адаптації користуються елементом ностальгії, завдяки якій глядач захоче подивитися новий фільм, але переосмислює оригінальну історію, що дає можливість поглянути на оригінал по-іншому.

Особливість кіноадаптацій полягає в тому, що вони не як римейк копіюють сюжет, а створюють оригінальну історію, де глядачі можуть побачити зміну жанру, характерів, інші акценти, що актуальніше для сучасного глядача. Наприклад, це фільми «Чаклунка» (2014) та «Круелла» (2021)», де можна побачити антагоністів у головній ролі та розкриття мотивації й поведінки цих героїв. Вони більше не карикатурні антагоністи, які існують для того, щоб заважати головним героям досягнути їх мети. У цьому і простежуються сучасні тенденції, які допомагають переосмислити вже знайомі історії і розповісти їх по-новому. Завдяки цьому зберігається елемент ностальгії за всім відомим сюжетом і глядач дивиться не «копірку», а вже нову історію.

Кожен продукт, який створюється, є актуальним для свого часу, і якщо раніше оригінал дивилися і сприймали нормально, то зараз, незважаючи на ностальгію, глядач не сприймає історію позитивно, якщо в автора немає розуміння сучасних соціальних тенденцій. Через це сюжети потрібно трансформувати і давати їм «нових подих». І так можна отримати більш актуальний сюжет та нових глядачів, яким буде цікавий саме цей фільм.

Проблема полягає в тому, що коли глядач хоче подивитися адаптацію мультфільмів свого дитинства, він стикається з досвідом свого життя і світом, який постійно змінюється. Тому він не може сприймати цю історію як раніше і часто залишається розчарованим тим, що побачив. Тому автори кіноадаптацій намагаються створювати хоча і знайомі, але оригінальні сюжети, щоб привернути увагу глядачів і залишитися в історії. Це складніше, ніж взагалі не переробляти історію, і займає багато часу, тому зараз мало прикладів успішних кіноадаптацій. Але щороку глядач стає більш вимогливим до фільмів, тому з часом не буде іншого варіанта як адаптувати сюжет під сучасні реалії та показувати глядачу те, що йому цікаво подивитися.

Наразі в кіноіндустрії набагато більше фільмів, які створюються з історії, яка вже існує, замість оригінального сюжету. У цьому полягає проблема розвитку сучасного кінематографу, але саме переосмислення і трансформація сюжетів допомагають розвитку кіно та зацікавленості глядача в ньому.

Щось нове — це завжди добре забуте старе. Але не варто залишати історію такою, якою вона була при створенні. Хоч зараз Дісней отримує прибуток з цього і активно розвиває жанр, однак це більш тимчасове явище, до того часу поки глядач не захоче більше стикатися зі своїми очікуваннями та реальністю. Дуже мало є успішних проєктів, і фільми «Чаклунка» та «Круелла» — виключення з

цих правил. Тут спрацював саме момент того, що ці персонажі в оригіналі не були розкриті взагалі і це дало свободу в тому, щоб створити їх історію з нуля. Мало хто замислювався, чому ці персонажі обрали саме злу сторону в оригіналі, а коли глядач вже побачив їх у цих фільмах, то змінилося ставлення до них в оригіналі історії. Завдяки цьому, коли передивляєшся оригінал, створюються нові сенси та думки. Але при цьому кіноадаптація залишається окремим продуктом, який не потребує перегляду оригіналу, щоб зрозуміти проблематику.

Отже, на прикладі фільмів «Чаклунка» (2014) та «Круелла» (2021) простежуються драматургічні трансформації сюжетної складової та характерів персонажів. Завдяки цьому можна досліджувати соціальні тенденції та розуміти, що актуально наразі для сучасного кінематографу. Кіноадаптації допомагають заново переосмислити знайомі сюжети, поєднуючи ностальгію для давніх глядачів із новим баченням для сучасної аудиторії.

М. Вурста

РОЗВИТОК ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ У ФІЛЬМІ «ОЛДБОЙ»

М. Vursta

DEVELOPMENT OF THE MAIN CHARACTER IN THE MOVIE “OLD BOY”

«Олдбой» — це психологічний трилер, знятий південнокорейським режисером Пак Чхон Уком і випущений у 2003 р. Фільм розповідає про О Де Су — звичайного чоловіка в розлученні, який має проблеми з алкоголем.

Зміна характеру героя є важливим елементом просування драматургії та розвитку конфліктного загострення між протагоністом та антагоністом. Зважаючи на це, буде доречним дослідити трансформацію героя та проаналізувати етапи його становлення на прикладі фільму «Олдбой», адже зміни героя відбуваються через вплив зовнішнього та внутрішнього конфлікту.

Зовнішній конфлікт у цьому випадку ґрунтується на бажанні помсти. Головний герой хоче помститися антагоністу, за вкрадені 15 років його життя. О Де Су втратив не тільки час, він втратив і дружину з донькою. Весь зовнішній конфлікт головного героя побудовано навколо бажання помститися антагоністу за все, що він з ним зробив. Антагоніст, у свою чергу, мстить за свою мертву сестру, яку головний герой, фактично, довів до самогубства. У випадку «Олдбоя» зовнішній конфлікт — це помста проти помсти.

Внутрішній конфлікт О Де Су — конфлікт зі своїм другим «я». За весь час перебування в неволі, через тренування і відсутність співрозмовника, психіка головного героя настільки змінилася, що він просто перестав впізнавати себе. Через виснажливі умови О Де Су сам з себе створив монстра, який один перемагає більше 30 людей та не цурається ніяких методів. Саме цей монстр наприкінці історії, під дією гіпнозу, піде, залишивши О Де Су самого, без спогадів про жахливі події, які він пережив. Монстр конфліктує з головним героєм, він є втіленням цих 15 років страждань, втіленням жорстокості.

На початку фільму зовнішня мотивація головного героя для руху далі — це його донька. Бажання порадувати її подарунком є важливим, але не першочерговим. Перші дні після цього викрадення його метою стає дізнатися за що і хто це зробив, але, не знайшовши відповідей, О Де Су починає накопичувати гнів, а метою його стає лише помста .

Внутрішня мотивація протягом фільму змінюється. Початок фільму — реальний О Де Су, алкоголік, який навіть власну доньку не може привітати; коли персонажа ув'язнюють, то створюються складні умови для життя, і психіка головного героя фіксується на картині, яка висить у камері. «Смійся, і весь світ сміятиметься з тобою; плач — і плакатимеш на самоті» — напис, який є на картині, стає основою для внутрішньої мотивації головного героя. Він усвідомлює свою самотність у світі і на основі цього створює монстра. З часом О Де Су закохується і тепер внутрішньою мотивацією виступає кохання, яке він хоче зберегти. Після зустрічі з антагоністом головний герой вже не може жити спокійно. У фіналі його внутрішньою мотивацією виступає досягнення спокою, яке неможливе поки існує монстр і спогади про пережите.

О Де Су проходить всі три частини подорожі героя, описані Кемпбеллом. Слід зазначити, що Кемпбелл означає першочергово героя традиційного, наприклад з міфів, а головний герой під таку характеристику не підходить. Подорож його починається в поліцейському відділку, звідки його забирає приятель, який не підходить під роль першого наставника. Потім його викрадають і починається мандрівка О Де Су у світ страждань. Він не зустріне наставників, не зустріне надприродну допомогу, кожна крапля інформації здобувається кров'ю, а допомагає йому тільки Мі До, яка не підходить під архетип богині, але ідеально вписується у архетип жінки-спокусниці. Головний герой не перемагає антагоніста, він не завершує свою помсту. О Де Су проходить всі три частини подорожі героя, але по-своєму. Він не є звичайним головним героєм, його шлях проходить від жалюгідного до ще більш жалюгідного стану. Усе, що він здобув під час подорожі, анулюється гіпнозом. Зрештою, О Де Су виходить «неправильним» головним героєм, фігурально проходячи всі страждання не досягає своєї мети, оскільки антагоніст доводить його до відчаю, а потім вчиняє самогубство. Програвши у зовнішньому конфлікті, О Де Су думає, що зможе досягнути перемоги у внутрішньому, але фактично без цих спогадів він — ніщо. Чоловік з поламаним життям, без язика, який кохає свою доньку і живе ілюзіями. Гіпноз — це не перемога, а закріплення програшу.

Отже, аналізуючи головного героя фільму «Олдбой», можна зробити висновок, що персонаж не проходить класичний шлях героя, де він долає антагоніста, як це було у Дж. Кемпбела. Протагоніст втрачає людські риси наприкінці фільму. Стає гіршим ніж був на початку. Фільм «Олдбой» є яскравим прикладом творення героя з протиріччями.

Г. Бабаян

РОЛЬ СВІТЛА ТА ТІНЕЙ У РЕАЛІЗАЦІЇ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ У ФІЛЬМІ «ШАЛЕНИЙ МАКС: ШЛЯХ ГНІВУ»

Н. Babaian

THE ROLE OF LIGHT AND SHADOWS IN THE IMPLEMENTATION OF THE DIRECTOR'S VISION IN THE FILM "MAD MAX: WRATH ROAD"

Режисерський задум у створенні фільму завжди відіграє ключову роль. Найчастіше цей задум проходить декілька трансформацій: зміни ідей у сценарію, підборі акторів, місці зйомок. Поступово режисер у ході знімального процесу приходиться до оптимальних, на його погляд, режисерських рішень. Попри складності і перешкоди він намагається максимально повно передати суть свого задуму.

Тому актуалізується аналіз режисерських рішень, що може бути корисним як у теоретичній, так і в практичній площині.

Режисер картини «Шалений Макс: Шлях гніву» (2015) Дж. Міллер обрав принцип гри світла і тіней одним з ключових факторів сприйняття атмосфери фільму, характерів та позицій персонажів. Завдяки майстерно підібраній палітрі кольорів він точніше означив жанр стрічки, стильові особливості героїв, їх моральні якості. Тому сили добра і зла в картині мають різну специфіку освітлення.

Також у цьому плані важливо звернути увагу на загальну атмосферу кадру, де глядач занурюється в події за допомогою оптимально виразної передачі світлових ефектів, ролі фону в прояві настрою персонажів. Ефект захвату в екранну реальність досягається завдяки масштабності горизонту, зміні кольорів у ньому. І знаходження в центрі такого пейзажу головних героїв максимально утримує увагу глядача і точно висвітлює позицію режисера.

Враження безмежності природи, її співзвучності розвитку сюжетної лінії завдяки світловим ефектам посилює вплив на глядача. Тому саме в цій картині світло і тіні використані природним чином, наприклад, завдяки прямому освітленню сонця, що дало змогу оптимально для глядацького ока означити висвітлення деталей необхідним для режисера чином. А нічні сцени знімали вдень і потім корегували кольори для досягнення максимальної виразності в кадрі. Важливо відзначити, що спеціалісти шукали потужну контрастність пустелі та блакитного неба, де проявлені баланс і переходи між двома кольорами. Вони намагались зробити небо в динаміці розвитку сюжету завжди непередбачуваним, і тому фахівці майже в кожній сцені його обробляли за допомогою спеціальних технічних засобів.

Треба особливо відмітити прийоми зображення шляху головного героя за допомогою контрастності освітлення. Протягом розвитку сюжету він показаний спочатку в затемненні, що ілюструє його відчуженість від дійсності, а потім методом висвітлення відзначене його повернення в пріоритетність яскравого персонажу. Така контрастність кольорової корекції надає можливість також проявити професійність підбору реквізиту, що сфокусувало увагу на сильних сторонах фільму.

Важливо прийняти до уваги, що постапокаліптичне кіно зазвичай знімається в холодній палітрі кольорів. Тому, аналізуючи позицію режисера саме у цьому фільмі, треба констатувати успішне режисерське рішення. І завдяки цьому, глядач занурюється у постапокаліптичний світ, де контрастність тонів акцентує на просторі пустелі і відчутті спеки, де герої б'ються не на життя, а на смерть.

Саме у цій роботі проявлений великий потенціал кольорової акцентації. Недарма також був реалізований і варіант монохромної версії фільму. Режисеру вдалось завдяки вмілому використанню світло-тіньової палітри вирішити кілька завдань: створити образ постапокаліптичної реальності, розгорнути додатковими засобами показ особливостей рис персонажів, утримувати протягом екранної дії напруження в кадрі, означити особливу виразність речей і процесів. Це стало однією з складових успіху кінострічки і робота режисера, а також усього колективу була відзначена багатьма нагородами, хоча шлях до цієї перемоги виявився для них довгим і складним.

А. Склярєнко

ФІЛЬМ «КІМНАТА 237»

ЯК ФЕНОМЕН КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА КОНСПІРОЛОГІЇ

А. Skliarenko

THE FILM "ROOM 237" AS A PHENOMENON OF CINEMATIC INTERPRETATION AND CONSPIRACY THEORY

З плином часу людство все частіше стає зацікавленим у пошуках прихованих змістів у кінематографі. Кіномани та дослідники фільмів переглядають улюблені стрічки по кілька разів, намагаючись побачити їх під новим кутом і виявити деталі, що могли вислизнути з першого погляду. Аналіз кінематографічних творів, особливо культових, став своєрідною формою мистецтва. Відеоаналітика й документальні фільми, що пропонують розшифровку прихованих символів і мотивів, набули великої популярності.

Одним із найяскравіших прикладів такого підходу є документальний фільм «Кімната 237» режисера Родні Ашера, що вийшов на екрани у 2012 р. Стрічка стала своєрідним дослідженням фільму «Сяйво» 1980 р. Стенлі Кубрика та збрала навколо себе численні дискусії. Основна ідея «Кімнати 237» полягає в аналізі можливих прихованих сенсів та символів, закладених у цей культовий фільм жахів.

Кінокартина побудована у вигляді нарізки кадрів із «Сяйва», що супроводжується закадровими голосами дослідників, які діляться своїми гіпотезами. Серед них: Джулі Кернес (письменниця-драматургиня), Джей Уайднер (письменник і режисер), Джеффри Кокс, Джон Феле Раян, Білл Блекмор і сам Родні Ашер. Вони висувають кілька теорій щодо прихованих значень у «Сяйві», серед яких:

- алегорія Голокосту — ця теорія базується на використанні числа 42, що може натякати на 1942 рік, коли нацисти розпочали масове винищення євреїв, та інші деталі у фільмі, що символічно пов'язані з цією трагедією;
- геноцид корінного населення Америки — акцент робиться на зображенні індіанських символів у готелі «Оверлук» та наявності згадок про знищення корінних народів;
- інсценування висадки на Місяць — одна з найбільш відомих теорій, яка стверджує, що Кубрик через «Сяйво» приховано розповів про свою участь у постановці фейкової висадки американців на Місяць у 1969 р.

Фільм «Кімната 237» не просто досліджує приховані сенси у фільмі Кубрика, а й піднімає важливе питання: де межа між інтерпретацією та вигадкою? Адже теорії, представлені у фільмі, хоча і базуються на реальних деталях, часто спираються на суб'єктивне сприйняття та особисті переконання дослідників. Це ставить під сумнів саму ідею «об'єктивного» аналізу мистецтва та демонструє, що кожен глядач проєктує на фільм власні досвід і знання.

Після виходу цього документального фільму інтерес до аналітичного кінознавства та теорій змови в кіно значно зріс. З'явилося більше відеоаналізів, блогів і статей, присвячених розшифровці кінематографічних загадок. Особливо це помітно в сучасному інтернет-просторі, де такі платформи, як YouTube, заповнили відео з аналізом символіки в культових фільмах.

Кінострічка «Кімната 237» також вплинула на нове покоління режисерів і сценаристів, які почали ще ретельніше працювати з деталями, знаючи, що їхні фільми можуть бути піддані глибокому аналізу. Це можна побачити у творах таких

режисерів, як Арі Астер «Спадковість» (2018 р.), «Сонцестояння» (2019 р.), Трей Едвард Шульц «Воно приходять уночі» (2017 р.), Роберт Еггерс «Відьма» (2015 р.), «Маяк» (2019 р.), які наповнюють свої фільми багатозначними образами, що провокують глядачів на пошук прихованих сенсів.

«Кімната 237» відображає не лише інтерес до творчості Кубрика, а й сучасну культуру інформаційного перенасичення та інтерпретаційної гіперактивності. Ми живемо в епоху, коли кожен кінокадр може стати предметом теорій змови, а масова культура більше, ніж будь-коли, заохочує пошук прихованих змістів.

Це можна пов'язати із загальною тенденцією до конспірологічного мислення, що стає дедалі популярнішим у суспільстві. «Кімната 237» демонструє, як люди схильні знаходити зв'язки навіть там, де їх може не бути, створюючи складні конструкції навколо мистецького твору.

Документальний фільм «Кімната 237» — це більше, ніж просто аналіз «Сяйва» Кубрика. Це відображення способу, яким сучасне суспільство споживає та інтерпретує мистецтво, перетворюючи навіть традиційний аналіз фільму на простір для конспірологічних теорій і міфів.

Підбиваючи підсумки складно сказати, чи справді Кубрик залишив у «Сяйві» приховані послання? Чи це лише гра уяви відданих фанатів? Відповідь залишається відкритою. Однак незаперечним є факт: «Кімната 237» доводить, що кіно — це не просто розповідь на екрані, а безкінечне поле для інтерпретацій, які залежать від того, хто дивиться.

Г. Кулик

ВПЛИВ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ В РОЗВИТКУ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ ІДЕНТИЧНОСТІ

А. Кілюк

THE IMPACT OF THE REVOLUTION OF DIGNITY ON THE DEVELOPMENT OF DOCUMENTARY FILM IN UKRAINE IN THE CONTEXT OF IDENTITY ISSUES

У розвитку документального кіно України особливе місце займає час 2010-х. Початок цього етапу охоплює вкрай важливу частину еволюції українського документального кіно, яка напряму пов'язана із подіями революції Гідності та народження нового документального кіно з характерними рисами активізму, аматорства та гостроти. Безумовно, переломною точкою цього етапу є 2014 р., який остаточно закріплює вулицю як документальний фактор, що має при цьому власні художні та емоційно-образні форми. Зазначимо, що саме в контексті цього етапу виникає відомий сьогодні евфемізм про «дзеркала ідентичності», який стає чи не головним гаслом для дискусій про фактологію документального кіно, що так чи інакше торкається питань окреслення національного статусу.

Гарним прикладом для нового розуміння «національної ідентичності» в українському документальному кіно є діяльність студії «Вавилон'13». Прикметно, що саме об'єднання (В. Тихий, І. Сауткін, К. Жерегі, Є. Козеко, Ю. Дунай та ін.) під керівництвом відомого кінознавця і автора постійної програми «Аргумент кіно» на каналі «1+1» В. Войтенка, було фактично «народжене» подіями на ЄвроМайдані 2013–2014 рр. Це кінематографісти нового покоління, яке зросло в часи Незалежності. Тому головним для них і, відповідно, в їх документальних творах стала ідея сприяти через документальне кіно розвитку й становленню незалежного демократичного суспільства.

2014 рік переорієнтував «картину світу» українського суспільства та значно змінив настрої в українському соціумі. Тому фільм «Майдан» С. Лозниці (2014 р.) є одним з перших прецедентів новітньої документалістики, що вже усвідомлює і небезпеку медійно-журналістського спрощення, і володіє розвиненими засобами художньо-образної репрезентації, які запозичені із контексту ігрового кінематографу. Передусім, режисер відмовляється від інтерв'ювання, що вже саме по собі декларувало іншу типологічну характеристику фактології подій: не розмова, яка вербально встановлює істину, а плин подій, що має не менш фактично важливе значення для інтерпретації. По-друге, С. Лозниця актуалізував архаїчного героя української історії — народ, людей. Не вдаючись до конкретної типологізації, він зумів представити цей образ як виразний та окреслений, що має пряме відношення до проблематики самоідентифікації. Насамкінець, звертає увагу на себе зусилля режисера не зрівняти у візуальну декларацію «наговпу», який не має обличчя та не усвідомлює власного значення. Ця відмінність між «людьми» та «колективним ніким» (наговп, що хаотично рухається за рефлексіями виклики) є основним фокусом уваги кінострічки. У ширшому сенсі, С. Лозниця прагне створити «візуальний документ», який здатен організувати нову історичну оцінку.

Промовистим прикладом новітнього етапу є кінострічка «Varta-1: Львів, Україна» Ю. Грицини (2016 р.). Це документальне кіно, сформоване навколо аудіального матеріалу: записів розмов водіїв, що на волонтерських засадах патрулювали околиці та передмістя Львова під час революції Гідності. Як художня задача, стрічка важлива самим фактом використання документального матеріалу, який в усіх інших системах історичної репрезентації не знаходить належного місця. У цьому разі документальне кіно демонструє власну інструментальну силу в побудові фактографічного образу дійсності. Режисер навмисно залишає паралельними візуальну та аудіальну частини стрічки, які у цьому форматі присутні як автономні складові спільного цілого. Додатковою гостроти і життєвості така жива репрезентація набуває і в поєднанні зі зйомкою на VHS-камеру, яка з точки зору картинки залишає відповідні «аналогові» сліди (розмитість, специфіка краю кадру тощо). Відеодоріжка знімалась в іншому часовому вимірі, і це також є викликом для класичного розуміння відеодокументу. Звернемо увагу й на незвичність оповіді про Євромайдан без Євромайдану. На наш погляд, саме проблематика ідентифікації цього сюжету як водорозділу на «свій-чужий» (нагадаємо, волонтери патрулюють вулиці замість правоохоронців), відсилає цю роботу до тематики пошуку кордонів і форм репрезентації себе, що є завданням ідентичності як такої. Подія не тільки в конкретному місці та часі — вона в уявленнях, думках, тобто в людині, що її формує та зберігає. Не випадково ця стрічка так дивно вразила глядача конкретністю слів та невизначеністю візуальних образів, що в окремих аспектах спонукало дослідників до оцінки її у категоріях «мови ворожнечі».

Не можемо не згадати документальну кінострічку «Герої не вмирають» (2017 р.), яка є спільним проектом харківських документалістів В. Чистиліна та Д. Коновалова, що переміг на “Khar'kiv MeetDocs” — фестивалі, що позиціонується як «голос Сходу» у документалістиці. В аспекті аналізу художньої мови кінострічки відмітимо характерну для Д. Коновалова манеру роботи із крупними планами, яка в цьому разі стала своєрідним художнім засобом масштабування події. Революція Гідності, яка забрала життя трьох харків'ян, репрезентована живими розповідями та, по суті, представляє собою історію свідчень та оповідей. Глядач постійно

перебуває на передньому плані події. У такому форматі зйомки миміка оповідача посилює значення слів, а емоції виражаються беззастережно та деталізуються нюансами мови. Подібний ритм розповіді, що поєднує панорамні репортажні фрагменти зі споминами, вдало інтегрований із музикою від українського етногурту «Даха Брах», що також є органічною частиною загальної естетики цього кіно.

На жаль, кардинальні соціальні зрушення в Україні, успішна, хоча й драматична боротьба українців за свої права і європейський вектор розвитку країни, стали тригером для авторитарної Росії. У 2014 р., разом частиною тих, хто був на Євромайдані, члени студії «Вавилон'13» рушили на фронт. Так починається формування напрямку фронтової документалістики.

Уже нині, аналізуючи той етап діяльності і документальні стрічки «Вавилон'13» та інших документалістів, дослідники неупереджено відмічають позитивні аспекти і певні лакуни української документалістики. Позитивним моментом, наприклад, є фіксація на створенні «колективного портрету» звичайного рядового воїна українця, який складається з індивідуальних доль і розповідей про них. Так через війну постає мир, тобто те ж саме громадянське суспільство в нових драматичних обставинах. Щоби за війною не загубилась людина, багато уваги в цій документалці приділялося зображенню повсякденного звичайного солдатського побуту. Окремо на естетику цих фільмів впливає зйомка крупним планом солдатських обличь, а в кадрі нерідко звучать монологи і діалоги, що наближає документалістику до *“Cinema Verite”*. У той же час дослідники відмічають поверховість у показі ворога, який фактично присутній «за кадром» (в звуках обстрілів чи в образі «колективного ворога»). Реальні кадри та історії про ворога постали лише в стрічках «вавилонян» «Полонені» і «Ворог».

У той час недостатню увагу приділялося й вже потужному українському волонтерському рухові, тому «тилу» без підтримки якого неможливий «фронт», а також ситуаціям, у яких опинилися вимушені біженці з районів окупованих росіянами або під керівництвом місцевого проросійського «проксі-керівництва». За деякими підрахунками, показ подібних історій займав усього близько 1% від інших сюжетів українського документального кіно. Так, жахи війни «очима» мирного громадянського населення чи не вперше постали у фільмі про бої в Маріуполі режисерки Ю. Хонтарук «10 секунд» (2015 р.).

Іншу сторону проблематики ідентичності в цей час представляє В. Манський у кінострічці «Рідні» (2016 р.). На відміну від багатьох фільмів, що в зазначеному в нашому дослідженні напрямі не оминають історичні ремінісценції або громадсько-політичний контекст, режисер виокремив інший простір репрезентації самих себе — повсякденність. На перший погляд, це кіно також спирається на документальну основу, що генерується історичною пам'яттю та політичними подіями (спогади та враження родини режисера щодо анексії Криму й війни на Донбасі). Проте в цьому зрізі, це, скоріше, фон, а не герой. Іншими словами, реальність війни наявна, її неможливо прибрати за межі спілкування, проте не тільки вона визначає людину. «Рідні» — це особливе коло людей, які присутні в межах широкого географічного простору країни (Львів, Донбас, Крим, Одеса, Москва). Проте в локальному значенні глядач бачить Львів як територію «свого» простору (кухню, вітальню, знайомі та кондові місця тощо).

О. Лемберська, О. Осадча

ЕЛЕМЕНТИ АБСТРАКЦІЇ В СОЦІАЛЬНО АНГАЖОВАНИХ ПРОЕКТАХ

O. Lemberska, O. Osadcha

ELEMENTS OF ABSTRACTION IN THE SOCIALLY ENGAGED PROJECTS

Соціально ангажоване мистецтво традиційно асоціюється з документальністю, де акцент робиться на конкретних образах та подіях, що мають бути чіткими й зрозумілими для глядача. Однак сучасні проекти все частіше звертаються до абстрактних елементів, таких як текстури, лінії, кольорові плями чи форми, що позбавлені очевидного зв'язку з конкретними об'єктами, але, попри це, підіймають суспільно значущі питання. Таке використання абстракції, замість традиційного документального підходу, додає нові шари значень та відчуттів, що може впливати на глядацьке сприйняття й інтерпретацію соціальних тем.

Проблема дослідження абстракції в соціально ангажованих проектах полягає в тому, що абстракція, на перший погляд, несе ризик втрати зв'язку із прямим соціальним коментарем, який вважається важливою рисою таких робіт. У традиційному документальному підході зображення мають максимально наближатися до реальності, створюючи відчуття достовірності. Абстракція, натомість, акцентує на формах, кольорах і композиції, що можуть не нести очевидної конкретики і, як наслідок, ускладнювати прочитання соціального послання. Виникає запитання: чи здатна абстракція зберігати соціальну актуальність і критичність, і якщо так, то як вона модифікує досвід сприйняття та розуміння соціальних тем?

Яскравим прикладом того, як абстракція може не лише зберігати соціальну актуальність, а й відкривати нові виміри сприйняття складних тем, є творчість Максима Дондюка. Максим Дондюк — український фотограф і візуальний художник, який досліджує теми історії, пам'яті, конфліктів та їхні наслідки. Його серія «Апейрон» є частиною проекту «Проект без назви: Чорнобиль», над яким автор працює з 2016 р.

Репрезентація та соціальний коментар можуть здаватися несумісними з абстрактною фотографією, однак «Апейрон» Максима Дондіка демонструє, що абстрактні зображення можуть слугувати засобом для передачі соціально значущих тем. Незважаючи на те, що відбитки не зображують конкретних об'єктів, їхнє походження тісно пов'язане з соціальною подією великого значення — катастрофою на Чорнобильській АЕС у 1986 р. Абстрактні форми тут постають не лише як естетичний вибір, але і як результат хімічних реакцій на фотонегативах, які зазнали впливу радіації та природних факторів й були знайдені митцем у зоні відчуження.

Деградація плівки, зернисті текстури, тріщини та плями на зображеннях виступають візуальними метафорами соціального занепаду, що стали причинами чорнобильської катастрофи. Ці зображення натякають на довготривалі суспільні проблеми, які виникли внаслідок екологічної катастрофи, включаючи втрату громад та зруйновані життєві перспективи для місцевих мешканців.

Ще одним українським фотографом, який використовує абстрактне зображення для роботи з соціальними темами, є Валентин Однов'юн. Його підхід, як і в серії «Апейрон» Максима Дондюка, демонструє, що абстракція може бути ефективним засобом для візуалізації суспільно важливих питань.

Валентин Однов'юн народився в Харкові, проте значну частину свого творчого життя проводить у Вільнюсі, в Литві, де також здобував художню освіту. В. Однов'юн

привернув увагу фахівців своїм особливим стилем, який поєднує документальні елементи з абстрактними художніми прийомами. Однією з найвідоміших його серій є серія «Процес» (2017), у якій він використовує залишені фотоматеріали, знайдені в покинутих в'язницях і місцях колишніх репресій в постсоціалістичних країнах. Фотопапір, що пролежав неторканим протягом багатьох років, зазнав природної трансформації під впливом світла, формуючи абстрактні форми, які нагадують про минуле та викликають відчуття історичної присутності. Серія досліджує роль фотографії як інструмента документування в тюремній системі, що змінюється на органічний процес розпаду та перетворення після припинення використання та залишення без нагляду.

У цьому контексті важливими є концепції, висунуті Джоном Теттом у книзі «Тягар репрезентації. Есеї про множинність фотографії та історії» (1988), де він досліджує, як фотографія історично використовувалася владними структурами для забезпечення соціального контролю — від антропометричних досліджень до кримінальної фотографії. Дж. Тетт указує, що фотографія є частиною дисциплінарного механізму, що не тільки фіксує, але й закріплює певні соціальні категорії, підтримуючи ієрархічні структури і визначаючи соціальні ролі та відмінності. Ця концепція фотографії як «владної технології» відображає той потенціал, який В. Однов'юн використовує у серії «Процес», демонструючи, як фотографічне зображення може виступати інструментом нагляду і контролю. Таким чином, «Процес» Валентина Однов'юна не просто документує певні аспекти реальності, а функціонує як критичне дослідження зв'язку між фотографією і соціальним контролем.

Серії «Процес» Валентина Однов'юна та «Апейрон» Максима Дондюка досліджують матеріальну трансформацію фотографічних артефактів під впливом природних процесів, висвітлюючи розпад як ключову тему. Таке тематичне дослідження відповідає концепціям, висвітленим у роботі Джеффрі Бетчена «Вогонь бажання. Зародження фотографії» (1997), де він розглядає фотографію як засіб, що фіксує швидкоплинність часу та вразливість людської пам'яті. Дж. Бетчен зазначає, що фотографія має здатність «зберігати зникаючі моменти, перетворюючи їх на видимі залишки», що резонує з темами розпаду і втрати у серіях «Процес» та «Апейрон». В обох випадках фотографічні матеріали стають опосередкованими носіями історичної інформації, показуючи, як час і природні процеси поступово руйнують артефакти минулого.

Серія «Процес» характеризується приглушеною, майже монохромною палітрою з м'якими тонами, що підсилюють відчуття зникання і забуття. Серія «Апейрон» також використовує лаконічний підхід, фокусуючись на текстурах та деталях ерозії, але відрізняється дещо більш інтенсивними контрастами, які акцентують драматичний вплив радіації. Обидві серії залишаються в рамках мінімалістичної естетики, що надає можливість глядачеві зосередитися на символічних аспектах зображень та відчуття це напруження, пов'язане з контролем і спостереженням системи за людиною.

Використання таких прийомів, як от апропріація та руйнація матеріалів, демонструє, як абстрактні елементи можуть підсилювати критичний потенціал фотографії. Зокрема, фізичні зміни фотоматеріалів, характерні для серій «Апейрон» і «Процес», виступають метафорами екологічного і соціального розпаду. Абстракція також збагачує фотографічну практику, створюючи нові шари значення, які

балансують між видимим та невидимим. Нефігуративні композиції пропонують буквальні сліди суспільних процесів та явищ, таких як історична пам'ять, екологічна криза чи політична маніпуляція. Таким чином, абстракція не лише доповнює документальність, а й розширює її межі, роблячи її більш універсальною та багатозначною.

Ю. Анохіна

ПРИНЦИПИ РОБОТИ З КОМПОЗИЦІЄЮ У ФОТОГРАФІЯХ РІЧАРДА АВЕДОНА Й ДІАНИ АРБУС

Yu. Anokhina

WORKING PRINCIPLES WITH COMPOSITION IN THE PHOTOGRAPHS OF RICHARD AVEDON AND DIANE ARBUS

Композиція в усіх візуальних практиках (від реклами до живопису) є фундаментальним інструментом. Її основна мета — оформити візуальне висловлення автора та задати напрямок погляду читача, як синтаксис речення структурує наше сприйняття тексту.

Побудова композиції включає в себе вивчення правил третин. Це поділ площини на дві вертикальні та горизонтальні лінії. Мета полягає в тому, щоб об'єкт розмістити або по вертикальній чи горизонтальній лінії, тоді можна отримати гарну композиційну фотографію. Для привернення уваги спостерігача до погляду, рекомендується, щоб рівень, на якому знаходяться очі моделі співпадав з верхньою горизонтальною лінією. Важливо звернути увагу на глибину кадру: задля відчуття простору і збалансування ми умовно ділимо кадр на три плани: передній, середній і задній. Іншим фундаментальним принципом, за допомогою якого відбувається структурування композиції у світлописі — це світлотоновий контраст та організація кольором — вони допомагають зацентувати предмет, об'єкт або людині. Окрему увагу можна приділити ритму й римах, симетрії й асиметрії, повторювальні об'єкти додають динаміки, ритмічності й цікавості кадру. Попри поширеність цих правил, досить часто виникає запитання стосовно їхньої непохитності та універсальності.

Для більш чіткого розуміння пропонуємо розглянути двох митців, які почали свою кар'єру в середині ХХ ст. Річард Аведон, відомий американський фешн-фотограф, народився у Нью-Йорку в 1923 р. Засвого творчого життя митець працював з численними брендами та зірками кіно- та музичної індустрії, публікувався в журналах, таких як "Harper's Bazaar". Якщо подивитися на його портфоліо, то можна зауважити, що більшість фотографій знято в студії з жорстким студійним світлом, яке підкреслює обличчя моделі. Він знімає виключно на однорідному білому фоні для акцентування на героях. Кожна людина на кадрах виглядає живою та невимушеною: Авдеон режисує рух моделей для досягнення певної динаміки кадру, використовує вентилятор для ефекту волосся, яке розвівається в повітрі. Його знімки виконані з дотриманням перелічених правил композиції класичного портрету, що додає їм підкреслено зграмонійованої «красивої картинки».

Як приклад роботи Аведона з композицією, розглянемо його фотографію «Верушка». Вона зроблена у 1967 р. на камеру середнього формату "Rolleiflex" або "Hasselblad" у Нью-Йорській студії. На білому тлі зображена жінка в розкутій позі, що майже левітує. За рахунок такої динамічної пози, де автор витончено підкреслює довгі гарні ноги та руки, відчувається динаміка кадру. Фотографія виглядає досить

контрастно, через те що майстер працює з жорстким світлом, тому можна побачити виразні тіні на вилицях, руках, ногах моделі. Завдяки світлу підкреслено силует моделі та текстуру одягу, ми можемо розгледіти невелике драпірування на сукні. Автор ніяк не втручається в кадр, увага акцентована на жінці. Саме ця фотографія показує новаторській підхід до фешн-фотографії. Він динамічно фіксує модель у закритій композиції та кадрує фотографію так, що майже немає вільного місця в кадрі. Незважаючи на це, кадр відчувається дуже легким.

Аведон був одним з тих, хто зробив подібний підхід стандартом для індустрії моди. Її асоціація з комерційністю та масовою культурою підштовхувала багатьох авторів до рішення порушувати правила композиції. Однією з таких авторок була Діана Арбус. Вона народилась у Нью-Йорку в 1923 р. Спочатку працювала комерційним фотографом і це обмежувало її у своїх діях, тож мисткиня поступово перейшла до творчих зйомок. Фотографку завжди захоплювали люди, яке суспільство складно сприймало. Працювати з аутистами та психічнохворими людьми дуже складно, тож перед фотосесією вона детально знайомилась з моделями та відчувала весь біль та занурювалась повністю в історію героїв. Завдяки такій техніці Арбус вдавалось глядачу через фотографію вміло передати відчуття тривоги та некомфортності. У своїх фотографіях авторка категорично відмовляється від традиційних правил побудови композиції для того, щоб кадр виглядав більш реалістичним, живим та унікальним. У неї не було мети зробити красиву, гарну картинку. Вона фіксує людей такими, які вони є, й іноді їхні недоліки перетворює в переваги. Майстриня намагається задокументувати дійсність.

Арбус знімала на камеру середнього формату "Rolleiflex", іноді використовувала спалах при денному освітленні, і саме це додає її знімкам сюрреалістичний настрій. Передивившись портрети, зроблені Арбус, можна поміти, що один з них створений так, що персонажі дивляться прямо в об'єктив, завдяки чому глядач може відчутти погляд персонажа на собі, ніби він заглядає в душу. Моделі найчастіше розміщені в центрі кадру підкреслено фронтально, що категорично порушає правило третин. Подекуди Арбус зумисно неохайно «кадрує» зображення, обрізаючи частину елементів, створюючи відчуття тісноти композиції та випадковості зйомки. Таким чином фотографка підкреслює відчуття дискомфорту, а погляд у камеру підсилює це відчуття.

Особливо ці деталі помітні в роботі Арбус «Квіткарка на весіллі», що зроблена у Коннектикуті в 1964 р. Радше за все цей портрет створено на камеру середнього формату "Rolleiflex 2.8". На фотографії зображена маленька дівчинка з кучерявим волоссям, яка одягнена в довгу сукню, зверху на ній шуба. Дівчинка в руках тримає щось схоже на кошик. Очі дивляться в об'єктив, що характерно для стилю Арбус. Дитина розташована на передньому плані, на задньому плані навколо неї — туман та дерева. Фотографію можна вважати статичною, вона не викликає в глядача відчуття руху. У кадруванні є відчуття спонтанності, непередбаченості, оскільки фігура дівчинки розміщена й не посередині, й не зміщена достатньо, аби вписатися в правило третин. Ноги дівчинки обрізані рамкою кадру, гілля, що видніється спереду та ліворуч знімку, підсилює ефект випадковості, що ніби уподібнює світліну до любительської, «непрофесійної фотографії». Подекуди фотографію художники цілеспрямовано використовують аматорську естетику для розширення меж фотографічної практики, для нагадування про її утилітарні витоки. У випадку Арбус саме подібні прийоми дозволяють ефективніше передати сюрреалістичність довколишнього життя.

Отже, Річард Аведон й Діана Арбус, народившись в один рік в одному місті, розвивались у різних напрямках. Кожен з їхніх кадрів має свою гармонію й історію створення. Правила побудови композиції не дає гарантій, що якщо робити все за правилом, то в тебе вийде ідеальний кадр. Доцільність чи недоцільність дотримання встановлених норм залежить від завдань, що ставить перед собою кожен автор, оскільки порушення організації композиції стає методом художнього висловлення та є частиною авторського повідомлення.

Д. Фаррахова

**МЕТАФОРИЧНІСТЬ МОВИ ФОТОГРАФІЇ
В РОЗКРИТТІ ІСТОРИЧНИХ РЕАЛІЙ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ
(НА ПРИКЛАДІ ФОТОКНИГИ ВАЛЕРІЯ ВЕДУТИ «СІРИЙ КОНТУР»)**

D. Farrakhova

**METAPHORICALITY OF THE LANGUAGE OF PHOTOGRAPHY IN DISCLOSING
HISTORICAL REALITIES OF MODERN UKRAINE (ON THE EXAMPLE
OF THE PHOTOBOOK BY VALERII VEDUTA “GREY CONTOUR”)**

До повномасштабного вторгнення у 2022 р. в Україні спостерігалася тенденція на пошук видавництва фотокниг. Проживаючи у вік цифровізації, українські фотографи все ж прагнули надати своїм роботам фізичного виміру. Так, у 2021 р. побачила світ фотокнига «Сірий контур», Валерія Ведута, що вирізняється не тільки інакшою технікою створення, а і сенсами, що вкладені у самі фотографії.

Валерій Ведута — український фотограф, що народився на Херсонщині. Хоч сам Валерій давно живе та працює у Києві, він, як митець, зумів передати настрої та атмосферу, що панують на цьому морському узбережжі.

«Сірий контур» — це фотокнига, яка включає в себе світлини, зняті на Арабатській стрілці, що недалеко від його батьківського дому, в період між 2017 і 2019 рр.

Арабатська стрілка історично була у складі Кримської РСР, але потім ця територія була включена до Херсонської області. Межа, що проходила тут, була умовною, тому що розділяла фактично дві частини однієї країни. Однак в один день у 2014 р. цей кордон став сірим контуром — позначкою, що на картах означає спірну територію.

На цих пейзажах можна побачити дерева, стовпи, драглисті узбережжя, все це в сірих неясних тонах, що викликають відчуття тривоги, спантеличення і невпевненості, які виникають в одну мить, такі знайомі для тих, хто живе на кордоні.

Майже на всіх світлинах присутнє або море, або морське узбережжя, що «видає себе» своєю бідною рослинністю та піщаним ґрунтом.

Пейзажі зняті на плівку для рентгенографії, тому вони мають специфічний сірий колір та зернистість, що характерні для цього матеріалу.

За композицією світлини є і динамічні, і статичні. Динамічність досягається за допомогою руху хвиль, подиху вітру, статичність — за допомогою присутності нерухомих об'єктів у кадрі, стовпів, маяків, різних штучних конструкцій. Передні плани всі доволі чіткі, щоб розгледіти, що саме є в кадрі, однак дальні плани частково втрачають ясність через зернистість, що додає відчуття віддаленості від реальності та давнини. Фотографії мають акценти на текстурах, можна відчутти нерівний іржавий метал, відразливу текстуру водоростей, колючі хащі узбережжя.

Сірість, приглушеність знімків робить їх схожими водночас на позитив та негатив, що і відповідає настроєві самої книги; на багатьох фотографіях можна відчутти самотність, відчуженість та покинутість цих місць. Фотографії не містять людей, хоча є сліди їхньої присутності, ніби вони полишили це місце, як тільки сірий кордон розмежував їх з іншою частиною країни, тепер вже окупованою.

Присутність автора на цих світлинах опосередкована, однак він передає нам частково своє ставлення — тривожність і невизначеність, що буде з цим прикордонним краєм далі. Завдяки сірим тонам світлин та об'єктам, що ніби застигли в передчутті чогось поганого, ця книга своїми фотографіями передає читачам нехарактерне для морських пейзажів відчуття замкненості і страху.

Зображення у книзі розміщені по одній на розворот, між розворотами може бути кілька пустих тонких сторінок, ніби це якісь епізоди з життя, які хотілося б забути, однак сама присутність цих сторінок доводить, що ці спогади назавжди залишаться; всього їх у книзі 120, а фотографій — 25. Усі ці фотографії об'єднані загальним відчуттям тривоги, що то підсилюється на деяких роботах, то трохи знижується, щоб потім знову з'явитися. Сірий контур присутній на всіх зображеннях, виправдовуючи доречність назви та постійно нагадуючи нам, що ці світлини зроблені там, де межа, де наче і є далі частина нашої країни, яка тепер недосяжно відкреслена сірою лінією.

«Сірий контур» Валерія Ведуги існує лише у 12 екземплярах, кожна з книг підписана та пронумерована. Обкладинка книги біла, дещо шершава, з кількома переплетеними лініями, що ніби продавлені ручкою, у якій закінчилися чорнила. Прощита вона чорною ниткою, на першому розвороті в лівому нижньому кутку написана назва книги та її автор. Можна подумати, що це єдиний текст у книзі, оскільки підписи до світлин відсутні, однак наприкінці книги, на останній сторінці, ще є інформація про Арабатську стрілку — де вона знаходиться та до складу яких країн входила. Відсутність підписів та назв до фотографій надає змогу читачам самостійно скласти своє враження та думки щодо того чи іншого кадру, не відволікаючись на думки автора. Таким чином, ми самі є заключною частиною фотокниги, додаючи всім фотографіям свої почуття до них.

О. Коваль

РУКОПИСЕМНЕ У ВІЗУАЛЬНИХ ЦИКЛАХ ОЛЕКСІЯ БОРИСОВА

О. Koval

HANDWRITING IN VISUAL CYCLES BY OLEKSII BORYSOV

Коли на хвилі неоавангардизму та «радянської перебудови» з'явилося експериментально-творче об'єднання «Літера А». Олексій Борисов, знаний український і харківський живописець, графік, ілюстратор книги та сценограф, один з перших почав шукати образотворчі і візуальні «виходи» з екзистенційної ситуації «Глухого кута» чи «Порочного кола» в мистецтві і житті. Сьогодні, під час повномасштабного вторгнення, з початку 2022 р. по сьогоднішній день, художник, наче повторюючи ситуацію 90-х, веде своєрідний «Щоденник війни» (за автором: «Якщо щось не про війну, то всупереч»), що складається з виразних та майже самостійних циклів, виконаних у нетиповий для сучасного українського мистецтва іконографічний, іконологічний та візуально-трансверсальний й семіотичний спосіб. Кожен цикл має семантично мотивовану виразу назву-симптом: «Шлях тут»/“Way

here», «Харків»/«Харків тримається», «Мое море», «Світло переможе», «Хрест»/«the Cross», «Військові казки», «Way Home», «Йбнруз», «Exit», — і водночас є своєрідною миттєвою реакцією на події буття і медитативною скетч-практикою, що дорівнює акту арттерапії та візуальної й лінгвістичної перформативності.

Мистецький вислів О. Борисова є ідеограматичним візуальним текстом, перформансом і художнім фактом одночасно; фактом трансверсального акціонізму. Формально всі цикли «Щоденника», інколи перехресщуючись у способах візуалізації (графічний чи живописний начерк, рисувальний скетч, замальовка, плакат, листівка, візуальна рельєфопластика і т.п.), вкладаються у звичайну образотворчість (живопис, графіка, авторське письмо, дизайн-форма), але насамперед вони виходять поза її межі в царину чистої візуалізації (принаймні, орієнтуючись на семіотичні медіатори: покордоння аркушу паперу, де «Щоденник» вільно виходить за його межі; інші носії візуалістики: дерево, картонні дошки, плити ДСП, якими затуляють розтрощені вікна, сірникові коробки й пачки з-під цигарок). Зауважимо, що в межах циклів автор оперує скоріше концептами форми, ніж її звичайними виразними образотворчими та візуальними складовими. Це вимагає від художника переформатування всього, що складало узвичаєний погляд на війну та її мистецьку іконографію, не кажучи вже про відбиття емоційно-експресивної і чуттєвої складової утворення візуального тексту.

Укладається авторська парадигма «багатовимірності» та нелінійності усього життєдосвідного, неієрархічного, ширококонтекстного, яка вже не замикається в незлічених «відображеннях», «пересіченнях» і «поглядах з середини», а прагне розширити свої кордони до комбінаторної трансверсальності, утягуючої у свої набори візуальне, вербальне, європейське, східне, значуще, дрібне, позачасове й сьогоденне і т. п.

Однак підкреслимо, що введення О. Борисовим (і це певна закономірність семіотизації художньо-візуальної форми) вербальних текстів у простір візуальності є засобом візуалізації мовлення про війну і людський психічний, фізичний та ментальний стан, як і стан міста, у якому перебуває людина. Найголовніше, що це унаочнений вираз принципу дискретності візуальної форми, механізм внесення дискретності в континуальну по своїй суті зображальність й образотворчість, яка попутно семантизується з боку опозицій, подібних до мовних, фонематичних чи морфологічних, утворюючи своєрідну генеративну граматику каліграм війни. Таких опозицій небагато: «унікальне/тиражне», «випадкове/закономірне», «кристаломорфне/біоморфне», «фігуративне/абстрактне», «вербальне/візуальне» — утім усі вони утворюють неоднозначну текстоподібну в'язь. «Рукописемність» є в її межах знаком тілесної дейктичності, що індексалізує візуальний текст про війну і виступає як знак унікальності, авторського відчуття та бачення, як знак присутності авторського коду. Ба більше: авторизація такого візуального артистизму вимагає оприявлення присутності слова в складі «візуального», дух якого балансує між естетичною досконалістю та установкою на її зниження, спрощення й пародію, гротеск. Олексій Борисов «зберігаючи важливість натяку» (Ф. Жульєн) на найсуттєвіше, що криється в обраній темі, звертає нашу увагу на сутність і вагомість мілітарного концепту, не відтворюючи конкретику візуальної події («жахіття війни»), а стараючись передати саму основу пластичного мотиву в непевному, туманному і занепокійливому візуальному об'єкті. По суті, все, що нас примушувало і примушує дивитися серед робіт циклів, так це примхлива гра з фактурою пластичного знаку, і фактурою письма, в межах якого зоровий образ

перетворюється на мовний текст як основну «мелодію» борисовських творів. Саме в намаганні обернути серії процесуально відтворених сьогочасних вражень і одкровень, побутових речей, власних нестримних емоцій, тілесних відбитків на «віяло свого мистецтва» і криється чар запропонованих циклів. Художник про війну говорить не номінативно, а предикативно, не іменниково, а дієслівно, що в подальшому надає можливість відірватися від стійкої і знайомої пластичної виразності, досягаючи індексального зв'язку візуального з реальним явищем, що візуалізується.

Цикли робіт і пишуться, і сприймаються аспективно та з середини зображальної площини. Зауважимо, що аналог робіт харківського художника з далекосхідними сувоями з картинами і текстами базується не лише на формально-композиційній структурі робіт, а на трансінформативних якостях самих творів, що далеко відходять від визначеного іконографією концептуального смисла. О. Борисов свідомо заступає за межі європейської образотворчої традиції, входячи напівсвідомо в далекосхідну художньо-перформативну практику: наприклад, сигадзіку (сувої з віршами і картинкою), ітегами, сурімоно і т.д. Недарма його солілоквії схожі на японську листівку та *manifesto japonese*, що перетікає в кольорову гравюру. Асоціативно, здається, митець не пориває також зв'язку з американським бітничеством живопису і поезії, номадизмом тіла і візуальних образів, одночасно утворюючи своєрідну й оригінальну текстопластику, знаходячи для репрезентації війни свою версію «текстоживопису», схожого за комунікативною силою навіть з «мейларгом» та «доданою реальністю». Усе це нагадує відомий в історії східної каліграфії перформанс, коли каліграф в екстазі творчодії кидає пензель у сторону і використовує замість нього свою бороду або тіло. Така каліграфічна пластика характерна для О. Борисова і тут: він обирає не спокійну рівновагу і завершеність форми, а, навпаки, спонтанність, випадковість, божевілля, шаленість. Між тим, рух пензля тут не менш важливий, ніж слова, що «ляються з нього». Динаміка руху спонукає нас одночасно і «вчити знаки» (сюдзі), і захоплюватися письмом (сьо) війни, усвідомлюючи межі її тематизму та кордони авторської тілесності-дейктичності. Тому і навмисно спрощена форма перевтілюється в багатомірне бачення вже відомого і одночасно незнаного. Від цієї незнаності та одночасної передбачуваності творчих рішень рикошетом відскакують засоби організації пластичної форми: міць і напруження в зіткненні холодних і гарячих тонів, начерковість лінії і її пружність, сухі прогаліни і навмисні плями фарби; повздовжні та поперечні зрізи композиції, площинність зображальної основи і просторова об'ємність візуального тексту, рухи з глибини і вглиб композиції; навмисне використання символічних графем поетичної свідомості, «Хреста» «Серця», «Шляху», «Квадрату», «френсіс-беконівської» рамкі-ізоляція фігур і символів. Попри присутність або уявність текстів в представлених роботах, жахає мовчання пластичних «безкінечних емоційних рівнин і полонин», але саме жах не дає втратити надію на те, що ієрогліфи життя і смерті є вказівкою на присутність думки, що так чи інакше усі ми перейдемо у царину «візуальної нірвани». Зрозуміло: вона ховається не лише в характері зображального знаку, а у прозорості його смислу. «Йбн руз», самою підбіркою смислових слотовірних та концептуальних компонентів своєї морфології, перетворюється на ієрогліф, ключ до розуміння якого чіткий і прозорий, — як латинське “Г”, що є і звуком, і словом, і реченням, і дією одночасно. Таким інтерсеміотичним та інтермедіальним гібридом і постають візуальні цикли О. Борисова, у яких рукописемність відіграє формотворчу й смислоутворювальну роль.

М. Конєва

**ПРОЯВИ ТРЕШ-МОДИ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЄКТІ С. ВОЛЯЗЛОВСЬКОГО
«МЕЧІ НА ОРАЛА»**

М. Konieva

**MANIFESTATIONS OF TRASH FASHION IN S. VOLYAZLOVSKY'S ART PROJECT
"SWORDS INTO PLOWSHARES"**

Станіслав Волязловський є одним із найяскравіших представників сучасного українського мистецтва. Його творчість відзначається експериментальністю, провокацією та епатажем. Художник часто звертався до табуованих тем, проявляючи гостросоціальні проблеми. Одним із найбільш показових його проєктів у цьому контексті став «Мечі на орала» (2004), що був створений як мистецька рефлексія на події Помаранчевої революції.

Назва проєкту відсилає до біблійного вислову, що символізує перетворення війни на мир, конфлікту — на співпрацю. Однак у С. Волязловського ця ідея набуває критичного забарвлення: художник демонструє складне відчуття використання суспільства, розчарування в ідеалах революції та їхню трансформацію у звичайні споживачські потреби.

У основі проєкту лежить практика треш-фешн, яка апелює до ресайклінгу та створення нових образів із відпрацьованих матеріалів. Митець використовує мерч Помаранчевої революції — символіку, яка ще донедавна мала високе ідеологічне значення, — для пошиття купальників для дружини та плавок для себе. Таким чином, він підкреслює, як швидко згасають ідеологічні цінності перед повсякденними потребами.

Візуальна складова проєкту відповідає модним стандартам: створені комплекти були представлені у форматі лукбуку, де моделями виступили сам Станіслав Волязловський та його дружина Юлія Волязловська. Крім того, на основі цих фотографій було створено відео — своєрідний фешн-тізер, що посилював провокаційний характер роботи, та відбулися модні покази.

У концепції проєкту митець згадує історію з часів Другої світової війни, коли в околицях Херсона на парашуті приземлився радянський льотчик. Місцеві мешканці врятували його, а жінки використали парашут із натурального шовку для пошиття панчів. Цей приклад демонструє, що в усі часи люди прагнули дбати про власний зовнішній вигляд і використовували будь-які доступні ресурси. С. Волязловський проводить паралель між минулим і сучасністю, наголошуючи на тому, що буденність та споживачські практики практики неминуче перемагають великі історичні ідеї.

Важливим аспектом роботи є використання прийомів фешн-індустрії для посилення провокаційного ефекту. Створення модних образів зі сміття має довгу історію: відомою популяризаторкою подібних ідей була Вів'єн Вествуд, яка пропонувала концепції одягу з уживаних речей, скріплювала дірки булавками та свідомо руйнувала традиційні уявлення про естетику. Подібна мода завжди викликає суспільний резонанс, адже вона порушує кордони норми та ставить незручні питання.

Проєкт «Мечі на орала» можна розглядати як демонстративний виклик суспільству. Використання революційного мерчу в побутовому контексті — це жорстока іронія, що підкреслює силу розчарування митця та відчуття використання. Адже ті самі аксесуари, які колись були символами боротьби та

єдності, перетворюються на банальні предмети одягу, позбавлені первісного змісту. Таким чином, Волязловський змушує глядача замислитися над швидкоплинністю ідеологічних цінностей та неминучістю їхньої трансформації у буденність.

О. Мусієнко

ДЕМОКРАТИЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА В ЦИФРОВУ ЕПОХУ: ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА НА СПРИЙНЯТТЯ ТА КРИТИКУ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ

О. Musienko

DEMOCRATIZATION OF ART IN THE DIGITAL AGE: THE IMPACT OF SOCIAL MEDIA ON THE PERCEPTION AND CRITICISM OF ARTISTIC WORKS

Соціальні медіа кардинально змінили спосіб споживання культури та мистецтва. Вони прискорили поширення мистецьких творів, зробили їх доступними для широкого загалу та водночас створили виклики для традиційної художньої критики. В Україні цей процес набув особливого значення, адже цифрова революція сприяла розкриттю локальних талантів і популяризації українського мистецтва у світі.

Традиційно мистецька критика виконувала роль фільтра, оцінюючи й популяризуючи високоякісні твори через інституції — галереї, бієнале, музеї та академії. Соціальні мережі зламали ці бар'єри, дозволяючи митцям самостійно просувати свою творчість, а споживачам — безпосередньо взаємодіяти з мистецтвом. В Україні це призвело до буму цифрових платформ, що просувають національне мистецтво, зокрема в контексті війни, де культурний фронт підтримує цінності національного спротиву.

З одного боку, соцмережі сприяють демократизації мистецтва, розширюючи його аудиторію та змінюючи традиційні уявлення про художню критику. Онлайн-платформи, такі як Google Art Project чи українські ініціативи на кшталт «Музей у смартфоні», допомагають зберігати культурну спадщину та роблять її доступною глобально. З іншого, швидкий контент і алгоритми соцмереж сприяють поверхневому сприйняттю мистецтва, що може призвести до його тривіалізації.

Українська мистецька критика, що традиційно базувалася в академічних та культурних інституціях, нині також адаптується до цифрового середовища. Нові формати — подкасти, блоги, youtube-канали — дозволяють доносити складні мистецькі концепції до ширшої аудиторії. Водночас виклики залишаються: критика все більше залежить від видимості в соцмережах, а популярність іноді визначає успіх твору більше, ніж його художня цінність.

Отже, соціальні медіа докорінно змінили спосіб споживання та критики мистецтва, відкривши широкі можливості для митців та аудиторії. В Україні ці платформи стали не лише інструментом популяризації культури, а й засобом фіксації воєнної реальності, документування історичних подій та формування національного наративу. Проте швидке споживання контенту і алгоритмічна селекція часто призводять до поверхневого сприйняття мистецтва та девальвації професійної критики. Щоб зберегти якість аналітики, важливо підтримувати незалежні майданчики для глибоких рецензій, розвивати мультимедійні формати критики та інтегрувати експертний дискурс у цифрові платформи. Тільки так можна поєднати доступність та глибину аналізу, адаптуючи мистецьку критику до сучасних викликів.

В. Коваль

ВПЛИВ СТРІМІНГОВИХ СЕРВІСІВ НА ЕВОЛЮЦІЮ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ В УКРАЇНІ

V. Koval

THE IMPACT OF STREAMING SERVICES ON THE EVOLUTION OF AUDIOVISUAL CONTENT IN UKRAINE

Сучасний розвиток аудіовізуального мистецтва в Україні неможливий без врахування впливу стрімінгових платформ, які не тільки змінили спосіб споживання контенту, але й трансформували його створення, розповсюдження та маркетинг. В Україні, де унікальні культурні та економічні особливості формують особливий медійний простір, такі сервіси, як Netflix, Amazon Prime чи Megogo, стали ключовими гравцями, що відкривають нові можливості для українських митців виходити на міжнародну арену, зберігаючи при цьому свою культурну ідентичність.

З переходом від традиційних медіа до стрімінгових, змінився й сам підхід до виробництва контенту. Якщо раніше український кінематограф та телебачення орієнтувалися переважно на місцеву аудиторію, то стрімінгові платформи, використовуючи дані про перегляди та алгоритми рекомендацій, дозволяють українським творцям апелювати до глобальної аудиторії. Наприклад, фільм «Додому» (реж. Наріман Алієв) отримав міжнародне визнання завдяки участі у стрімінгових сервісах, що дозволило йому знайти глядачів далеко за межами України. Це стало можливим через те, що стрімінгові платформи не обмежуються локальними ринками, а шукають контент, здатний захопити світ.

Економічні перетворення, які принесли стрімінгові сервіси, є значними. Вони запропонували нові моделі фінансування, від підписок до інвестицій у місцеві проекти. Для українських творців це відкрило нові фінансові можливості. Наприклад, українсько-американський проект «Вавилон'13» зміг залучити кошти від міжнародних донорів через платформу для стрімінгу, що дозволило створити серію короткометражок про Революцію Гідності та війну на Сході України. Водночас українські продюсери змушені підвищувати якість своїх продуктів, щоб відповідати міжнародним стандартам, що сприяє професійному зростанню всієї індустрії.

Культурний аспект цього впливу теж є вагомим. Стрімінгові платформи допомагають зберегти українську культурну ідентичність, виводячи її на глобальний рівень. Серіали, такі як «Спіймати Кайдаша» на Netflix, не лише розважають, але й представляють українську класику в новому світлі для міжнародного глядача. Це показує, що українська культура може бути не тільки актуальною для місцевої аудиторії, але й цікавою для міжнародного контексту, сприяючи культурному обміну та розумінню.

Зміни в сприйнятті контенту також відчутні. Глядачі тепер можуть обирати, коли і що вони хочуть дивитися, що робить їх більш вибагливими та активними учасниками медійного процесу. Це змінює динаміку між творцями та аудиторією, вимагаючи від українських митців створювати контент, який не просто розважає, але й зачіпає, викликає до діалогу. Наприклад, документальний фільм «Зима у вогні» (реж. Євген Афінеєвський) змусив світ замислитися над подіями Майдану, а його доступність на стрімінгових платформах допомогла в цьому.

Це дослідження пропонує свіжий погляд на те, як стрімінгові платформи впливають на розвиток аудіовізуального контенту в Україні, з акцентом на

культурні, економічні та технологічні зміни. Воно підкреслює важливість адаптації українських митців до нових умов, зберігаючи при цьому унікальність українського контенту. Стрімінгові сервіси стають не тільки інструментом для розповсюдження, але й важливим фактором культурного та мистецького розвитку, інтегруючи Україну у світовий культурний контекст.

Цей аналіз кидає виклик традиційним уявленням про медіавиробництво в Україні, пропонуючи нові напрями для досліджень та практики в галузі аудіовізуального мистецтва.

К. Коростиченко

СУЧАСНІ НОВИННІ МЕДІАФОРМАТИ

К. Korostychenko

MODERN NEWS MEDIA FORMATS

Сучасний медіапростір зазнає кардинальних трансформацій, зумовлених стрімким розвитком цифрових технологій та змінами в споживчих практиках аудиторії. Означена проблема набуває особливого значення в умовах конвергенції медіа та зростання ролі соціальних мережеских платформ, які змінюють парадигму подачі й споживання інформації. Сучасний споживач контенту все частіше виявляє недостатню психологічну витривалість для перегляду новинних програм. Це зумовило необхідність адаптації телевізійного новинного контенту до потреб аудиторії. Телевізійні канали України, зокрема «Суспільне: Новини», «1+1» та «Вікна-новини», активно розпочали процес адаптації, інтегруючи свій контент у соціальних мережах, таких як Facebook, Telegram, Instagram, Viber, YouTube, TikTok, Twitter та WhatsApp. Завдяки цьому вони змогли підлаштувати телевізійний новинний контент під вимоги сучасного споживача, змінюючи традиційні формати на сучасні.

Для виявлення сучасних медіаформатів, які використовуються для забезпечення якісної комунікації в умовах цифрової епохи, осмислимо межі поняття «медіаформат» на теперішньому етапі. Так, В. Корнеев вказує, що «медіаформат» — це *кінцевий продукт інформаційного виробництва*, призначений для відтворення, тиражування, розповсюдження та продажу в незмінному вигляді; *система умов*, об'єктивно та суб'єктивно сформованих допусків виробництва, поширення, обміну й функціонування масовокомунікаційного продукту в інформаційному просторі; *спосіб виробництва інформаційного продукту*, що передбачає функціональність виробничої структури та її спрямованість на кінцевий результат.

У теорії медіа термін «формат» також розуміється як шаблон для роботи з конкретними темами в межах жанру. У 1987 р. Д. Альтейде визначив «формат» як *«організаційні механізми, які сприяють координації процесу створення новин. Формат відноситься до правил і процедур, що визначають, розпізнають, відбирають, організовують та подають інформацію як новину»* [Див: Altheide D. Ethnographic content analysis. *Qualitative sociology*. 1987. Vol. 10, no. 1, p. 69]. Спираючись на це визначення, констатуємо, що «медіаформат» — це *програмна формула, яка успішно випробувана в медіаландшафті та підкреслена схематично*. У рамках телевізійного мовлення науковці визначають формат як *стиль подання матеріалу на телебаченні, який покликаний відповідати інтересам обраної цільової аудиторії* [Див: Modern

Ukrainian TV series: challenges of the global multimedia market. *Linguistics and Culture Review*. 2021. Vol. 5, S2, p. 263].

В умовах розширення жанрових та типологічних меж медіа, а також необхідності нових критеріїв оцінки в контексті конвергентності та інтерактивності, професіонали активно шукають відповідний часу медіаформат. Прагнення освоїти нові технологічні модулі й жанрові варіації в конвергентному медіасередовищі спонукає фахівців постійно експериментувати з новими підходами та форматами.

Проблема виявлення нових медіаформатів залишається однією із ключових. Медіаформати, як нові системи нових координат, тільки підтверджують гіпотезу, що обсяг інформації розподіляється між ресурсами залежно від різних умов і характеристик, створюючи нову інфраструктуру, що дозволяє розробляти ще більшу низку нових форматів. Сьогодні основні формати новинної мережевої журналістики умовно можна звести до наступних.

Короткі відеоформати. Короткі сюжети тривалістю до 1–2 хвилин, орієнтовані на висвітлення головних подій, основна мета яких — швидке передавання ключової інформації. *Stories, Reels* — формат коротких відео або фото з текстом і графікою, що зникають через 24 години. Застосовується на платформах Instagram, Facebook, Snapchat. Часто супроводжується інтерактивними елементами: опитуваннями, питаннями для зворотного зв'язку. *Shorts* — короткі відео на 15–60 секунд, створені для платформ типу TikTok і YouTube Shorts, часто мають динамічний монтаж і неформальний стиль подачі.

Журналістське розслідування. Зазначимо, що наразі в науковому дискурсі немає чіткого розмежування терміну «журналістське розслідування» за приналежністю до формату, жанру або форми.

Прямі ефіри та трансляції. Прямі трансляції подій часто використовуються для висвітлення актуальних новин або важливих подій, наприклад, пресконференцій чи репортажів. Платформи: YouTube Live, Facebook Live, Instagram Live.

Текстові формати. Зазначимо, що *лонгрід* — це формат, де «текстова складова лонгріду разом з мультимедійними платформами формується у певну структуру, у знакових системах інтернету набуває нових форм і дає можливість визначити лонгрід як формат універсальної журналістики. На відміну від жанру, суть якого визначається змістовними характеристиками матеріалу, формат уособлює насамперед структурні особливості медіапродукту».

Формат дайджесту (англ. *digest* — стислий виклад, резюме) — створення добірки найцікавіших матеріалів, поданих, у скороченому вигляді.

Інтерактивні формати: інфографіка — це «спосіб швидкої і чіткої передачі інформації за допомогою графічних інструментів, що дозволяє ефективно організувати великі обсяги статистичних даних, демонструвати співвідношення фактів або предметів і явищ в просторі і часі, в тому числі показувати тенденції. Вона допомагає користувачеві легко візуалізувати і сприйняти дані» [Див: Кулішова Н. Є. Інфографіка як інструмент маркетингу у мобільних додатках, с. 93].

Опитування та голосування — інтерактивні модулі, що використовуються на сайтах новин і в соцмережах, для залучення аудиторії до обговорення подій.

Подкаст — це сучасний формат мовлення, для прослуховування різної тривалості, що охоплюють новини, обговорення та аналітику.

Соціально-орієнтовані формати: мєми — короткі, візуально привабливі форми, часто з гумором або сатирою, що подають новину подію у форматі, що

легко запам'ятовується і швидко поширюється; *гіфки* — анімовані фрагменти для передачі короткої реакції або ілюстрації новинної події. Застосовуються в соціальних мережах для підвищення залучення аудиторії.

Спеціалізовані формати для соціальних медіа: *каруселі* — серія зображень або коротких відео в одній публікації, що розповідають новину поетапно або подають різні аспекти події (Instagram і Facebook.)

Мікроісторії — невеликі новинні публікації, що можуть бути представлені як короткі абзаци або візуальні слайди, часто з посиланням на статтю або відео.

Формат «**Трансмедійний сторітелінг**» необхідно розглянути більш детально, оскільки він є квінтесенцією вже названих форматів, він обґрунтовується, як сучасний підхід до розповіді в журналістиці, який фокусується на потребах аудиторії, ставлячи глядача або читача в центр уваги, а не сам контент. Світ історій стає важливою складовою, будь то співтовариство або регулярні репортажі журналістів. Кожна історія має самостійну завершеність, але в поєднанні з іншими вона формує повнішу картину подій. Досягти цього допомагає інтеграція різноманітних форматів: слайд-шоу з відео та музичним супроводом, чіткий заголовок, відеоісторії без звуку для легкого сприйняття, нестандартні ракурси, онлайн-трансляції, інтерактивні карти та візуалізація даних, а також таймлайни, що дозволяють простежити послідовність подій. Крім того, використання опитувань або тестів дозволяє краще розуміти інтереси аудиторії.

Такі мультимедійні історії сприяють ширшому доступу до інформації, залучаючи нових читачів, які за інших умов не читали б розгорнуті тексти. Взаємодія різних елементів на сторінці й вдале їх розташування дозволяють створити більш захоплюючий досвід для користувачів. Інтерактивні матеріали надають змогу подивитися на тему з нового ракурсу, а створення якісної історії часто є результатом роботи цілої команди спеціалістів з різних сфер. Спроби запровадити цей формат спостерігаємо в таких українських медіа як, «Українська правда», «ТСН», «Дзеркало тижня», «Фокус» [Див.: Топол В. Матс Вікман: Сторітелінг — це як складання конструктора. *ms.detector.media*].

І. Люшин

СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ В СТРУКТУРІ СУЧАСНИХ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ЗМІ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ

І. Iliushyn

SOCIAL NETWORKS IN THE STRUCTURE OF MODERN AUDIOVISUAL MEDIA: PROBLEM STATEMENT

Соціальні мережі сьогодні є невід'ємною частиною сучасної медійної екосистеми та суттєво трансформують традиційні аудіовізуальні ЗМІ. Такі платформи, як Facebook, Instagram, TikTok, Twitter (X) та Telegram, вже не лише виконують функцію розважального контенту та приватної комунікації, а й перетворилися на повноцінні інформаційні канали. Вони формують нові механізми споживання новин, де контент поширюється миттєво, а аудиторія активно залучена до його створення та розповсюдження. Соціальні медіа не просто доповнюють традиційні ЗМІ, а суттєво змінюють їхню структуру й принципи роботи, встановлюючи нові правила інформаційного простору.

Сучасний медіаспоживач дедалі частіше отримує новини саме через соціальні мережі, що змінює як поведінкові моделі аудиторії, так і стратегії традиційних ЗМІ. Велика частина взаємодії з контентом регулюється алгоритмічними механізмами, які визначають, що користувач побачить у своїй стрічці. Це створює виклики для медіа, які змушені адаптувати свій контент до логіки платформ, змагатися за увагу аудиторії та шукати нові формати подачі інформації. Водночас соціальні мережі стають майданчиками громадянської журналістики, що особливо проявилось під час російсько-української війни, коли соцмережі використовувалися для оперативного інформування, мобілізації суспільства та протидії дезінформації.

Отже, усе викладене вище актуалізує вивчення розвитку соціальних мереж як нової медійної платформи.

Важливим аспектом майбутнього дослідження є аналіз того, як провідні світові ЗМІ використовують соціальні платформи для комунікації з аудиторією. Такі видання, як The New York Times, BBC та Associated Press, поєднують різні формати контенту, адаптуючи їх під специфіку кожної мережі — від лонгрідів і аналітичних матеріалів до коротких відео, стрімів та інтерактивних опитувань. Дослідження алгоритмічних механізмів соцмереж дозволяє краще зрозуміти, як новинний контент поширюється, які формати отримують найбільше охоплення та які стратегії найефективніші в умовах сучасного цифрового середовища.

Окремої уваги заслуговує проблема дезінформації та маніпулятивного контенту, що активно поширюється через соціальні мережі. Алгоритми, орієнтовані на залучення користувачів, можуть сприяти поширенню сенсаційних, але неправдивих новин, що створює додаткові виклики для журналістики. Це підкреслює важливість фактчекінгу та редакційного контролю, а також необхідність розробки ефективних стратегій боротьби з інформаційними загрозами.

Дослідження соціальних мереж у контексті аудіовізуальних ЗМІ дозволяє окреслити ключові напрями їхньої подальшої трансформації. Поєднання мультимедійних форматів, персоналізація контенту та посилення заходів інформаційної безпеки стають визначальними факторами ефективної роботи медіа в цифровому середовищі. Вивчення цих процесів допоможе краще зрозуміти, як змінюється сучасна журналістика та які стратегії є найефективнішими для адаптації традиційних медіа до нових реалій.

А. Клубенко

СУЧАСНІ МЕДІА ТА ВИКЛИКИ ЦИФРОВОЇ ЕПОХИ

А. Klubenko

MODERN MEDIA AND THE CHALLENGES OF THE DIGITAL AGE

Сучасні медіа відіграють ключову роль у формуванні суспільної думки, впливаючи на спосіб мислення, поведінку та сприйняття реальності. Однак разом із новими позитивними можливостями, які вони надають, існує низка серйозних проблем. Розвиток технологій та соціальних платформ призвів до суттєвих змін у медіапросторі, які несуть як переваги, так і загрози. Розглянемо основні виклики, з якими стикаються сучасні медіа:

1. Медіа підлаштовуються під глядача.

Сучасні медіа орієнтовані на залучення максимальної аудиторії, тому вони адаптують контент до запитів і вподобань користувачів. Алгоритми соціальних

мереж і відеоплатформ підбирають контент відповідно до інтересів кожного глядача, що призводить до створення інформаційних бульбашок. Унаслідок цього люди бачать лише ті новини, які підтверджують їхню точку зору, що обмежує критичне мислення та сприяє маніпуляції громадською думкою.

2. Від довгого перегляду коротких відео втрачається концентрація.

Формати коротких відео, які популяризували TikTok, Instagram Reels та YouTube Shorts, суттєво впливають на здатність людей концентруватися. Швидка зміна кадрів, яскраві ефекти та коротка тривалість роликів призводять до звикання до миттєвого задоволення. Це ускладнює сприйняття довготривалого і складнішого контенту, знижує прагнення до читання книг чи перегляду довгих аналітичних матеріалів.

3. Неякісна інформація через хайпи.

Головною метою багатьох сучасних медіа є привернення уваги, що змушує їх орієнтуватися на хайпові теми. Часто це призводить до спрощення або навіть спотворення інформації заради більшої кількості переглядів. Унаслідок цього якість новинного та освітнього контенту знижується, а аудиторія отримує поверхневі знання замість глибокого розуміння подій.

4. Втрата корисної інформації через безліч безглузких відео.

Сучасні соціальні мережі переповнені розважальним контентом, який нерідко не несе жодної користі. Через це корисна інформація втрачається в загальному потоці розважальних роликів. Алгоритми платформ «підсовують» користувачам легкий контент, оскільки він набирає більше переглядів і реакцій, що ускладнює доступ до дійсно важливих матеріалів.

5. Втрата індивідуальності контенту, поширення плагіату.

З розвитком соцмереж спостерігається зростання кількості плагіату. Блогери та контент-мейкери часто копіюють ідеї, тренди, стилі без будь-якої адаптації чи додаткової цінності. Це призводить до одноманітності контенту та втрати індивідуальності, що знижує рівень оригінальності в медіапросторі.

6. Залежність від соціальних мереж.

Багато людей, особливо молодь, стають залежними від соціальних мереж, проводячи в них більшу частину вільного часу. Це впливає на психологічний стан, соціальні навички та продуктивність. Соцмережі створюють ілюзію активного соціального життя, тоді як у реальному житті користувачі можуть відчувати самотність і відчуженість.

7. Слова-паразити через тренди.

Популяризація мемів і трендів впливає на мову користувачів, які починають несвідомо використовувати певні слова або вислови-паразити. Це призводить до збіднення словникового запасу, спрощення комунікації та втрати мовної культури.

8. Культ захворювань, поганого самопочуття, проблем із соціалізацією.

В останні роки в соціальних мережах поширюється тенденція романтизації психологічних проблем, поганого самопочуття та соціальної ізоляції. Деякі блогери експлуатують ці теми для отримання популярності, що може призвести до того, що молодь починає сприймати психічні розлади як модний тренд, а не серйозну проблему, що потребує лікування.

9. Російські нарративи і поширення їх через український контент.

Російська пропаганда активно використовує медіа для поширення своїх нарративів, зокрема через українських блогерів і публічних осіб. Навіть несвідоме

відтворення російських наративів може впливати на формування суспільної думки, змінювати акценти у висвітленні подій і підривати інформаційну безпеку України.

10. Неоподаткований дохід із соціальних мереж.

Багато блогерів та інфлюенсерів отримують значні прибутки від монетизації контенту, реклами та донатів, не сплачуючи податків. Це створює нерівні умови для працівників традиційних медіа та офіційного бізнесу, а також призводить до недоотримання податків у бюджет.

11. Шахрайство.

З розвитком цифрових технологій у медіапросторі збільшилася кількість шахрайських схем. Фальшиві розіграші, продаж неіснуючих товарів, псевдоінвестиції та інші методи обману поширюються через соцмережі, а велика аудиторія стає легкою жертвою маніпуляцій.

Сучасні медіа мають значний вплив на суспільство, але разом із розвитком технологій з'являється низка проблем, які потребують уваги. Втрата концентрації через короткі відео, поширення неякісної інформації, залежність від соцмереж, плагіат та інші виклики ставлять перед суспільством завдання — навчитися критично оцінювати контент, захищати інформаційний простір і дотримувати етичних норм у медіа. Тільки так можна зберегти якість інформаційного середовища та мінімізувати негативний вплив сучасних тенденцій.

Д. Чуланов

ЕВОЛЮЦІЯ ФУТБОЛЬНИХ ТРАНСЛЯЦІЙ У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

D. Chulanov

THE EVOLUTION OF FOOTBALL BROADCASTS IN MODERN SCIENTIFIC DISCOURSE

Футбольні трансляції є важливим елементом сучасного медійного простору, що зазнали значних змін у процесі еволюції від традиційного телебачення до цифрових платформ. Дослідження “Setanta Sports” свідчать про те, що футбол є найпопулярнішим видом спорту в Україні: 98% респондентів зазначили, що переглядають футбольні матчі. Це підтверджує вагомість цього явища в суспільному та медійному контексті.

Актуальність зазначеної проблеми зумовлена стрімкими змінами у сфері спортивних трансляцій, що впливають на аудиторію, технології виробництва та способи дистрибуції контенту. Перехід від традиційного телебачення до стрімінгових платформ формує нові моделі споживання, які потребують глибокого аналізу та прогнозування майбутніх тенденцій.

Футбольні трансляції здатні об'єднувати мільйони глядачів перед екранами, що робить їх потужним засобом комунікації та впливу. З розвитком технологій моделі трансляцій зазнали суттєвих змін. Від ефірного мовлення до стрімінгових сервісів — цей процес демонструє динаміку адаптації медіапростору до нових умов споживання контенту. Дослідження еволюції футбольних трансляцій в українському контексті дозволяє виявити ключові тенденції, що визначають їхню доступність, якість та інтерактивність.

Комплексний аналіз цієї теми потребує багатогранного підходу, який включає історичний контекст, технологічні новації, економічні чинники та вплив на

аудиторію. Важливим є розгляд того, як традиційні телеканали адаптуються до цифрової доби, а стрімінгові платформи пропонують нові підходи до залучення глядачів.

Окремої уваги заслуговує історичний аспект розвитку спортивних трансляцій. Робота Анастасії Литвиненко «Становлення українського телебачення» дає змогу простежити перші кроки ефірного мовлення та технічні особливості раннях трансляцій. Нам це дозволяє зрозуміти логіку розвитку технологій, що з плином часу призвели до появи сучасних форматів висвітлення спортивних заходів.

Сучасні трансляції характеризуються застосуванням багатокамерної зйомки, високоякісної графіки та інтерактивних елементів. Дослідження Олексія Корицького «Висвітлення спортивних трансляцій: технологія створення та показу» детально аналізує ці аспекти, розглядаючи їхній вплив на сприйняття аудиторії. Звідти можна зробити висновок, що інновації змінюють не лише візуальну складову, а й формат подачі контенту, створюючи новий рівень глядацького досвіду.

Перехід до стрімінгів є однією з найвагоміших трансформацій у сфері медіаспоживання. Інтернет-сервіси радикально змінили доступність футбольних трансляцій, відкривши нові можливості для персоналізації контенту та інтерактивної взаємодії з аудиторією.

Окремим аспектом дослідження є економічний вимір цього процесу. Монетизація контенту та питання прав на трансляцію визначають стратегії розвитку спортивних медіа. Дослідження Владислава Леніченка «Несанкціонований стрімінг на спортивних подіях: проблеми і перспективи» висвітлює ключові виклики цієї сфери, акцентуючи на необхідності ефективних механізмів захисту прав інтелектуальної власності.

Зміни в способах трансляцій безпосередньо впливають на глядацьку поведінку та очікування аудиторії. Використання даних про переглядові звички глядачів дозволяє адаптувати контент, підвищуючи рівень його персоналізації та привабливості для споживачів.

Таким чином, подальша розробка проблеми має ґрунтуватися на виявленні ключових тенденцій еволюції футбольних трансляцій та визначенні перспектив розвитку цієї сфери в умовах цифровізації медіапростору.

С. Житник

АКТУАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ СПОРТИВНИХ ІНТЕРВ'Ю

S. Zhytnyk

MODERN TRENDS OF SPORTS INTERVIEWS

Поява журналістики як професії започаткувала жанр спортивного інтерв'ю. Одним із перших задокументованих було інтерв'ю з легендарним американським боксером Джоном Лоуренсом Салліваном, опубліковане в газеті "New York World" у 1882 р. Воно дало змогу читачам дізнатися більше про особисте життя та думки спортсмена, й стало важливим кроком у розвитку спортивної журналістики.

Спортивні інтерв'ю — вагома частина аудіовізуальної культури та мистецтва. Це не просто засіб отримання інформації, це ефективний інструмент, що здатен передати унікальні особисті історії та емоційні реакції спортсмена, в контексті подій, учасником яких він був безпосередньо. Тож кожне спортивне інтерв'ю — унікальне, оскільки кожен спортсмен має свої неповторну історію та досвід.

Традиційно, в інтерв'ю спортсмени розповідали про свій особистий шлях у спорті, про тренування та підготовку до важливих змагань, про досягнення та цілі, поради молодим спортсменам, а також про особисте життя та інтереси. Зі змінами в суспільстві, розвитком інформаційно-комунікаційних технологій, змінювалися й запити аудиторії. Живе спілкування й реакції, як і раніше, цікаві глядачеві, проте особисте життя та інтереси вже не є настільки актуальними в переліку запитань.

Усі видатні спортсмени сьогодні — це публічні медіаперсони, що активно просувають себе як бренд. Більшість особистої інформації вони розміщують в персональних акаунтах соціальних мереж. В Instagram-акаунті відомого футболіста Крістіану Роналду більше 650 млн. підписників. Для порівняння, сумарна кількість підписників у TOP-5 медіа в номінації Sports Business Awards: ESPN, CBS Sports, Fox Sports, NBC Sports, Prime Video — складає трохи більше 36 млн. Тож зрозуміло, що прихильники мають змогу отримувати інформацію про кумира «з перших вуст».

В умовах перенасиченості інформаційного простору та практично необмеженого доступу до інформації завдання спортивного журналіста суттєво ускладняється. Окрім досконалого вивчення теми та респондента, при підготовці до інтерв'ю він має відслідковувати актуальні тренди й тенденції, що цікавлять аудиторію сьогодні. Зокрема:

1. Технологічні інновації в спорті.

Використання сучасних технологій під час тренувань та підготовки до змагань, у т. ч. новітні пристрої, додатки, екіпування, харчування.

2. Психологічне здоров'я спортсмена.

Тривалі навантаження — це стрес не тільки фізичний, а й психологічний. Як можна підтримати свій психоемоційний стан, у т. ч. методи релаксації або вправи для зняття стресу?

3. Етика та чесність у спорті.

Ставлення до нечесних методів змагань взагалі, й живинання допінгу зокрема.

Принцип fair play.

4. Соціальні медіа та їхній вплив.

Чи допомагають соціальні медіа спортсменові? Як саме?

5. Інклюзія та різноманітність у спорті.

Жінки в спорті. Створенні жіночих ліг, проведення змагань. Інваспорт.

Залучення людей з інвалідністю, проведення заходів та змагань.

6. Зміни в тренуваннях та змаганнях під час пандемії, війни.

З якими труднощами стикається спортсмен в проведенні тренувань та участі в змаганнях під час пандемії, війни.

Розуміння актуальних тенденцій допоможе уникнути формальних та шаблонних запитань, які перетворюють інтерв'ю на формальність. «Не виконали настанови тренера», «Не реалізували свої моменти» — вже застарілі фрази, що не цікаві аудиторії. Слід пам'ятати, що спортивне інтерв'ю — це відображення моменту, й воно має на меті показати аудиторії саме цю рефлексію.

D. Merkulov

COGNITIVE AND EMOTIONAL IMPACT OF EDITING TECHNIQUES ON VIEWER'S PERCEPTION IN THE DIGITAL AGE

Д. Меркулов

КОГНІТИВНИЙ ТА ЕМОЦІЙНИЙ ВПЛИВ МОНТАЖНИХ ТЕХНІК НА ГЛЯДАЦЬКЕ СПРИЙНЯТТЯ В ЦИФРОВУ ЕПОХУ

Editing in cinema and digital media serves a technical function and is a powerful tool for manipulating attention, emotions, and cognitive perception. In an era of information overload, algorithmic content selection, and decreasing average video duration, editing techniques that capture attention, evoke emotional responses, and influence cognitive processes have become particularly crucial.

The structural composition of a shot determines how viewers perceive information and where they focus their attention. Research in neurocinematics confirms that certain types of editing — such as rapid editing, associative editing, and “invisible editing” — stimulate activity in different brain regions, affecting emotional engagement and cognitive information processing. Short shots and frequent cuts increase cognitive load, intensifying the sense of dynamism and arousal.

On video platforms such as TikTok, Instagram Reels, and YouTube Shorts, the prevalent use of rapid editing has established a trend toward reduced attention spans. For instance, TikTok clips lasting 15 to 30 seconds often contain between 30 and 50 cuts, effectively maintaining viewer engagement.

“Invisible editing” helps create the illusion of continuity, enhancing immersion in the narrative. A striking example is the film *Birdman* (2014), which is edited to appear as a single continuous shot, generating a sense of direct presence within the story.

Editing is one of the key factors shaping the emotional tone of video content. Through pacing, shot composition, and shot duration, directors can convey various emotional states, such as tension, joy, anxiety, or sorrow. The use of long takes fosters an immersive and calming atmosphere. In contrast, fragmented, chaotic editing (jump cuts) creates a sense of unease, a technique frequently employed in psychological thrillers and horror films. For instance, in *Whiplash* (2014), rapid editing intensifies the protagonist's sense of pressure and psychological distress.

By juxtaposing different images, Associative editing evokes subconscious associations in viewers, amplifying the emotional impact of a scene. One of the most famous examples is the Kuleshov effect, where a neutral facial expression takes on new meaning depending on the accompanying shot. This technique is widely used in modern advertising and film trailers to enhance emotional engagement.

Color editing is crucial in creating contrasts between scenes and shaping emotional perception. For example, in *Mad Max: Fury Road* (2015), desert scenes are characterized by a warm, saturated color palette, while nighttime scenes adopt cold blue tones, clearly distinguishing different emotional atmospheres throughout the film.

In the digital age, editing techniques have taken on a new dimension. Video platforms utilize algorithms to curate content, and editing decisions increasingly account for these factors to optimize viewer engagement. Interactive editing in VR and AR technologies enables adaptive storytelling, where scene sequences can change based on viewer choices. For instance, the audience can directly influence the narrative in the interactive film *Black Mirror: Bandersnatch* (2018), creating a unique and personalized viewing experience.

Moreover, media literacy has become increasingly important, as manipulative content and fake videos frequently employ editing techniques to distort information. Political campaigns, for example, often leverage deepfake technology and manipulative editing to construct misleading narratives, making critical evaluation of audiovisual content an essential skill in the modern media landscape.

Thus, editing techniques serve not only as a tool for narrative construction but also as a crucial means of influencing how information is consumed. Understanding these mechanisms is essential for content creators and audiences who seek to critically engage with visual media and recognize the impact of visual manipulation.

Б. Фарафонов

РИТМІЧНИЙ МАЛЮНОК РОЗВИТКУ ДІЙ В ЕКРАННОМУ ТВОРІ

B. Farafonov

RHYTHMIC PATTERN OF ACTION IN A FILM

1. Ритм — це інструмент, завдяки якому ми діємо в певному ставленні за певними ознаками (сила, тривалість тощо) до реальності — чергування і співвідношення викликів і реакцій, дій та протидій.

2. Ритм існування у світі як ознака сприймання світу, в якому ми перебуваємо. Мірність ритму як швидкість реагування.

3. Помірність як ознака узгодженості, знайденого оптимального співвідношення стосунків «суб'єкт — об'єкт» в обох напрямках — суб'єкта до об'єкта та об'єкта до суб'єкта. Інші варіанти вказують на не оптимальність стосунків, на їх конфліктність, приховану або явну.

4. Помірний ритм — не великий і не малий, він не має відхилень від середнього рівня, середньої норми, де середня норма — це можливість неквапливого сприймання та обдуманого реакції.

5. Чи є поняття «помірний ритм» та «заспокійливий ритм» синонімічними поняттями за своєю сутністю? Заспокійливий ритм, з медичної точки зору, це такий, коли кожен видих удвічі довший за вдих. Повільна музика із 10-секундними циклами (ритмічними блоками), що повторюються, має заспокійливий вплив на слухачів, позаяк це відповідає 10-секундним природним хвилям артеріального тиску. А внутрішній спокій вказує на врівноваженість реагування на подразники навколишнього світу.

6. Мистецтво, як емоційна реакція на оточуючу митця дійсність, не може спиратися на помірний ритм в процесі сприймання мистецького твору.

7. Ритм — це патерн (шаблон) регулярних або не регулярних імпульсів, організованих у часі. Відповідно, частота зміни зображень створює відчуття ритму (мірного, помірною, рівномірного).

8. Творення ритму в візуальній оповідній послідовності є достатньо складним процесом, у якому беруть участь часові параметри зображень (довжина шматків), їх візуальний жанр (просторові, портретні, жанрові), швидкість руху об'єктів в кожному зображенні та напрям руху, як у кожному зображенні, так і в їх групі. В якості найменших груп виступають монтажні фрази. Невипадково Сергій Ейзенштейн вказував на те, що творення монтажної послідовності фільму (зараз ми про це кажемо як «оповідної послідовності аудіовізуального твору») йде за

музичними законами. Це, свого роду, композиторська діяльність і вона потребує не лише хисту, а й певних знань у цій сфері.

9. Ритм розвитку дії у сцені, ритм розвитку дії в епізоді та ритм розвитку дії у частині фільму, відповідно, мають свою специфіку. Візуальні акценти, котрі ми використовуємо задля виділення принципово важливого для розуміння не лише змісту, але й формування ставлення до дій персонажів і їх особистості, завжди є «ударними долями» в монтажній фразі.

10. Значення монтажних фраз, як ритм утворюючих груп, стає зрозумілим, коли ми, монтуючи, розгортаємо перед глядачем не просто послідовність розвитком дії пов'язаних зображень, а починаємо за їх допомогою оповідувати, що передбачає наш розрахунок на емоційний або раціональний відгук на оповідь.

11. Організація ритму екранної оповіді — це організація ритмічного малюнку, який може будуватися на розмірі, виразності або висоті, якщо йдеться про звучання (висота звуку). Розмір та виразність більше відносяться до зображення — розмір довжини кадру та виразність зображення в кадрі. Розмір та виразність достатньо багатозначні чинники, що потребують уваги й свідомого ставлення до них. Як приклад, фільм «Затемнення» Мікеланджело Антоніоні. Модерне зображальне рішення в картині є доміантним. Режисерові важливо, щоб глядач саме відчув, що в кадрі якимось нове за своєю зовнішністю життя, а от чи старе воно за сутністю того, що в ньому відбувається, це і потрібен вирішити для себе глядач. Для вирішення цього завдання режисер обирає довгі за часом кадри з активним внутрішньокадровим рухом у них. Відповідно, отримуємо неквапливу манеру екранної оповіді з напруженим малюнком відносин поміж персонажами.

12. Рух як елемент, що вказує на неперервність процесу життя. Кадр як «рухоме» зображення. Кадр, в якому немає руху — фотографія за своєю суттю. Дія — це рух. Дія як процес розвитку взаємовідносин. Розвиток — це зміна чогось на щось. Коли ми говоримо про кіно, то маємо на увазі, що на площині кадру обов'язково є динамічні, тобто зовнішньо рухомі зображення. Так, в Антоніоні в «Затемненні» все, що пов'язано з головною дійовою особою, має чітко визначену організацію руху в кадрі.

13. Є поняття «умовного кадру» як зображення окремого простого дієвого акту, що і стає змістом ритмічної одиниці у візуальній оповіді. Реальний монтажний кадр, не говорячи вже про знімальний, може мати декілька умовних кадрів, які, незалежно від нашого бажання, будуть утворювати ритмічний малюнок дії. Перерва в дії — відсутність ритмічного малюнку як такого. Асоціативно це як на кардіограмі — пряма лінія самописця є показником відсутності життя. Життя є рух. Кіно — зовнішній рух елементів, що свідчать про життя.

Принцип візуальної оповіді — від конкретики до уточнення обставин або від обставин дії до конкретики дії. Принцип реалізується через візуальне рішення сцени розвитку дії, через роботу з масштабом зображення основного об'єкту в кадрі.

14. Ефект неперервності дії як результат споглядання за процесом розвитку дії. Тож кадр має візуальну тему руху на площині кадру, що організовано в певну фігуру дії за зовнішніми ознаками. Коли ми будуємо монтажну фразу, ми повинні спиратися на це, оскільки поєднання в послідовності двох та більше кадрів, як шматків зображення певного процесу, або подовжує тему руху, або свідчить про конфлікт і є фактом зіткнення за драматичним конфліктом.

15. Організація екранної оповіді є робота на рівні мікросвіту — тобто, на рівні елементів зображень. Ця робота визначається саме драматургічною конструкцією екранного твору.

16. Починаючи дивитися екранне дійство, ми налаштовуємо свій організм на сприймання дійства, саме сприймаючи темп та ритм екранного дійства як координати для налаштування; ми починаємо сприймати візуально-звукову інформацію і формувати до неї своє глядацьке естетичне та емоційне ставлення. І тут виникає запитання: а яке ставлення формується швидше — емоційне чи естетичне? І чи можна його поєднати і позначити як емоційно-естетичне?

Як відомо, звукову інформацію ми сприймаємо швидше, ніж візуальну. Відповідно, і усвідомлюємо ми її швидше, а звук саме швидко провокує чуттєву реакцію індивіда на звуковий подразник. Музика формує емоційний фон, на якому вже утворюється естетичне ставлення до звуко-зорової оповідної послідовності.

17. Візуальне дійство розвивається в характері, що задається звуковим рішенням. І тут ми можемо зазначити, що уміння використовувати ритм як ознаку розвитку дії в екранному творі набувається при умові, що ви добре розумієте, що у вас виступає як ритмутворюючі елементи. Як приклад цього — сцена з фільму «Диявол носить “Прада”» (режисер — Девід Френкель, США, 2006 р.) — сцена йде усього 51 секунду (з 37 хв. 07 сек. до 37 хв. 58 сек.) і показує плин часу і поступову якісну зміну в головному персонажі. У цілому, робота Девіда Френкеля з ритмом побудована на досить простому прийомі — *принципу однорідності простих дійових актів* (дійовий акт 1 — швидкий, то відповідно, що дійовий акт 2, теж швидкий; розбіжність у швидкості поміж актами не повинна бути більше за 15% в ту чи іншу сторону).

18. Принцип однорідності простих дійових актів інтуїтивно опановують всі, хто більш-менш регулярно займається монтажем первинного (відзнятого) матеріалу, навіть коли вони не дуже заглиблюються в природу явища. Навіть у своєму досить якісному підручнику «Монтаж» (Соколов, 2000), автор позначає лише відсоток зміщення об'єкта в наступному кадрі відносно його розташування в кадрі попередньому. Але якщо на рівні *однорідних* елементів (зображальних чи звукових) розуміння природи принципу не досить складне, то на рівні *різномірних* елементів це вже складніше. Спробуємо пояснити чому: Дійовий акт обов'язково має візуальну (пластичну) активність та виразність і може мати звукову активність та виразність. Навіть коли йдеться про візуалізацію психічної дії, ми частіше говоримо про психофізичну дію, підкреслюючи тим самим візуалізацію психічного акту в пластиці руху тіла.

19. Візуальна дія (фізична, словесна, психофізична) має свій час відображення (хронометраж), і, відповідно, послідовність простих (примітивних) дійових актів утворить часову послідовність існування візуальних подразників в їх довжині існування на екрані. Достатньо розгорнуто на це вказує В. Горпенко у своєму підручнику «Монтаж» (Горпенко, 2011), розбираючи питання ритмічного малюнку в екранному творі. Заданий, як камертон, ритм зміни (швидкий, середній чи повільний) визначає відчуття темпу екранної оповіді.

У сутності, ми маємо два варіанти: 1) простий дійовий акт дорівнює довжині (хронометражу) кадру (як окремого зображення, що входить до складу оповідної послідовності); 2) кадр (окреме зображення, що входить до складу оповідної послідовності) є послідовністю двох або більше простих дійових актів. Поєднання в

послідовність варіанту 1 з варіантом 2 утворює ритмічний блок (ритмічну фігуру — послідовність маючих тривалість елементів, що утворюють певну закінчену форму, яка має певну характерну ознаку). У залежності від того, який простий дійовий акт краще сприймається (тобто, його найкраще видно), він буде виступати як основний для сприймання.

Це нагадує послідовність ударних й безударних мовленнєвих одиниць у реченні або в наступній більшій мовленнєвій конструкції — абзаці. Тож розробляючи технологічний сценарій екранного твору, ми теж існуємо на декількох рівнях розуміння того, що робимо. І ми можемо зробити припущення, що це будуть ті ж самі рівні, на яких існує зображення — констатації, виразності, знаковості (через знак до образності).

20. Більшість йдуть від конкретного до загального — від бачення конкретного кадру до бачення сцени як послідовності конкретних кадрів, але не як бачення сцени, як цілісної оповідної та ритмічної одиниці. А цього замало, якщо йдеться про виразність як якісну категорію, оскільки для цього треба розуміти конкретику загальних понять вашої оповіді (тема, матеріал, конфлікт, жанр, стиль) і йти до послідовної їх конкретизації в кожній сцені фільму. Саме тому ми говоримо, що розробка технологічного сценарію — це рух з двох сторін назустріч одна одній. Коли це відбувається, тоді в автора з'являється не лише відчуття, а й розуміння змісту твору, над яким він працює. З'являються поверхи змісту у творі і він набуває обсягу. А саме цього не вистачає більшості картин, що продукуються у світі.

С. Коновалова

ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У МУЗИЧНОМУ КЛІПІ. ТЕНДЕНЦІ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ КЛІПІВ

S. Konovalova

ARTISTIC IMAGE A MUSIC VIDEO. TRENDS IN MODERN MUSIC VIDEOS

Шлях становлення музичного кліпу пройшов безліч етапів та трансформувань — від хронікальної фіксації виконавця до створення надскладних аудіовізуальних конструкцій. Відеоряд перестав бути просто супроводом під звук. Відеокліп є унікальним мистецьким явищем, в якому закладені ідейні концепції, символізм та образність, емоційний стан. Важливим елементом відеокліпу стало створення художнього образу, який розкриває зміст пісні на глибинному, асоціативно-метафоричному рівні.

Для подальшої роботи з терміном надамо визначення художньому образу в музичному кліпі. Це система символів, візуальних елементів, стилістичних рішень та інтерпретацій, які допомагають підкреслити основну ідею пісні або надати їй нових сенсів. Він може реалізуватися через героя, сюжет, пейзажні кадри або візуальну абстракцію, головне, що він викликає певне асоціативне бачення у глядача.

Аналізуючи сучасні відеокліпи, можна навести багато прикладів з вдалою реалізацією художнього образу. У кліпі Біллі Айліш “Bad Guy” цікавим візуальним рішенням стало поєднання контрастних кольорів, які передають іронічне ставлення до власного публічного образу виконавиці, а художній образ має гротескний підтекст. Також цікавим прикладом реалізації ленд-арту в відеокліпі може бути пісня Coldplay (“Hymn for the weekend”), хоча насправді це не єдина пісня з

використанням пейзажів. Автори наповнюють кліп символічними пейзажами, поєднуючи їх зі зйомками в місті, де відбувається свято Холі. Яскраві фарби в поєднанні з пейзажами формують образ гімну життя як яскравого та незабутнього явища.

Доречним буде привести приклад і німецького гурту Rammstein з пісню “Deutschland”. Художній образ в цьому кліпі глибокий, з багатшаровим ускладненням через відображення важкої історичної долі, пошук самоідентичності та любові до батьківщини. Усе це разом утворює складні почуття про одночасні гордість і біль, які поєднуються у сприйнятті Німеччини самими її громадянами. Провідним художнім образом у відеокліпі є персоніфікація Німеччини. Тобто, Німеччина ототожнюється в живому образі темношкірої жінки, яка одягнена в червоно-чорну гаму, символічні кольори німецького прапора. Вона проходить крізь різні історичні епохи — від XVI ст. до наших днів, демонструючи міць держави, її слабкості та біль. Доволі образним є і фінал кліпу: померлу жінку кладуть у труну та відправляють у відкритий космос, де вона пливе над Землею, спонукаючи глядача подумати над майбутнім цієї країни.

Українські кліпмейкери також звертаються до художньої образності. Так, наприклад, у кліпі Олі Полякової «У твоїх обіймах», можна побачити цікавий художній образ. Виконавиця провалюється в прірву та намагається звідти вилізти. Образ прірви, куди впала жінка, — це її емоційний стан, який їй складно подолати. Виконавиця уособлює образом стан кожної жінки, в якій чоловік пішов на війну.

Проводячи аналіз художнього образу в сучасних музичних кліпах, варто також зазначити кілька важливих функцій, які він виконує:

1. Емоційне піднесення (відеоряд посилює емоційне сприйняття в глядача, що закладене в тексті пісні).
2. Змістовне трактування (образність спонукає до нового прочитання тексту пісні).
3. Візуальна ідентичність (формування образу самого виконавця через його образ у кліпах).

Втілення художніх образів у кліпах, розвиток технологій сприяли формуванню нових тенденцій у цьому жанрі:

1. Кінематографічність — використання прийомів кінематографу (складні операторські рішення, глибинна композиція та кінематографічна постановка кадру).
2. Мінімалізм — простота візуальних образів із акцентом на кольорі та формі.
3. Віртуальна реальність та спецефекти — використання VR-технологій для реалізації віртуальних світів і незвичайних образів.
4. Соціальні та культурні меседжі — все частіше в зміст відеокліпу закладається важлива соціальна проблематика.

Підводячи підсумки можна зазначити, що сучасний відеокліп — це вже не просто набір кадрів, що супроводжують пісню, це повноцінний мистецький витвір, у якому художній образ відіграє важливу роль. Через унікальне поєднання музики, візуальних ефектів і глибинних сенсів музичний кліп перетворюється на унікальний мистецький твір, який посилює вплив на глядача. У майбутньому роль художнього образу буде лише зростати, надаючи простір для творчості.

ОСОБЛИВОСТІ ПІТЧИНГУ СОЦІАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ

Yu. Litynska

FEATURES OF SOCIAL PROJECT PITCHING

У сучасному світі творчі соціальні проєкти відіграють важливу роль у розвитку суспільства, сприяючи вирішенню екологічних, освітніх, медичних, культурних та соціально-економічних проблем. Проте успішна реалізація таких проєктів часто залежить від здатності їх ініціаторів ефективно представляти свої ідеї перед потенційними донорами, грантодавцями та партнерами. Саме тому пітчінг соціальних проєктів є необхідним інструментом залучення фінансування та підтримки.

1. Особливості пітчінгу соціальних проєктів.

Соціальні проєкти мають низку унікальних характеристик, які відрізняють їх від бізнес-ініціатив:

Соціальна місія. Основна мета таких проєктів — вирішення суспільно значущих проблем, а не отримання прибутку.

Багатовекторність впливу. Соціальні ініціативи часто мають складну структуру, що передбачає взаємодію з різними цільовими групами (державні установи, громадські організації, приватні компанії тощо).

Необхідність прозорості та звітності. Інвестори та грантодавці очікують чітких механізмів контролю й вимірювання соціального ефекту.

Ефективний пітчінг соціального проєкту має включати:

1. **Чітке визначення проблеми** — опис актуальності та значущості питання.
2. **Конкретне рішення** — пояснення, яким чином проєкт допоможе вирішити проблему.
3. **Оцінка впливу** — механізми вимірювання соціального ефекту.
4. **Фінансова прозорість** — розрахунок необхідних ресурсів та джерел їхнього надходження.
5. **Емоційне залучення аудиторії** — використання історій, що ілюструють важливість проблеми.

2. Основні виклики пітчінгу соціальних проєктів

Попри важливість соціальних ініціатив, їх представники часто стикаються з труднощами під час пошуку фінансування. Основними викликами є:

Відсутність прибутковості. Оскільки соціальні проєкти не орієнтовані на отримання фінансової вигоди, залучення інвестицій від бізнес-структур є ускладненим. Інвестори схильні підтримувати комерційні ініціативи, що гарантують повернення вкладених коштів.

Конкуренція за гранти. Грантові програми мають високий рівень конкуренції. Фонди отримують сотні заявок, тому пітчінг має бути максимально чітким, лаконічним та аргументованим.

Вимоги до звітності. Грантодавці часто висувають суворі вимоги щодо звітності та оцінки ефективності проєктів. Відсутність чітких критеріїв оцінки соціального впливу може знизити шанси на отримання фінансування.

Складність комунікації. Соціальні проблеми іноді складно пояснити широкій аудиторії. Важливою є здатність формулювати складні ідеї просто та зрозуміло.

3. Стратегії подолання викликів.

Щоб підвищити ефективність пітчінгу соціальних проєктів, доцільно застосовувати такі стратегії:

- **Фокус на соціальному впливі.** Демонстрація того, як проєкт реально змінює життя людей.
- **Партнерство з бізнесом.** залучення корпоративного сектору через програми соціальної відповідальності.
- **Креативний підхід до презентації.** Використання візуальних матеріалів, відео, інтерактивних елементів для підвищення залученості аудиторії.
- **Підготовка альтернативних варіантів фінансування.** Поєднання грантів, краудфандингу, благодійних внесків та держпідтримки.

Таким чином, пітчінг соціальних проєктів відіграє ключову роль у залученні фінансування та підтримки для вирішення актуальних суспільних проблем. Оскільки соціальні ініціативи часто не є комерційно прибутковими, їхня успішна реалізація значною мірою залежить від здатності авторів переконати інвесторів, донорів чи грантодавців у важливості та ефективності своїх ідей.

Успішний пітчінг ґрунтується на чіткому визначенні проблеми, яку проєкт має вирішити, та демонстрації його реального соціального впливу. Інвестори й благодійні фонди звертають увагу не лише на ідею, а й на конкретні механізми її реалізації, перспективи довгострокового впливу та прозорість використання коштів. Важливим фактором є здатність автора проєкту ефективно комунікувати, доступно і переконливо доносити головну ідею, використовуючи чітку аргументацію, емоційні складові та візуальну підтримку презентації.

Попри те, що пітчінг соціальних творчих проєктів має низку викликів, зокрема високу конкуренцію за гранти, складність у вимірюванні соціального ефекту й обмеженість фінансових ресурсів, грамотний підхід до підготовки презентації своєї ідеї дозволяє значно підвищити шанси на успіх. Ретельна адаптація виступу під конкретну аудиторію, використання інноваційних форматів подачі інформації є запорукою ефективного залучення ресурсів для реалізації суспільно важливих проєктів.

Таким чином, творчий пітчінг у сфері соціальних проєктів — це не просто презентація, а потужний комплекс впливових засобів, які можуть значно підвищити шанси на успішну реалізацію проєкту.

Ю. Великий

ВИРОБНИЦТВО ВІДЕОРЕКЛАМИ ДЛЯ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ ЗА ДОПОМОГОЮ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Yu. Velykyi

PRODUCTION OF VIDEO ADVERTISEMENTS FOR UKRAINIAN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS USING INNOVATIVE TECHNOLOGIES

Відеореклама є невід’ємним елементом сучасної стратегії просування закладів вищої освіти України. На сьогодні формат реклами зазнав значних змін завдяки новітнім цифровим технологіям та швидкому розвитку медіаплатформ. Значний вплив на засіб створення й сприйняття відеореклами ЗВО є інноваційні технології, такі як штучний інтелект (ШІ), доповнена реальність (AR), віртуальна реальність (VR), великий дані (big data) та інтерактивні елементи.

Нині для персоналізації відеореклами III та машинне навчання стали основними інструментами. Завдяки аналізу великих обсягів даних про поведінку користувачів в інтернеті, III може створювати персоналізовані рекламні ролики, які відповідають інтересам конкретної аудиторії. Це дозволяє значно підвищити ефективність реклами ЗВО та поліпшити логістику при її створенні.

Алгоритми машинного навчання можуть передбачити, який саме продукт або послуга буде найбільш цікавою для певного користувача, і на основі цього створювати персоналізовані рекламні повідомлення. Подібні технології використовуються в таких сервісах, як YouTube, Facebook, TikTok та Instagram, де відеореклама показується на основі попередніх пошукових запитів, переглядів та інтересів користувачів.

Доповнена реальність (AR) і віртуальна реальність (VR) відкривають нові можливості для інтерактивного досвіду з відеорекламою. AR дозволяє додавати цифрові елементи до реального світу, що створює захоплюючий та інтерактивний досвід для користувачів.

Використання великих даних (big data) і аналітики в рекламі стало важливим інструментом для відстеження ефективності відеореклами ЗВО. Завдяки таким технологіям можна не тільки виміряти кількість переглядів відео, але й оцінити рівень взаємодії з контентом, настроїв споживачів та їхню готовність до вступу у заклад вищої освіти.

Інноваційні методи збору даних дозволяють вимірювати вплив реклами в реальному часі, що надає можливість миттєво коригувати кампанії для досягнення найкращих результатів.

Сучасні відеореклами часто містять інтерактивні елементи, що дозволяють глядачам безпосередньо взаємодіяти з контентом. Інтерактивні відеореклами можуть використовуватися в різних формах, що дозволяє глядачам вибирати елементи, які вони хочуть побачити. Це значно підвищує рівень залученості й ефективності реклами ЗВО.

Попри численні переваги, впровадження інноваційних технологій у відеорекламу також має низку викликів. Одним із найбільших є етичні питання, пов'язані з використанням великих даних для персоналізації реклами. Приватність користувачів і захист їхніх даних стають важливими аспектами, які потрібно враховувати при впровадженні нових технологій.

Крім того, необхідність постійної адаптації до нових технологій вимагає від ЗВО великих інвестицій у дослідження та розробку нових форм реклами. Технології змінюються швидко, і те, що є інноваційним сьогодні, може стати стандартом завтра.

Інноваційні технології кардинально змінюють ландшафт відеореклами, відкриваючи нові можливості для брендів і рекламодавців. III, AR і VR, великі дані та інтерактивні елементи дозволяють створювати більш персоналізовані та захоплюючі рекламні кампанії, які мають великий потенціал для підвищення ефективності реклами. Однак для досягнення успіху в цій сфері важливо враховувати не лише технологічні можливості, а й етичні та правові аспекти використання новітніх інструментів.

В. Бескорсий

ВИРАЗНІСТЬ ПРОСТОРОВИХ ЗВУЧАЊ У ЗВУКОВІЙ ДОРІЖЦІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТВОРУ

V. Beskorsyi

EXPRESSIVENESS OF SPATIAL SOUNDS IN THE SOUNDTRACK OF AN AUDIOVISUAL WORK

Просторове звукове поле є одним із зображально-виражальних засобів створення аудіовізуального тексту. Це поняття використовується в звукорежисурі та визначається як вдосконала версія surround sound, тобто об'ємного звуку. За допомогою цього художнього прийому відбувається занурення глядача в атмосферу екранного твору, створюється ефект присутності та правдоподібності подій фільму. У звуковій доріжці аудіовізуального твору важливе місце займає музична фонограма. Просторова атмосфера звучання музики — елемент особливої емоційної виразності. В аудіовізуальному творі ця атмосфера звучання в художній єдності з драматургією надає вражаючі за силою впливу результати.

Різноманітність звукових планів, що відповідають зоровим — великому, середньому й загальному та їхнім поєднанням на екрані, велика кількість акустичних ефектів: реверберація, просте й багаторазове відлуння, ефекти магічного, космічного простору тощо, — все це створює особливе звукозорове середовище, у якому й сприймається фільм.

Сучасні багатоканальні звукові формати (Dolby Digital, Dolby Atmos) надають серйозні можливості для драматургічно осмисленої роботи режисера в просторі метадієгезису (рівень кінооповіді, що відображає суб'єктивні переживання та стани персонажа). Метадієгетичний простір створює важливий рівень аудіовізуальної оповіді, який допомагає глядачеві розкрити драматичну ситуацію через можливість «увійти» в психологічний і ментальний світ героя, зрозуміти внутрішню мотивацію його подальших дій. При цьому для кращого сприйняття глядачем, як в образотворчому, так і у звуковому ряді передбачається наявність чіткої межі між створюваним суб'єктивним простором і художньою реальністю.

Візуальне розмежування художньої реальності та суб'єктивного світу персонажа може здійснюватися через світлове і колірне рішення сцен: це може бути протиставлення кольорового та чорно-білого зображення, у суб'єктивному просторі — колірна інверсія або переважне домінування в кадрі певного кольору.

Змінена суб'єктивна ситуація може передаватися за допомогою ракурсу, зміни точки зйомки, яка відрізняється від тієї, що була обрана в загальному стилістичному рішенні. «Внутрішній» і «зовнішній» простори можуть відрізнитися завдяки ефекту «суб'єктивної» камери — зміни точки зйомки на план «погляду героя», тобто коли відбувається зміна руху камери, що імітує траєкторію руху людського ока.

Відповідно, і у звуковій доріжці застосовується низка прийомів, що сприяють чіткішому розумінню глядачем просторових відмінностей у середині аудіовізуального твору, які більш повно розкривають художній та ідейний задум режисера. Один з таких прийомів, що набув поширення вже в перші десятиліття звукового кіно, — просторова обробка звуку. Спогади, сни, видіння, віртуальний світ казок і фантастики успішно означувалися особливими ефектами реверберації саме тому, що невідповідність акустики кадру зображеному на екрані простору

автоматично трансформувала звукову подію в інший, зумовлений контекстом драматургії уявний простір оповіді.

Просторові звучання, настільки характерні сьогодні для фільмів з фантастичною космічною тематикою (наприклад, «Назад у майбутнє», реж. Р. Земекіс, 1985, «Інтерстеллар» реж. К. Нолан, 2014, «Дюна» реж. Д. Вільнев, 2021, 2024 та ін.), стали обов'язковим елементом їхньої структури. «Космічна реверберація», як і інші просторові ефекти, синтезована музика й шуми широко використовуються не тільки у фантастиці, а й у реалістичній кінодраматургії. Вони передають поетичний, піднесений настрій окремих епізодів, створюють ефект просторової глибини кадру, навіть якщо він не досягнутий у зображенні.

Сучасні звукові формати відтворення звуку надають великі можливості для варіювання просторового звучання (фронт — оточення — псевдостерео — багатоканальне звучання, поліфонія семантичного матеріалу, яка підкреслена ефектами обробки кожного голосу тощо) і визначаються головним чином задумом режисера, стилістичним і жанровим рішеннями. У картині «Гаррі Поттер і Таємна кімната» (реж. К. Коламбус, 2002) у сцені «переходу» Гаррі Поттера на сторінки щоденника Тома Реддла візуалізація минулого стилізована під ефект чорно-білої кіноплівки. Спочатку минуле (і світ привидів) поєднуються в одному кадрі з теперішнім, розрізняючись лише колірним рішенням. Сцену супроводжує музика, що надає казкового та таємничого характеру. У момент, коли виникає розмова привидів, до реплік додано дещо перебільшену реверберацію.

Просторове мислення під час написання музики особливо необхідне композиторам, які працюють у сферах детективного, комедійного і, звісно, музичного фільму. Багатство й розмаїття акустичних відтінків звучання, що прийшло на зміну одноплановій монотонності музики, нехай навіть вона сама по собі й талановита, — процес, що розвиватиметься та удосконалюватиметься. Запорука його успішного здійснення вбачається в освоєнні всього арсеналу технічних засобів, що застосовуються при створенні аудіовізуального твору.

T. Suprun

**EINSATZ VON DROHNEN FÜR DIE AUFNAHME VON DYNAMISCHEN
ACTION-SZENEN: TECHNISCHE MÖGLICHKEITEN UND HERAUSFORDERUNGEN
(USING DRONES FOR FILMING DYNAMIC ACTION SCENES:
TECHNICAL OPPORTUNITIES AND CHALLENGES)**

T. Suprun

**ВИКОРИСТАННЯ ДРОНІВ ДЛЯ ЗЙОМОК ДИНАМІЧНИХ ЕКШН-СЦЕН:
ТЕХНІЧНІ МОЖЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ**

Im 21. Jahrhundert haben technologische Fortschritte die Filmproduktion erheblich verändert, insbesondere im Bereich der Aufnahme von Action-Szenen. Mit der Einführung von Drohnen begann eine neue Ära in der Filmproduktion. Drohnen bieten die Möglichkeit, komplexe Manöver durchzuführen, in begrenzten Räumen zu arbeiten und mit hoher Präzision zu filmen, was neue Möglichkeiten für dynamische Szenen eröffnet, die früher durch die Begrenzungen traditioneller Technologien eingeschränkt waren. Allerdings bringt der Einsatz von Drohnen in der Filmproduktion auch erhebliche Herausforderungen mit sich, die auf allen Produktionsstufen berücksichtigt werden müssen.

Eine der größten Vorteile von Drohnen ist ihre Mobilität, die besonders bei der Aufnahme von Action-Szenen, in denen sich die Geschwindigkeit oft sehr schnell ändert, wichtig ist. Bei Verfolgungsjagden, Kämpfen und Sprüngen sind Drohnen in der Lage, die Richtung, Höhe und Geschwindigkeit schnell zu ändern, was eine große Flexibilität ermöglicht. Ein Beispiel für den Einsatz von Drohnen bei Action-Szenen ist der DJI Inspire 2 mit der X7-Kamera, der in der Lage ist, Videos in 6K-Auflösung aufzunehmen und damit eine außergewöhnlich hohe Bildqualität auch bei schnellen Bewegungen zu gewährleisten. Aufgrund ihrer hohen Manövrierfähigkeit können Drohnen den Einsatz von schweren Tracking-Systemen oder Kranen vermeiden, die die Kamerabewegung einschränken. Diese Mobilität erfordert jedoch präzise Steuerung durch den Operator, da Fehler zu Unfällen oder unscharfen Aufnahmen führen können, wenn sich die Szene schnell verändert.

Die technologischen Entwicklungen ermöglichen es Drohnen, Kameras von höchster Qualität zu tragen, was die visuelle Qualität des Films erheblich verbessert. Die Kamera auf der Drohne ist ein Schlüsselfaktor für die Aufnahme von Action-Szenen, da jede Detailaufnahme und die Stabilität des Bildes für das Verständnis der Szene entscheidend sind. Der Freefly Alta 8 ist ein führendes Modell, das Kameras mit einem Gewicht von bis zu 8 kg tragen kann, wie z. B. die RED HELIUM 8K-Kamera, die es ermöglicht, 8K-Videos auch bei extremen Bewegungen aufzunehmen. Integrierte Gimbal-Systeme verhindern Kamerawackeln während der schnellen Manöver, was besonders für Action-Szenen wichtig ist. Modelle wie die DJI Matrice 600 bieten auch bei starkem Wind oder wechselnden Wetterbedingungen Stabilität, was bei Aufnahmen mit Spezialeffekten wie Explosionen oder Pyrotechnik von entscheidender Bedeutung sein kann.

Drohnenaufnahmen ermöglichen es auch, einzigartige Perspektiven zu erreichen, die zuvor entweder unmöglich oder zu teuer gewesen wären. Zum Beispiel bei Kampfszenen oder Verfolgungsjagden, bei denen schnell die Höhe und der Aufnahmewinkel geändert werden müssen, ermöglichen Drohnen, die Aufnahmeposition innerhalb von Sekunden zu ändern. Der DJI Mavic 3 in Kombination mit der Hasselblad L2D-20c-Kamera kann beeindruckende Aufnahmen erzeugen, insbesondere bei niedrigen Flughöhen oder extremen Sportaufnahmen. Diese Drohne hat eine lange Akkulaufzeit von bis zu 46 Minuten pro Ladeinheit, was ununterbrochene Dreharbeiten auch unter schwierigen Bedingungen ermöglicht.

Drohnen können auch unter verschiedenen Bedingungen arbeiten, einschließlich schwieriger natürlicher Landschaften, in engen Räumen oder bei schlechten Wetterbedingungen. Dies ist besonders wichtig für Dreharbeiten in Gebirgsregionen, Wäldern oder in Situationen, in denen andere technische Geräte aufgrund physikalischer Einschränkungen nicht eingesetzt werden können. Modelle wie der DJI Phantom 4 RTK bieten eine hohe Navigationsgenauigkeit und können auch unter extremen Wetterbedingungen arbeiten, wie z. B. bei Aufnahmen über Wasser oder in dichtem Wald. Sicherheit ist ein wesentlicher Faktor beim Einsatz von Drohnen. Sie können schwere Kameras tragen, und im Falle eines Kontrollverlusts — sei es durch technische Störungen oder menschliches Versagen — können die Folgen schwerwiegende Konsequenzen haben. Insbesondere bei komplexen Action-Szenen wie Verfolgungsjagden oder Explosionen besteht ein erhöhtes Risiko für die Beteiligten. In Hollywood-Filmen wie „Mission: Impossible — Fallout“ werden Drohnen häufig für schnelle Verfolgungsjagden eingesetzt, jedoch immer unter strengen technischen Sicherheitsstandards und mit hochqualifizierten Bedienern. Für solche Szenen ist nicht nur der Einsatz von Hochtechnologie-Drohnen wichtig, sondern auch die kontinuierliche Überwachung und Sicherstellung der Sicherheit

während der Dreharbeiten. Die begrenzte Flugzeit bleibt ein weiteres Problem. Die größten Drohnenmodelle können bis zu 50 Minuten mit einer einzigen Akkuladung fliegen, was für längere Szenen möglicherweise nicht ausreicht. Dies führt dazu, dass Filmteams zusätzliche Akkus benötigen und häufige Ladepausen einplanen müssen, was Zeit und Ressourcen kostet. Für lange Szenen empfiehlt es sich, leistungsstärkere Modelle zu verwenden oder eine Kombination von Aufnahmetechniken anzuwenden, um diesen Nachteil zu kompensieren.

Mit der schnellen Weiterentwicklung der Technologie werden Drohnen zunehmend autonomer und intelligenter. Die Verbesserung von Navigationssystemen wie LiDAR (Laser Radar) wird es Drohnen ermöglichen, noch präziser unter schwierigen Bedingungen zu arbeiten, und die Integration von Künstlicher Intelligenz wird die Aufnahme komplexer Szenen, die schnelle Manöver erfordern, weiter automatisieren. Modelle wie die Skydio 2, die über intelligente Hindernisvermeidungssysteme verfügen, könnten die Hauptwerkzeuge für sicherere und genauere Aufnahmen in der Zukunft werden, bei denen Autonomie und Sicherheit neue Standards erreichen.

Drohnen bieten enorme Möglichkeiten für die Filmproduktion, insbesondere bei der Aufnahme von dynamischen Action-Szenen. Sie ermöglichen eine neue Dimension der Mobilität, Stabilität und Präzision und eröffnen Perspektiven, die mit traditionellen Methoden nicht realisierbar wären. Gleichzeitig gibt es erhebliche technische, organisatorische und sicherheitsrelevante Herausforderungen, die sorgfältig geplant und mit Spezialwissen behandelt werden müssen. Mit der Weiterentwicklung der Drohnen-technologie, insbesondere in Bezug auf Autonomie und die Integration von KI, ist zu erwarten, dass ihr Einsatz in der Filmproduktion noch universeller wird und in Zukunft mehr Flexibilität und Sicherheit bietet.

СЕКЦІЯ:
ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА, АРХІВНА СПРАВА
В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

Д. Гончаров

**ЗАСТОСУВАННЯ ЧАТ-БОТІВ НА ОСНОВІ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ
В БІБЛІОТЕЧНОМУ ОБСЛУГОВУВАННІ**

D. Honcharov

APPLICATION OF AI-BASED CHATBOTS IN LIBRARY SERVICES

Серед бібліотекарів, які вбачають загрозу втрати роботи через розвиток штучного інтелекту (ШІ), найбільші побоювання викликає генеративний ШІ, зокрема ChatGPT та аналогічні системи. Це пояснюється тим, що подібні сервіси є найбільш розвиненими та водночас широко доступними та резонансними. Найочевиднішим першим кроком їх упровадження в бібліотечну сферу є використання чат-ботів на базі ШІ для інформаційного обслуговування користувачів. Такий підхід дозволяє не лише забезпечити цілодобову роботу довідкової служби та автоматично надавати базову інформацію, наприклад про графік роботи чи наявність видань, але й відкриває перспективи глибокої автоматизації. Якщо навчати ШІ на основі мільйонів бібліотечних документів, він зможе значно ефективніше, ніж людина, надавати рекомендації читачам, швидко знаходити релевантні джерела, здійснювати контент-

аналіз, допомагати у створенні бібліографічних списків та навіть брати участь у формуванні індивідуальних навчальних планів. Утім, ці можливості залишаються теоретичними: постає питання, чи можна ефективно реалізувати подібну систему на практиці, зважаючи на етичні, технічні та методологічні виклики?

При використанні чат-ботів у бібліотеках можуть виникати такі етичні питання, як дискримінація через упередження, закладені в алгоритмах; відповідальність за неточність відповідей; безпека даних користувачів, а також дотримання принципів професійної етики та норм авторського права. У своєму огляді літератури щодо застосування ШІ в бібліотечній та архівній справі S. Mannheimer разом із колегами виявили, що більш ніж половина проаналізованих ними наукових робіт на цю тему згадують етичні проблеми. Водночас лише третина робіт звертається до ширшої проблематики, а не лише до питань точності алгоритмів через людський фактор та інших суто технічних аспектів. Н. Bubinger і J. D. Dinneen порушили подібну тему, звертаючи увагу на загрозу дискримінації та спотворення результатів через історичні особливості або брак даних. На їхню думку, ключовим завданням є розробка способів визначення та мінімізації можливих етичних ризиків, але це може стати складнішим, ніж впровадження ШІ-технологій. Y. Liu, P. Sullivan та L. Sinnamon проаналізували десять академічних пошукових систем, що використовують ШІ та рекомендовані університетськими бібліотеками в Канаді. З'ясувалося, що лише п'ять із них надають детальний опис принципів функціонування, тоді як дві системи взагалі не розкривають жодної інформації про свої алгоритми. Непрозорість роботи таких систем викликає занепокоєння, адже саме відкритість алгоритмів є ключовою передумовою довіри до результатів пошуку, дотримання академічної доброчесності та забезпечення відтворюваності наукових досліджень.

B. Twomey, A. Johnson та C. Estes проаналізували досвід бібліотеки Морріса при Університеті Делавера, де для покращення обслуговування користувачів було впроваджено чат-боти. Порівнявши шість різних платформ, бібліотека обрала Chatbase, що працює на базі ChatGPT і надає можливість навчання чат-бота за допомогою вебресурсів та локальних матеріалів. Хоча подібні системи здатні створювати ілюзію автономної роботи, дослідники наголошують на необхідності залучення бібліотекарів й IT-фахівців на всіх етапах — від навчання та адаптації програми до подальшої підтримки. Водночас впровадження таких рішень вимагає ретельного стратегічного планування та міждисциплінарного підходу, аби краще відповідати інформаційним потребам користувачів. M. Chase описує досвід Альбертського університету, де чат-бот на платформі Dialogflow використовується для цілодобової бібліотечної довідкової служби. Проте статистика свідчить, що лише 10 % відвідувачів продовжують взаємодію з ботом після його початкового вітання, віддаючи перевагу спілкуванню з реальною людиною. Натомість W. Yates разом із колегами продемонстрували, що такі чат-боти можуть ефективно застосовуватися для підготовки персоналу бібліотеки, імітуючи різноманітні сценарії запитів від потенційних користувачів. Такий підхід дає змогу тренувати фахівців у безпечному середовищі, дозволяючи напружувати навички обслуговування відвідувачів ще до безпосереднього контакту з ними.

Використання чат-ботів на базі ШІ в бібліотеках відкриває широкі можливості для оперативного доступу до інформації, удосконалення бібліотечних послуг і навіть підготовки персоналу. Однак технічна реалізація — лише одне із завдань: досвід клієнтів має бути комфортним і прийнятним, інакше всі переваги ШІ-рішень

можуть так і не розкритися. Саме тому забезпечення прозорості алгоритмів, продумане стратегічне планування, залучення фахівців і врахування етичних викликів є необхідними складовими успішного впровадження, що вимагає від бібліотекознавців ще багато напрацювань. На сьогодні ШІ не здатен повністю замінити людей через потребу в постійному контролі й додаткових знаннях, проте його впровадження може суттєво підвищити вимоги до кваліфікації фахівців.

О. Борисов

**ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ БІБЛІОТЕК:
РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ТА ІНТЕРНЕТУ РЕЧЕЙ
У СТВОРЕННІ ІННОВАЦІЙНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ СЕРВІСІВ**

O. Borysov

**DIGITAL TRANSFORMATION OF LIBRARIES:
THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND THE INTERNET OF THINGS
IN CREATING INNOVATIVE INFORMATION SERVICES**

Сучасна цифрова трансформація бібліотечних систем відзначається стрімким впровадженням інноваційних технологій, серед яких особливе місце посідають штучний інтелект (ШІ) та Інтернет речей (IoT). Важливо відзначити, що поєднання ШІ з IoT створює потужну синергію, коли IoT виконує роль джерела даних, а ШІ — засобу їх обробки, аналізу та трансформації в ефективні сервіси. Такий підхід дозволяє бібліотекам переходити від традиційних методів управління до створення адаптивних, інтерактивних і персоналізованих систем обслуговування, які здатні задовольнити все більшу кількість потреб сучасного цифрового суспільства.

Перед бібліотеками постає необхідність підвищення якості обслуговування користувачів та оптимізації управлінських процесів. Одним із шляхів вирішення цих завдань є інтеграція ШІ та IoT, що дозволяє ефективно збирати, обробляти та аналізувати дані в режимі реального часу. Наприклад, аналіз даних із IoT-пристроїв стає основою для розробки алгоритмів, здатних надавати персоналізовані рекомендації та оперативно реагувати на запити користувачів.

Проблема адаптивності бібліотечних систем та потреба в інтерактивному середовищі обговорюється в дослідженні С. Су та Н. Чен “Intelligent Information Service System of Smart Library Based on Virtual Reality and Eye Movement Technology”. Автори розглядають інтеграцію технологій віртуальної реальності та відстеження руху очей для створення середовища, у якому IoT-дані використовуються ШІ для формування персоналізованих рекомендацій. За результатами проведеного аналізу, систематичний збір інформації про поведінку користувачів сприяє постійному вдосконаленню алгоритмів, які відповідають на актуальні інформаційні потреби.

Ще одне важливе питання — ефективність моніторингу ресурсів та оптимізація логістичних процесів у бібліотеках. У цьому контексті, публікація К. А. Адегоке “Internet of Things (IOT): An Indispensable Tool for Smart Library Services in Nigerian University” демонструє, як застосування RFID-сенсорів та інших датчиків дозволяє збирати дані про розташування та переміщення книжкових фондів. Перетворення цих даних завдяки алгоритмам ШІ дозволяє прогнозувати майбутній запит на ресурси, що у свою чергу оптимізує структурні та логістичні процеси.

Питання прогнозування використання ресурсів та автоматизації управління об'єднує декілька досліджень. Так, у статті “IoT-enabled Library Management

System with Predictive Analysis of Resource Usage Data using Machine Learning for the Qualitative Up-gradation” (Г. Део, А. Мішра та З. М. Джалалудін) пропонується методологія, яка дозволяє за допомогою машинного навчання прогнозувати використання бібліотечних ресурсів. Схожі підходи прослідковуються і в публікації Ч. Ванг, Ч. Ша та Л. Цзя “Research on Digital Resource System Construction of Smart Library Based on Computer Network and Artificial Intelligence”, де інтеграція IoT-даних із можливостями ШІ створює адаптивні інформаційні системи, що самонавчаються і забезпечують швидкий доступ до наукової інформації.

Водночас впровадження ШІ в бібліотечно-інформаційну сферу супроводжується низкою викликів. Зокрема, це стосується інтеграції різних технологій у єдину систему. Ф. Ванг та Х. Сюй у статті “Research on the Application and Frontier Issues of Artificial Intelligence in Library and Information Science” розглядають труднощі впровадження ШІ. У дослідженні наголошується на необхідності поєднання IoT з інтелектуальними алгоритмами для створення адаптивних екосистем, що сприяє полегшенню доступу до навчальних ресурсів і оптимізації роботи бібліотек.

Особливу увагу варто приділити процесам створення адаптивних систем управління бібліотечними ресурсами. Дослідження “Smart University Library Management System Based on Internet of Things”, проведене С. С. Мухамедом та А. М. Дарвешем, виявляє, що застосування інтелектуальних систем машинного навчання відкриває можливість аналізувати великі обсяги даних у реальному часі, що допомагає здійснювати математичне прогнозування та ефективно оптимізувати розподіл ресурсів.

Комплексний підхід до створення інтелектуальних бібліотек охоплює не лише окремі технології, але і їх синергію. У статті “The Intelligent Libraries: Innovation for a Sustainable Knowledge System in the Fifth (5th) Industrial Revolution” (Г. О. Адігун, Ю. А. Аджані та Р. Т. Енакріпе) досліджується, як поєднання IoT, хмарних технологій, робототехніки та ШІ сприяє створенню сталих навчальних та дослідницьких ресурсів, які відповідають вимогам майбутніх поколінь.

Нарешті, підсумовуючи сучасний тренд інтеграції ШІ та IoT, публікація “Use of Machine Learning Techniques in Library” від науковців Н. К. Гупти, С. Гупти та Д. К. Намдео наголошує на важливості застосування алгоритмів машинного навчання для покращення класифікації, індексації та формування персоналізованих рекомендацій. Завдяки використанню IoT-пристроїв, дані стають основою для створення динамічних інформаційних платформ, які сприяють підвищенню загальної ефективності бібліотечного управління. Поєднання ШІ та IoT дозволяє вирішувати як проблеми оптимізації внутрішніх процесів, так і завдання щодо підвищення якості інформаційного обслуговування, що є ключовим чинником у розвитку сучасних бібліотечних систем.

На основі аналізу наведених досліджень можна зробити кілька обґрунтованих висновків. По-перше, інтеграція ШІ з IoT дозволяє створити системи, здатні на самонавчання, які постійно вдосконалюють свої алгоритми завдяки аналізу великого обсягу даних з різних джерел. Такий підхід сприяє підвищенню якості інформаційного обслуговування, адаптації ресурсів до потреб користувачів та оптимізації внутрішніх процесів. По-друге, використання IoT як джерела даних для ШІ відкриває можливості для прогнозного аналізу, що дозволяє бібліотекам оперативніше реагувати на зміни в попиті, планувати оновлення колекцій та знижувати експлуатаційні витрати. По-третє, завдяки застосуванню технологій,

таких як VR та ЕМТ, ШІ може обробляти інтерактивні дані, що забезпечує більш глибоку взаємодію з користувачами та створює умови для інноваційних освітніх сервісів.

Подальші дослідження в цій галузі мають бути спрямовані на розробку інтегрованих цифрових екосистем, які поєднують можливості ІоТ для збору даних із потужністю ШІ для їх обробки. Необхідно розробити моделі, які дозволяють оцінити економічну ефективність таких систем, а також визначити оптимальні алгоритми обробки даних для підвищення точності рекомендаційних систем. Водночас важливо приділяти увагу питанням безпеки та етичним нормам, що забезпечує захист персональних даних користувачів та запобігає упередженості в алгоритмах ШІ. Розробка єдиних стандартів інтеграції та упровадження систем постійного навчання для бібліотечного персоналу також є невіддільними складовими подальшого розвитку цієї сфери.

Отже, синергія між штучним інтелектом та Інтернетом речей має величезний потенціал для трансформації бібліотечних сервісів, перетворюючи традиційні установи в динамічні центри знань і нових інновацій.

Л. Туровська

ПРЕДСТАВНИЦЬКА ФУНКЦІЯ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ (ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ МАРКЕТИНГОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ)

L. Turovska

REPRESENTATIVE FUNCTION OF THE SCIENTIFIC LIBRARY IN SOCIAL NETWORKS (ACCORDING TO THE RESULTS OF MARKETING RESEARCH)

Бібліотека виконує суто соціальну місію в громадянському суспільстві, тож її діяльність найперше націлена на соціальний ефект. Це передовсім задоволення бібліотечно-інформаційних потреб користувачів, спрямованих на отримання наукових знань, самоосвіту, соціокультурне самовдосконалення та самовиховання. Тож одним з наріжних напрямів бібліотечної діяльності є ретельне вивчення читацьких пріоритетів та вподобань. Саме орієнтація на споживача, максимальне задоволення його запитів та потреб має найвищу цінність для бібліотеки.

Нині Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського (НБУВ) як потужний інформаційно-комунікаційний комплекс відкритого типу дедалі більше перекладає центр тяжіння своєї діяльності на дистанційні форми й методи бібліотечно-інформаційного обслуговування. Вона розробляє нові дистанційні послуги, віднаходить інноваційні підходи до бібліотечно-інформаційного сервісу з метою як найповнішого забезпечення інформацією користувачів у зручний для них спосіб, стає на захист віртуального інформаційного простору, надаючи відсіч суперечливій інформації та дезінформації.

Проводячи бібліотечне маркетингове дослідження, ми зупинилися на об'єктивному аналізі ступені затребуваності представницької функції НБУВ в інтерактивному просторі, а саме, на її вебсторінках, розташованих у соціальній мережі Facebook, на відеохостингу «Ютуб» та в багатоплатформовому месенджері «Телеграм».

Дослідження проводилося упродовж січня 2025 року з використанням одного з виправданих соціологічних методів — фокусних груп, сутність якого полягає в безпосередньому (очному) збиранні точок зору респондентів у невеличких групах.

В опитуванні взяли участь 60 респондентів — відвідувачів наукової бібліотеки. Фокус дослідження був звужений до двох запитань, першим з яких було: «Чи відвідуєте ви вебсторінки НБУВ, розташовані в мережі «Інтернет» (на «Фейсбуці», в «Телеграмі» та «Ютубі»), де розміщені електронні інформаційні ресурси наукової бібліотеки?»

Поставлене запитання передбачало вибір респондентами одного із чотирьох запропонованих варіантів, а саме:

- відвідую систематично;
- відвідую періодично, за наявності корисної інформації;
- відвідую інколи: із цікавості; випадково;
- не відвідую.

За результатами опитування:

- 30 % респондентів систематично відвідують вищезначені вебсторінки;
- 30 % відвідують періодично, за наявності корисної інформації;
- 20 % відвідують інколи: із цікавості, випадково;
- 20 % взагалі не відвідують.

Доволі високий рейтинг відвідування вебсторінок НБУВ у мережі «Інтернет» є цілком закономірним. Адже соціальні мережі — це середовище з практично миттєвою швидкістю поширення інформації та доволі сильним ефектом пам'яті. Вони відображають проблеми та потреби суспільства, демонструють ставлення громадян до актуальних ситуацій економічного, політичного та суспільного життя, виступають нібито «дзеркалом самого життя». Їх раціональне використання відкриває перед бібліотекою багато нових можливостей, зокрема змогу пропагувати власні інформаційні електронні ресурси та ґрунтовніше вивчати інтереси читацької аудиторії.

І не випадково перше запитання бліц-опитування перекликалося з другим: «Наскільки актуальна для Вас інформація, представлена на вебсторінках НБУВ у мережі «Інтернет»?», яке передбачало вибір одного з трьох запропонованих варіантів, а саме:

- корисна як фахівцю;
- цікава для обізнаності, розширення світогляду;
- малоцікава.

За результатами опитування:

- 60 % респондентам корисна інформація, представлена на сторінках НБУВ в мережі «Інтернет», як фахівцям;
- 30 % вважають її цікавою для розширення власного світогляду;
- 10 % висловили свою незацікавленість, яку пояснили тим, що, на їх погляд, соціальні мережі орієнтовані більш на спілкування, ніж інформування, яке для них не є актуальним.

Слід зазначити, що найбільшу зацікавленість респонденти, опитані у фокус-групах, виявили до практики розміщення на вебсторінці НБУВ на «Ютубі» — буктрейлерів електронних бібліотечних виставок як інноваційної форми бібліотечного рекламування та пропагування бібліотечного фонду, що дозволяє в цікавій та динамічній формі розповісти віддаленим користувачам про різноманітні (нові й тематичні) видання та заохочує їх відвідати бібліотеку.

Також респонденти зазначили, що представництво НБУВ у соціальних мережах дає можливість:

- оперативно довідуватися про бібліотечні заходи;
- знайомитися з новими надходженнями;
- стежити за всім спектром електронних інформаційних ресурсів наукової бібліотеки;
- брати участь у соціологічних опитуваннях;
- висловлювати свої думки шляхом зворотного зв'язку (зокрема, у спосіб коментарів і лайків).

Все це, безумовно, активізує комунікацію «бібліотека-читач».

Респонденти також зазначили, що своїм представництвом у соціальних мережах наукова бібліотека зміцнює свою комунікативну складову, чим значно підвищує свій авторитет. Тож активна робота в соціальних мережах є вдалим маркетинговим рішенням щодо орієнтації на користувача й популяризації бібліотечної справи. А бібліотечні фахівці, окрім представницької, інформаційної, комунікативної та навігаційної функції наукової бібліотеки в соціальних мережах, користають ще й з її соціологічної функції, спрямованої на вивчення інформаційних запитів різних категорій користувачів з метою оптимізації надання змістовних електронних інформаційних послуг.

Я. Мартиненко

ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ХМАРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Y. Martynenko

FEATURES OF CLOUD TECHNOLOGIES APPLICATION IN LIBRARY AND INFORMATION ACTIVITIES

У сучасному світі бібліотечно-інформаційна діяльність зазнає суттєвих трансформацій, що пов'язується, насамперед, із необхідністю задовольнити запити користувачів нового покоління. Змінюються й функції бібліотек, які перетворюються на інноваційні хаби, де відбувається продуктивна взаємодія різних категорій користувачів. Бібліотеки стають не лише місцем зберігання інформації та надання доступу до неї, а й простором для індивідуальної самореалізації та творчої співпраці. У проєкті «Стратегії розвитку культури в Україні на 2025–2030 роки» зазначається, що бібліотеки України виконують не лише інформативну функцію, а й соціальну, акцентовано увагу на потенціалі бібліотек щодо консолідації суспільства, забезпеченні рівного доступу до інформації, знань, залученні до цінностей української та світової культури. Серед основних завдань реалізації Стратегії визначено розроблення єдиного унормованого програмного забезпечення для бібліотечних закладів та об'єднання їх в єдину українську бібліотеку. На нашу думку, упровадження хмарних технологій у діяльність бібліотек є ефективним засобом практичної реалізації поставлених у проєкті Стратегії завдань та намічених цілей, оскільки хмарні сервіси дозволяють сучасним бібліотекам запровадити нові форми обслуговування користувачів, адаптуватися до функціонування в цифровому суспільстві. Для користувачів бібліотек упровадження хмарних технологій також має суттєві переваги, оскільки вони отримують можливість доступу до необхідної інформації з будь-якої локації, а хмарна інфраструктура розширює можливості пошуку інформації та полегшує доступ до оцифрованих колекцій по всьому світу.

Проблема впровадження хмарних технологій в інформаційно-бібліотечну діяльність є актуальною в сучасних наукових дослідженнях. Найбільш досліджуваними є такі питання: визначення та основні характеристики хмарних технологій, типи їх моделей; різні ініціативи хмарних обчислень та послуги, що пропонуються цими ініціативами; особливості впровадження хмарних обчислень у бібліотеках та інформаційних центрах, переваги та недоліки такого впровадження тощо.

Щодо проблеми застосування хмарних технологій у бібліотечно-інформаційній діяльності, увага дослідників акцентується на питаннях: забезпечення підвищення її ефективності за рахунок упровадження хмарних технологій та перетворення бібліотек на інтелектуальні центри (I. Wada); вивчення того, які саме бібліотечні послуги можуть бути трансформовані під впливом хмарних технологій (управління, придбання, зберігання, розповсюдження інформації) та можливості скорочення витрат за рахунок їх впровадження (B. McManus, M. Goldner, J. Mavodza); з'ясування й пояснення ролі хмарних технологій у трансформації бібліотечних послуг (N. L. Romero); аналізі ефективності хмарних обчислень та їх застосування в бібліотеках (Anubhaw Kumar Suman, Madhu Patel, P. V. Vijesh); визначенні факторів, які має оцінити кожна бібліотека перед упровадженням хмарних послуг та переходом на хмарні бібліотечні сервіси, визначенні переваг та недоліків такого впровадження (D. Shivalingaiah, K. N. Sheshadri); вивчення можливостей за допомогою хмарних технологій створювати віртуальні бібліотечні спільноти та працювати над колективними проєктами (M. Breeding); визначенні інструментів та методів хмарних обчислень, які використовуються бібліотеками (M. Yuvaraj, R. Kumar).

Національний інститут стандартів та технологій (NIST) США запропонував п'ять основних критеріїв оцінки хмарних технологій, на які необхідно зважати під час упровадження їх у бібліотечно-інформаційну діяльність:

- самообслуговування на вимогу, тобто можливість користувачів скористатися комп'ютерними та інформаційними послугами без безпосередньої взаємодії з кожним постачальником;
- вимірюваність послуги, оскільки хмарні системи автоматично контролюють використання ресурсів залежно від типу послуги — зберігання, обробка, активні облікові записи користувачів тощо;
- широкий мережевий доступ, оскільки хмарні функції доступні через мережу з використанням традиційних механізмів, що підтримують різні клієнтські платформи, зокрема робочі станції, персональні комп'ютери, ноутбуки, смартфони тощо;
- об'єднання ресурсів: обчислювальні ресурси постачальника розподіляються між декількома користувачами в багатопрофільній архітектурі;
- еластичність, оскільки для швидкого масштабування, або масштабування в залежності від попиту, послуги можуть надаватися в будь-який час без додаткових витрат, іноді навіть автоматично.

Визначені критерії є важливими для врахування в організації бібліотечно-інформаційної діяльності в контексті впровадження хмарних обчислень. Науковці, зокрема M. Yuvaraj, вказують на такі особливості діяльності бібліотеки із використанням хмарних технологій:

- можливість розміщувати та зберігати в хмарі різноманітні інформаційні ресурси, до яких користувачам надається доступ. Це не потребує встановлення додаткового програмного забезпечення, окрім широкосмугового підключення та веббраузера;
- розподіленість користувачів та сервісів по всьому світу, незалежність хмарної бібліотеки від часових, просторових, мовних та технологічних бар'єрів;
- можливість об'єднати ресурси багатьох бібліотек, забезпечити ефективну та результативну взаємодію між користувачами та бібліотечними фахівцями через блоги та соціальні мережі.

Також М. Yuvaraj акцентує увагу на тому, які саме сервісні послуги бібліотек можуть бути ефективно реалізовані в хмарному середовищі. Зокрема, він називає: хмарний доступ до бібліотечних колекцій через OPAC (Online public access catalog); вчасне надання бібліотечних послуг на вимогу; зручна для користувача стратегія пошуку, наприклад BiblioCommons; хмарні інструменти управління цитуванням для обміну контентом; формування спільнот, управління цитуванням та надання рекомендацій щодо ресурсів; організація ефективної наукової комунікації; хмарне програмне забезпечення StackMap для мапування полиць, що дозволяє користувачам визначати фізичне місцезнаходження книги; співпраця різних бібліотек у веденні бібліографічних записів, в оцифруванні та збереженні інформаційних ресурсів.

М. Yuvaraj виокремлює чотири моделі хмарних бібліотек:

- модель відкритої хмарної бібліотеки, у якій бібліотечні дані, додатки та сервіси розміщуються в загальнодоступній хмарі;
- модель закритої хмарної бібліотеки, у якій бібліотечні дані, додатки та сервіси розміщуються в приватній хмарі з обмеженнями доступу, ними керує бібліотека або постачальник послуг;
- модель інтегрованої хмарної бібліотеки, що реалізується шляхом об'єднання декількох бібліотек, які співпрацюють для створення спільної хмари;
- модель хмарної бібліотеки видавців, у якій вони створюють приватну хмару для розміщення е-контенту (е-книги, е-журнали, е-дисертації, е-друковані видання тощо) у хмарі. Бібліотеки можуть оформити передплату на них і надати доступ користувачам до цих ресурсів.

Важливо під час організації бібліотечно-інформаційної діяльності із застосуванням хмарних технологій враховувати напрацювання щодо використання в цьому процесі хмарних систем управління бібліотекою, серед яких науковці (М. Yuvaraj, Lakhmi Chand Goyal, Pradeep Kumar Jat) називають такі: Librarika, Best Book Buddies, TinyCat, Mendeley, OCLC (Online Computer Library Center), World Cat, Library Thing, TerraPod та ін.

Отже, створюючи хмарну бібліотеку, необхідно зважати на ті особливості, які виокремлюють сучасні дослідники, оскільки хмарні технології відкривають перед бібліотеками нові технологічні можливості щодо реалізації їх сервісної функції та сприяють трансформації бібліотек в інтелектуальні хаби й інформаційні центри, що цілком відповідає завданням інформаційного суспільства та потребам користувачів.

A. Dwornik, D. Fabisiak

**ZASTOSOWANIE SZTUCZNEJ INTELIGENCJI JAKO NARZĘDZIA
WSPOMAGAJĄCEGO WYSZUKIWANIE W KATALOGU BIBLIOTECZNYM
(APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE AS A SUPPORTING TOOL
FOR SEARCH IN THE LIBRARY CATALOGUE)**

A. Дворник, Д. Фабізіак

**ЗАСТОСУВАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ
ЯК ІНСТРУМЕНТУ ПІДТРИМКИ ПОШУКУ В БІБЛІОТЕЧНОМУ КАТАЛОЗІ**

Narzędzia oparte na tzw. sztucznej inteligencji zaczęły powstawać od lat 50-tych ubiegłego wieku. Powszechna świadomość ich działania, zastosowania i wpływu na pozyskiwanie informacji rozpoczęła się na początku XXI w., a najbardziej przyczyniła się do niego prezentacja przez firmę OpenAI 30 listopada 2022 r. zaawansowanego modelu językowego sztucznej inteligencji — ChatGPT.

Środowisko bibliotekarskie z uwagą obserwowało rozwój tej technologii. Po wdrożeniu systemu nowej generacji Alma z wyszukiwarką Primo w Bibliotece Uniwersyteckiej Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (BU UMK), nowym doświadczeniem w zarządzaniu informacją bibliograficzną stało się zintegrowanie niejednorodnych metadanych o wszystkich źródłach wiedzy prezentowanych w jednym środowisku wyszukiwawczym (publikacje drukowane, elektroniczne, zdigitalizowane). Poza niekwestionowanymi korzyściami — jeden punkt wyszukiwawczy, zamiast korzystania z wielu dostępnych baz, skutkowało to niejednorodnością metadanych, a co z tym związane ograniczeniem pełnego wykorzystania możliwości wyszukiwarki — fasetowania. Z nadzieją zatem oczekiwano wspomaganie sztucznej inteligencji w korzystaniu z katalogów bibliotecznych.

We wrześniu 2024 r. firma Exlibris, producent oprogramowania Alma i Primo, zaprezentowała nowe narzędzie wspomagające wyszukiwanie zasobów bibliotecznych w języku naturalnym: Asystenta Wyszukiwania (Research Assistant), w którym zastosowano model językowy oparty na architekturze Retrieval Augmented Generation (RAG). Łączy on możliwości dużego modelu językowego (LLM — Large Language Model) z wiedzą zindeksowaną w Central Discovery Index (CDI) — źródle zawierającym ponad 5 miliardów rekordów dotyczących materiałów naukowych i akademickich w formie elektronicznej pochodzących od wydawców oraz z agregatorów i repozytoriów.

Chociaż wspomaganie wyszukiwania dotyczy publikacji elektronicznych (marzec 2025 r.), to w planach dostawcy oprogramowania jest dalszy rozwój tego narzędzia w kierunku przeszukiwania wszystkich metadanych zawartych w katalogu bibliotecznym. Dla bibliotekarzy tworzących metadane rozumienie jak działa Asystent Wyszukiwania jest kluczowe — metadane i narzędzia, które je interpretują, muszą rozwijać się symbiotycznie. W tym celu BU UMK od 2018 r. współpracuje z Biblioteką Narodową w Warszawie (od czerwca 2021 r. posiada wspólny katalog), m.in. w zakresie rozwoju metadanych. Ze względu na zmianę narzędzi wyszukiwawczych w kontekście sieci semantycznej w BU UMK zrezygnowano z charakterystyki rzeczowej w prekoordynowanym języku haseł przedmiotowych KABA, zastępując ją zasadami katalogowania Biblioteki Narodowej opartymi na języku postkoordynowanym — Deskryptorach Biblioteki Narodowej (DBN). Testy użyteczności prowadzone są w wersji testowej wyszukiwarki Primo BU UMK z aktywną funkcją Asystenta Wyszukiwania dla zalogowanych użytkowników, do czasu przeprowadzenia niezbędnych rekomendacji użytkownikom.

Opis działania

Po wpisaniu zapytania wyszukiwawczego Asystent Wyszukiwania przeszukuje metadane bibliograficzne oraz streszczenia publikacji. Komponuje odpowiedź w języku naturalnym na podstawie 5 źródeł oraz przekierowuje do katalogu biblioteki, gdzie zapytanie jest przekształcane na zapytanie z użyciem operatora logicznego (Boolean query) OR. Nie oferuje wsparcia dla bardziej zaawansowanych operatorów czy niestandardowych masek znakowych, które są szczególnie przydatne w językach fleksyjnych, jakim jest język polski. Umożliwia jednak edycję zapytania po przejściu do katalogu, co pozwala na jego uszczegółowienie. Daje to co prawda dużą precyzję wyszukiwania, ale może też znacząco je zawęzić i pominąć wartościowe dla użytkownika publikacje dostępne w katalogu. Z drugiej strony dzięki mapowaniu operatorów i tworzeniu alternatywnych zapytań w języku polskim i angielskim zmniejsza się ryzyko błędów tłumaczeniowych.

Przykład działania:

Zapytanie: „Jakie skutki dla społeczeństwa polskiego przyniósł Potop Szwedzki?”

Funkcja przekształciła w zapytanie w wyszukiwarce:

(Swedish Deluge impact on Polish society) OR (effects of the Swedish invasion on Poland) OR (Poland social consequences of the Great Northern War) OR (historical analysis of the Swedish Deluge in Poland) OR (cultural changes in Poland after the Swedish Deluge) OR (skutki Potopu Szwedzkiego dla społeczeństwa) OR (Potop Szwedzki a zmiany społeczne w Polsce) OR (wpływ Potopu Szwedzkiego na życie codzienne Polaków) OR (Potop Szwedzki i jego konsekwencje dla kultury polskiej) OR (historie społeczne z czasów Potopu Szwedzkiego) OR (Jakie skutki dla społeczeństwa polskiego przyniósł Potop Szwedzki?)

Otrzymanie trafnych odpowiedzi od Asystenta Wyszukiwania wymaga utworzenia właściwego tzw. prompta (zapytania). Dużym plusem jest możliwość zadawania pytań w dowolnym języku, który później zostanie przetłumaczony na język angielski w celu wygenerowania pełnego zapytania dwujęzycznego. Dzięki temu narzędzie jest intuicyjne i łatwe w użyciu dla początkujących. Jednakże zarówno zbyt ogólne, jak i zbyt szczegółowe zapytania mogą powodować problemy — zbyt wiele wyników lub brak wskazań, co utrudnia pracę typowo naukową. W tym przypadku wśród wskazanych 5 podstawowych publikacji trafne było tylko jedno źródło. Pozostałe dotyczyły m.in. relacji polsko-czeskich w XX wieku, czy współczesnego handlu zagranicznego w Szwecji.

Asystent, dzięki oparciu na architekturze RAG, świetnie radzi sobie z zapytaniami bazującymi na powszechnie przyjętej terminologii. Dlatego jest bardzo pomocny przy pytaniach dotyczących nauk ścisłych. Z kolei w pytaniach z zakresu humanistyki częściej zdarzają się problemy terminologiczne lub błędne, nieprecyzyjne skojarzenia. W podanym przykładzie Potop Szwedzki (1655–1660) został skojarzony z Great Northern War (III Wojna Północna 1700–1721), a wyrażenie «Swedish invasion on Poland» może prowadzić do nieporozumień, gdyż istnieje ryzyko odniesienia do innych konfliktów polsko-szwedzkich. Ponadto Asystentowi zdarzają się również nietrafne przekłady poszczególnych słów rzutujące na nacechowanie i interpretację wypowiedzi, np. użycie „effects” w kontekście skutków inwazji, zamiast „consequences” lub „repercussions”.

Następnym zidentyfikowanym problemem jest jakość i kompletność metadanych bibliograficznych w CDI. W badanym zakresie występują dane przekazane od dostawców publikacji elektronicznych. Obok bardzo szczegółowych opisów bibliograficznych stosunkowo często pojawiają się rekordy zawierające jedynie tytuł i ISBN, co może wpłynąć na umniejszenie wagi danej publikacji dla Asystenta lub nawet całkowite jej pominięcie.

Przeprowadzono również próbę porównania wyników dla tego samego zapytania, o wpływ japońskiego przywódcy, Ody Nobunagi, na historię Japonii, w trzech językach — polskim, angielskim i japońskim. Wykazała ona, że sztuczna inteligencja w każdej wersji językowej wybrała i uszeregowała 5 różnych źródeł, których podsumowania kładły nacisk na inne aspekty historyczne, co doprowadziło do przedstawienia faktów z odmiennych perspektyw. Choć z jednej strony daje to możliwość poszerzenia wiedzy, dzięki poznaniu różnych kontekstów kulturowych czy priorytetów badawczych w danych krajach, może również wpływać na percepcję prezentowanych faktów i brak obiektywizmu. Warto zwrócić też uwagę, że jedynie zapytanie w języku japońskim opierało się na pojedynczych pojęciach, podczas gdy zarówno wersje angielska jak i polska wyszukały głównie frazy zdaniowe (小田信長 日本歴史 影響 *Oda Nobunaga historia Japonii wpływ*) vs (*Oda Nobunaga influence on Japan history*) i (*Oda Nobunaga wpływ na historię*).

Oczywiście problemy z odpowiedziami na pytania związane z obszarem Polski lub historią Japonii mogą wynikać ze stosunkowo niewielkiej ilości dostępnych źródeł na te tematy w publikacjach zawartych w CDI. Jednak wyszukiwanie bezpośrednio w wyszukiwarce za pomocą słów kluczowych może zwracać bardziej adekwatne wskazania. Szczególnie, że obejmą wtedy wszystkie metadane w katalogu — również te dla publikacji drukowanych.

Podsumowując, Asystent Wyszukiwania zapewnia wsparcie dla wstępnej eksploracji tematów, dzięki przejrzystości cytowań i bogatej bazie CDI. Krótkie streszczenie otrzymywane po każdym zapytaniu jest przydatnym punktem wyjścia dla dalszych badań. Nadanie priorytetu źródłom, zamiast wygenerowanej parafrazie abstraktów ułatwia użytkownikom dotarcie do pełnych tekstów interesujących ich publikacji. Z drugiej strony Asystent wciąż boryka się z ograniczeniami językowymi i technicznymi, utrudniającymi wykorzystanie go do przeprowadzenia głębszej analizy. Narzędzie jednak bardzo szybko się rozwija, a firma stawia na komunikację z bibliotekami użytkującymi system. W opublikowanej “mapie drogowej” Primo na 2025 r. zasygnalizowano wiele poprawek w działaniu Asystenta Wyszukiwania. Narzędzie oparte jest na produkcie OpenAI — wdrażane są jego wyższe modele, ale dla właściwego efektu model powinien być trenowany na metadanych bibliograficznych z odpowiednią ich hierarchizacją — priorytet powinny mieć hasła przedmiotowe lub słowa kluczowe opisów bibliograficznych. Mamy nadzieję, że w przyszłości Asystent Wyszukiwania stanie się ogromną pomocą dla użytkowników bibliotek.

A. Nowak-Drzymała

**STOWARZYSZENIE BIBLIOTEKARZY POLSKICH: STRUKTURA I DZIAŁANIA
LOKALNE. NA PRZYKŁADZIE DZIAŁALNOŚCI W KOLE PRZY BIBLIOTECIE
UNIwersyteckiej ORAZ ODDZIALE W TORUNIU. (POLISH LIBRARIANS
ASSOCIATION: STRUCTURE AND LOCAL ACTIVITIES. BASED ON THE ACTIVITIES
OF THE UNIVERSITY LIBRARY CLUSTER AND THE BRANCH IN TORUŃ)**

A. Nowak-Drzymała

**СПІЛКА ПОЛЬСЬКИХ БІБЛІОТЕКАРІВ: СТРУКТУРА ТА МІСЦЕВА ДІЯЛЬНІСТЬ.
НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ УНІВЕРСИТЕТСЬКОГО БІБЛІОТЕЧНОГО КЛАСТЕРУ
ТА ФІЛІЇ У ТОРУНІ**

Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich (SBP) jest organizacją pożytku publicznego, zrzeszającą ponad 4 tysiące członków związanych zawodowo lub naukowo z bibliotekarstwem i informacją naukową. Od początku istnienia (1917) działania SBP przyczyniają

się na rzecz rozwoju bibliotekarstwa, budowanie tożsamości zawodu bibliotekarza, a także integrację środowiska. Poprzez swoją działalność Stowarzyszenie współuczestniczy w tworzeniu polityki bibliotecznej, informacyjnej i wydawniczej w Polsce.

Podstawowym ogniwem organizacyjnym SBP jest koło, które zrzesza członków z określonego środowiska, zakładu pracy (biblioteki) lub terenu. Koła powoływane są przez zarząd danego oddziału, który może obejmować jeden lub kilka powiatów. Oddziały powoływane są natomiast przez uchwałę zarządu okręgu. Okręg Stowarzyszenia działa po uchwale Zarządu Głównego na obszarze jednego województwa. W strukturze organizacyjnej ważne miejsce zajmują fachowe sekcje, komisje i zespoły, które powoływane są do bieżących zadań. Sprzyjają one wymianie doświadczeń, a także rozwiązywaniu bieżących problemów praktyki bibliotekarskiej. Stowarzyszenie posiada fachowe Wydawnictwo, które stanowi największą oficynę bibliotekarską w Polsce. W swojej ofercie ma najważniejsze czasopisma zawodowe: *Bibliotekarz*, *Poradnik Bibliotekarza*, *Przegląd Biblioteczny* i *Zagadnienia Informacji Naukowej* a także serię poświęconą bibliotekarstwu i informacji naukowej: „*Nauka-Dydaktyka-Praktyka*”. Autorami prezentującymi aktualne problemy bibliotekarstwa w kraju i na świecie są wybitni naukowcy, dydaktycy oraz bibliotekarze-praktycy.

Niniejsze opracowanie oparte jest na doświadczeniach i działalności w Oddziale toruńskim SBP oraz przynależności do Koła działającego przy Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu. Historia prób zrzeszania bibliotekarzy w środowisku toruńskim sięga lat 1946–1947, kiedy to nowo powstałe Koło toruńskie zostało wpisane w Rejestr Stowarzyszeń i Związków pod nazwą Związek Bibliotekarzy i Archiwistów Polskich. **Samodzielne Koło SBP przy BU UMK** powstało w październiku 1980 roku. Niestety jego działalność została zawieszona z powodu ogłoszenia stanu wojennego. W lipcu 1983 roku Koło uległo rozwiązaniu. W latach 90-tych przynależność do SBP można było uzyskać jedynie poprzez akces do Koła przy Książnicy Miejskiej w Toruniu.

Potrzeba reaktywacji Koła SBP, zrzeszającego pracowników Biblioteki Uniwersyteckiej pojawiła się w środowisku ponownie w 2002 roku. Wynikała ona zarówno z ambicji zawodowych pracowników Biblioteki jak i poparcia i zaangażowania ówczesnego Dyrektora Biblioteki Uniwersyteckiej Stefana Czai.

18 lutego 2003 roku uchwałą Zarządu Oddziału Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich w Toruniu, zostało reaktywowane Koło SBP przy Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu. W pierwszym roku działalności liczba członków Koła wynosiła 17 osób, obecnie działają w nim 23 osoby.

Głównym celem działalności Koła SBP przy BU UMK jest integracja środowiska bibliotekarskiego związanego z Biblioteką Uniwersytecką. Koło promuje czytelnictwo, naukę, informację naukową oraz wszelkie działania na rzecz kulturowego i społecznego funkcjonowania książki. Buduje nowoczesny wizerunek biblioteki jako miejsca szeroko pojętej kultury, gdzie nie tylko gromadzi się, opracowuje i udostępnia różnego rodzaju publikacje, ale w którym organizuje się wykłady, szkolenia, koncerty, wystawy czy spotkania z ludźmi nauki i sztuki.

Od 2004 roku Bibliotekarze w Bibliotece Uniwersyteckiej organizują Tydzień Bibliotek, ogólnopolską akcję, którego głównym celem jest propagowanie informacyjnej, społecznej, edukacyjnej i kulturotwórczej roli bibliotek. Tydzień Bibliotek to najbardziej spektakularny moment w kalendarzu Biblioteki Uniwersyteckiej, obfitujący w liczne wydarzenia promujące czytelnictwo. Są to najczęściej spotkania autorskie i promocje książek, warsztaty, wystawy czy kiermasz książek używanych, który stał się znakiem rozpoznawczym majowych obchodów Tygodnia Bibliotek w Toruniu.

Od początku swego istnienia Koło SBP dużą rolę przywiązywało do organizacji wyjazdów szkoleniowych skierowanych do wszystkich pracowników akademickiej Książnicy. Mając na uwadze zarówno naukowy charakter takich wycieczek, jak i ich moc integracyjną, zorganizowano w kolejnych latach wycieczki do Biblioteki Narodowej w Warszawie (2003 r.), Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu (2004 r.) czy Biblioteki Uniwersytetu Wileńskiego (2005 r.). Kolejne lata to wyjazdy m. in. do Wrocławia (2015 r.), gdzie zapoznano się się z funkcjonowaniem Biblioteki Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Biblioteki im. Ossolińskich i Krakowa (2016 r.) z wizytą w Bibliotece Jagiellońskiej i Bibliotece Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie.

Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich odgrywa dużą rolę w działaniach na rzecz integracji środowiska. Odbyna się to najczęściej poprzez organizację spotkań z okazji Dnia Bibliotekarza i Bibliotek, spotkań noworocznych organizowanych we współpracy z zarządami lokalnych Kół, jak i dyrekcji Bibliotek. Oczywiście uczestnikami takich spotkań są nie tylko członkowie Stowarzyszenia, ale wszyscy pracownicy Biblioteki, także ci, którzy już nie są czynni zawodowo. Jest to tradycją w Bibliotece Uniwersyteckiej czy Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu.

Koło SBP współpracuje zarówno z Zarządem Oddziału toruńskiego jak i Zarządem Okręgu kujawsko-pomorskiego. Jego członkowie pełnią funkcje w Zarządach tych właśnie struktur.

Oddział SBP w Toruniu zrzesza obecnie 5 kół. Są to poza Biblioteką Uniwersytecką Koła przy: Wojewódzkiej Bibliotece Publicznej Książnicy Kopernikańskiej w Toruniu, Miejskiej Bibliotece Publicznej w Chełmie, Koło SBP przy Miejskiej i Publicznej Bibliotece Publicznej w Chełmży oraz Koło SBP przy Bibliotece Miejskiej w Grudziądzu. W Oddziale toruńskim zrzeszonych jest 107 członków Stowarzyszenia, z czego 17 osób to emerytowani pracownicy bibliotek, którzy w działalności w Stowarzyszeniu widzą szansę na kontakt z czynnymi zawodowo bibliotekarzami, dzielenie się swoim doświadczeniem i wiedzą. Zarządy Kół wraz z Zarządem Oddziału toruńskiego spotykają się na wspólnych zebraniach, zjazdach oddziałowych, przynajmniej dwa razy w roku, aby omawiać bieżące sprawy i planować wspólne działania. Bardzo często podejmowane działania są lokalne, odbywają się w ramach macierzystej Biblioteki i dla tej samej lokalnej społeczności. Oddział Stowarzyszenia dla podległych Kół to przede wszystkim pole do wymiany doświadczeń, pomysłów, informacji o zdobywaniu środków zewnętrznych i realizowanych programach rządowych. Bibliotekarze podczas tych spotkań mają szansę wymienić się dobrymi praktykami, wizytują wzajemnie swoje Biblioteki, biorą udział w konkursach organizowanych przez Zarząd Główny Stowarzyszenia.

W ramach działalności na szczeblu Oddziału toruńskiego oraz Okręgu kujawsko-pomorskiego wyłaniany jest w konkursie Bibliotekarz Roku danego regionu, a w kolejnym etapie konkursu — Polski. Warto w tym miejscu dodać, iż na Stowarzyszenie składa się 6 okręgów. Każdy okręg ma swój zarząd i jest odpowiedzialny za działalność w swoim regionie. **Okręgiem kujawsko pomorskim**, od roku 2022 kieruje dr Dominik Piotrowski, pracownik biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, który jednocześnie zasiada w Zarządzie Koła działającym przy Bibliotece Uniwersyteckiej. Okręg kujawsko pomorski skupia bibliotekarzy z trzech Oddziałów: Oddziału w Bydgoszczy, Toruniu oraz Oddziału we Włocławku.

We wrześniu 2024 roku Wojewódzka Biblioteka Publiczna — Książnica Kopernikańska w Toruniu, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu (Biblioteka Uniwersytecka w Toruniu) oraz Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich zorganizowali w Toruniu imprezę o zasięgu ogólnopolskim — 16 Forum Młodych bibliotekarzy — wydarzenie adresowane do

młodych pracowników bibliotek. Tematem prelekcji, warsztatów i paneli dyskusyjnych były zagadnienia dotyczące postępu technologicznego, sztucznej inteligencji i psychologicznych aspektów pracy bibliotekarza. Nie zabrakło przykładów wsparcia działalności bibliotek przez lokalny samorząd, edukacji ekologicznej w bibliotekach oraz dobrych praktyk w pozyskiwaniu funduszy przez biblioteki. Przez dwa dni w Toruniu wymieniali się doświadczeniami i uczyli od siebie wzajemnie: 100 młodych bibliotekarzy z ponad 50 bibliotek z całego kraju.

Mając na uwadze tego typu działania, a także sprawy merytoryczne jakie określają cele strategiczne SBP, należy wspomnieć, że członkowie Stowarzyszenia mają realny wpływ na kształtowanie polityki i praktyki bibliotecznej w Polsce. Przykładem takiego wpływu może być członkostwo Przewodniczącej SBP dr Barbary Budyńskiej w Krajowej Radzie Bibliotecznej. 11 grudnia 2024 roku w Pałacu Rzeczypospolitej odbyło się I posiedzenie Krajowej Rady Bibliotecznej — organu opiniodawczo-doradczego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego do spraw bibliotek.

Z zebranych materiałów wyłania się obraz dobrze funkcjonującego Stowarzyszenia zawodowego, opartego na jedności, a jednocześnie różnorodności swoich członków. Stwarza ono możliwość podnoszenia kompetencji pracowników bibliotek i działa na rzecz poprawy jakości usług. Stara się być liderem wyznaczającym kierunki rozwoju bibliotekarzy i bibliotek w zmieniającym się świecie. Zarząd Oddziału toruńskiego jest odpowiedzialny za koordynowanie działań w regionie i reprezentowanie interesów bibliotekarzy z tego obszaru. Bibliotekarze z podległych Kół, co przedstawiono na przykładzie Koła działającego przy Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu, włączają się we wszystkie działania związane z promocją czytelnictwa, organizacją imprez kulturalno-edukacyjnych i innych zadań realizowanych przez biblioteki w których pracują.

O. Шемаєв, Н. Шемаєва

БІБЛІОТЕЧНІ ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОМОЦІЇ ЗДОРОВ'Я: МОЖЛИВОСТІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

O. Shemaiev, N. Shemaieva

LIBRARY DOCUMENT AND INFORMATION RESOURCES AS A TOOL FOR HEALTH PROMOTION: OPPORTUNITIES AND PROSPECTS

Збереження та зміцнення здоров'я населення є одним із пріоритетних завдань державної політики багатьох країн світу, зокрема України. У цьому контексті особливої актуальності набуває питання промоції здоров'я як комплексу заходів, спрямованих на формування здорового способу життя та попередження хвороб через підвищення обізнаності населення щодо факторів ризику та можливостей підтримки власного здоров'я.

Значний потенціал у поширенні достовірної інформації з питань охорони здоров'я та формуванні здоров'язбережувальної компетентності користувачів мають бібліотеки. Документно-інформаційні ресурси бібліотек, що охоплюють широкий спектр джерел медичної інформації, становлять потужну базу для реалізації просвітницьких програм з питань промоції здоров'я.

Аналіз документного фонду бібліотек різних типів і видів дозволяє виокремити такі основні групи інформаційних ресурсів з питань здоров'я:

- 1) Науково-медична література — монографії, наукові збірники, матеріали конференцій, дисертації та автореферати, що містять результати фундаментальних і прикладних досліджень у галузі медицини.

- 2) Навчальна література медичного спрямування — підручники, посібники, практикуми для студентів медичних закладів вищої освіти та медичних коледжів.
- 3) Науково-популярна література з питань здоров'я — книги, брошури, буклети, що висвітлюють питання збереження та зміцнення здоров'я в доступній для широкого кола читачів формі.
- 4) Періодичні видання медичної тематики — наукові журнали для медичних працівників та науково-популярні часописи для широкої аудиторії.
- 5) Довідкові видання — енциклопедії, довідники, словники медичних термінів.
- 6) Нормативно-правові документи — закони, постанови, накази, що регулюють питання охорони здоров'я населення.
- 7) Електронні ресурси — бази даних, електронні бібліотеки, вебсайти медичних установ та організацій, тематичні портали з питань здоров'я.

На підставі вивчення діяльності вітчизняних та зарубіжних бібліотек можна виокремити наступні основні форми та методи використання документно-інформаційних ресурсів для промоції здоров'я:

- 1) Інформаційне забезпечення — формування тематичних колекцій, баз даних, каталогів та картотек з питань здоров'я, підготовка бібліографічних покажчиків та списків літератури.
- 2) Виставкова діяльність — організація тематичних книжкових виставок, презентацій нових надходжень з питань здоров'я, віртуальних експозицій на сайтах бібліотек.
- 3) Просвітницькі заходи — проведення лекцій, семінарів, тренінгів, круглих столів, конференцій з актуальних питань збереження та зміцнення здоров'я.
- 4) Консультаційна діяльність — надання довідково-бібліографічних та фактографічних довідок з питань здоров'я, консультування щодо використання електронних ресурсів медичної тематики.
- 5) Видавнича діяльність — підготовка інформаційних бюлетенів, буклетів, пам'яток, методичних рекомендацій з питань здорового способу життя.
- 6) Дистанційні форми роботи — створення тематичних розділів на сайтах бібліотек, ведення блогів, сторінок у соціальних мережах, проведення вебінарів, онлайн-консультацій з питань здоров'я.
- 7) Проєктна діяльність — розробка та реалізація інформаційно-просвітницьких проєктів з питань здоров'я, залучення партнерів (медичних установ, громадських організацій, освітніх закладів) до спільної діяльності.

Крім того, особливого значення набуває застосування інтерактивних методів роботи, які сприяють активному залученню користувачів до процесу отримання та засвоєння інформації з питань здоров'я.

Розвиток інформаційних технологій та зміна запитів користувачів зумовлюють необхідність упровадження інноваційних підходів до використання бібліотечних ресурсів у промоції здоров'я, зокрема:

- 1) Створення спеціалізованих інформаційних центрів з питань здоров'я на базі бібліотек, що передбачає формування цільових колекцій інформаційних ресурсів, залучення консультантів-фахівців, проведення систематичних просвітницьких заходів.
- 2) Розвиток дистанційних форм обслуговування користувачів: електронна доставка документів, онлайн-консультування, створення віртуальних довідкових служб з питань здоров'я.

- 3) Використання мультимедійних технологій для наочного представлення інформації з питань здоров'я: інтерактивні презентації, відеолекції, віртуальні екскурсії медичними закладами тощо.
- 4) Гейміфікація процесу здоров'язбережувального навчання: розробка та використання настільних ігор, квестів, вікторин з питань здоров'я.
- 5) Створення мейкерспейсів — творчих майданчиків для практичного засвоєння навичок здорового способу життя (майстер-класи з приготування здорової їжі, фізичні вправи, техніки релаксації тощо).
- 6) Формування тематичних електронних колекцій та баз даних з питань здоров'я, інтегрованих у глобальний інформаційний простір.
- 7) Використання технологій доповненої реальності для візуалізації медичної інформації та підвищення інтерактивності просвітницьких заходів.
- 8) Розвиток мобільних бібліотечних сервісів з питань здоров'я: мобільні додатки, SMS-інформування, QR-коди для доступу до тематичних ресурсів.

Важливою умовою ефективності інноваційних підходів є їх орієнтація на конкретні цільові групи користувачів з урахуванням їхніх інформаційних потреб, рівня інформаційної культури та доступу до інформаційних технологій.

Додатковою перевагою бібліотек у формуванні здоров'язбережувальної компетентності є їхня доступність для різних категорій населення, що дозволяє охопити просвітницькою діяльністю широке коло користувачів, включаючи соціально вразливі групи.

Отже, бібліотечні документно-інформаційні ресурси є потужним інструментом промоції здоров'я, що забезпечує доступ широких верств населення до достовірної та актуальної інформації з питань збереження та зміцнення здоров'я. Ефективність використання бібліотечних ресурсів у промоції здоров'я залежить від комплексного застосування різноманітних форм та методів роботи, орієнтованих на конкретні цільові групи користувачів. При цьому бібліотеки відіграють важливу роль у формуванні здоров'язбережувальної компетентності користувачів, застосовуючи інноваційні підходи до використання бібліотечних ресурсів у промоції здоров'я, що спрямовані на підвищення інтерактивності, доступності та персоналізації інформаційно-просвітницьких послуг.

Перспективними напрямками розвитку бібліотечних сервісів з питань промоції здоров'я є: посилення міжсекторальної взаємодії, розвиток персоналізованих інформаційних послуг, інтеграція до глобальних інформаційних мереж, розширення цільової аудиторії та підвищення інформаційної компетентності бібліотекарів щодо промоції здоров'я.

В. Соколов

ВИЯВЛЕННЯ ФАЛЬСИФІКАТИВ У БІБЛІОТЕЧНІЙ ТА КНИЖКОВІЙ СПРАВІ

V. Sokolov

DETECTION OF FORGERIES IN LIBRARY AND BOOK BUSINESS

Фальсифікат (від лат. *falsificatus* — підроблений, фальшивий) (Ф) — підроблений за формою чи змістом документ (видання), створений з певною корисливою метою, який є результатом свідомої зміни чи модифікації певних даних, що стосуються відомостей про документ (видання) або про його зміст. У поліграфії та книжковій справі Ф. — це відповідно оформлене видання, що пройшло певну редакційну

цензуру, але містить викривлену, спотворену інформацію, та яке призначене для поширення перекрученої, підробленої, спотвореної в ньому інформації.

Фальсифікація може стосуватися усього документу або його частини (титулу, вступу, оригінального тексту, доповнень тощо) та проявлятися в різних формах та деталях тексту або вихідних даних. У бібліотечній та книжковій справі, зазвичай, — це видання, у яких сфальсифіковані імена автора, друкаря, місце і рік видання (щоб приховати справжнього автора й мету твору) або імена певних осіб, певні аспекти реальних подій та інші відомості в основному тексті (навіть гравюри, ілюстрації, фотографії, таблиці тощо). Ф. часто з'являються в періоди суспільних криз, революцій, війн, загострень соціально-політичного та релігійного життя, політичних переслідувань тощо. Існують видавничі Ф. (замасковані видання) — це такі слушні, лояльні щодо вимог цензури видання, які за прихованим титулом, вихідними даними, певним оформленням, надають викривлений зміст відомостей про документ або текст видання.

Ф. відомі ще з античних часів (тоді ж почалися їхні перші викриття, що були пов'язані з встановленням справжнього оригінального тексту літературних, історичних, філософських та інших творів). Встановлення та визначення принципів автентичності документів активно розвивалося в Середні віки з розвитком канонічного права. Втім, наукові основи критики історичних джерел і встановлення Ф. було закладено трактатом італійського філософа і гуманіста Лоренцо Валли (1407–1457) “*De falso credita et ementita Constantini donatione declamatio*” («Повідомлення про недійсність подарованого та вигаданого дару Костянтина») (1440), де було доведено підробленість т. зв. «Костянтинового дару» (“*Donatio Constantini*”), який з XI ст. використовували римські папи для обґрунтування свого примату над світською владою і на Східною церквою. На основі критики тексту, Лоренцо Валла визначив низку мовних ознак, що були невластиві епісі імператора Костянтина I Великого (272–337). Надалі принципи наукової критики документів було узагальнено в книзі засновника палеографії та дипломатики, французького монаха-бенедиктинця Жана Мабільона (1632–1707) “*De re diplomatica libri sex*” («Шість книг про дипломатичні питання») (1681), де визначались основи визначення достовірності документа, елементи зовнішньої та внутрішньої критики джерела (розгляд змісту і виявлення суперечностей тексту). Протягом наступних століть (зокрема, завдяки німецьким історикам XVIII–XIX ст.), сформувався принцип критики історичних джерел, згідно з яким, після обов'язкового критичного огляду джерел, виявляли та виокремлювали серед них фальсифікати. Викрити Ф. можна завдяки ретельному аналізу походження документа, вихідних даних видання, встановлення протиріч його змісту дійсним фактам історії та сучасних подій соціального життя (зазвичай, автори підробок намагаються в різний спосіб увести свої сфальсифіковані відомості в коло справжніх суспільних подій та історичних джерел).

Ф. різняться за способом представлення, технікою виготовлення, прийомами введення в обіг, легалізації тощо (такий принцип поділу запропонував історик В. Козлов). Ф. також визнається при дублюванні автентичних історичних джерел. Наприклад, відомі Ф., виготовлені А. Бардіним (? – 1841) для продажу у 1820-х рр. пергаментних рукописів з текстом «Повчання» Володимира Мономаха. А. Бардін, підроблюючи зовнішні ознаки стародавніх рукописів, розробив типи почерків, наслідуючи манеру письма (рукописів) XIII–XIV ст. У певний момент своєї діяльності А. Бардін перейшов на легальне виготовлення «під давнину» списків різних джерел,

через що його можна поставити в суперечливе положення між фальсифікатором та копіїстом рідкісних книжкових пам'яток. Також неоднозначним серед фахівців залишається ставлення до найбільш відомого в Україні рукопису «Велесова книга», яку деякі досі вважають справжнім історичним джерелом (хоча деякі знані філологи та історики, наприклад такі, як Л. Жуковська, П. Філін, Б. Рибаків та інші доводили про хибність цього «найдавнішого літопису»).

Фальсифікація документів чи неправдиві «доповнення» до справжніх документів — явище інтернаціональне. Вона доволі міцно пов'язана з літературною містифікацією, тобто свідомим введенням в оману читачів шляхом неправдивого зазначення авторства, дати створення творів, місця, подій тощо. У національних бібліотеках фальсифікація документів, так само як і літературна містифікація, виправляється під час складання бібліографічного або каталожного опису.

Inaya Al-Qsous

THE ROLE OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE IN TRAINING FOREIGN SPECIALISTS IN LIBRARY SCIENCE

Іная аль-Ксус

РОЛЬ ХДАК У ПІДГОТОВЦІ ЗАРУБІЖНИХ ФАХІВЦІВ З БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВА

My name is Inaya, and I am from the Hashemite Kingdom of Jordan. I completed my school education in Jordan, in the city of Karak, in the south of the country. At that time, it was difficult for me to enroll in university studies in Jordan because of financial circumstances.

Fortunately, I got an opportunity to become a student of the Institute of Culture in the city of Kharkiv, where I studied for five years at the Faculty of Library Science, and graduated with a specialization in Library Management.

My years of study in Kharkiv were some of the most beautiful years in my life. I fell in love with the city and the Institute, and became deeply attached to it, to the point that it became my second home, a place I still hold dear to this day.

After completing my studies in Kharkiv, I returned to Jordan and worked as a librarian at the library of Mutah University. There, I applied all the knowledge and experience I had gained at the Academy of Culture. I also transferred this knowledge to my colleagues, enriching the library with new expertise, which positively impacted its overall performance.

Later, I moved to live and work in the capital, Amman, where I worked at the Arab Women's Association in my field of specialization as a library manager. In Amman, I also joined the Alumni Club for Graduates of Universities and Institutes in Ukraine. Through this, I met many graduates from various republics that were once a large friendly family. This was a great opportunity to connect with fellow graduates from Ukraine in general and from my beloved city Kharkiv, and my beloved Academy, in particular.

It is worth noting that Kharkiv graduates share a strong bond that dates back to our student years, which we consider some of the best times of our lives. We came from different parts of the world to study together and share unforgettable moments. I had the chance to learn about different cultures and traditions, and to this day, I still cherish those happy memories.

Dear Colleagues! Let me extend my deepest gratitude to all the staff at the Academy of Culture for their tremendous efforts in enhancing my academic and cultural knowledge. Their dedication provided me with the opportunity to secure a suitable job and attain a high level of education and culture.

Kharkiv State Academy of Culture played a significant role in my life. It provided me with a high level of education and practical training, strengthened my overall personality, and gave me the confidence to be an active member of my community, which benefited from me and the academic experience I gained at the Academy of Culture.

With my sincerest love and appreciation to all the Academy staff, the Ukrainian people in general, and dear citizens of Kharkiv in particular: Inaya Al-Qsous.

V. Мамон

THE BIBLIOGRAPHICAL ACTIVITIES OF THE KHARKIV PUBLIC LIBRARY

В. Мамон

БІБЛІОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХАРКІВСЬКОЇ ГРОМАДСЬКОЇ БІБЛІОТЕКИ

The Kharkiv Public Library, established in 1886, emerged as a significant cultural and educational center in the region. Its contribution to the development of library science, particularly through the systematization and cataloging of literature, marked a new chapter in bibliographic practices. One of the library's earliest achievements was the publication of the First Catalog of the Kharkiv Public Library in the latter half of 1886. This catalog, containing 1,410 book titles systematically arranged into sections such as fiction, science and applied knowledge, children's books, folk literature, and periodicals, became a valuable resource for readers. It was distributed in 600 copies, making it widely accessible.

The library's bibliographic efforts advanced further in 1887 with the release of a systematic catalog spanning 319 pages and encompassing over 5,000 book titles. This catalog included an alphabetical index, significantly enhancing its usability and functionality for researchers and general readers alike.

A cornerstone of the library's bibliographic development was the work of Mykhailo Antokonenko, a former revolutionary populist who joined the library's board in 1893. Antokonenko played a pivotal role in managing acquisitions, ensuring the accuracy of bibliographic records, and overseeing key sections such as "Mathematics", "Agriculture", and "Technology". His dedication to precision and organization established a solid foundation for the library's bibliographic standards.

In 1900, under the guidance of Alexander Didrichson, the library founded a bibliographic commission. Antokonenko, as an active member, contributed significantly by compiling an index of journal articles published over the previous five years (1895–1900). This endeavor further enriched the library's resources and enhanced access to contemporary periodicals.

Antokonenko's contributions to systematic catalogs were particularly noteworthy. Between 1896 and 1897, he prepared the first volume of a systematic catalog, covering the library's holdings up to 1895. This milestone was followed by the second volume (1900–1901), which documented books acquired between 1895 and October 1, 1900. His meticulous verification and correction of entries elevated the catalog's quality and reliability. The third volume, covering acquisitions from 1901 to May 1, 1906, was also compiled under his direction. While the correction process for this volume was a collaborative effort involving esteemed bibliographers such as Arseniy Kadlubovsky, Mikhail Maslov, and Valeriy Patokov, Antokonenko's leadership was instrumental in its completion in 1907. The final product included approximately 20,000 titles, reflecting the library's growing scope and significance.

The Kharkiv Public Library also prioritized local history literature, thanks to the initiative of Dmytro Bahaliy. A dedicated section in printed catalogs focused on

works concerning the history, geography, ethnography, statistics, and industry of the Slobozhanshchyna region. This emphasis on regional studies not only fostered the popularization of local history but also contributed to the broader development of library science within the local context. Bahaliy further advocated for the establishment of a library science department, as proposed by Khavkina, where specialized catalogs on topics such as library history, cataloging, and bibliography were developed.

Among the department's key accomplishments was a catalog of library science literature. This catalog was organized into six sections, including the history of libraries, legislation, cataloging, and specialized periodicals. It served as an essential tool for scholars and practitioners in the field of library science.

A particularly significant contribution to Ukrainian bibliography was the Catalog of Books in the Ukrainian Language of the Kharkiv Public Library, compiled by Pavlo Mokrous between 1910 and 1912. Commissioned by the Ukrainian Library Commission, this catalog included over 3,000 works by Ukrainian authors, translations, and periodicals. As noted by bibliographer F. P. Maksymenko in 1945, this catalog remains a unique and invaluable example of a Ukrainian-language library catalog, underscoring its profound impact on the preservation and promotion of Ukrainian literary heritage.

In 1916, with financial support from the Kharkiv City Council, the library established a children's department catering to readers aged 4 to 14. This department not only provided access to literature for young audiences but also extended bibliographic and library services to children's institutions across Kharkiv.

In conclusion, the bibliographical activities of the Kharkiv Public Library represent a significant contribution to the advancement of education, culture, and library science in Ukraine. Through systematic cataloging, promotion of local history, and support for Ukrainian literature, the library laid a strong foundation for the continued development of library practices and the dissemination of knowledge.

Д. Сулаєва

БІБЛІОТЕКА ЯК СОЦІАЛЬНИЙ ПРОСТІР: ТРАВМООРІЄНТОВАНИЙ ПІДХІД ЯК СТРАТЕГІЯ ПІДТРИМКИ ГРОМАДИ

D. Sulaieva

LIBRARY AS A SOCIAL SPACE: TRAUMA-CENTRED APPROACH: COMMUNITY SUPPORT STRATEGY

Сучасна бібліотека виконує значно ширші функції, ніж просто збереження та поширення знань. У контексті суспільних криз, викликаних війною, масовими переміщеннями населення та соціально-економічною нестабільністю, бібліотеки стають осередками підтримки, сприяючи інтеграції, адаптації та психологічному відновленню громади. Одним із найбільш ефективних підходів у цьому напрямі є формування травмоорієнтованої моделі бібліотеки.

Травмоорієнтований підхід у бібліотечній діяльності передбачає створення безпечного, інклюзивного простору, що сприяє психологічному комфорту та соціальній інтеграції відвідувачів. Важливим аспектом є усвідомлення того, що значна кількість людей має досвід психологічної травми. Це зумовлює необхідність упровадження відповідних комунікативних стратегій, адаптації простору та навчання персоналу основам роботи з людьми, які зазнали емоційних потрясінь.

З огляду на це, першочерговою умовою успішної реалізації травмоорієнтованої моделі діяльності бібліотеки є відповідна організація простору. Бібліотека

повинна стати місцем, де люди відчуватимуть безпеку та стабільність. Це включає облаштування зон спокою, уникнення надмірного сенсорного навантаження (гучних звуків, яскравого освітлення) та забезпечення чіткої, зрозумілої навігації. Такі зміни сприяють зниженню рівня тривожності у відвідувачів та підвищують доступність бібліотечних послуг.

Другий важливий елемент — підготовка персоналу. Бібліотекарі мають опанувати навички ефективного спілкування з людьми, які пережили кризові ситуації. Це передбачає використання методів ненасильницького спілкування, розуміння базових ознак стресу та травматичних переживань, а також вміння скеровувати користувачів до відповідних ресурсів чи спеціалістів. Водночас важливо усвідомлювати межі бібліотечної діяльності та уникати нав'язування допомоги.

Окрему увагу слід приділити налагодженню партнерських зв'язків із соціальними службами, громадськими організаціями та фахівцями у сфері психічного здоров'я. Співпраця з психологами, соціальними працівниками та правозахисниками дозволяє створити комплексну систему підтримки відвідувачів, розширюючи можливості бібліотек у наданні інформаційних та консультаційних послуг.

Крім того, ефективними інструментами соціальної підтримки є впровадження програм бібліотерапії, організація груп взаємодопомоги та створення майданчиків для самовираження відвідувачів через дискусії та творчі проекти. Це сприяє не лише емоційному відновленню користувачів, а й розвитку згуртованості мешканців громади.

Не менш важливим є питання професійного добробуту бібліотекарів. Робота з людьми, які мають травматичний досвід, може бути психологічно виснажливою. Для запобігання професійному вигоранню необхідно впроваджувати механізми підтримки персоналу, такі як супервізії, програми ментального здоров'я та взаємопідтримку в професійному середовищі.

Таким чином, травмоорієнтований підхід є не лише відповіддю на сучасні виклики, а й стратегічним напрямом розвитку бібліотек. Його впровадження дозволяє зробити бібліотеки не лише інформаційними центрами, а й ключовими просторами соціальної адаптації та психологічного відновлення. Відповідне навчання бібліотекарів, адаптація бібліотечного простору та налагодження партнерських зв'язків є основними кроками на шляху до створення ефективної травмоорієнтованої моделі, що відповідатиме потребам сучасного українського суспільства.

В. Скрипник

ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ БІБЛІОТЕК, АРХІВІВ ТА ІНФОРМАЦІЙНИХ РЕСУРСІВ: ВИКЛИКИ, МОЖЛИВОСТІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

V. Skrypnyk

DIGITAL TRANSFORMATION OF LIBRARIES, ARCHIVES AND INFORMATION RESOURCES: CHALLENGES, OPPORTUNITIES AND PROSPECTS FOR DEVELOPMENT

У сучасному світі всі сфери суспільного життя зазнають значних змін, і бібліотечна та архівна діяльність не є винятком. Оцифрування цих установ є не лише вимогою часу, а й необхідністю для збереження культурної та наукової спадщини, забезпечення доступу до інформації та створення інноваційного

інформаційного середовища. Однак упровадження цифрових технологій пов'язане з низкою викликів, серед яких фінансування, технічна підтримка, збереження даних та адаптація користувачів до нових умов роботи. Сучасні бібліотеки та архіви трансформуються в цифрові хаби, вже не просто зберігаючи друковані документи, а пропонуючи інтерактивні послуги та створюючи нові форми взаємодії з інформацією, використовуючи технології штучного інтелекту, хмарні сховища та віртуальну реальність. Це відкриває значні можливості, але водночас ставить питання про стійкість, безпеку та доступність цифрових ресурсів.

Фінансування та технологічна модернізація

Однією з головних проблем у процесі цифрової трансформації бібліотек та архівів є обмежене фінансування. Упровадження сучасних інформаційних технологій потребує значних коштів на придбання обладнання, ліцензійного програмного забезпечення та навчання персоналу. Публічним і комерційним бібліотекам часто важко залучити інвестиції в цифрові проекти.

Важливим кроком є залучення приватного сектору, особливо ІТ-компаній, які можуть сприяти упровадженню систем розробки програмного забезпечення, штучного інтелекту та кібербезпеки, а також включення оцифрування бібліотек та архівів у національні стратегії розвитку, що гарантуватиме систематичне фінансування. Бібліотеки можуть брати участь у міжнародних програмах, які фінансують цифрові ініціативи, таких як Horizon Europe, Erasmus+ та програми ЮНЕСКО. Організації, що підтримують науку та освіту, можуть бути залучені до розробки цифрових продуктів та створення нових бібліотечних платформ.

Збереження та доступність цифрових ресурсів

Оцифрування бібліотек та архівів створює виклики для довгострокового збереження та доступності цифрової інформації. Дані можуть бути втрачені через технічні збої, кіберзагрози та застарілість форматів зберігання. Бібліотеки та архіви повинні використовувати хмарні сервіси, такі як Google Cloud, AWS та Microsoft Azure, щоб забезпечити надійний захист інформації. Вимоги до форматів файлів, метаданих і систем каталогізації мають бути гармонізовані, щоб забезпечити сумісність цифрових колекцій. Використання блокчейну може допомогти забезпечити автентичність і незмінність цифрових документів та гарантувати захист від підробки. Окрім онлайн-сховищ, важливо створювати офлайн-архіви, особливо на оптичних носіях і виділених серверах.

Цифрова нерівність та проблеми доступу до технологій

Не всі користувачі мають рівний доступ до матеріалів електронної бібліотеки через брак цифрової грамотності та відсутність необхідного обладнання. Особливо це стосується людей похилого віку, малозабезпечених верств населення та людей з інвалідністю. Цифрова трансформація має зважати на потреби всіх категорій користувачів. Необхідно створювати безбар'єрне бібліотечне середовище та підтримувати альтернативні формати контенту (аудіо, відео та книги шрифтом Брайля). Бібліотеки можуть організовувати спеціальні навчальні програми для людей, які потребують допомоги у використанні цифрових технологій. Створення цифрових лабораторій також є важливим напрямом трансформаційного процесу бібліотек. Інтегрування голосових асистентів, використання чат-ботів у бібліотечних сервісах дозволить користувачам швидше отримувати доступ до потрібної інформації.

Можливості та перспективи розвитку

Автоматизовані пошукові та рекомендаційні системи з використанням штучного інтелекту можуть значно покращити роботу користувачів з інформацією.

Віртуальна та доповнена реальність (VR та AR) для створення інтерактивних турів у бібліотеках, архівах, віртуальних виставок та освітніх програм значно покращує імідж і сприйняття бібліотечних установ. Співпраця між бібліотеками різних країн може створити єдину цифрову платформу для обміну інформацією та ресурсами.

Оцифрування бібліотек, архівів та інформаційних ресурсів відкриває нові можливості для збереження культурної спадщини, доступу до інформації та ефективного управління інформаційними потоками. Водночас існує низка викликів, які потребують комплексного вирішення. Основними пріоритетами цифрової трансформації є фінансова підтримка, підвищення кібербезпеки, створення безбар'єрного середовища для всіх категорій користувачів та впровадження інноваційних технологій. Перехід бібліотечної та архівної справи в цифрову епоху неминучий, і лише проактивний підхід до вирішення проблем забезпечить ефективне функціонування цих організацій у майбутньому.

A. Naiko

АВТОМАТИЗАЦІЯ АРХІВНОЇ СПРАВИ В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

A. Naiko

AUTOMATION OF ARCHIVAL AFFAIRS IN UKRAINE: PROBLEMS AND PROSPECTS

Автоматизація архівної справи в Україні є важливим етапом управління, забезпечення ефективного зберігання та обробки документів. На сьогодні архіви країни стикаються з численними проблемами, пов'язаними з переходом до електронного документообігу та автоматизацією окремих процесів. Однак такі зміни відкривають значні перспективи для покращення роботи архівних установ, підвищення ефективності збереження документів, їх доступності та забезпечення належного рівня захисту інформації. Щоправда архівні установи не завжди мають необхідну технічну базу для впровадження сучасних систем управління документацією, крім того застаріле обладнання ускладнює процес оцифрування та зберігання електронних документів. Відзначимо, що відсутність єдиних стандартів для архівних інформаційних систем та програмного забезпечення призводить до проблем сумісності між різними архівами, іншими державними установами.

Ще одним важливим аспектом для успішного розвитку автоматизації архівної справи є наявність висококваліфікованих фахівців, які володіють як архівними знаннями, так й інформаційними технологіями. В Україні спостерігається дефіцит таких спеціалістів, що ускладнює перехід до автоматизованих систем. Архівним установам варто звернути увагу на підвищення кваліфікації наявного персоналу, а також активізації співпраці з закладами вищої освіти під час формування освітніх програм, що передбачають підготовку фахівців з архівної справи. Адже залучення молодих спеціалістів, які володіють сучасними інформаційними технологіями, допоможе прискорити процес автоматизації та цифровізації архівів. Крім того, регулярне навчання співробітників допоможе зберегти кваліфікацію архівістів у контексті нових технологічних вимог.

Для успішної автоматизації архівної справи в Україні необхідне чітке законодавче регулювання, яке визначатиме правила роботи з електронними документами, зокрема їх юридичну силу, зберігання, архівацію та доступ до них.

На сьогодні існують певні прогалини в законодавстві, що ускладнюють впровадження автоматизованих систем управління документами. Зокрема, відсутність єдиного правового регулювання зберігання та використання електронних архівів може призвести до несанкціонованого доступу до інформації та порушенням вимог до збереження документів.

Часто в архівах зберігаються документи, які через свій вік і стан потребують особливих умов зберігання. Оцифрування старих документів, які мають культурну або історичну цінність, є складним і витратним процесом. Автоматизація процесу оцифрування таких документів вимагає значних фінансових та кадрових ресурсів. Крім того, необхідність забезпечення надійного зберігання цих документів у цифровому вигляді та підтримка актуальності форматів є важливим завданням, що ставлять перед собою архівні установи. Упровадження сучасних технологій, таких як сканування, оптичне розпізнавання символів (OCR) та автоматизоване зберігання в електронному вигляді, дозволяють значно скоротити витрати на фізичне зберігання паперових документів. Водночас, це відкриває нові можливості для швидкого доступу до інформації, покращує її доступність для користувачів, а також сприяє збереженню документів для майбутніх поколінь.

Українські архіви в багатьох випадках функціонують ізольовано. У цьому контексті важливою є проблема інтеграції електронних архівів з іншими державними інформаційними системами. Однією з найбільших перспектив автоматизації архівної справи є створення єдиної національної архівної інформаційної системи. Це дозволить забезпечити централізоване управління архівами на всіх рівнях держави, полегшить доступ до документів, дозволить уникнути дублювання інформації та забезпечить більш ефективне зберігання документів. Така система буде сприяти покращенню обміну даними між архівами та іншими державними органами, що зменшить адміністративні бар'єри і покращить взаємодію між різними підрозділами.

Для покращення автоматизації архівної справи в Україні перспективним є використання новітніх технологій, зокрема штучного інтелекту, для обробки великих обсягів інформації. Штучний інтелект може бути використаний для автоматичного сортування, індексації та аналізу документів, що значно спростить роботу архівістів та дозволить ефективніше зберігати документи в електронному вигляді. Технології машинного навчання можуть допомогти в процесі автоматичного перекладу документів, розпізнавання та обробки інформації, що зробить архіви більш доступними для широкої аудиторії.

Важливим етапом розвитку автоматизації архівної справи є співпраця з міжнародними організаціями та інтеграція в глобальні архівні інформаційні системи. В Україні вже є певні ініціативи щодо адаптації національних архівів до міжнародних стандартів і вимог, що дозволяє забезпечити сумісність українських архівів з архівами інших країн. Таке міжнародне співробітництво допоможе підвищити рівень збереження документів і забезпечити доступ до них на глобальному рівні.

Отже, автоматизація архівної справи в Україні має значний потенціал адже передбачає підвищення ефективності роботи архівних установ і доступності інформації для користувачів. Однак для успішного впровадження сучасних технологій необхідно вирішити низку проблем: недостатній рівень технічного забезпечення, брак кваліфікованих кадрів та неузгодженість законодавчих норм.

Перспективами розвитку автоматизації архівної справи в Україні є створення єдиної національної архівної системи, використання новітніх інформаційних технологій та штучного інтелекту, міжнародна співпраця, а також підвищення кваліфікації кадрів, що в комплексі сприятиме ефективному розвитку архівної справи.

О. Федотова, К. Савік

ФУНКЦІ СУЧАСНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ АНАЛІТИЧНОЇ ОБРОБКИ ДАНИХ

O. Fedotova, K. Savik

FUNCTIONS OF MODERN INFORMATION TECHNOLOGIES FOR ANALYTICAL DATA PROCESSING

У ході розвитку людства та зростання потоків інформації гостро постала потреба автоматизації інформаційних процесів, що зумовило необхідність розробки відповідних інформаційних технологій.

На сучасному етапі технологічні рішення застосовуються завдяки комплексному використанню засобів програмно-апаратної та математичної підтримки персонального комп'ютера. Загалом програмне забезпечення комп'ютера передбачає наявність встановленої операційної системи, програмних продуктів, відповідних інструментальних мов та прикладних інформаційних систем. Вони призначені для передавання відомостей з метою їх аналізу та прийняття, спрощуючи процеси використання інформаційних ресурсів.

Головною метою інформаційної технології виступає створення інформаційних даних і передавання їх людині для проведення аналізу, на підставі чого має бути обране ефективне рішення щодо виконання конкретної дії. Загалом вони розраховані на зменшення трудомісткості застосування наявних інформаційних ресурсів.

Інформаційні технології охоплюють комплекс методичних прийомів, виробничих операцій і програмно-технічних засобів, які інтегруються для збирання, оброблення, зберігання, поширення, віддзеркалення й застосування інформації користувачами. Ці технологічні рішення сприяють забезпеченню і підтримці низки інформаційних процесів, таких як: віднайдення, збирання, передавання, збереження, концентрація та доступ до інформації.

Сучасні інформаційні технології — це сукупність методів, способів і прийомів, що застосовуються з метою реалізації результативної роботи в різноманітних галузях.

Технологія, у розширеному її трактуванні, є наукою, що вивчає закономірності створення матеріальних благ, включаючи три елементи, а саме: головні виробничі принципи, необхідні знаряддя праці для провадження виробничого процесу, а також фахівців із професійними навичками. Означені аспекти відповідно формують інформаційну, інструментальну та соціальну складові. Інформаційний елемент охоплює опис головних принципів, практичних методів виробництва й затребувані знаряддя праці. Соціальний елемент включає кадровий склад і належну його організацію.

У звуженому розумінні технологія певного виробництва являє собою комплекс спеціальних прийомів і методів, що визначають алгоритм операцій під час реалізації виробничого процесу.

Технології оброблення інформації зорієнтовані на ефективне вирішення належно структурованих завдань, які включають потрібні вхідні дані, чіткі

алгоритми та стандартні процедури з їх опрацювання з метою виконання спрощених, багаторазових процесів; використовуються при обробці інформації, підготовці поточних звітних матеріалів, отриманні відповіді на певний запит у вигляді паперового документа. Ці технології включають у себе різні підходи і методи, зокрема й інформаційні технології, які можуть бути застосовані в будь-якій інформаційній системі.

Слід зазначити, що до їх підвиду належать також системи управління базами даних, якими, зазвичай, послуговуються з метою організацій та забезпечення збереженості великих масивів інформації (Big Data). Йдеться про значний масив структурованої або неструктурованої інформації, який формується з різних джерел та безперервно оновлюється. Зазначена інформація є завелика за обсягом, достатньо складна, стрімко накопичується. Зважаючи на все, опрацювати її шляхом застосування стандартних методів проблематично. Поняття Big Data включає ще й методичні інструменти, підходи та засоби, завдяки яким відбувається обробка та зберігання даних.

Текстові процесори також можуть бути використані для оброблення та аналізу текстової інформації.

Практичне впровадження засобів обробки даних передбачає активне застосування різноманітних форм. З того приводу важливо розрізняти глобальні, базові та конкретно зорієнтовані інформаційні технології оброблення даних. Глобальна інформаційна технологія їх опрацювання містить моделі, методи та способи, які стандартизують обробку інформаційних ресурсів у соціумі, а також сприяють їх плідному використанню. Базова інформаційна технологія оброблення даних розрахована на конкретні сфери (наприклад, освітню галузь). У свою чергу конкретні інформаційні технології дозволяють впроваджувати процеси оброблення даних задля вирішення користувачами певних задач (скажімо, з облікових робіт, планування етапів діяльності).

Одним із різновидів діючих технологій оброблення інформаційних даних є предметна інформаційна технологія, що являє собою логічну послідовність деяких технологічних етапів шляхом зміни первинних даних на якісні.

Технології аналітичної обробки інформації відіграють вирішальну роль, оскільки дозволяють якісно й результативно опрацювати значні обсяги інформаційних даних, виявляти між ними зв'язки та встановлювати закономірності. Ці технології мають великий потенціал у різних галузях, починаючи від бізнесу та фінансів до науки та бібліотечної справи. Вони допомагають вирішувати складні завдання й досягати стратегічних цілей. Означені технології в сучасному управлінні забезпечують можливість швидкого і точного аналізу великих обсягів інформації. Збір даних може відбуватися або вручну, або за допомогою апаратних технічних засобів.

Сама ж система зі збирання електронних даних являє собою багатофункціональний програмно-апаратний комплекс, оскільки не тільки допомагає кодувати інформацію під час введення до комп'ютерного пристрою, але й реалізує функцію її початкового оброблення.

У свою чергу збирання електронних даних є спеціалізованою операцією, що включає отримання інформації з навколишнього середовища та її адаптацію відповідно до умов формату, прийняттого для певної інформаційної системи.

Здійснення процесу обміну даними між конкретною системою й зовнішнім світом триває завдяки спеціальним сигналам.

Сучасні тенденції застосування технологій аналітичної обробки даних передбачають розширений аналіз великих обсягів інформації, використання штучного інтелекту й машинного навчання, обробку природної мови, візуалізацію даних, оброблення потокових даних та інтеграцію інформації з різних джерел.

Отже, технології аналітичної обробки інформації сьогодні мають широкі функціональні можливості, оскільки спрямовані на поліпшення аналізу даних, прийняття обґрунтованих рішень, а також прогнозування перспектив розвитку.

А. Корнійчук

ВПЛИВ ІНФОРМАЦІЙНИХ РЕСУРСІВ НА СУСПІЛЬНІ ПРОЦЕСИ

A. Korniiuchuk

INFLUENCE OF INFORMATION RESOURCES ON SOCIAL PROCESSES

У сучасному світі інформаційні ресурси стали невіддільною частиною соціальних процесів. Вони формують громадську думку, змінюють способи комунікації та впливають на культурні та політичні трансформації. Від електронних медіа до соціальних мереж інформаційні ресурси визначають, як ми отримуємо, обробляємо та ділимо інформацію. Це, у свою чергу, впливає на поведінку індивідів і груп, формуючи нові соціальні норми та цінності.

Однією з найзначніших переваг інформаційних ресурсів є доступ до безмежної кількості інформації. Електронні бібліотеки, онлайн-курси, відеолекції та інші цифрові ресурси забезпечують можливість вивчати різноманітні теми без обмежень, які раніше були характерні для традиційних освітніх закладів. Наприклад, платформи на зразок Coursera, edX і Khan Academy пропонують курси від провідних університетів світу, що дає можливість всім бажаючим здобути знання в тій чи іншій галузі. Це не лише підвищує загальний рівень освіти, а й сприяє розвитку самостійності в навчанні, оскільки студенти можуть обирати теми, які їх цікавлять, і вивчати їх у зручному для себе темпі та форматі.

Зміна методів навчання є ще одним важливим аспектом впливу інформаційних ресурсів. Традиційні лекції та семінари поступово доповнюються інтерактивними формами навчання, такими як семінари з використанням інтерактивних технологій, гейміфікація та проекти. Інтерактивність в освітньому процесі сприяє активному залученню здобувачів до навчання, що, у свою чергу, підвищує їхню мотивацію та зацікавленість новими знаннями. Використання різноманітних форм навчання, таких як онлайн-дискусії, практичні завдання та групові проекти, дозволяє студентам не лише засвоювати нові знання, а й розвивати критичне мислення та аналітичні навички.

Інформаційні ресурси також відкривають нові можливості для співпраці між студентами, викладачами та експертами. Завдяки онлайн-платформам учасники можуть обмінюватися ідеями, брати участь у форумах та вебінарах, що сприяє розвитку колективного навчання. Спільні проекти, реалізовані через інструменти для колективної роботи, такі як Google Docs, дозволяють здобувачам освіти працювати разом у реальному часі, отримуючи цінний досвід командної взаємодії. Це особливо важливо в умовах глобалізації, коли співпраця з людьми з різних країн стає нормою.

Інформаційні ресурси активно впливають на культуру. Одним із основних аспектів такого впливу є зміна способів комунікації. Соціальні мережі, блоги та відеоплатформи створюють нові формати для обміну думками, ідеями та культурними практиками. Завдяки цим платформам користувачі можуть не лише споживати, а й активно створювати контент, що сприяє формуванню нових культурних течій. Наприклад, меми та вірусні відео стали важливими елементами сучасної культури, адже вони швидко розповсюджуються серед різних груп населення, формуючи нові культурні коди.

Паралельно із цим, інформаційні ресурси можуть сприяти збереженню та популяризації локальних культурних традицій. Наприклад, через платформи для обміну відео, такі як YouTube, місцеві митці можуть знайти аудиторію на міжнародному рівні.

Інформаційні ресурси здійснюють вплив також і на економічні процеси. Однією з основних переваг інформаційних ресурсів є їхня здатність сприяти інноваціям. Доступ до даних та інформаційних технологій дозволяє компаніям швидко впроваджувати нові рішення, розвивати продукти та послуги, що відповідають потребам споживачів. Наприклад, великі обсяги аналітичних даних, які збираються за допомогою інформаційних систем, дають можливість компаніям зрозуміти тенденції на ринку, передбачити зміни в споживчих уподобаннях та адаптувати свої стратегії.

Крім того, інформаційні ресурси сприяють розвитку технологічних стартапів, які часто є джерелом новаторських ідей. Завдяки доступу до інформації про нові технології, фінансування та ринки, стартапи можуть швидко реалізувати свої проекти, що у свою чергу стимулює економічне зростання.

Інформаційні ресурси також викликали значну трансформацію бізнес-моделей. Сучасні підприємства все частіше використовують цифрові платформи для реалізації своїх продуктів і послуг. Наприклад, електронна комерція, онлайн-сервіси та мобільні додатки стали стандартом для багатьох галузей. Це дозволяє знизити витрати на ведення бізнесу, покращити обслуговування клієнтів і розширити ринки збуту.

Вплив інформаційних ресурсів на суспільні процеси за останні кілька років значно зріс. Зміни в доступності інформації, нові комунікаційні моделі та форми активізму відкрили нові можливості для громадянського суспільства. Попри численні переваги, інформаційні ресурси мають і ризики. Дезінформація, фейкові новини та пропаганда можуть викликати паніку, призводити до соціальних конфліктів і підірвати довіру до інституцій. Важливо розвивати критичне мислення та медіаграмотність, щоб навчити людей правильно сприймати та оцінювати інформацію.

Отже, інформаційні ресурси є важливим чинником, який впливає на розвиток новітніх суспільних процесів. Це виразно виявляється в розширенні інформаційного простору, змінах у функціонуванні освітнього середовища, можливостях щодо здобуття нових знань, трансформації культури, новим підходам до реалізації бізнес-проектів та ін. Породжені розвитком інформаційного суспільства негативні явища (дезінформація, фейки) вимагають уваги до інформаційної гігієни та володіння критичним мисленням.

К. Бровко

МОБІЛЬНІ ЗАСТОСУНКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДТРИМКИ ЛЮДЕЙ З ІНВАЛІДНІСТЮ

К. Бровко

MOBILE APPLICATIONS AS A TOOL TO SUPPORT PEOPLE WITH DISABILITIES

У XXI ст. цифрові пристрої посідають особливе місце в повсякденному житті людини. Однак надзвичайно важливими, корисними та незамінними помічниками вони стають для людей з інвалідністю, чисельність яких у світі, за даними Всесвітньої організації охорони здоров'я, становить понад один мільярд. Суспільство активно рухається та працює над удосконаленням технологій, які поліпшують якість життя людей з інвалідністю.

Аналіз наукових публікацій переконливо свідчить, що цифрові пристрої можуть значно покращити самостійність користувачів із порушеннями слуху, зору, рухливості та когнітивних функцій. Перспективні дослідження науковців, розробників, клініцистів, педагогів, опубліковані в журналі “Journal of Assistive Technologies”, пропонують як прості та доступні допоміжні технології, так і інноваційні рішення. Наприклад, стаття про те, як фізичні головні перемикачі можна замінити віртуальними пристроями, зменшуючи втому та незадоволення користувачів, підкреслює важливість розвитку мобільних застосунків.

Аналіз платформ також свідчить про широкий попит на мобільні застосунки для людей з інвалідністю. Розглянемо деякі із них:

1. “Open Sesame — Touch Free Control”. Застосунок розробила людина з інвалідністю. Він є корисним для користувачів із порушеннями опорно-рухової функції. Програма зчитує рухи головою, адаптує їх під відповідні дії на пристрої.
2. “Spread Signs”. Найбільший у світі словник жестової мови з понад 300000 знаками. Його словник охоплює понад десять мов, зокрема українську та англійську.
3. “Sullivan+”. Ця програма спрямована на візуальну допомогу для покращення доступності для людей із повною втратою зору або зі слабким зором, через озвучування інформації, яку сприймає камера смартфона.
4. “Cash Reader”. Застосунок допомагає незрячим людям розпізнавати номінал купюри і валюту. З ним користувачі можуть безбар'єрно відвідувати магазини та здійснювати покупки.
5. “Brailiac: Braille Tutor”. Допомагає опанувати шрифт Брайля людям з вадами зору.
6. “Assistive Touch”. Асистент, який допомагає людям з порушенням рухової функції рук виконувати в гаджеті основні дії: перезапустити пристрій; регулювати гучність; зробити знімок екрана тощо.
7. “Miracle Modus”. Мобільний застосунок, який створила людина, що має діагноз аутизм. Мета цієї розробки — пом'якшення сенсорного перевантаження та заспокійливий ефект.

Значені та інші новітні цифрові розробки допомагають людям з інвалідністю в повсякденному житті поліпшувати спілкування з іншими, спрощують виконання домашніх справ, уможливають переміщення приміщеннями та містом, здійснювати покупки, дають можливість навчатися та працювати онлайн, здобувати освіту,

соціалізуватися тощо. Зауважимо, що для людей з обмеженими можливостями також створюється спеціальне обладнання, розробляється спеціалізоване програмне забезпечення, які також підвищують якість життя. Наприклад, програми, які полегшують спілкування або дозволяють не задіювати руки при роботі з пристроями тощо. Однак саме мобільні застосунки є більш доступними за ціновою політикою, вони поєднують у собі візуальну та аудіальну складові сприйняття інформації, що дозволяє впливати на користувача. Отже, у наш час мобільні застосунки є головним інструментом підтримки для людей із інвалідністю. Їх популярність та попит користувачів підкреслюють важливість подолання бар'єрів, з якими стикаються люди з інвалідністю в суспільстві щоденно.

Сучасні бібліотеки мають активно використовувати та пропагувати мобільні застосунки для людей з інвалідністю. Це дозволить користувачам повноцінно отримувати повний спектр бібліотечних продуктів та послуг, відвідувати заходи, отримувати рівний доступ до ресурсів тощо. Використання спеціалізованих мобільних застосунків разом зі спеціалізованим обладнанням та програмним забезпеченням у бібліотечному обслуговуванні не лише надасть змогу людям з інвалідністю самостійно користуватися наявними ресурсами, але й сприятиме особливій підтримці, розвитку інклюзивності, дозволить відчувати себе повноправним членом суспільства.

О. Стольник

НАПРЯМИ ОПТИМІЗАЦІЇ КОРИСТУВАЦЬКОГО ІНТЕРФЕЙСУ ІНСТИТУЦІЙНИХ РЕПОЗИТАРІЇВ

O. Stolnik

DIRECTIONS OF OPTIMIZATION OF THE USER INTERFACE OF INSTITUTIONAL REPOSITORIES

Інституційні репозитарії (ІР) відіграють ключову роль у збереженні та поширенні наукових досліджень. Проте їхня ефективність значною мірою залежить від зручності використання. Недосконалий користувацький інтерфейс, складна навігація та перевантаженість метаданими є бар'єрами для доступу до наукової інформації. Актуальність дослідження зумовлена значним потенціалом інституційних репозитаріїв як джерел якісних наукових текстів, який залишається нереалізованим через недосконалість користувацького інтерфейсу. Відсутність зручних механізмів пошуку та навігації ускладнює доступ до цінної інформації, що стримує розвиток відкритої науки.

Метою дослідження є розробка рекомендацій щодо покращення UX інституційних репозитаріїв для підвищення доступності та зручності використання наукових ресурсів. Основні завдання:

- Аналіз проблем користувацького інтерфейсу ІР, зокрема на платформі DSpace, яка є найбільш розповсюдженою в Україні, та виявлення ключових бар'єрів, що перешкоджають ефективному використанню її потенціалу.
- Вивчення міжнародного досвіду впровадження UX-підходів у бібліотечній сфері;
- Формулювання принципів дизайну головної сторінки репозитарію для зменшення когнітивного навантаження користувачів та економії ресурсів адміністраторів ІР, які не мають спеціалізованих знань у сфері дизайну.

Дослідження базується на аналізі наукових робіт, присвячених організації ІР. Вивчено понад 40 бібліотекознавчих досліджень 2010–2023 рр., що висвітлюють проблематику UX в академічних цифрових архівах. Виявлено типові недоліки інтерфейсів, серед яких:

- використання спеціалізованої термінології, що ускладнює навігацію (наприклад, «спільноти / колекції» у DSpace);
 - переваженість головної сторінки метаданими, відсутність зрозумілих «точок входу»;
 - недостатня адаптація інтерфейсів під особливості конкретних закладів.
- Для покращення UX ІР доцільно:
- упровадити інтерактивні елементи для полегшення навігації (наприклад, інтерактивний тур для нових користувачів);
 - спростувати термінологію (наприклад, замінити «спільнота» на «категорія»);
 - здійснювати брендування інтерфейсів відповідно до корпоративного стилю установи;
 - інтегрувати рекомендаційні системи, фільтри та елементи Web 2.0;
 - використовувати А/В-тестування для оптимізації пошукових форм.

Оптимізація UX інституційних репозитаріїв є важливим чинником розвитку відкритої науки. Покращення інтерфейсів сприятиме зниженню бар'єрів доступу до знань, що особливо актуально для України в контексті інтеграції у світовий науковий простір. Перспективними напрямками подальших досліджень є створення шаблонів кастомізації інтерфейсів із застосуванням ШІ та розробка міжуніверситетських платформ для обміну UX-рішеннями.

Є. Борисов

**ЦИФРОВИЙ АРХІВ АНАТОМІЧНИХ 3D-МОДЕЛЕЙ
ДЛЯ ПОТРЕБ ТРАВМАТОЛОГІЇ ТА ОРТОПЕДІЇ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ:
ПЕРСПЕКТИВИ, ВИКЛИКИ ТА ПРАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ**

Ye. Borysov

**DIGITAL ANATOMIC 3D-MODELS ARCHIVE FOR TRAUMATOLOGY
AND ORTHOPEDICS UNDER MARTIAL LAW: PERSPECTIVES, CHALLENGES,
AND PRACTICAL SIGNIFICANCE**

Сучасний світ неможливо уявити без цифрових технологій, які відіграють усе більш важливу роль у розвитку різних сфер економіки та господарської діяльності суспільства. Цифрові архіви мають значний потенціал у медичній сфері: саме вони створюють умови для оперативного доступу до актуальних даних, анатомічних 3D-моделей та клінічних рішень, що можуть бути використані для невідкладного лікування, реабілітації або профілактики ускладнень постраждалих від воєнної агресії.

Війна, що прийшла на терени нашої країни, внесла корективи стосовно галузей, у яких цифрові технології виявились надзвичайно важливими й потребують подальшого розвитку. В умовах воєнного стану значно зросла кількість людей із різноманітними травмами. Це потребує швидкого та ефективного впровадження новітніх технологій у медичну практику. Створення та практичне застосування цифрового архіву анатомічних 3D-моделей може стати важливим інструментом для оптимізації лікувального процесу, скоротити час підготовки до операцій, підвищити

якість медичної допомоги. Таким чином, розробка та впровадження цифрового архіву 3D-моделей у медичних закладах є критично необхідним кроком до збереження життя та відновлення здоров'я людей, які постраждали від вибухових уражень або поранених на полі бою. Статистичні дані, які можна знайти у відкритому доступі, щодо кількості цивільних осіб, які зазнали поранень суглобів та кінцівок унаслідок обвалів будівель, спричинених вибухами та серед постраждалих від обстрілів та авіаударів, свідчать, що такі ураження зустрічаються найчастіше. Загалом, за даними одного з військових госпіталів, серед 1195 поранених військовослужбовців 775 мали поранення кінцівок, що становить 64,9 % від загальної кількості поранених.

Використання 3D-моделювання як такого, що сприяє якісному покращенню діагностики, лікування та реабілітації пацієнтів, є одним з найперспективніших напрямів у травматології та ортопедії. Цифрові тривимірні моделі надають унікальну інформацію про анатомічні та патологічні стани пацієнтів, уможливають створення персоналізованих імплантатів, допомагають у плануванні високоточних хірургічних операцій, є дієвим інструментом розробки індивідуальних реабілітаційних пристроїв. Традиційно призначенням цифрових архівів є збереження даних: від результатів наукових досліджень та артефактів культурно-історичної спадщини до медичних і бізнесових даних. Якщо узагальнити всі визначення терміну, цифровий архів 3D-моделей — це окремий вид архіву, метою створення якого є збереження, консолідація та управління тривимірними об'єктами, зберігання та управління тривимірними об'єктами. Такий архів містить геометричні, анатомічні та структурні 3D-моделі та доволі часто зустрічається в медичній практиці, зокрема в травматології та ортопедії.

Для подальшої результативної діяльності цифрового архіву 3D-моделей, необхідно передусім чітко визначити його мету та структуру: напрям функціонування та категоризацію.

У даному випадку це медичний напрям, метою якого є допомога лікарям провести діагностику, спланувати ефективне лікування, виготовити якісні ортопедичні протези. Інші заходи включають збір необхідних даних для створення анатомічної 3D-моделі з таких джерел як комп'ютерна або магнітно-резонансна томографія, підбір необхідних інструментів: програмного забезпечення, високоточних 3D-сканера та принтера. Точність і деталізація створеної моделі забезпечуються використанням загальноприйнятних форматів файлів для подібного застосування (STL, OBJ, PLY). Архів необхідно інтегрувати із сучасними технологіями, тобто переконатися, що архів є сумісним з обладнанням 3D-друку, програмами моделювання та віртуальної реальності. Наступним етапом є систематизація даних через створення ефективної структури зберігання, категоризації та доступу до метаданих для кожної моделі, які містять інформацію про назву моделі, інформацію про пацієнта, унікальний ідентифікатор, тип, діагноз, область застосування, дату створення, замовника, розробника, примітку тощо.

Ще одним, не менш важливим аспектом є забезпечення безпечного доступу до архіву, захисту даних та довгострокового збереження даних про моделі. Для цього необхідно визначитися з платформою для зберігання інформації: це можуть бути хмарні технології або сервери з високим рівнем продуктивності для зберігання великих обсягів даних і надійним резервним копіюванням з доступом до даних з різних місць. Безпека доступу до даних може бути реалізована задля захисту авторських прав через використання шифрування та багатофакторної автентифікації.

Забезпечення зручного пошукового інтерфейсу з фільтрацією, функціоналом завантаження моделей та захистом від несанкціонованого доступу є суттєвою умовою створення цифрового архіву. З метою ефективного функціонування цифрового архіву рекомендується запровадити рівні доступу до нього: публічний, для дослідників, для лікарів тощо, а для розширення аудиторії згодом буде доцільним зробити такий архів багатомовним. Розробка й впровадження цифрового архіву анатомічних 3D-моделей в умовах воєнного стану є важливим стратегічним напрямом, що дозволяє швидко реагувати на критичні ситуації, покращити лікувальний та реабілітаційний процеси та підвищити ефективність ортопедичної і травматологічної допомоги потерпілим.

Важливим фактором, який значною мірою може вплинути на ефективність застосування 3D-моделей у медицині, є інтеграція з медичними інформаційними системами та штучним інтелектом. За умови створення єдиного цифрового простору, у якому 3D-моделі пацієнтів будуть пов'язані з їх електронними медичними картками, даними лабораторних досліджень та історіями хвороби, лікарі зможуть швидко отримувати доступ до повної клінічної картини. Використання штучного інтелекту допоможе розрахувати індивідуальні параметри ортезів, що у свою чергу зробить лікування більш результативним.

Цифровий архів 3D-моделей можна швидко адаптувати для друку протезів, фіксаторів та інших компонентів, що значною мірою розширить можливості шпиталів для надання своєчасної ефективної медичної допомоги пораненим військовослужбовцям. Цифровий архів є платформою, де зберігаються файли 3D-моделей, які були перевірені фахівцями та є сумісними з програмним забезпеченням для підготовки керуючих програм 3D-друку. Це надасть медичним закладам можливість оперативно друкувати необхідні протези на місці, не витрачаючи час на пошук спеціалізованих виробників. Використання готових цифрових моделей в окремих випадках дозволяє швидко реагувати на потреби кожного пацієнта. У випадку складних травм важливо адаптувати протез до індивідуальних анатомічних особливостей пацієнта.

У результаті впровадження цифрового архіву з 3D-моделями в практику медичних установ знижується ризик можливих ускладнень серед поранених і потерпілих. Пацієнти отримують необхідну допомогу з реабілітації швидше, таким чином скоротивши час на відновлення та повернутися до повноцінного життя. Запровадження цифрових архівів спрощує процес пошуку підходів до лікування, зменшує час на реабілітацію, допомагає пораненим та потерпілим швидше повернутися до повноцінного життя. Перспективним напрямом подальшого розвитку та впровадження цифрових архівів анатомічних 3D-моделей є створення єдиних стандартів і протоколів для обміну 3D-моделями між закладами, що дозволить уніфікувати інформацію та контролювати їх якість. Для цього необхідно приділити увагу розробці таких програмних інструментів, які дозволять швидко модифікувати або персоналізувати цифрові моделі, зважаючи на анатомічні особливості кожного пацієнта.

Створення цифрових архівів 3D-моделей стає все більш актуальним у сучасному світі, оскільки такий ресурс є базою для швидкого обміну знаннями, інноваціями та практичними рішеннями. Цифрові архіви анатомічних 3D-моделей відкривають нові можливості для впровадження методів лікування та реабілітації, що спрямовані на конкретного пацієнта, прискорює розробку нових моделей.

СЕКЦІЯ:
ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНІ СИСТЕМИ В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ,
МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

О. Вдовіна

АВТОМАТИЗОВАНІ ІНФОРМАЦІЙНІ СИСТЕМИ В МУЗЕЯХ ТА ГАЛЕРЕЯХ

О. Vdovina

AUTOMATED INFORMATION SYSTEMS IN MUSEUMS AND GALLERIES

Автоматизовані інформаційні системи (АІС) стають невіддільною частиною сучасних музеїв та галерей, забезпечуючи ефективне управління експонатами, інтерактивність для відвідувачів і покращення дослідницької діяльності. Вони дозволяють не лише оцифровувати фонди, а й розширювати доступ до культурної спадщини через цифрові технології. Одним із ключових аспектів використання АІС є автоматизація обліку та каталогізації експонатів. Сучасні системи дозволяють створювати детальні бази даних, що містять інформацію про походження, стан, авторство та історичний контекст кожного об'єкта. Це сприяє не лише збереженню, а й удосконаленню дослідницького процесу. Оцифрування фондів дозволяє музеям ділитися інформацією з іншими культурними установами та академічними співтовариствами, сприяючи обміну знаннями та поглибленню досліджень.

Використання доповненої (AR) та віртуальної реальності (VR) дає можливість створювати унікальні експозиції, які залучають нові аудиторії. Відвідувачі можуть взаємодіяти із цифровими моделями експонатів, переглядати історичні реконструкції та брати участь у віртуальних екскурсіях. Це особливо важливо для збереження експонатів, які можуть бути вразливими до фізичних змін або знищення. За допомогою 3D-сканування можна створити цифрові копії артефактів, що значно полегшує доступ до них дослідникам усього світу.

Автоматизація музейної діяльності також включає системи управління квитками, онлайн-екскурсії та адаптивні інформаційні панелі, що сприяють підвищенню зручності відвідування. Це особливо актуально в контексті глобалізації та необхідності розширення доступу до культурних об'єктів через онлайн-платформи. В умовах пандемії COVID-19 такі технології стали особливо важливими, оскільки дозволяли музеям продовжувати свою діяльність у віртуальному форматі. Крім того, автоматизовані системи можуть допомагати у створенні інклюзивного середовища, забезпечуючи переклади на різні мови, аудіоописи для людей із вадами зору та інтерактивні екрани з адаптованими версіями контенту.

Завдяки штучному інтелекту (AI) та великим даним (Big Data) музеї можуть аналізувати поведінку відвідувачів, оптимізувати експозиції та персоналізувати контент. Наприклад, системи можуть пропонувати користувачам індивідуальні маршрути або рекомендації на основі їхніх інтересів. Алгоритми машинного навчання дозволяють аналізувати реакцію відвідувачів на експозиції та виявляти найбільш популярні об'єкти. На основі цих даних можна вдосконалювати розташування експонатів, розширювати певні теми виставок і навіть прогнозувати, які типи експозицій будуть найбільш затребуваними в майбутньому.

Автоматизовані системи також використовуються для реставрації та аналізу стану експонатів. За допомогою сенсорів і датчиків можна здійснювати постійний

моніторинг температури, вологості та рівня освітлення, що є критично важливим для збереження історичних артефактів. Новітні технології дозволяють проводити неінвазивне вивчення структури творів мистецтва, виявляти приховані шари фарби, старі підписи або реставраційні втручання. Це сприяє більш глибокому розумінню художніх і культурних процесів. Автоматизовані системи відіграють важливу роль у маркетингових стратегіях музеїв. Упровадження CRM-систем дозволяє установам оптимізувати роботу з відвідувачами, надаючи їм персоналізовані пропозиції, рекламні матеріали та нагадування про майбутні заходи. Це не тільки сприяє зростанню відвідуваності, а й зміцнює лояльність аудиторії. Крім того, автоматизація збору пожертв полегшує взаємодію музеїв зі спонсорами та благодійними організаціями, забезпечуючи стабільне фінансування.

Попри численні переваги, існують певні виклики впровадження автоматизованих інформаційних систем у музеях. Висока вартість технологій, необхідність навчання персоналу та ризики кібербезпеки є основними проблемами, які потребують вирішення. Крім того, важливо зберігати баланс між цифровими та фізичними експонатами, щоб уникнути втрати автентичності музейного досвіду. Впровадження автоматизованих інформаційних систем у музеях та галереях не лише підвищує ефективність їхньої роботи, а й сприяє популяризації культурної спадщини, роблячи її доступною для ширшої аудиторії.

Подальші дослідження у цій сфері відкривають нові можливості для інтеграції інноваційних технологій у музейну діяльність. З розвитком штучного інтелекту, хмарних технологій та цифрової реальності музеї мають унікальний шанс стати не лише сховищами історії, а й динамічними платформами для освітніх, наукових та соціальних ініціатив. Важливо враховувати всі ризики та забезпечувати грамотне впровадження технологій, щоб вони працювали на благо збереження та популяризації культурної спадщини.

С. Гаврилюк

РОЛЬ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У МОДЕРНІЗАЦІЇ ДОКУМЕНТООБІГУ

S. Havryliuk

THE ROLE OF INFORMATION TECHNOLOGIES IN THE MODERNIZATION OF DOCUMENT MANAGEMENT

Документообіг (під ним розуміється рух документів в організації з моменту їх надходження або створення до завершення виконання або відправлення) є важливою складовою управлінських процесів. Його значення полягає в структуризації інформаційних потоків, контролі за ними, забезпеченні швидкого доступу до документів, що сприяє зменшенню часу на пошук та полегшує обмін інформацією між співробітниками. Жодна установа не може ефективно функціонувати без добре організованого та надійного документообігу, оскільки від нього залежить продуктивність, економічність та надійність управління, культура роботи управлінського апарату і, зрештою, якість управління загалом. Механізм документообігу складається з кількох етапів: створення документа, далі — його транспортування, завершальний етап — належне зберігання та відтворення.

Перехід до інформаційного суспільства закономірно веде до розширення автоматизації документообігу, певної трансформації його процесів. Не всі етапи обробки документів легко й просто автоматизувати. Найскладніше автоматизувати

процеси початкової фази документообігу — створення документів, причому, чим сильніша творча складова того чи іншого процесу, тим складніше його автоматизувати.

Фахівці переконують, що найпростіше автоматизувати відтворення документів. Ще у першій половині 1980-х рр. у практику стали впроваджувати друкуючі пристрої, підключені до персональних комп'ютерів. Пізніше, у другій половині 1980-х рр., почався процес автоматизації зберігання документів і контролю доступу до них. Ранні системи керування базами даних і файлові системи ПК стали основними засобами автоматизації на цьому етапі.

Потужний крок в автоматизації транспортування документів був зроблений у 1990-х рр., коли мережеві комп'ютерні служби стали основним засобом автоматизації. Створення комп'ютерних мереж і служб обміну даними призвело до революційного перевороту в автоматизації діловодства. З'явилася можливість використовувати мережу для передавання документів і централізованого контролю за ходом офісного процесу.

Однією з умов переходу до автоматизованого документообігу було надання правового статусу електронним документам. В Україні така проблема вирішувалася шляхом формування нормативно-правової бази, а саме ухваленням законів «Про електронні документи та електронний документообіг» (2003 р.), «Про електронну ідентифікацію та електронні довірчі послуги» (2022 р.), «Про Національну програму інформатизації» (2022 р.), «Про електронні комунікації» (2024 р.). Ще однією серйозною проблемою стало розмежування прав доступу до певних документів при роботі в мережевому середовищі, яка також була вирішена, зокрема через застосування системи спеціальних реєстраційних імен користувачів, паролів і криптографії, що декларувала постановою Кабінету Міністрів України від 17 січня 2018 р. за № 55 «Деякі питання документування управлінської діяльності».

Роль інформаційних технологій в модернізації документообігу є доволі вагомою. Інформаційні технології дозволяють автоматизувати, оптимізувати та захистити процеси роботи з документами, змінюють традиційні підходи до документообігу, забезпечуючи швидкість, точність і безпеку обробки інформації. За допомогою інформаційних технологій у XXI ст. можна автоматизувати всі етапи документообігу: створення, зберігання, пошук, обмін і контроль виконання. Це дає змогу скоротити витрати на ручну обробку документів, оптимізувати час виконання завдань, підвищити продуктивність праці. Компанії впроваджують систему, яка дозволяє створювати, редагувати, надсилати та погоджувати документи з мінімальним втручанням людини. У таких системах чітко визначено послідовність дій і спосіб узгодження документів, завдяки чому час, необхідний для виконання процесів, значно скорочується.

Перейшовши на електронний документообіг і його автоматизацію, значно зменшуються адміністративні витрати — на папір, принтери та їх обслуговування; є логістичні вигоди: в електронному вигляді документи можна відправляти миттєво та значно дешевше, ніж за допомогою поштових послуг; паперові документи потрібно зберігати в архівах, на що теж витрачаються кошти. Водночас зазначимо, що важлива навіть не стільки економія коштів, як зниження ризиків. Паперові документи можуть загубитися, їх може бути непросто вчасно відшукати серед тисяч інших. Наприклад, установа може постраждати в результаті стихійного лиха чи воєнних дій. Тому запровадження електронного документообігу та його

автоматизація допоможе звести ці ризики до мінімуму. Система електронного документообігу зберігає документи в електронному вигляді, дає змогу працювати з ними дистанційно, швидко переправляти, контролювати стан їх виконання, зберігати в єдиній базі даних.

Інформаційні технології надають можливість працювати з документами з будь-якого місця, що особливо актуально при віддаленій роботі. Завдяки хмарним технологіям співробітники можуть отримувати доступ, редагувати та ділитися документами, забезпечуючи при цьому швидкість і зручність обробки інформації. Сучасні IT-рішення надають інструменти для аналізу документообігу, моніторингу ефективності використання документів та їх руху в системі. Це дозволяє управлінцям ухвалювати виважені рішення для оптимізації робочих процесів і підвищення продуктивності праці співробітників.

Інформаційні технології дозволяють захистити документи від несанкціонованого доступу, знищення або зміни. Використовуючи електронні підписи, шифрування даних та інші методи захисту, забезпечуємо безпеку документів. Сучасні системи документообігу також мають функції резервного копіювання, які запобігають втраті даних у разі технічних збоїв.

Електронний документообіг набуває все більшої популярності і є невіддільною частиною управління сучасними організаціями та бізнесом. Дві найважливіші форми електронного документообігу поділяються на системи на власних серверах (локальні) і хмарні рішення. Хмарні системи дозволяють отримувати доступ до даних з будь-якої точки захисту, де є підключення до інтернету. Це особливо актуально під час віддаленої роботи чи ділових поїздок. Завдяки хмарним технологіям співробітники можуть працювати з документами без прив'язки до певної робочої станції. На відміну від локальних систем, хмарні рішення часто займають менше часу та швидше впроваджуються. Компаніям не потрібно інвестувати у фізичне обладнання чи витрачати час на налаштування серверів. Хмарні системи дозволяють установам економити гроші, усуваючи необхідність витрачатися на придбання, обслуговування та модернізацію серверного обладнання. Натомість послуги надаються на основі передплати, яка може змінюватися залежно від потреб бізнесу. Хмарні рішення можуть швидко адаптуватися до обставин і потреб компанії чи іншої установи. У міру розширення потужностей компанія може збільшити чисельність доступних ресурсів. Відповідно при зниженні попиту можна знизити витрати за рахунок скорочення пакету послуг.

Крім того, використання хмарних систем є екологічно безпечним, оскільки використовуються тільки ті ресурси, які дійсно на цей час потрібні, таким чином зменшуючи споживання енергії. Хмарні системи електронного документообігу пропонують низку суттєвих переваг: від глобальної доступності до гнучкості в управлінні ресурсами. Зважаючи на сучасні тенденції цифрової трансформації та все більшого поширення віддаленої роботи, хмарні технології стають актуальнішими для підтримки ефективного та сучасного бізнес-процесу.

Загалом інформаційні технології є невіддільною частиною модернізації документообігу, оскільки забезпечують оперативність, точність, безпеку та економічність при роботі з документами, а це є важливим аспектом сучасного управління інформацією. Ефективна організація електронного документообігу є запорукою економічного зростання окремого підприємства, забезпечення сталого розвитку держави загалом. Отже, роль інформаційних технологій у модернізації документообігу неzapеречна й набуває все більшої актуальності у XXI ст.

O. Karpenko

**PERSONALIZED LEARNING FOR DEVELOPING PROFESSIONAL COMPETENCES
OF STUDENTS MAJORING IN LIBRARY, INFORMATION, AND ARCHIVAL AFFAIRS**

O. O. Karpenko

**ПЕРСОНАЛІЗОВАНЕ НАВЧАННЯ ДЛЯ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНИХ
КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «БІБЛІОТЕЧНА,
ІНФОРМАЦІЙНА ТА АРХІВНА СПРАВА»**

The current transformation of the higher education system in Ukraine, integrating into the education and scientific space, requires an enhancement in the quality of learning at higher education institutions (HEIs).

Personalized learning, as an educational approach focused on meeting individual students' needs, abilities, and interests is particularly important in the context of Library, Information, and Archival Studies, as it helps students develop the specific practical skills necessary for their future careers such as providing library and information services.

Personalized learning recognizes that every single student has unique strengths, weaknesses, and learning preferences. This approach enhances students' engagement and motivation, making their learning more effective. In the field of Library, Information, and Archival Studies (LIAS), where students must acquire both theoretical knowledge and practical skills, personalized learning allows students to focus on areas that are directly relevant to their career paths, whether in library management or giving services in archival preservation, use of information systems at different fields of documentation' work. Personalized learning can incorporate practical exercises, case studies, and problem-solving scenarios that are directly related to their professional field. This approach also promotes continuous assessment and feedback, helping students understand their strengths and areas for improvement. Automated feedback can be organized through online quizzes or tools, such as chatbots, etc. Overall, personalized learning systems allow lecturers and instructors to customize course materials based on students' existing knowledge and progress. They are already actively used in the field of Library, Information and Archival Studies, although their implementation varies depending on educational institutions, programs, and technologies. Here are some examples of personalized learning systems:

1. Learning Management Systems (LMS), which are commonly used to personalize learning. Students can choose specialized courses related to library technologies, digital archives, or information systems according to their interests and career goals;
2. Interactive platforms and mobile apps, such as chatbots and other mobile applications, support personalized learning by delivering educational materials, quizzes, and interactive tasks. This allows students to choose their individual path and explore topics in depth. For instance, at the State University of Information and Communication Technologies students majoring in LIAS can improve their English skills using a Telegram Bot (https://t.me/OlenaKarpenko_bot) to prepare for the English Unified Entrance Examination for Master's and PhD programs;
3. Intelligent recommendation systems that use artificial intelligence and machine learning for assisting students by offering personalized content recommendations;
4. Modular learning and individualized paths as contemporary universities and online platforms offer modular courses that allow students to select individual modules for deeper exploration of topics of interest (library automation, information security, etc.). This flexibility allows students to form their personalized learning trajectories;

5. Use of virtual labs and simulations for virtual simulations of library and archival systems, including automated information processing systems, which allow students to perform practical tasks in real-world conditions without needing to work with physical systems, which may be expensive or difficult to access.

The future of implementing of personalized learning in LIAS is closely linked with the use of artificial intelligence, data analytics, and online learning platforms, owing to their advantages such as interactivity, integration of gamification elements, adaptive testing, and automated feedback. Additionally, the use of blockchain technology for certifying knowledge and skills, along with the development of digital platforms for practical training, are important aspects of the future development of personalized systems in LIAS.

Thus, while certain elements of personalized learning systems are already actively used in LIAS there is still room for improvement, considering the growing importance of these systems in developing their professional competencies. These systems will play an increasingly crucial role in providing users with relevant information tailored to their needs.

Д. Демидко, О. Вдовіна

РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В УПРАВЛІННІ КУЛЬТУРНОЮ СПАДЩИНОЮ

D. Demydko, O. Vdovina

ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN CULTURAL HERITAGE MANAGEMENT

Сучасний світ стикається із численними викликами у сфері збереження та популяризації культурної спадщини. Втрата історичних пам'яток через природні катаклізми, воєнні дії, урбанізацію, а також недостатня увага до цифрового архівування загрожують зникненню унікальних культурних об'єктів. У цьому контексті технології штучного інтелекту (далі — ШІ) відкривають нові можливості для дослідження, збереження та інтерактивної презентації культурної спадщини, забезпечуючи ефективне управління цим цінним ресурсом. ШІ здатен аналізувати великі масиви даних, розпізнавати образи, класифікувати об'єкти та відтворювати візуальні та текстові матеріали.

Це дозволяє створювати інтерактивні бази даних, віртуальні музеї та цифрові архіви, що забезпечують довготривале збереження рідкісних історичних артефактів і документів. Актуальність дослідження методів машинного навчання пояснюється їхньою здатністю не лише впорядковувати інформацію, а й передбачати її подальшу еволюцію, аналізувати історичні закономірності та розкривати приховані зв'язки між культурними об'єктами. Одним із яскравих прикладів застосування ШІ є системи розпізнавання образів, що використовуються для автоматичної ідентифікації елементів архітектурної спадщини, рукописів та живопису.

Завдяки алгоритмам глибокого навчання фахівці можуть швидко аналізувати візуальні матеріали, реставрувати пошкоджені фрагменти мистецьких творів та створювати їх цифрові копії. Це сприяє збереженню культурної пам'яті й підвищенню доступності знань через онлайн-колекції, що використовуються в освітніх програмах та наукових дослідженнях. Важливим напрямом застосування ШІ є також обробка історичних текстів. Алгоритми глибокого навчання дозволяють проводити семантичний аналіз давніх манускриптів, розпізнавати стилістичні особливості епохи, ідентифікувати авторство документів та навіть перекладати їх сучасними мовами. Це відкриває нові перспективи в історичних дослідженнях,

оскільки дає можливість реконструювати події минулого на основі цифрового аналізу архівних матеріалів. Проекти, такі як Google Arts & Culture або Europeana, вже активно використовують ШІ для створення інтерактивних історичних платформ, де відвідувачі можуть вивчати культурні артефакти у форматі 3D-моделей, аналізувати їхній склад та структуру. Такі рішення не лише сприяють збереженню культурної спадщини, але й дозволяють зробити її доступною для глобальної аудиторії.

Ще одним важливим аспектом є безпека та довговічність цифрових даних. Використання хмарних технологій у поєднанні з алгоритмами штучного інтелекту дозволяє створювати надійні сховища для збереження культурних артефактів. Інтелектуальні системи резервного копіювання, автоматичне оновлення архівів та застосування криптографічних методів гарантують, що історична спадщина не буде втрачена через технічні збої або природні катастрофи.

Таким чином, ШІ не лише допомагає в збереженні культурних пам'яток, але й забезпечує їх захист від зовнішніх загроз. Застосування штучного інтелекту у сфері управління культурною спадщиною є ключовим напрямом сучасних цифрових досліджень. Упровадження інноваційних технологій дозволяє ефективно вирішувати комплексні завдання — від цифровізації історичних матеріалів до створення інтерактивних освітніх платформ та інтеграції культурних пам'яток у туристичні маршрути. Розвиток нових методів аналізу даних сприяє кращому розумінню культурних процесів і їхнього впливу на сучасне суспільство.

Подальші дослідження у сфері ШІ та культурної спадщини мають важливе значення як з наукової, так і з практичної точки зору. Використання гібридних моделей ШІ, що поєднують машинне навчання, комп'ютерний зір та обробку природної мови, сприятиме створенню нових підходів до архівування, аналізу та популяризації культурних надбань. Це допоможе не лише в їхньому збереженні, але й у формуванні інноваційного підходу до взаємодії суспільства з історичною та культурною спадщиною майбутнього.

В. Кудлай, А. Андібор

**ОРГАНІЗАЦІЙНІ ІННОВАЦІЇ В ДІЛОВОДСТВІ УСТАНОВ
ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ:
ПРИКЛАД МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

V. Kudlai, A. Andybor

**ORGANIZATIONAL INNOVATIONS IN DOCUMENT MANAGEMENT
OF INSTITUTIONS UNDER MARTIAL LAW IN UKRAINE:
THE CASE OF MARIUPOL STATE UNIVERSITY**

В умовах воєнного стану особливої актуальності набуло питання впровадження організаційних інновацій, що забезпечують стабільність, оперативність та ефективність роботи закладів вищої освіти. Різке погіршення умов функціонування університетів вимагає нових підходів до ведення документальних процесів, зокрема автоматизації та цифровізації. Маріупольський державний університет (далі — МДУ), що після повномасштабного вторгнення був змушений релокуватися до Києва у квітні 2022 року, є яскравим прикладом успішного впровадження сучасних інформаційно-документних рішень у кризовій ситуації.

Актуальність теми визначається необхідністю забезпечення стабільності та безперервності роботи адміністративних та навчальних процесів в умовах війни.

Система документального забезпечення управління є ключовим компонентом для ефективного функціонування будь-якої організації, особливо під час кризових ситуацій, коли потрібно швидко адаптуватися до нових викликів.

Метою цієї роботи є комплексний аналіз досвіду Маріупольського державного університету з реалізації інформаційно-документних інновацій у період воєнного стану та релокації.

У квітні 2022 року Маріупольський державний університет здійснив тимчасове переміщення своєї діяльності до Києва у зв'язку з воєнними діями. Це переміщення супроводжувалося багатьма викликами, ключовим з яких стала необхідність повної перебудови системи документообігу, що раніше здійснювалася переважно в паперовому форматі. Серед основних рішень, які були прийняті керівництвом університету, було впровадження сучасної цифрової системи електронного документообігу iDoc.

Система iDoc дозволила університету в умовах релокації швидко організувати роботу всіх підрозділів, забезпечити безперервність управлінських процесів, зберегти архівну інформацію та налагодити нову комунікаційну модель. Упровадження iDoc дозволило значно прискорити всі адміністративні процеси, включаючи погодження, підписання та зберігання документів, завдяки чому суттєво зросла ефективність управління.

Табл. 1

Кількість створених і оброблених документів у системі iDoc МДУ (2022—2024 рр.)*

| Рік | Створено документів | Оброблено документів | Частка електронних документів, % |
|------|---------------------|----------------------|----------------------------------|
| 2022 | 6 450 | 6 200 | 92 % |
| 2023 | 7 980 | 7 650 | 95 % |
| 2024 | 10 500 | 10 290 | 98 % |

* Джерело: авторська розробка на основі річних звітів ректора МДУ за 2022–2024 рр. (<https://mu.edu.ua/annual-report>).

З даних Таблиці 1 чітко простежується позитивна динаміка зростання кількості створених і оброблених документів у системі iDoc, що свідчить про активну цифровізацію адміністративних процесів університету. Також важливим є зростання частки документів, які обробляються виключно в електронному форматі. Це є підтвердженням переходу університету до повноцінної цифрової моделі управління документами.

Важливим аспектом також стало економічне обґрунтування доцільності цифрових інновацій. Унаслідок впровадження цифрових рішень суттєво зменшилися витрати на матеріально-технічне забезпечення документообігу.

Порівняльний аналіз витрат на паперові носії
до і після впровадження СЕД iDoc*

| Показник | 2021 рік | 2022 рік | 2023 рік | 2024 рік |
|--|----------|----------|----------|----------|
| Витрати на папір (тис. грн) | 80 | 50 | 20 | 25 |
| Витрати на офісні матеріали (тис. грн) | 120 | 60 | 40 | 30 |

*Джерело: авторська розробка на основі річних звітів ректора МДУ
(<https://mu.edu.ua/annual-report>)

Аналіз Таблиці 2 демонструє суттєве скорочення витрат на паперові носії та офісні матеріали, що свідчить про економічну ефективність запроваджених цифрових інновацій. Крім того, зменшення витрат дозволило переспрямувати ресурси на інші важливі потреби університету, зокрема підтримку студентів і персоналу в умовах війни.

Отже, успішний досвід Маріупольського державного університету в упровадженні інформаційно-документних інноваційних рішень в умовах релокації та воєнного стану свідчить про значні переваги цифровізації документообігу. Система iDoc дозволила університету ефективно подолати кризові виклики, зберегти стабільність роботи адміністрації, покращити оперативність ухвалення рішень, а також суттєво зменшити економічні витрати. Отриманий досвід є важливим прикладом і може бути застосований іншими закладами освіти України, які стикаються з аналогічними викликами та умовами роботи.

О. Решетілова, К. Прокоф'єва, С. Савченко

СУЧАСНІ ЗАХОДИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ АРХІВНИХ ДОКУМЕНТІВ У СУСПІЛЬСТВІ

О. Reshetilova, K. Prokofieva, S. Savchenko

MODERN MEASURES TO POPULARIZE ARCHIVAL DOCUMENTS IN SOCIETY

Археографічна та видавнича діяльність архівів є фундаментальною складовою їхньої науково-дослідної та культурно-просвітницької місії, що забезпечує багаторівневий доступ до документальної спадщини й сприяє формуванню колективної історичної пам'яті. У сучасному суспільстві архіви виконують не лише функцію зберігання, систематизації та обліку документів, але й виступають активними агентами продукування, трансляції та інтерпретації історичного знання через різноманітні форми публікаторської діяльності. Як зазначає І. Б. Матяш, архівна публікація є не просто механічним відтворенням документа, а складним герменевтичним актом, що передбачає його контекстуалізацію, критичне осмислення та включення до наукового дискурсу.

Аналіз сучасних практик видавничої діяльності архівних установ дозволяє виокремити кілька основних форматів, кожен із яких має власні епістемологічні та комунікативні особливості:

1) збірники документів представляють найбільш усталену форму архівної публікації, що передбачає об'єднання документів за тематичним, хронологічним, персональним чи інституційним принципом. Наприклад, фундаментальне видання «Українська Центральна Рада: документи і матеріали» (2018), підготовлене ЦДАВО України, містить не лише ретельно відібрані та археографічно опрацьовані документи, але й ґрунтовний науковий апарат, що включає історіографічний аналіз, коментарі щодо атрибуції та датування документів, біографічні довідки про історичних осіб. Робота О. А. Купчинського «Акти та документи Галицько-Волинського князівства XIII — першої половини XIV століття. Дослідження тексти» (2004) серед істориків та документознавців сприймається як шедевр джерелознавчої майстерності та археографічної культури. Учений за п'ятдесят років роботи над своєю студією опрацював архівні фонди практично всіх українських архівів, а також фонди багатьох європейських архівів. Робота його попередника Володимира Розова «Українські грамоти. XIV і перша половина XV століття» (1928) теж свого часу справила величезне враження на науковий світ;

2) монографічні дослідження на основі архівних джерел являють собою синтез дослідницького наративу та документальної бази. Візьмемо до прикладу працю «Архіви окупації: 1941–1944» (2006), що була опублікована ЦДАГО України. Вона поєднує аналітичний текст із ретельно підібраними документами, що ілюструють політику нацистської окупаційної влади та форми спротиву.

3) електронні публікації трансформують традиційні архівні практики, пропонуючи інтерактивні форми взаємодії з документами. Згідно з дослідженням М. Г. Палієнко, цифрові архівні видання не лише розширюють аудиторію користувачів, але й пропонують нові інструменти текстологічного аналізу, візуалізації та контекстуалізації історичних джерел. Прикладом може слугувати електронний архів українського визвольного руху avr.org.ua, де представлені не лише скановані документи, але й їх транскрипції, переклади, метадані та тематичні колекції.

Відбір документів для публікації ґрунтується на комплексних критеріях, що поєднують аспекти історичної, культурної та суспільної значущості.

Можна виокремити наступні критерії:

1) історична значущість. Документи, що відображають поворотні моменти або тривалі процеси в історії суспільства, держави, інституцій чи окремих соціальних груп (українські археографи здебільшого й орієнтуються на такі «історичні переломи», оскільки саме такі події породжують найбільше цінних автентичних документів);

2) академічна цінність. Джерела, що містять унікальну інформацію або дозволяють переглянути усталені історіографічні концепції. Наприклад, у виданні «Шевченкіана» (Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів — ЦДАЕА) представлено масив унікальних архівних фоно-, кіно-, відео- та фотодокументів, присвячених життю й творчості великого українського Поета. Публікація протоколів допитів діячів українського підпілля з архівів СБУ уможливила переоцінку багатьох аспектів визвольного руху. Потребують подальшого оприлюднення документи про польову роботу КДБ з агентурою. В цій царині можуть бути і вже є дуже несподівані відкриття, хоча існує чимало перешкод у доступі до таких документів через інерцію гіперсекретності та посилання на конфіденційність особистих даних тощо;

3) суспільний запит. Документи, що відповідають на актуальні питання колективної пам'яті та ідентичності. Наприклад, вже кілька десятиліть у місті Дніпро видається серія «Реабілітовані історією» про масові репресії в СРСР та їхні жертви, які потрібно пам'ятати. В контексті актуальності церковної тематики побачила світ серія джерел «Державно-церковні відносини», основу якої склали документи Уповноваженого з питань релігій по Дніпропетровській області. Інтерес до визвольних змагань початку ХХ століття утілюється в цінному виданні «Українська революція 1917–1921 років на Придніпров'ї». Джерелом видань є фонди Державного архіву Дніпропетровської області.

Сучасна архівна справа виходить за межі традиційного публікаторства, активно інтегруючи різноманітні форми репрезентації документів. Наприклад, архівні виставки еволюціонували від простого експонування документів до складних нарративних конструкцій, що поєднують різні медіа та інтерактивні елементи. Наприклад, виставка «В'язні сумління», організована Інститутом національної пам'яті у співпраці з Музеєм шістдесятництва, представила не лише архівні документи (ЦДАВО), але й відеосвідчення, особисті речі дисидентів, інтерактивну карту таборів, що дозволило створити багатомірний простір історичної пам'яті.

Архівні освітні ініціативи трансформуються від традиційних екскурсій до комплексних програм з розвитку навичок критичного аналізу історичних джерел. Значний досвід у цій сфері має Галузевий державний архів Українського інституту національної пам'яті, який розробив методичні рекомендації для вчителів із використання архівних документів у викладанні історії України ХХ століття, а також проводить літні школи для студентів-істориків з методики архівної евристики та критики джерел.

Присутність архівів у цифровому просторі виходить за межі простого представлення електронних копій документів, хоча й це дуже важливо для дослідників, тому що значно полегшує і прискорює роботу й поступ у науці. Інноваційні практики включають тематичні онлайн-проекти, такі як «Українська революція: архівні документи свідчать» — це спільна ініціатива українських архівів, що представляє інтерактивну хронологію подій 1917–1921 років з можливістю перегляду документів, фотографій та відеоматеріалів, підкасти та відеоблоги, що поєднують розповіді архівістів, інтерв'ю з істориками та тематичні огляди документів.

Таким чином, едиційна та археографічна діяльність архівів у сучасному інформаційному суспільстві виконує комплексну функцію, що виходить далеко за межі простого оприлюднення документів. Вона є важливим інструментом формування історичної свідомості, розвитку критичного мислення та збереження колективної пам'яті. Архівні установи функціонують як первинні епістемологічні інстанції, що забезпечують верифікацію історичних гіпотез шляхом збереження та упорядкування автентичних джерел. Концепт «відкритих архівів» передбачає трансформацію архівної інституції з простого сховища в активного учасника суспільного діалогу щодо контроверсійних питань історичної пам'яті. Архіви виконують функцію легітимації соціально значущих нарративів через документальну верифікацію історичних подій. У вимірі культурних практик архіви функціонують як інституції, що забезпечують трансляцію культурного коду та підтримують суспільний зв'язок між різними генераціями українського суспільства.

В. Кудлай, М. Кладітін
**РОЛЬ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ
У ЗБЕРЕЖЕННІ ДОКУМЕНТНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ**

V. Kudlai, M. Kladitin
**ROLE OF INFORMATION TECHNOLOGIES IN PRESERVATION
OF DOCUMENTARY HERITAGE IN UKRAINE**

Аудіовізуальні документи є важливим джерелом культурної спадщини, тому їх збереження набуває особливого значення. Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів України (далі — ЦДАЕА) активно впроваджує сучасні інформаційні технології, що значно підвищує ефективність роботи з документами.

Україна історично пройшла шлях від аналогових технологій (кіноплівки, магнітні носії, фотонегативи) до цифрових платформ, які забезпечують надійність, довговічність і зручність доступу до архівних документів. Традиційні аналогові носії, такі як магнітні стрічки чи кіноплівка, є менш стабільними із часом і піддаються фізичному зносу, що робить їх непридатними для довготривалого зберігання. Цифрові технології, навпаки, дозволяють підтримувати стабільну якість документів, незалежно від терміну їх зберігання.

Табл. 1

Порівняння аналогових та цифрових технологій у збереженні документів*

| Показники | Аналогові носії | Цифрові носії |
|-----------------------|-----------------|-----------------|
| Термін зберігання | до 50 років | понад 100 років |
| Якість документів | погіршується | стабільна |
| Швидкість доступу | низька | висока |
| Пошук інформації | складний | простий |
| Витрати на зберігання | високі | середні |

*Джерело: за матеріалами вебсайту ЦДАЕА України (<https://tsdaea.archives.gov.ua>)

Аналіз таблиці свідчить про значні переваги цифрових технологій. Вони дозволяють не лише краще зберігати матеріали, але й швидко знаходити потрібні документи, забезпечуючи широкий доступ громадськості.

Табл. 2

Динаміка цифровізації фондів ЦДАЕА (2021–2024 рр.)*

| Рік | Загальний фонд | Цифровізовано | Частка цифрових документів (%) |
|------|----------------|---------------|--------------------------------|
| 2021 | 55000 | 12000 | 21,8 % |
| 2022 | 60000 | 18000 | 30,0 % |
| 2023 | 65000 | 30000 | 46,1 % |
| 2024 | 70000 | 45000 | 69,2 % |

*Джерело: за матеріалами ЦДАЕА України

Дані таблиці підтверджують позитивну динаміку цифровізації архівних матеріалів. Особливо важливо, що цифровізація забезпечує не тільки збереження матеріалів, але й підвищує доступність документів для дослідників, освітан та широкої громадськості.

Аналіз діяльності архіву в умовах війни свідчить про істотне зростання кількості джерел формування Національного архівного фонду (далі — НАФ) аудіовізуальними документами. До повномасштабного вторгнення РФ в Україну співробітники архіву спрямовували значні зусилля на виявлення нових джерел комплектування аудіовізуальних фондів. Однак після широкомасштабного вторгнення кількість таких джерел суттєво збільшилась, що пов'язано з активізацією участі громадськості в документуванні трагічних подій. Тільки за період із січня по жовтень 2023 року було укладено 51 договір із власниками аудіовізуальних документів, що значно перевищує аналогічні показники довоєнного періоду.

Одним із головних чинників цього зростання стала широка доступність інформаційних технологій, які дозволяють миттєво створювати та поширювати аудіовізуальні матеріали за допомогою мобільних телефонів, соціальних мереж та хмарних сервісів. Це не лише спрощує фіксацію подій, а й полегшує передавання матеріалів до архівів, що робить архіви більш відкритими та інтегрованими в суспільство.

В умовах війни архів активно поповнюється матеріалами, створеними очевидцями та учасниками подій — цивільними громадянами, волонтерами, жителями тимчасово окупованих територій. Особливою групою стають документи, створені військовослужбовцями, які фіксують реалії війни безпосередньо з місця подій. Це дозволяє архіву зберегти автентичні свідчення про важливі історичні події та подальше використання їх для наукових, освітніх та суспільних потреб.

З початку повномасштабної війни на експертизу цінності до архіву надійшло 9584 аудіовізуальних документи. Із них за результатами експертизи відібрано до НАФ 4588 одиниць зберігання, включаючи фотодокументи, відеодокументи та фонодокументи. Це яскраво демонструє значущість технологій експертизи та цифрового архівування у збереженні історичної спадщини.

Ще одним важливим аспектом діяльності архіву є створення документів самими співробітниками архіву. У 2022–2023 роках архівісти активно документували події, що дозволило збільшити фонд на 327 фотодокументів та дві одиниці відеоматеріалів. Крім цього, архівісти виконали значну роботу з виявлення та відбору відеоматеріалів з відкритих джерел. За цей період сформовано 8 одиниць обліку, що включають 30 одиниць зберігання з відеодокументами, які відображають реалії війни.

Отже, інформаційні технології не тільки підвищують оперативність та ефективність роботи архіву, але й активно сприяють формуванню документної бази для збереження історичної пам'яті України. Подальший розвиток і впровадження сучасних технологій залишаються важливими завданнями, які забезпечать довгострокове збереження, доступність та популяризацію документної спадщини.

Представлене дослідження демонструє комплексний аналіз впливу інформаційних технологій на процеси збереження документної спадщини, на прикладі ЦДАЕА України. Інформаційні технології є важливим фактором для збереження та ефективного використання документної спадщини України.

В. Брусенцев

ОСВІТНІ ПРОГРАМИ ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНОГО ПРОФІЛЮ: УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ

O. Brusentsev

EDUCATIONAL PROGRAMMES IN THE INFORMATION AND DOCUMENTARY FIELD: UKRAINIAN REALITIES

В останні роки Україна зіткнулася з різними викликами через пандемію, військові дії, дистанційна / дуальна система освіти постійно переживає ряд трансформацій. Здобувачі освіти потребують особливого та індивідуального підходу до розвитку професійних здібностей та набуття фахових компетентностей. Різні дистанційні платформи допомогли створити доступним середовище навчання, але дуже складно отримати достатнього професійного рівня практичної підготовки в таких умовах.

Одними з актуальних є освітні програми інформаційно-документного профілю, які відіграють ключову роль у підготовці фахівців, здатних працювати з великими масивами інформації, управляти документопотоками та забезпечувати збереження даних у цифровому середовищі. В Україні ці програми розвиваються відповідно до глобальних тенденцій, однак стикаються з низкою викликів, які потребують комплексних рішень.

Освітні програми інформаційно-документного профілю в Україні представлені в багатьох закладах освіти, серед яких Харківська державна академія культури та інші. Вони охоплюють дисципліни з управління документами, цифрового архівування, інформаційної аналітики та захисту інформації. В останні роки освітні заклади поступово інтегрують до навчальних програм сучасні технології, однак впровадження цих інновацій часто відбувається повільніше, ніж змінюються вимоги ринку праці.

В умовах цифрової трансформації суспільства та швидких змін у сфері інформаційного менеджменту такі програми стикаються з низкою основних викликів, які потребують оперативного реагування та своєчасної адаптації:

1. Недостатнє фінансування та застаріла матеріально-технічна база. Багато освітніх установ стикаються з проблемою застарілої технічної бази та браком сучасного програмного забезпечення, що значно ускладнює якісну підготовку здобувачів. Це обмежує можливості навчання практичним навичкам роботи з інформаційними системами.
2. Зміни на ринку праці. Традиційні професії інформаційно-документного профілю змінюються або трансформуються. У багатьох випадках програми закладів освіти не завжди відповідають актуальним вимогам бізнесу, організацій і державних установ.
3. Кадрове питання. Необхідність залучення викладачів з актуальними практичними знаннями та досвідом залишається нагальною.
4. Міжнародні стандарти та інтеграція у світову систему освіти. Попри спроби адаптації освітніх програм до міжнародних стандартів, процес гармонізації триває повільно. Сертифікація спеціалістів відповідно до міжнародних вимог (ISO 15489, ISO 14721, ISO 27001) поки що не є поширеною практикою.

Сучасні виклики освітніх програм інформаційно-документного профілю в Україні зумовлені швидким розвитком технологій і нестачею практичного досвіду

в навчальному процесі, а також відсутністю тісної співпраці з реальним сектором економіки. Для покращення ситуації необхідні інвестиції в модернізацію навчальних програм, вдосконалення технічної бази, розвиток практичної підготовки здобувачів освіти та більш активна інтеграція з бізнесом і державними установами.

У контексті сучасних технологічних і соціальних змін, освітні програми інформаційно-документного профілю можуть стати ключовими для підготовки фахівців, здатних вирішувати нові завдання в управлінні інформацією та документами, інтегруючи інноваційні технології та новітні підходи. Серед основних напрямів, у яких відбуватиметься розвиток цих програм, слід виділити наступні:

1. Адаптація навчальних програм. Для відповідності сучасним викликам необхідно оновлювати навчальні курси, включаючи в них дисципліни з аналізу великих даних, управління цифровими інформаційними ресурсами, кібербезпеки та штучного інтелекту.
2. Співпраця з бізнесом та IT-компаніями. Створення дуальних програм, партнерських проектів та практичних курсів за участю провідних компаній дозволить здобувачам освіти отримати необхідні практичні навички.
3. Упровадження міжнародних стандартів. Сертифікація випускників відповідно до міжнародних вимог дозволить їм бути конкурентоспроможними на глобальному ринку праці.
4. Розвиток наукових досліджень та інновацій. Інвестиції в наукові дослідження, пов'язані з автоматизованими системами документообігу, цифровими архівами та інтелектуальними інформаційними системами, сприятимуть покращенню рівня освіти та впровадженню новітніх технологій.

Освітні програми інформаційно-документного профілю в Україні мають значний потенціал, проте їх розвиток потребує системного підходу та тісної співпраці з бізнесом, міжнародними партнерами та державними структурами. Лише завдяки комплексним реформам і впровадженню сучасних технологій можна підготувати фахівців, здатних ефективно працювати в умовах цифрової економіки. Підготовка висококваліфікованих фахівців у сфері управління інформацією та документами буде сприяти розвитку багатьох секторів економіки та наукової діяльності, від бізнесу до державних структур.

І. Побіженко

**АНАЛІЗ ІННОВАЦІЙНОГО ЗАСТОСУВАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ
В ОСВІТЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ
ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ВІЙНИ**

I. Pobizhenko

**ANALYSIS OF INNOVATIVE APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE
IN THE EDUCATIONAL ENVIRONMENT
OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE IN WARTIME CONDITIONS**

В умовах повномасштабної війни, яка триває вже четвертий рік, Харківська державна академія культури продовжує забезпечувати якісний освітній процес за допомогою дистанційних технологій, зокрема платформ Google Meet та Google Classroom. Інтеграція штучного інтелекту (ШІ) у цю дистанційну екосистему стає не просто інноваційним рішенням, а необхідною умовою для підтримки ефективності навчання в кризових умовах. Особливо важливим є використання

ШІ для збереження культурної спадщини та розвитку культурно-мистецької освіти попри воєнні виклики, з якими стикається Харків як прифронтове місто. ШІ-алгоритми оптимізують роботу з Google Classroom, забезпечуючи персоналізовані освітні маршрути для студентів, які навчаються в різних умовах — від відносно стабільного інтернет-з'язку до навчання під час повітряних тривог чи з тимчасово окупованих територій. Система аналізує доступність студентів до освітніх ресурсів, коригує терміни виконання завдань та пропонує альтернативні формати навчання при обмеженому доступі до інтернету. Завдяки адаптивним алгоритмам навчальні матеріали можуть автоматично архівуватися та надаватися студентам у форматах, що вимагають мінімального використання трафіку, що особливо важливо в умовах нестабільного з'язку в прифронтовій зоні.

ШІ-асистенти інтегруються з Google Meet для забезпечення безперервності занять навіть при нестабільному з'єднанні. Функції автоматичного транскрибування при необхідності дозволяють студентам, які пропустили частину заняття через повітряну тривогу або відключення електроенергії, отримати повний текст лекції. Технології Canvas AI та Gamma дуже гарно працюють з Google Meet, дозволяючи викладачам створювати інтерактивні презентації, що ефективно працюють навіть при низькій швидкості інтернету.

Адаптивні технології штучного інтелекту забезпечують рівний доступ до освіти для студентів, які були змушені покинути Харків та інші регіони через воєнні дії. Системи автоматичного перекладу можуть також при необхідності підтримувати інтеграцію іноземних студентів, які не змогли повернутися в Україну, забезпечуючи реальноточасовий переклад та субтитрування лекцій. Технології асинхронного навчання з ШІ-підтримкою дозволяють здобувати освіту студентам, які служать у ЗСУ або займаються волонтерською діяльністю, адаптуючи навчальний графік до їхніх можливостей та потреб.

Інтелектуальні системи моніторингу відстежують залученість студентів під час онлайн-занять у Google Meet, аналізують їхню активність у Google Classroom та виявляють тих, хто має проблеми з доступом чи мотивацією. Це дозволяє адміністрації, кураторам та викладачам своєчасно надавати підтримку та адаптувати методи викладання до складних умов воєнного часу. ШІ-алгоритми також можуть оптимізувати розклад занять з урахуванням часу відключень електроенергії та годин найвищої безпеки в різних регіонах України, де перебувають студенти та викладачі.

Важливим напрямом застосування ШІ є віртуальне збереження культурної спадщини через цифрову реконструкцію. Технології DALL-E 3, Midjourney та Stable Diffusion допомагають створювати віртуальні реконструкції мистецьких об'єктів та культурних пам'яток, пошкоджених або знищених внаслідок воєнних дій. ШІ-системи генерують віртуальні тури історичними та культурними локаціями України, які наразі недоступні для фізичного відвідування через безпекові обмеження, що особливо цінно для практичних занять студентів мистецьких спеціальностей.

Для підтримки дослідницької роботи в умовах дистанційного навчання можуть використовуватися інструменти Perplexity AI, Elicit та Scite.ai, адаптовані для колаборативної роботи студентів та викладачів над дослідженнями в галузі культурології. ШІ-системи можуть допомагати аналізувати та систематизувати культурні артефакти, створені під час війни, для збереження культурної пам'яті та дослідження трансформацій українського суспільства, що стає важливим внеском академії в документування культурного виміру російсько-української війни.

Подальший розвиток ШІ-інтеграції в освітнє середовище академії фокусується на створенні гібридних форматів навчання, що поєднують онлайн та офлайн елементи з урахуванням безпекової ситуації. Вже в Харкові розроблені диференційовані тривога на Харків та Харківську область і йде подальша розробка систем раннього оповіщення про повітряні тривоги, упроваджуються технології для безпечного проведення віртуальних мистецьких виставок та перформансів у різних місцях, де дозволено це проводити по техніці безпеки у військовий час як в ХДАК, так і на інших майданчиках, зокрема на станціях метро тощо. Особлива увага повинна приділятися розвитку інструментів для документування та збереження культурної спадщини, що знаходиться під загрозою знищення внаслідок воєнних дій на сході та півдні України.

В умовах затяжної війни інтеграція штучного інтелекту в дистанційний освітній процес Харківської державної академії культури є не лише технологічною інновацією, але й важливим фактором стійкості освітньої системи. Використання ШІ в поєднанні з Google Meet та Google Classroom повинна створювати надійну основу для збереження та розвитку культурно-мистецької освіти попри воєнні виклики. Персоналізоване навчання, підтримка безперервності освітнього процесу, інклюзивність для всіх категорій постраждалих від війни студентів та аналітичні інструменти повинні формувати освітню модель, яка демонструє незламність українського освітнього та культурного фронту. Ця синергія традиційних освітніх підходів і технологічних інновацій повинна не лише забезпечувати якісну підготовку культурно-мистецьких фахівців в умовах війни, але й стає частиною більш широкого процесу збереження та розвитку української культурної ідентичності під час російської агресії.

V. Yaruta

EXPERIENCE OF TEACHING THE COURSE “MODERN INFORMATION TECHNOLOGIES” TO THE STUDENTS OF “PERFORMING ARTS” SPECIALTY

В. Ярута

ДОСВІД ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «СУЧАСНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ» СТУДЕНТАМ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Information technologies have been taught to master's degree students specializing in Performing Arts at Kharkiv State Academy of Culture for many years. The course is titled “Modern Information Technologies” and aims to provide students with essential theoretical, methodological, and practical knowledge for creating and processing multimedia content using modern information technologies.

According to the educational-professional program, the course is designed to develop the following general competencies: the ability to apply fundamental knowledge in practical situations; problem identification, formulation, and resolution; teamwork and autonomous work skills; lifelong learning and acquisition of modern knowledge; assessment and assurance of work quality; proficiency in using information and communication technologies. The course also develops specific competencies, including: the ability to use advanced information and digital technologies in designing and implementing artistic ideas and interpreting creative results; the ability to develop and implement outreach projects to promote Ukrainian and global performing arts.

The course comprises 3 credits or 90 hours, which include: 6 hours of lectures, 24 hours of practical classes, 60 hours of unsupervised work.

The course aims to equip students with the ability to integrate information technologies into their professional activities and apply modern digital tools for artistic ideation and creative interpretation. To achieve this, the curriculum is divided into three main topics:

1. Information Technologies: This section introduces the concepts and definitions of information technologies, providing an overview of the types and components of software.
2. Audio Editing Systems: This section explores the physiological basics of human sound perception and modern digital techniques for representing and processing audio signals.
3. Video Editing Systems: This section focuses on the physiological foundations of human vision and modern digital methods for representing and processing video information.

During practical sessions, students develop the following skills: text formatting using the Writer application from the free LibreOffice or OpenOffice suite; creating, editing, and processing audio files with effects in the free audio editor Audacity; producing, editing, and enhancing video clips with effects and filters available in the free video editor Shotcut.

For the final test, students present a multimedia project.

This approach provides them with practical knowledge and skills essential for academic tasks like writing papers and theses, which include explanatory notes as text documents and multimedia components, and for their future professional activities.

The course involves accessible tools with functionality comparable to professional software. These tools are selected for their moderate hardware requirements and cross-platform compatibility, supporting Windows and macOS environments, which is especially critical during remote learning. Additional advantages include the availability of portable versions, allowing use without installation, and access to both the latest and previous software versions.

However, during remote learning, it unexpectedly became evident that not all students can access personal computers, which has raised the need to adapt the course to include practical tasks that can be completed using mobile devices.

Thus the structure and content of the “Modern Information Technologies” course provide students with skills in processing text, audio, and video information. The ongoing refinement of the course content and teaching methodology, facilitated by discussions among educators from higher education institutions, aims to enhance the curriculum and contribute to the development of the Performing Arts specialty.

A. Шелестова

**КУРС «НАСТІЛЬНІ ВИДАВНИЧІ СИСТЕМИ»:
ЗНАЧЕННЯ ТА АКТУАЛЬНІСТЬ У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ
З ІНФОРМАЦІЙНОЇ ТА ДОКУМЕНТАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

A. Shelestova

**COURSE “DESKTOP PUBLISHING SYSTEMS”:
IMPORTANCE AND RELEVANCE IN TRAINING OF SPECIALISTS
IN INFORMATION AND DOCUMENTATION ACTIVITIES**

В умовах стрімкого розвитку інформаційного суспільства та цифрових трансформацій, які активно впливають на усі сфери життєдіяльності, особливого значення набуває підготовка кваліфікованих фахівців, здатних ефективно

працювати з інформацією, документами та даними, забезпечуючи їх якісну обробку, представлення та зберігання. Сучасний фахівець з інформаційної та документаційної діяльності повинен володіти не лише теоретичними знаннями, а й практичними навичками роботи з різноманітними інформаційними технологіями та інструментами, зокрема з настільними видавничими системами.

Настільні видавничі системи (НВС) є важливим інструментом для створення, редагування та верстки різних типів документів: від простих брошур до складних багатосторінкових видань. Володіння навичками комп'ютерної верстки засобами НВС дозволяє фахівцям самостійно здійснювати повний цикл підготовки різнотипних документів до публікації чи то шляхом друку, чи то шляхом опублікування на відповідних вебресурсах, забезпечуючи високу якість та відповідність опублікованих документів професійним стандартам.

Як показує багаторічна практика викладання дисципліни «Настільні видавничі системи», ця дисципліна посідає важливе місце в системі підготовки фахівців з інформаційної та документаційної діяльності, оскільки формує компетентності, необхідні для ефективної роботи в сучасному професійному середовищі.

Слід зазначити, настільні видавничі системи являють собою програмне забезпечення, що дозволяє користувачам створювати та редагувати макети публікацій і публікації різного типу та складності, поєднуючи текстові й графічні елементи, має спеціальні професійні можливості та інструменти комп'ютерної верстки, яких немає в текстових редакторах. Історія розвитку НВС свідчить про їх еволюцію від простих текстових редакторів до потужних систем з графічним інтерфейсом, що мають широкий спектр професійних функціональних можливостей.

Зміст дисципліни «Настільні видавничі системи» для здобувачів Харківської державної академії культури освітньої програми «Інформаційна та документаційна діяльність» охоплює як теоретичні основи НВС, так і практичні аспекти роботи з конкретними НВС, зокрема Scribus. Важливо відзначити, що вибір системи Scribus як базової для навчання є обґрунтованим, оскільки це програмне забезпечення є безкоштовним, з відкритим кодом, з вільною ліцензією та сумісне з більшістю операційних систем, що робить його доступним для освітніх установ та для індивідуального використання й викладачами та здобувачами в умовах дистанційного навчання, окрім того опанування Scribus дає можливість глибше розуміти принципи роботи більш складних настільних видавничих систем.

Теоретична частина дисципліни включає вивчення основних понять і визначень у видавничій справі та поліграфії, правил набору й верстки різних елементів видань (основного й додаткового тексту, заголовків, колонтитулів, ілюстрацій, таблиць, формул тощо). Практична частина зосереджена на оволодінні навичками роботи з НВС Scribus, від базових операцій до створення складних багатосторінкових публікацій із складними графічними елементами, а також календарів.

Дисципліна «Настільні видавничі системи» сприяє формуванню як загальних, так і фахових компетентностей майбутніх фахівців інформаційної сфери, зазначених в ОП «Інформаційна та документаційна діяльність». Серед загальних компетентностей варто відзначити здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу; здатність застосовувати знання в практичних ситуаціях; знання та розуміння предметної області та професійної діяльності; навички використання інформаційних і комунікативних технологій; здатність ухвалювати обґрунтовані рішення; здатність працювати в команді та комунікувати з представниками інших професійних груп.

Щодо фахових компетентностей, дисципліна формує здатність здійснювати відбір, аналіз, оцінку, систематизацію, моніторинг, організацію, зберігання, розповсюдження та надання в користування інформації та знань у будь-яких форматах; здатність використовувати методи систематизації, пошуку, збереження, класифікації інформації для різних типів електронних носіїв; здатність використовувати сучасні прикладні комп'ютерні технології, програмне забезпечення, мережеві й мобільні інформаційні технології для вирішення завдань спеціальності; здатність опановувати та застосовувати технології системного аналізу інформаційної діяльності.

Важливо, що дисципліна орієнтована на досягнення конкретних програмних результатів навчання, серед яких: володіння знаннями з теорії і практики інформаційного менеджменту, технологій створення й підтримки функціонування електронних інформаційних ресурсів; застосування знань і розуміння для формулювання й вирішення завдань для удосконалення інформаційно-документних систем; застосування знань технічних характеристик, призначення та правил експлуатації комп'ютерної техніки й офісного обладнання; кваліфіковане використання типового комп'ютерного та офісного обладнання; ефективна робота як індивідуально, так й у складі команди; застосування сучасних методик і технологій автоматизованого опрацювання інформації, формування та використання електронних інформаційних ресурсів і сервісів; прийняття обґрунтованих управлінських, організаційно-методичних та технологічних рішень; самостійне прийняття рішень, відповідальність, лідерські якості, забезпечення ефективної командної роботи.

Сучасні тенденції розвитку інформаційного суспільства й цифрових трансформацій в усіх сферах буття підтверджують актуальність викладання дисципліни «Настільні видавничі системи» для здобувачів освітньої програми «Інформаційна та документаційна діяльність». Зазначимо основні аспекти, що підкреслюють важливість викладання цієї дисципліни:

1. Цифрова трансформація видавничої галузі полягає в тому, що сьогодні спостерігається активний перехід від традиційних до цифрових форматів видань, що вимагає від фахівців навичок роботи з відповідними технологіями. НВС є ключовим інструментом у цьому процесі, дозволяючи створювати як друковані, так і електронні публікації.
2. Зростання попиту на якісний контент: в умовах шаленого інформаційного навантаження та циркулювання надвеликих обсягів інформації особливого значення набуває якісне представлення інформації. Знання правил верстки та навички роботи з НВС дозволяють фахівцям створювати документи, що відповідають професійним стандартам та забезпечують ефективну комунікацію.
3. Розширення функцій інформаційних фахівців проявляється в тому, що сучасний фахівець з інформаційної та документаційної діяльності виконує широкий спектр функцій, включаючи створення й оформлення різноманітних інформаційних продуктів. Володіння НВС розширює професійні можливості та підвищує конкурентоспроможність на ринку праці.
4. Інтеграція інформаційних технологій у всі сфери діяльності стає все більш помітною, оскільки сьогодні інформаційні технології, зокрема НВС, використовуються в різних галузях: від освіти та науки до бізнесу та державного управління. Це розширює сферу застосування здобутих компетентностей та підвищує їх практичну цінність.

5. Тренд на візуалізацію інформації залишається актуальним упродовж останніх років і не зменшує своєї значущості, а тому сучасні комунікації характеризуються активним використанням візуальних елементів для підвищення ефективності сприйняття інформації. НВС надають інструменти для створення якісних візуальних матеріалів, що є важливою складовою професійної діяльності інформаційних фахівців.

Методичні аспекти викладання дисципліни «Настільні видавничі системи» сприяють формуванню згаданих вище компетентностей, необхідних фахівцям інформаційної сфери. Особливо варто виокремити метод проєктного навчання, який передбачає роботу здобувачів над створенням власного видавничого проєкту протягом семестру. Цей підхід дозволяє комплексно опанувати всі етапи процесу комп'ютерної верстки та створити реальний інформаційний продукт, який можна буде в майбутньому використати для портфоліо.

Також заслуговує на увагу метод послідовного ускладнення завдань, який забезпечує поступовий перехід від простих до складних проєктів, і практикум з аналізом помилок, що розвиває критичне мислення та формує професійне погляд майбутніх фахівців.

Важливим аспектом є також збалансованість теоретичної та практичної складових дисципліни, що дозволяє здобувачам не лише отримати необхідні знання, але й розвинути практичні навички, необхідні для професійної діяльності.

Підсумовуючи, можна зазначити, що дисципліна «Настільні видавничі системи» відіграє важливу роль у підготовці фахівців з інформаційної та документаційної діяльності, формуючи компетентності, необхідні для ефективної роботи в сучасному інформаційному суспільстві. Її актуальність підтверджується змістом та структурою навчальної програми та відповідає сучасним тенденціям розвитку інформаційної сфери.

Вивчення НВС через опанування конкретних програмних засобів дозволяє здобувачам оволодіти інструментами для створення якісних інформаційних продуктів, що є важливою складовою професійної діяльності інформаційних фахівців. Крім того, набуті компетентності підвищують конкурентоспроможність майбутніх випускників на ринку праці та розширюють їх професійні можливості.

Р. Шалева

ПІОРИТЕТНІ ЗАВДАННЯ ЕЛЕКТРОННОГО СЛУЖБОВОГО ДОКУМЕНТА ЯК КРИТИЧНО ВАЖЛИВОГО ІНСТРУМЕНТА В ЧАС ВІЙНИ В УКРАЇНІ

R. Shaleva

PRIORITY TASKS OF THE ELECTRONIC OFFICIAL DOCUMENT AS A CRITICALLY IMPORTANT TOOL DURING THE WAR IN UKRAINE

Підприємництво є фундаментальним елементом бізнесу, що функціонує в умовах вільного ринкового середовища. Однак його не варто ідеалізувати, оскільки підприємницька діяльність передбачає складну та інтенсивну працю, яка потребує специфічних здібностей та зусиль. За певних обставин підприємницька діяльність може включати елементи експлуатації, проте її внесок у розвиток національної економіки залишається беззаперечним.

Сутність підприємництва полягає у свободі вибору напрямів та методів діяльності, автономності у процесі ухвалення рішень, орієнтації на досягнення

успіху та генерування прибутку, а також у повній відповідальності за прийняті рішення, їх наслідки та пов'язані з ними ризики.

Теоретики й практики, аналітики-експерти дискутують на тему ведення та розвитку підприємницької діяльності в нових умовах. Як займатися нею в new-normal умовах війни? У контексті сучасного цифрового середовища, підприємництво й система управління в ньому стає складним і вимагає використання новітніх технологій та підходів. Управлінські процеси, здебільшого, базуються на документальному забезпеченні фірм, компаній. Документація складається із службових документів, які потребують удосконалення й контролю. Від багатьох документів може залежати результат підприємницької діяльності. Тому веденню документальних процесів у підприємницькому середовищі приділяється чимала увага. Зазвичай, велика кількість комерційних установ ставлять собі за мету оптимізувати організацію власного діловодства й забезпечити захист внутрішньої інформації. Тому альтернативою звичному паперовому документу стає більш прогресивний варіант — електронний документ.

Глобальна цифровізація та ключові події останніх років створюють виразну тенденцію до остаточного впровадження електронного документообігу в підприємницькій діяльності. Цифрова трансформація бізнес-процесів стає не лише перевагою, але й необхідною умовою конкурентоспроможності в сучасному економічному середовищі.

Перехід від паперових документів до електронних стало ніби не новим, а вже звичним явищем, яке можна пов'язати з практичністю, мобільністю, економією. У цьому контексті електронні службові документи є не лише альтернативою паперовим, а й потужним інструментом для оптимізації управлінських процесів. Попри очевидні переваги документів новітнього формату, їхнє використання також вимагає уваги до питань безпеки, конфіденційності та доступності інформації, що, відповідно, вимагає не лише технічних знань, а й культурних змін у самій управлінській діяльності, зокрема змін у внутрішніх процесах та підходах до управління даними.

Упровадження електронного документообігу в українських компаніях можна назвати завданням загальнодержавного значення. Він допомагає ефективно працювати у віддаленому або гібридному форматі. Ще у 2020 р. планувалось перевести весь документообіг країни на формат безпаперового офісу, уряд обіцяв запровадити електронний формат ведення документів. Таке впровадження й справді почалося, з'явилися нові законопроекти й програми. За даними сайту CITYHOST.UA, є декілька вдалих програм для роботи з електронним документом, серед яких: Вчасно, М.Е.Doc, Paperless, Signy, Deals.

Згадаймо такий сервіс, як «Дія», що є унікальним державним застосунком, який спрямований на автоматизацію та полегшення документообігу.

Міністерством цифрової трансформації України в лютому 2020 року був ініційований національний проєкт Дія, створений на допомогу підприємцям, які вже розвивають бізнес та потребують допомоги. На онлайн-порталі Дія. Бізнес стали доступні довідники для підприємців та експортерів, 160+ бізнес-ідей, кейси та історії успіху українських підприємців та ін. Розміщені такі послуги, як е-Підприємець, Дія. QR, Внесення змін про ФОП, Підписання документів, Приєднатися до еВідновлення як бізнес тощо.

Проте з початком повномасштабної війни багато чого змінилося, що також вплинуло й на документообіг. По-перше, упровадження електронної форми документа стало не тільки складним, а й менш пріоритетним. Держава зменшила фінансування проектів, пов'язаних із цим питанням. Не останньою причиною цьому послужило пошкодження електро- й інтернет-мереж. Однак такий підхід до цього питання є не зовсім правильним. Від певних структур вимагалось негайного вирішення документальних проблем, зокрема збереження документної інформації. Наприклад, коли під час війни не було змоги перемістити архіви з окупованої території, секретна інформація потрапляла до рук ворога. Для запобігання втрати критичної інформації рекомендується впроваджувати хмарні технології зберігання даних та системи автономного управління, які забезпечують можливість обмеження доступу або дистанційного видалення інформації. Інформаційна безпека та конфіденційність становлять фундаментальний аспект ефективного документообігу. Відповідно, пріоритетного значення набуває вдосконалення механізмів захисту інформації та скорочення обсягів паперового документообігу.

Аналіз результатів опитування персоналу демонструє, що електронні документи характеризуються значно вищою зручністю передання та зберігання, однак специфіка організації вимагає збереження документації в паперовому форматі. Працівники обґрунтовують застосування паперового документообігу підвищеним ризиком компрометації конфіденційної інформації через мережеві канали при використанні електронного документообігу, що свідчить про істотний фактор недовіри до електронних систем.

Водночас необхідно зважати, що паперові документи характеризуються підвищеною вразливістю до фізичних пошкоджень та втрати. Саме в цьому полягають основні стратегічні недоліки та вразливості поточної системи документообігу організації.

Удосконалення е-документообігу має ґрунтуватися на застосуванні технологій та процесів, що гарантують ефективний та безпечний обмін документами. Ось декілька прикладів, які допоможуть створити електронний документообіг в умовах війни:

Використання технологій блокчейну. Деякі країни впроваджують їх, щоб гарантувати цілісність та автентичність документів. Наприклад, Швеція використовує блокчейн для зберігання документів на нерухомість та інших важливих паперів. Такий спосіб захисту є не тільки прогресивним, а й ефективним. Записи в блокчейні не можна змінити або видалити, що робить їх стійкими до фальсифікації. Усі транзакції в блокчейні публічно доступні, що забезпечує прозорість та підзвітність. Цей спосіб захисту використовує криптографію для захищеності даних від несанкціонованого доступу.

Якщо технологія блокчейну є маловідомою для нашої країни, то технологія електронного підпису використовується порівняно давно. Такий підпис робить документи більш стійкими до фальсифікації та шахрайства, може допомогти зменшити втрати, пов'язані з обробкою паперових документів.

Хмарні сховища є альтернативою архіву і не тільки. Вони дають змогу безпечно зберігати документи в інтернеті та легко ділитися ними з іншими. До переваг такого сервісу варто віднести доступність. До документів можна отримати доступ з будь-якого місця, де є під'єднання до мережі «Інтернет». Також хмарні сховища полегшують співпрацю тих, хто має справу з документами. Такі сховища можна

легко масштабувати, щоб задовольнити потреби будь-якої фірми, компанії, що працюють з різним обсягом документації та для кожної хмарне сховище буде зручним у використанні.

Варто згадати про штучний інтелект (ШІ), який може використовуватися для автоматизації таких завдань, як класифікація документів, витяг даних та переклад документів. Якщо попередні методи вдосконалення документообігу були направлені на захист і зберігання, то цей — на оптимізацію процесів. ШІ може допомогти зменшити час та витрати, пов'язані з обробкою документів, їх аналізуванням, пошуком помилок і кращих рішень.

Усе це не означає, що переведення секретної інформації в електронний варіант зробить її більш захищеною. Потрібно усвідомлювати, що на кожную дію існує протидія і ворог теж оснащений надпотужними технологіями, володіє знаннями, які дозволяють зламувати різні системи захисту. Тому для зберігання такого виду інформації не існує цілком безпечного варіанту, що вирішить всі наявні проблеми. Над цим питанням ще доводиться працювати. Чи стане електронний документ повною заміною паперових — однозначно «ні». Кожен із форматів все-таки має свої переваги. Однак те, що електронний службовий документ є альтернативою паперовому, — безперечно «так».

В. Гришин

E-УРЯД В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ: ОСОБЛИВОСТІ СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАТИВНОГО РОЗВИТКУ

V. Hryshyn

E-GOVERNMENT IN THE CONTEXT OF DIGITAL TRANSFORMATION: FEATURES OF SOCIAL AND COMMUNICATIVE DEVELOPMENT

Протягом останнього десятиріччя використання соціально-комунікаційних технологій майже у всіх сферах громадського життя стало одним із пріоритетів державної політики в багатьох країнах. Використання інформаційних технологій у політичній сфері суттєво змінює зміст різних видів політичної діяльності, підвищуючи рівень інформаційної підтримки політичних процесів на всіх рівнях ієрархії влади. У зв'язку із цим одним з основних пріоритетів держави є формування та розвиток інформаційної інфраструктури.

В сучасних умовах розвитку держав та суспільства ключовим фактором прогресу стає щораз більша роль соціально-комунікаційних технологій, які чинять значний вплив на функціонування соціальної системи та розвиток її інституцій. Комерційний сектор, орієнтований на ефективність та задоволення потреб клієнтів як основи конкурентоспроможності, давно визнав критичну важливість таких технологій в умовах сучасного ринку. Державні структури усвідомили це значно пізніше, однак сьогодні стає очевидним, що без комплексного впровадження соціально-комунікаційних технологій державна діяльність не зможе відповідати вимогам інформаційного суспільства.

Комплексний характер соціально-комунікаційних технологій та швидкість їх поширення сприяли тому, що уряди розвинутих країн ухвалили національні програми розвитку інформаційного суспільства. Застосування передових соціально-комунікаційних технологій у функціонуванні державних органів є ключовим чинником удосконалення соціальної політики. Підвищення ефективності

управлінських процесів значною мірою зумовлене трансформацією державного сектора завдяки інтеграції новітніх цифрових рішень, які, у державному управлінні, тісно пов'язані з реалізацією концепції «цифрового уряду» або «е-уряду» (Л. Кочубей).

Вперше термін «е-уряд» почав активно використовуватися в Сполучених Штатах на початку 90-х років ХХ століття, коли президентом був Білл Клінтон, і саме він надав особливого значення розвитку інтернету та інформаційних технологій. З 1999 року питання «е-уряду» постійно обговорюється в провідних американських газетах (Kadewandana D., Kaligis R.). Однак на сьогодні не існує загальновизнаного наукового визначення терміну «е-уряд». Дослідники розглядають цей термін з різних боків, пропонуючи економічні, технічні, прикладні та описові інтерпретації.

Якщо зважати на західні визначення терміну «е-уряд», то, наприклад, у Сполучених Штатах Америки і Великій Британії вчені вкладають у концепцію «е-уряду» ідею, спрямовану на підвищення ефективності держави загалом. Цей шлях передбачає трансформацію всього комплексу відносин між державним сектором та суспільством. Згідно з тлумаченням Комітету з державного управління Організації економічного співробітництва та розвитку, «е-уряд» передбачає використання інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) як механізму забезпечення кращого управління. Його головною метою є використання технологій для модифікації управлінських структур, операцій і культури. Водночас зазначено, що «е-уряд» має потенціал стати основним механізмом адаптації практики ефективного урядування. Увага зосереджена не стільки на технічному чи технологічному аспекті, скільки на тому, як нові ІКТ змінюють державне управління, його концептуальну структуру та взаємодію з суспільством.

Узагальнюючи всі вищезгадані тлумачення, можна дати таке визначення поняття «е-уряд» — це метод надання інформації та публічних послуг громадянам, підприємствам та іншим державним органам, при якому максимально використовуються інформаційні технології.

Концепція електронного уряду охоплює три ключові сфери взаємодії (Vandna):

- між державними установами та громадянами (G2C — government-to-citizen);
- між державними структурами та приватним бізнесом (G2B — government-to-business);
- між різними рівнями та органами влади (G2G — government-to-government).

Головною метою впровадження електронного уряду є не створення його як додаткового чи альтернативного механізму традиційного державного управління, а радше формування нової моделі взаємодії між владою та суспільством. Ця модель базується на використанні соціально-комунікаційних технологій з метою підвищення ефективності надання державних та муніципальних послуг.

Функціональна структура електронного уряду передбачає обов'язкове використання єдиних інформаційних масивів різними державними відомствами, що вимагає розробки стандартів міжвідомчого інформаційного обміну та забезпечення інтеграції інформаційних ресурсів. Центральним елементом цієї системи є міжвідомча електронна взаємодія, що включає бази даних, інформаційні системи органів влади та механізми відстеження електронного документообігу під час надання державних послуг у цифровому форматі (Przebilovicz E.).

Розгортання проекту електронного уряду потребує створення комплексної державної інформаційної системи або, принаймні, уніфікації методів представлення,

обробки та передавання урядової інформації. Принцип «єдиного вікна» виступає ключовою концепцією в наданні державних послуг, спрямованою на мінімізацію бюрократичних бар'єрів, спрощення процедур отримання документів та скорочення термінів розгляду заяв.

Електронний документообіг у межах «єдиного вікна» забезпечує автоматизований обмін інформацією між відомствами та сприяє підвищенню прозорості управлінських процесів. Загалом електронний уряд є системою надання сучасних адміністративних послуг через цифрові технології, що сприяє залученню громадян до процесів управління, розширенню їхніх можливостей у сфері самоврядування та підвищенню їхньої обізнаності щодо технологічних інновацій (Кочубей Л.).

Зaproвадження електронного уряду сприяє не лише вдосконаленню процесів державного управління, а й трансформації політичних процесів, підвищенню рівня довіри громадян до державних інституцій та зменшенню рівня корупції. Інформаційні технології змінюють структуру взаємодії між органами влади, забезпечуючи швидкий доступ до інформації, її обробку та використання для ефективного прийняття управлінських рішень. Це формує нову систему інформаційного середовища, що сприяє підвищенню ефективності державного управління та створенню механізмів зворотного зв'язку між владою та громадянами.

А.-Я. Мікульський

ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ГРОМАДИ

A.-Ya. Mikulskyi

DIGITAL TRANSFORMATION OF THE TERRITORIAL COMMUNITY

У сучасному світі трансформація інформації в цифровий формат охоплює всі сфери життєдіяльності: виробництво, підприємництво, наукову діяльність, соціальну сферу та публічне управління. Цифрові технології стають невіддільною складовою життя сучасної людини, трансформуючи характер суспільних відносин. Цифровізація представляє собою процес оптимізації процедур, механізмів та методів діяльності шляхом інтеграції інформаційно-комунікативних технологій у робочі процеси та комунікацію, що призводить до формування цифрового суспільства.

Попри масштабне вторгнення, стратегія цифрової трансформації регіонів залишається пріоритетним напрямом державної політики. Регіональна цифровізація, особливо в умовах воєнного стану, має критичне значення для забезпечення високоякісних медичних, освітніх, соціальних, адміністративних та інших публічних послуг, гарантування доступу до мобільного зв'язку й стаціонарного інтернету, а також підвищення рівня кібербезпеки та функціональності критичної інфраструктури загалом.

Сучасною тенденцією є активне впровадження елементів системи цифрового урядування в діяльність органів місцевого самоврядування (ОМС). Цей процес відбувається більш інтенсивно в містах, проте останнім часом поширюється й на територіальні громади (ТГ). На цьому етапі вже ідентифіковано ряд проблемних питань, що виникають під час цієї імплементації. Термін «цифрова громада» використовується як узагальнене визначення моделі управління ОМС, що базується на процесах та механізмах цифровізації.

Базова цифрова інфраструктура ТГ включає такі компоненти: 1) Інтернет і зв'язок; 2) розвиток ІТ-інфраструктури в органах місцевого самоврядування; 3) електронні послуги; 4) цифрова грамотність.

Розпочинається цифрова трансформація ТГ з етапу 1 — «Цифровий старт», мета якого — визначити поточний стан, спланувати діяльність та ресурси, максимально залучити громаду до процесу цифрової трансформації.

Пріоритети, які враховуються на даному етапі: 1) визначення цифрового лідера громади; 2) цифрові навички працівників (команди); 3) проведення цифрового аудиту; 4) впровадження е-документообігу; 5) підключення до СЕВ ОБВ (система електронної взаємодії органів виконавчої влади — система автоматизованого е-документообігу органів виконавчої влади та міжвідомчого документообігу. Створена для реєстрації, приймання, аналізу й зберігання організаційно-розпорядчих документів в електронному форматі з застосуванням е-підпису); 6) інфраструктура мережі; 7) комунікації в мережах; 8) залучення ресурсів.

На етапі 1 ТГ розробляє й приймає пакет документів із цифровізації: Цифрова стратегія, План дій, Програма інформатизації.

Цифрова стратегія — це документ, у якому визначаються пріоритети соціально-економічного розвитку громади та концепція розвитку цифрової економіки та суспільства, враховуючи місцеві особливості громади, стратегії розвитку громад. Стратегія створює основу для розвитку інструментів цифрової трансформації: впровадження та використання інформаційних ресурсів та електронних послуг, інструментів електронної демократії та електронного урядування. Це дасть можливість підвищити якість життя мешканців громади, зробити державні послуги простими та зрозумілими, зробити громаду привабливою для інвестицій, підвищити цифрову грамотність мешканців. Розроблений та затверджений документ є базою для забезпечення організаційного й фінансового підґрунтя для реалізації пріоритетів стратегії.

План цифровізації — це програма розвитку громади, спрямована на реалізацію цифрової стратегії. У документі визначено основні завдання щодо інформатизації, цифровізації публічних послуг та впровадження електронної демократії в громаді. Реалізація програми підвищить якість життя мешканців громади, сприятиме економічному зростанню та покращенню інвестиційної привабливості регіону. План розрахований на три роки, але терміни реалізації можуть бути змінені громадою. Мета плану — визначити комплекс пріоритетних завдань для впровадження сучасних ІКТ в усі сфери життєдіяльності громади. Інформатизація, інструменти електронного урядування та сучасні комп'ютерні технології забезпечать публічне та прозоре управління громадою.

На етапі 2 «Цифрові послуги» відбувається цифровізація сфери публічних послуг громади. Мета — створити можливості для швидкого та комфортного отримання послуг жителями громади; все, що можливо, перевести в онлайн. Пріоритети, які враховуються на даному етапі: концентрація всіх послуг у ЦНАП; створення та підключення до реєстрів.

Етап 3 «Цифрова взаємодія» передбачає впровадження цифрових інструментів взаємодії для звітування влади та участі громади. Мета — започаткувати ефективний діалог ОМС з громадою, зручно та просто завдяки впровадженню цифрових технологій. Пріоритети: цифровий хаб; підвищення цифрової грамотності жителів; муніципальний сайт та чат-бот; канали зворотного зв'язку; інструменти е-демократії; цифровий менеджмент освітніх та медичних послуг.

Цифрові інструменти для реалізації етапу 3: чат-бот громади + сайт; електронні петиції; електронні консультації; громадський бюджет; геосистема взаємодії з комунальними службами; шкільний громадський бюджет; електронні журнали та щоденники.

На етапі 4 «Цифровий бум» відбувається впровадження інструментів управління ресурсами та моніторингу. Мета — підвищення ефективності управління громадою. На цьому етапі передбачається вирішення таких завдань: цифровізація управління земельними ресурсами; створення реєстрів комунального майна та ресурсів; впровадження систем енергомоніторингу; цифровізація громадського транспорту; впровадження систем контролю екології; ситуаційний центр та системи безпеки; цифрова безпека та захист інформації.

На етапі 5 «Громада Дії» відбувається цифровізація всіх галузей та повна інтеграція цифрових інструментів. Мета — робота інструментів та механізмів прийняття рішень з мінімальним впливом людського фактору. Пріоритети етапу: інтеграція та інформаційний обмін між всіма системами; режим «без паперів» (Paperless) для надання послуг та прийняття рішень; впровадження сервісів на основі відкритих даних; впровадження IOT та сценаріїв автоматичного реагування.

Результати цифрової трансформації громади:

- 1) активна участь громадян у прийнятті та оцінюванні управлінських рішень обговорень проектів документів, бюджету участі, формування е-майданчиків тощо;
- 2) вільний доступ людей та бізнесу до е-сервісів у галузі освіти, охорони здоров'я, ЖКГ тощо;
- 3) безпаперовий розгляд звернень громадян та електронний документообіг в ОМС;
- 4) робота реєстру громади та інтеграція з державними електронними ресурсами;
- 5) комплексна система освіти з використанням новітніх технологій: використання хмарних сервісів для дистанційного навчання, підвищення кваліфікації працівників місцевого самоврядування та населення; робота з онлайн сервісами, вебінарами, інфографікою та іншими електронними послугами, пошуковими системами тощо.

Д. Корчукова

СУЧАСНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ТА МЕДІЙНІ КОМУНІКАЦІЇ В СИСТЕМІ ЕЛЕКТРОННОГО БІЗНЕСУ

D. Korchukova

MODERN INFORMATION AND MEDIA COMMUNICATIONS IN THE ELECTRONIC BUSINESS SYSTEM

Сучасне інформаційне суспільство формує нові підходи до ведення бізнесу, де електронна комерція відіграє ключову роль у розвитку економіки. Використання цифрових технологій стало визначальним фактором для ефективної взаємодії компаній з клієнтами, партнерами та конкурентами. Важливою складовою успішного функціонування електронного бізнесу є якісно організовані інформаційні та медійні комунікації, що забезпечують ефективний обмін даними, управління інформаційними потоками й просування товарів і послуг на ринку. Інформаційні комунікації допомагають автоматизувати бізнес-процеси, аналізувати ринкові тренди та оптимізувати роботу підприємств. У свою чергу, медійні комунікації

сприяють формуванню позитивного іміджу компанії, залученню нових споживачів і підвищенню рівня лояльності клієнтів.

Розвиток інформаційних технологій значно розширив можливості електронного бізнесу, забезпечивши швидке та зручне передавання даних, аналітику поведінки користувачів та автоматизацію клієнтського сервісу. CRM-системи дозволяють підприємствам зберігати й аналізувати інформацію про споживачів, що сприяє персоналізації маркетингових стратегій та підвищенню якості обслуговування. Використання штучного інтелекту та чат-ботів забезпечує миттєву взаємодію з клієнтами, скорочуючи витрати на підтримку користувачів і підвищуючи їхню задоволеність. Аналітичні платформи, зокрема Google Analytics та Big Data, допомагають бізнесу отримувати глибоку аналітику про поведінку клієнтів, що дає можливість ефективно адаптувати маркетингові стратегії та приймати обґрунтовані управлінські рішення.

Одним із найважливіших аспектів електронного бізнесу є медійні комунікації, які включають соціальні мережі, контент-маркетинг, відеорекламу та інтерактивний маркетинг. Соціальні платформи, такі як Facebook, Instagram, TikTok, YouTube та LinkedIn, стали незамінними інструментами для взаємодії компаній зі споживачами, дозволяючи будувати ефективні комунікаційні стратегії та формувати довгострокові відносини з аудиторією. Контент-маркетинг, що охоплює написання блогів, створення відеороликів, подкастів та електронних книг, сприяє підвищенню впізнаваності бренду й формуванню довіри серед клієнтів.

Цифрова реклама відіграє визначальну роль у просуванні товарів і послуг у мережі, дозволяючи компаніям залучати нових клієнтів та збільшувати рівень продажів. Використання таргетованої та контекстної реклами допомагає підприємствам максимально точно охоплювати цільову аудиторію, пропонуючи персоналізовані продукти відповідно до інтересів користувачів. Алгоритми штучного інтелекту дозволяють аналізувати купівельну поведінку споживачів та генерувати рекомендації щодо майбутніх придбань. Використання відеоконтенту та інтерактивної реклами значно підвищує рівень залученості користувачів, роблячи маркетингові кампанії більш ефективними.

Синергія інформаційних та медійних комунікацій є критично важливим чинником у розвитку електронного бізнесу. Технологічні рішення дозволяють збирати, обробляти та аналізувати великі масиви даних, що допомагає ефективніше використовувати медійні канали для комунікації зі споживачами. Наприклад, системи аналітики можуть відстежувати поведінку користувачів на сайті, що дає змогу компаніям створювати персоналізовані рекламні кампанії, адаптуючи контент відповідно до потреб аудиторії. Інтеграція штучного інтелекту в маркетингові стратегії сприяє покращенню користувацького досвіду та підвищенню рівня задоволеності клієнтів, що, у свою чергу, зміцнює позиції компанії на ринку.

З огляду на тенденції цифровізації, роль інформаційних та медійних комунікацій у розвитку електронного бізнесу продовжує зростати. Використання новітніх технологій, таких як блокчейн, доповнена та віртуальна реальність, штучний інтелект й автоматизовані системи, відкриває перед компаніями нові можливості для покращення управління інформаційними потоками та підвищення ефективності комунікаційних стратегій. Підприємства, які впроваджують передові технології та використовують комплексний підхід до управління інформаційними й медійними комунікаціями, отримують значні конкурентні переваги та мають високі шанси на успіх у цифровій економіці.

М. Панасюк

ТЕНДЕНЦІЇ ВПРОВАДЖЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБИГУ В МІСЦЕВИХ ОРГАНАХ ДЕРЖАВНОЇ ВЛАДИ

M. Panasiuk

TRENDS OF IMPLEMENTATION OF ELECTRONIC DOCUMENT MANAGEMENT IN LOCAL GOVERNMENT BODIES

У вік новітніх технологій, цифровізації та великої кількості інформації, електронний документообіг стає важливою складовою в роботі організації для заощадження часу, можливості легко реєструвати, обробляти та відправляти документи, забезпечувати їх надійне зберігання та конфіденційність інформації. Упровадження електронного документообігу (далі — ЕД) не обійшло стороною і місцеві органи державної влади. Деякі організації вже повністю перейшли на використання ЕД, деякі в процесі його впровадження або зовсім не бачать сенсу його використовувати. Для організації електронного діловодства використовують системи електронного документообігу (далі СЕД).

Розглянемо основні переваги використання електронного документообігу в органах місцевої влади:

Автоматизація — упровадження електронного документообігу значно скорочує час на обробку, реєстрацію та збереження документів, зменшує ймовірність затримок передання документів та дозволяє швидко взаємодіяти з іншими структурними підрозділами.

Зниження витрат та економія місця — віддавши перевагу електронним документам можна значно скоротити витрати на друк та зберігання документів, а також зменшити використання паперу або зовсім від нього відмовитися.

Прозорість та контроль — електронний документообіг робить «прозорими» усі дії з документами, що мінімізує ризик змін, втрати або підробки документів. А за допомогою кваліфікованого електронного підпису (далі — КЕП) можна гарантувати юридичну значимість документа.

Інформаційна безпека та конфіденційність — використання двофакторної автентифікації, особистих електронних кабінетів та резервне копіювання зменшує ризики втрати, або небажаного доступу до інформації, зокрема документів службового користування.

Попри велику кількість переваг упровадження електронного діловодства в органах місцевого самоврядування, існує також і ряд недоліків. Розглянемо їх детальніше.

Високі витрати — перехід на електронний документообіг потребує значних фінансових витрат. Розробка, вибір, придбання та налаштування програмного забезпечення, також підтримка й обслуговування в подальшому використанні системи. Для деяких органів місцевого самоврядування це доволі великі витрати.

Навчання персоналу — для ефективного та правильного використання електронного документообігу посадовці повинні розуміти як працювати із системою та мати відповідні навички. Низький рівень цифрової грамотності в працівників значно ускладнює процес упровадження електронного діловодства, а навчання потребує додаткових фінансових ресурсів.

Залежність від техніки та інтернет-з'єднання — функціонування систем електронного документообігу потребує стабільного та швидкісного з'єднання

з мережею. У малих та віддалених громадах і досі є із цим проблеми, що може ускладнювати процес цифровізації діловодства.

Юридичні та нормативні обмеження — попри розвиток законодавства у сфері переходу на електронний документообіг, деякі документи потребують паперових копій та мають бути завірені підписом та печаткою. Це стає суттєвою перешкодою для повного переходу на електронний документообіг.

Небажання адаптуватися — впровадження системи електронного документообігу значно змінює робочі процеси, що дуже часто викликає негативну реакцію з боку працівників. Опір змінам та небажання впровадження новітніх технологій знижує ефективність відмови від паперових документів.

Електронний документообіг є важливим елементом цифрової трансформації в органах місцевого самоврядування, але попри низку переваг, існує декілька проблем та викликів під час впровадження електронного діловодства. Вирішення цих проблем потребує комплексного підходу: належне фінансування, навчання працівників та підвищення рівня цифрової грамотності, вдосконалення нормативно-правового регулювання.

Т. Альфавіцький

ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ДЛЯ ПРОСУВАННЯ БРЕНДУ

Т. Alfavitskyi

USING OF VISUALIZATION TECHNOLOGIES FOR BRAND PROMOTION

Сучасне маркетингове середовище характеризується активним використанням цифрових технологій у бізнесі та маркетингу, зокрема в просуванні брендів. Цифровий брендинг — це новітній тренд у маркетинговій діяльності, який покращує впізнаваність та позитивний імідж бренду, підвищує лояльність клієнтів, як наслідок, підвищує ефективність діяльності компанії та забезпечує довгостроковий розвиток компанії.

Однак розвиток бренд-менеджменту та стратегій його просування стає все більш актуальною темою для дослідження в сучасних умовах, оскільки вимагає постійних зусиль та впровадження інноваційних рішень для виходу на ринок з метою підвищення конкурентоспроможності. Попри існування важливих інструментів, які допомагають компаніям досягти стратегічного успіху, обмеження, пов'язані з традиційними підходами до стратегічного управління, необхідність адаптації інструментів до конкретних ситуацій, використання різних концепцій стратегічного управління та потреба в досягненні стратегічних цілей залишаються актуальними. Важливим залишається подолання необхідності спрощення підходу до формування ідеї та розробки стратегії бренду і його просування.

Оскільки бренд є обличчям компанії, власники брендів прагнуть налагодити добрі стосунки зі споживачами. Ідентичність бренду стала важливою інвестицією.

Кожен бренд повинен мати унікальні сильні сторони, які відрізняють його від інших продуктів і послуг. Компанії, як правило, настільки зосереджуються на візуальних аспектах, що забувають про інші людські почуття, такі як дотик, слух, нюх та зір.

Оскільки бренд-менеджмент нині інтегрований в усі сфери життя, упізнаваність бренду досягається завдяки тому, наскільки добре бренди використовують сенсорну комунікацію для створення нових вражень. Сенсорна комунікація, наприклад

чітке асоціювання звуків, кольорів, запахів і смаків з конкретною компанією або продуктом, допомагає розвинути в споживачів певні рефлексі.

Інноваційну концепцію сенсорного брендингу вперше запропонував науковець Мартін Ліндстром. Згідно із цією концепцією, для донесення інформації про бренд використовуються органи чуття — зір, звук, нюх, дотик і смак.

Візуалізація є найпоширенішим елементом сенсорної комунікації в маркетингу. Форма, дизайн і колір — це перші аспекти бренду, на які звертають увагу споживачі. Колір має значний вплив на візуальний брендинг і покращує впізнаваність бренду.

Сьогодні, завдяки таким технологіям, як віртуальна реальність (VR), доповнена реальність (AR) та панорамні формати контенту, можна навіть впливати на вестибулярний апарат через відчуття простору бренду.

Знаючи більше про бізнес, можна визначити, які аспекти взаємодії між клієнтом і продуктом потребують більшої уваги. Кожна бізнес-лінія може мати власну версію сенсорного брендингу.

Включаючи якомога більше сенсорних вражень у свої комунікації, бренд має більше шансів привернути увагу й стати невіддільною частиною життя споживачів.

Однак важливо просувати різноманітність як ідей, так і сенсорних вражень. Це може посилити емоційний контакт з потенційними споживачами, розширити асортимент товарів і послуг у довгостроковій перспективі та створити конкурентну перевагу.

Отже, технології візуалізації відіграють важливу роль у сучасному просуванні брендів, допомагаючи створити міцний емоційний зв'язок з аудиторією. Інтегруючи сенсорну комунікацію, компанії можуть виділитися на ринку та підвищити впізнаваність бренду. Використання інноваційних рішень сприяє розвитку бізнесу та зміцнює довгострокову конкурентоспроможність.

М. Замета, М. Куріцина-Сіренко

ПЕРСОНАЛІЗАЦІЯ VR-РЕКЛАМИ НА ОСНОВІ ДАНИХ ПРО КОРИСТУВАЧА ДЛЯ ПІДВИЩЕННЯ РЕЛЕВАНТНОСТІ ТА ЕФЕКТИВНОСТІ РЕКЛАМНИХ КАМПАНІЙ

М. Zameta, M. Kuritsyna-Sirenko

PERSONALIZATION OF VR ADVERTISING BASED ON USER DATA TO INCREASE THE RELEVANCE AND EFFICIENCY OF ADVERTISING CAMPAIGNS

Віртуальна реальність (далі — VR) стрімко трансформує ландшафт цифрового маркетингу, відкриваючи безпрецедентні можливості для рекламодавців. Завдяки здатності створювати повністю занурювані та інтерактивні середовища, VR дозволяє брендам виходити за межі традиційних рекламних форматів, пропонуючи споживачам унікальні та незабутні досвіди. Від віртуальних шоурумів, що дозволяють потенційним покупцям випробувати продукти в реалістичному 3D-середовищі, до інтерактивних історій, що залучають аудиторію до активної участі, VR-реклама має потенціал значно підвищити рівень залучення та лояльності споживачів.

Однак, попри величезний потенціал, ефективність VR-реклами значною мірою залежить від її здатності резонувати з кожним окремим користувачем. У світі, де споживачі перенасичені інформацією, універсальний підхід до реклами стає менш ефективним. Щоб VR-реклама дійсно працювала, вона повинна бути не просто

захоплюючою, але й релевантною, адаптованою до індивідуальних інтересів, потреб та вподобань кожного користувача.

Саме тут на перший план виходить персоналізація на основі даних про користувача. Збираючи та аналізуючи різноманітні дані, такі як демографічні характеристики, поведінкові патерни, психографічні профілі та навіть нейромаркетингові показники, рекламодавці можуть створювати VR-рекламу, яка не тільки привертає увагу, але й викликає емоційний резонанс, формуючи глибокий зв'язок між брендом та споживачем.

Це дослідження визначає потенціал персоналізації VR-реклами на основі даних про користувача, охоплюючи типи даних, методи їх збору та аналізу, а також переваги та виклики цього підходу. Окрему увагу приділено етичним аспектам використання даних у VR-рекламі, а також рекомендаціям для відповідального застосування цієї технології.

Для персоналізації VR-реклами використовуються різні типи даних. Демографічні дані включають вік, стать, місцезнаходження та дохід. Поведінкові дані охоплюють історію переглядів, покупки та взаємодію з контентом. Психографічні дані вказують на інтереси, цінності та стиль життя користувачів. Також важливі нейромаркетингові дані, які аналізують емоційні реакції, увагу та здатність до запам'ятовування.

Методи збору та аналізу даних у VR-рекламі включають відстеження поведінки користувачів у віртуальному середовищі. Аналіз рухів голови дозволяє визначити, на які елементи VR-простору користувач звертає увагу. Технологія eye-tracking дозволяє точно відстежити, на які об'єкти користувач фіксує погляд і як довго.

Онлайн-опитування та анкети дозволяють збирати дані про демографічні, психографічні та поведінкові характеристики користувачів, а також оцінювати їхні враження від VR-реклами. Це допомагає покращити персоналізацію контенту та ефективність маркетингових кампаній.

Аналіз даних із соціальних мереж є важливим для персоналізації VR-реклами. Соціальні платформи надають цінну інформацію про вподобання та поведінку користувачів, що дозволяє маркетологам точніше визначати їхні інтереси та адаптувати VR-рекламу відповідно до індивідуальних потреб та робить рекламний контент більш релевантним і підвищує ефективність взаємодії з ним.

Нейромаркетингові дослідження у VR-рекламі допомагають глибше зрозуміти реакції користувачів. EEG вимірює електричну активність мозку, аналізуючи емоції, увагу та запам'ятовування. МРТ візуалізує активність мозку під час перегляду реклами, визначаючи найбільш цікаві елементи. ВШГР та ЧСС дозволяють оцінити емоційний відгук і рівень залученості.

Методи машинного навчання та штучного інтелекту автоматизують аналіз даних, прогнозують реакції користувачів і створюють персоналізований контент. Це дозволяє адаптувати VR-рекламу для кращої взаємодії.

Персоналізація підвищує релевантність реклами, роблячи її більш цікавою для користувачів. Наприклад, шанувальникам спорту можуть показувати VR-рекламу спортивного обладнання або стадіонів. Віртуальні шоуруми дозволяють налаштовувати товари під особисті потреби, що підвищує зацікавленість та залучення аудиторії.

Персоналізована VR-реклама створює більш захоплюючий досвід, що спонукає користувачів до активної взаємодії. Наприклад, користувач може брати участь у

віртуальній грі, де рекламний продукт є частиною ігрового процесу, що не тільки підвищує залучення, але й робить рекламу менш нав'язливою.

Персоналізована реклама залишає сильніший слід у пам'яті користувачів. Емоційно забарвлений та персоналізований досвід краще запам'ятовується. VR-реклама, яка викликає сильні емоції та відповідає інтересам користувача, залишає триваліший слід у його пам'яті. Це підвищує ймовірність того, що користувач згадає бренд або продукт у майбутньому. Віртуальні туристичні подорожі, де користувач може відвідати місця, які відповідають його інтересам, й отримати незабутні враження.

Персоналізація дозволяє оптимізувати рекламні кампанії, спрямовуючи їх на цільову аудиторію. Це зменшує витрати на рекламу, яка не досягає потрібних користувачів, і підвищує конверсію.

Додаткові переваги використання персоналізованої VR-реклами включають підвищення лояльності до бренду та збір цінних даних. Індивідуальний підхід до користувача створює відчуття унікального досвіду, що сприяє зміцненню довіри та лояльності до бренду. Коли реклама відповідає інтересам і потребам споживачів, вони сприймають її як більш релевантну та корисну, що підвищує ймовірність позитивного ставлення до компанії.

Взаємодія з персоналізованою VR-рекламою дозволяє збирати детальні дані про поведінку та вподобання користувачів, які можуть бути використані для вдосконалення майбутніх рекламних кампаній, створення ще більш релевантного контенту та підвищення ефективності маркетингових стратегій.

Персоналізована VR-реклама має ряд викликів, серед яких конфіденційність даних, технічна складність й етичні питання. Важливо забезпечити захист інформації користувачів та дотримуватися етичних норм. Персоналізація потребує складних алгоритмів, потужної інфраструктури та точного аналізу даних, що підвищує витрати на її реалізацію. Також важливо гарантувати прозорість збору інформації та отримувати згоду користувачів на її використання. Персоналізація не повинна призводити до дискримінації. Дотримання цих принципів сприятиме ефективності VR-реклами та збереженню довіри аудиторії.

Персоналізація VR-реклами відкриває нові можливості в цифровому маркетингу, забезпечуючи унікальні та релевантні рекламні досвіди. Використання демографічних, поведінкових, психографічних та нейромаркетингових даних дозволяє підвищити залучення, покращити запам'ятовування й збільшити конверсію.

Водночас важливо враховувати етичні аспекти, забезпечуючи прозорість та контроль користувачів над їхніми даними. Дотримання конфіденційності є ключовим для успішного впровадження персоналізованої VR-реклами.

Подальші дослідження мають зосередитися на вдосконаленні методів збору та аналізу даних, а також на вивченні впливу персоналізації на поведінку споживачів, що допоможе ще більше підвищити ефективність VR-реклами.

К. Маслова

ОСОБЛИВОСТІ ЦИФРОВІЗАЦІЇ МЕДИЧНИХ ДОКУМЕНТІВ УКРАЇНИ

К. Maslova

FEATURES OF DIGITIZATION OF MEDICAL DOCUMENTS IN UKRAINE

Цифровізація — сучасна норма суспільства, що торкнулася багатьох сфер діяльності та інституцій України і світу. Хоча наша держава досі знаходиться в переході від фізичного до електронного, сьогодні складно уявити життя без уже звичних комунікацій в інтернеті: спілкування через месенджери, покупки одягу чи продуктів онлайн, запис на прийоми до лікарів тощо. Діловодство, зокрема медичних закладів, теж не залишилось осторонь оцифрування.

Ефективну роботу закладів медичного спрямування забезпечує передусім їхній документообіг. Слід зазначити, що цифровізація медичної документації почалась ще у 2016 році з появи “Helsi”. Це інформаційна система й медичний портал для закладів охорони здоров’я та пацієнтів України, що автоматизує роботу лабораторій, лікарів, стаціонару. Застосунок має зрозумілий і зручний інтерфейс, який без особливих проблем дозволяє пацієнтам зберігати особисті медичні електронні документи, отримати результати аналізів із лабораторій тощо. Ця система має конструктор форм медичних документів і можливість працювати за програмою медичних гарантій з Національною службою здоров’я України (далі — НСЗУ), що невіддільно пов’язано з функціонуванням електронної системи охорони здоров’я (далі — ЕСОЗ) в Україні.

Завдяки передавню “Helsi” електронних медичних записів, направлень, рецептів тощо до ЕСОЗ, Національна служба здоров’я може відстежувати надання медичних послуг, контролювати використання бюджету й збирати статистичні дані. Так, виписування в “Helsi” електронних направлень, які потім зберігаються в ЕСОЗ, спрощує процес отримання лікарських засобів для пацієнтів, а для працівників медичних закладів забезпечує контроль за використанням ліків.

Загалом додаток для електронної системи охорони здоров’я “Helsi” відіграє важливу роль у функціонуванні системи, забезпечує обмін даними пацієнтів між медичними закладами, лікарями України та НСЗУ. Потрібно мати на увазі, що застосунок тільки передає інформацію про пацієнтів, а відповідальність за чітке внесення даних у систему належить лікарям.

До електронних медичних документів і записів, безпосередньо, належать:

- діагностичний звіт — запис, що інформує про проведене дослідження стану здоров’я пацієнтів;
- непереносимість (алергія) — запис про алергії та/або непереносимість пацієнтів;
- взаємодія (дистанційно або не дистанційно) — запис щодо надання пацієнту медичної допомоги;
- направлення — документ, який дозволяє скеровувати пацієнтів для отримання послуг в іншому медичному закладі / у іншого лікаря;
- рецепт на лікарські препарати (електронний рецепт) — документ, виписаний лікарем, що дає змогу працівникам аптек відпускати лікарські засоби пацієнтам;
- план лікування — запис, що допомагає відстежувати тривале регулярне виписування рецептів пацієнтам із хронічними захворюваннями;

- стан / діагноз — запис, який відповідає за категоризацію стану пацієнтів, а також ступінь тяжкості і стадію захворювання;
- епізод медичної допомоги — запис причетності пацієнта до закладу охорони здоров'я від першого до останнього звернення. У випадку надання тієї самої допомоги в іншому закладі, створюється новий запис; тільки після цього лікар приймає рішення щодо закриття епізоду;
- клінічна оцінка — документ, який додає до встановленого клінічного діагнозу бачення лікаря стану пацієнтів;
- імунізація — запис про проведене щеплення;
- процедура — інформація про проведені хірургічні операції та маніпуляції різного ступеню складності;
- медичний висновок — документ, формування якого залежить від сформованих медичних записів в ЕСОЗ із висновком лікаря про стан здоров'я пацієнтів. Електронні медичні документи, на відміну від паперових, мають такі переваги:
 - високий рівень захисту інформації завдяки електронному підпису;
 - автоматизування створення медичних записів;
 - можливість обробляти дані, визначені авторизованими системами (інтероперабельність);
 - перевикористання даних при створенні нового медичного документа.

Загалом метою створення та ведення електронних медичних документів є збереження інформації пацієнтів, деталей їх стану, наданої медичної допомоги. Формування електронного документообігу медичних установ України допомагає розвивати систему охорони здоров'я, підвищувати ефективність роботи медичних закладів і якість надання медичних послуг.

СЕКЦІЯ: СХІД ТА ЗАХІД У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

С. Рибалко

МАСКИ ТЕАТРУ НО В ЯПОНЬСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНО

S. Rybalko

NOH THEATRE MASKS IN JAPANESE FEATURE FILM

Маска — один із найбільш характерних маркерів театральної практики но. Згідно з традицією, вона використовується зазвичай акторами, які грають божеств або духів. Кожна маска відповідає конкретному амплуа. Усього існує близько 60 провідних масок, а в цілому їх кількість сягає понад 200. Маска в театральній спільноті но — значить більше, ніж реквізит. Звідси й ритуали, що супроводжують зберігання та використання маски.

Серед найбільш характерних, т.зв. основних масок — маска красуні-молодички, демона, старця, воїна. Саме вони зазвичай і фігурують у різноманітних японських фільмах, починаючи від стрічки Тейносукі Кінугаса «Сторінка безумства» (1928) і майже протягом усього ХХ століття. Відмітимо основні принципи використання маски в японському кінематографі та змісти, що вони породжують:

Використання маски як засобу позначити належність персонажа до паралельного світу є основною її функцією в театрі но. Саме у відповідному сенсі маска використана при розробці образу персонажа «без обличчя» в аніме-стрічці

«Віднесені привидами» (2001) Хаяо Міядзакі. Відсутність міміки, підкреслено вибілене обличчя, щілинка очей та рота — усе нагадує маску, але і в такий спосіб одразу дозволяє ідентифікувати персонажа як духа.

У багатьох фільмах другої половини ХХ ст. фрагмент вистави з головним героєм у масці або наявність масок, що вдова у персонажів кінооповіді Акіо Джісоджі «Швидкоплинність життя» слугують соціальним маркером, оскільки відвідування вистав, а тим більше — заняття в аматорських трупах — хоча і набуло поширення серед містян після революції Мейджі (1868–1889), тим не менш залишалось привілеєм заможного класу. Крім того, на тлі модернізації та технологічного підйому Японії, що суттєво вплинуло на побут і повсякдення середньостатистичного японця, маска, яка відсилає до однієї з найстаріших культурних практик, була засобом надати національного відтінку картині та підкреслити культурну ідентичність героїв. Слід відмітити також, що обраний тип масок визначає подальший перебіг подій. З розмаїття жіночих масок обрано ті, що асоціюються з образами Аріварано Наріхіра — славетного поета-красеня, японського Дон Жуана часів Хейан (794–1185) та його коханки. Відтак пристрасть, що раптом сполохнула між братом та сестрою, немов передалася їм через маски коханців.

У фільмі 1954 р. «Жінка, про яку ходять плітки» режисера Кендзі Мідзогучі героїня упізнає себе і наче бачить свої справжні прагнення ззовні, коли відвідує театр. Стрічка Кането Шіноді 1964 р. «Онїбаба» (відьма-демон) репрезентує подібний прийом дещо інакше: маска «ханья», що спочатку мала захистити красиве обличчя молодого самурая, а потім допомогти налякати молоду жінку — зрослася з обличчям, приховуючи і водночас виявляючи спотворену вбивствами сутність людей.

У багатьох фільмах, знятих у жанрі горор, актор, який виконує роль духа, візуально виокремлюється серед звичайних людей засобом гриму в стилістиці маски: вибілене обличчя та типові для конкретної маски риси (наприклад, Масакі Кобаяші «Кайдан» (1964)).

Зміни в міміці, які ілюструють трансформацію образів героїв, можна бачити в стрічці Акіра Курасави «Трон у крові» (1957), знятої за мотивами п'єси Вільяма Шекспіра «Леді Макбет», де головна героїня еволюціонує від ніжного образу «комомте» до «ханья». Подібний прийом простежується й у стрічці «Пізня весна» (1949) Одзу Ясуджіро. Вираз обличчя батька уподібнюється до маски старця окіна, а почуття його доньки передаються в техніці актора.

Підсумовуючи, відмітимо, що маски виступають інструментом створення розмаїтих підтекстів, як у сенсі розкриття соціального або емоційного стану персонажа, так і в цілому одним із засобів створення національно-ідентифікованого продукту.

Д. Старкгард-Веньєр

ОБРАЗИ ОНРЬО В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ЯПОНІЇ: ТАЙРА-НО ТОМОМОРИ

D. Starkgard-Venier

ONRYO IMAGES IN JAPANESE ARTISTIC CULTURE: TAIRA NO TOMOMORI

Онрьо (怨靈) — один із різновидів привидів (юрей) у японській міфології та фольклорі. Від усіх інших юрей онрьо вирізняється особливо мстивим характером, оскільки ці сутності пов'язані із несправедливою смертю або

сильною психоемоційною травмою. З. Девіссон відмічає, що онрьо керуються цілеспрямованою помстою проти конкретних осіб, тоді як інші більше пов'язані зі способами їхньої смерті, а не з відплатою (Davisson, Z. *Yūrei The Japanese Ghost* 2014).

Серед цих духів виділяється окремих підтип, який називається горьо (御). Так називали духів людей, які мали аристократичне походження та потрапили у заслання або зазнали страти, військової чи політичної поразки за несправедливих обставин. В ув'язненні японців невирішені конфлікти перетворювали їх жертв у надприродні сили. Саме до таких персонажів і відноситься Тайра-но Томоморі.

Тайра-но Томоморі (1152–1185) був одним із головнокомандувачів армії та одним із лідерів клану Тайра (або Хейке), в період війни Генпей (1180–1185) — час боротьби за владу кланів Тайра та Мінамото. Після низки битв вирішальною стала Битва при Дан-но-ура (або «Битва в затоці»), яка призвела до остаточного падіння клану Тайра. Більшість воїнів Тайра і, зокрема, Тайра-но Томоморі, виконали обряд самогубства. Томоморі, у повному обладунку, з прикріпленим до ніг якорем, стрибнув у море.

Образ Томоморі став популярним у театральних постановках Но та Кабукі. У п'єсі «Фуна Бенкей» («Бенкей у човні»), Томоморі з'являється як мстивий привид, який виходить з моря з якорем в руках, щоб тероризувати Мінамото-но Йошіцуне під час його морської подорожі. У театрі Кабукі образ Томоморі був зображений у п'єсі «Йошіцуне Сенбон Сакура» («Йошіцуне і тисяча вишневих дерев»). Томоморі постає у вигляді привида онрьо, який хоче помститися Мінамото.

Окрім театру, сюжети пов'язані з мстивим духом Томоморі знайшли відображення і в японській гравюрі укійо-е. В образі привида на морі, він зображується в роботі Цукіюка Йошітоші «Нові форми тридцяти шести привидів». Також Томоморі зображується в декількох роботах Утагави Кунійоші. В одній із версій художника Томоморі показаний в обладунках на воді, а в іншій зображується з великим якорем та крабами. Тема привидів, які пов'язані із війною Генпей, знайшла відбиття і в японському кінематографі. У третій частині фільму «Кайдан» Масаки Кобаяші основу сюжету становить зустріч незрячого музиканта з привидами загиблих самураїв з клану Тайра.

А. Ожога-Масловська

РЕМІНІСЦЕНЦІЯ ЯПОНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ПРАКТИКАХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

А. Ozhoġa-Maslovska

REMINISCENCES OF JAPANESE CULTURE IN THE POSTMODERN PRACTICES OF UKRAINIAN ARTISTS

Постмодернізм, що зародився в 1970-ті рр. в США та Західній Європі, запропонував митцям нові прийоми художнього мислення — «подвійне кодування» і «радикальний еkleктизм». Це дозволило використовувати культурну спадщину традиційних мистецтв, зокрема й японської культури, як джерело нових символічних форм, метафор та декоративних рішень. Водночас українські художники, обмежені рамками єдиного офіційно дозволеного радянським режимом стилю — соцреалізму, залишалися осторонь глобальних мистецьких процесів.

Лише наприкінці ХХ ст., після здобуття незалежності України в 1991 р., накопичений творчий потенціал вибухнув, відкриваючи нові можливості для

мистецьких експериментів. Свобода самовираження та відкриття міжнародних кордонів надали українським митцям можливість долучитися до світових художніх тенденцій і сміливо експериментувати в пошуках власної творчої ідентичності. У цей період особливу привабливість для українських художників набула японська культурна спадщина — екзотичність традиційних образів, досвід майстрів графіки, живопису та кераміки, ритуали і звичаї стали натхненням для постмодерністських мистецьких практик.

Перші роки незалежності стали часом інтенсивних експериментів, коли художники, звільнені від ідеологічного контролю, активно досліджували нові можливості в пошуках власної художньої мови.

Однією з визначальних рис мистецтва постмодернізму стало художнє висловлювання, жест. Вихід мистецьких практик за межі традиційних музейних форматів розпочався ще в 1960-х роках ХХ ст., проте елементи дії, що є основою акціонізму, завжди відігравали ключову роль у культурі. Починаючи з кінця 1980-х рр., митці активно освоюють сучасні художні форми, такі як перформанс і хепенінг, водночас звертаючись до традицій японської культури у своїх творчих висловлюваннях. Це пояснюється тим, що в японській класичній культурі міститься багатий мистецький досвід, який можна розглядати як передвісник перформансу. Медитативне звучання японської музики, витонченість рухів у чайній церемонії, а також споглядальна майстерність каліграфів і художників сумі-е стали важливими джерелами натхнення для європейських акціоністів, зокрема й українських. Серед них — Богдан Пархоменко, учень японського каліграфа Рюсекі Морімото (*проект «Ієрогліф року. Традиція Японії»*), Микола Кущенко (використання досвіду японських бойових мистецтв у перформансах), Марія Гельман (шібарі-скетчинг), Ігор Горбов (перформенси з використанням японських традиційних інструментів сякухачі та сямісен) та ін. Традиційна японська чайна церемонія також отримала нове мистецьке переосмислення. Виконання цього ритуалу українськими митцями, які здобули навчання в японських майстрів, перетворилося на форму хепенінга, що залуцає глядача до глибоко символічного, майже сакрального процесу, даючи можливість спільно пережити досвід Іншого.

Важливою тенденцією в сучасних постмодерністських мистецьких практиках, що звертаються до японської культурної спадщини, є переосмислення та інтеграція в художній процес японських традиційних мистецьких технік : *origami* (серія «Зоосад» Олексія Єсюніна), живопису *сумі-е* (перфоменси Нікити Власова), техніки безкисневого випалу гончарних виробів *раку* (Юрій Мусатов, Олександр Мирошніченко, Володимир Корнієнко) та ін.

В останні роки серед українських різьбярів набуло популярності звернення до традиційної японської мініатюрної пластики — *нецке*. Українські майстри не тільки наслідують традиційні сюжети японської культури у своїх творах, а й розробляють власні сюжети, використовуючи різноманітні художні прийоми і матеріали (Олександр Деркаченко, Сергій Осіпов, Анатолій Тарапака та ін).

У творчості українських митців поширене звернення до образів і мотивів, характерних для японської художньої традиції, зокрема гейш, самураїв, борців сумо, а також композиції «птахи-квіти» та ін. Ці елементи часто використовують у формі цитування, стилізації або переосмислення сюжетів. Як правило, такі роботи мають декоративний характер і виконані в авторській техніці, що відображає індивідуальний підхід митця (Сергій Алімов, Сергій Ликов, Олександр Ройтбурд та ін.).

Останні часи спостерігається зміщення акцентів у мистецьких запозиченнях. Якщо наприкінці ХХ ст. українських художників приваблювала передусім екзотика японської культури, то на сучасному етапі японізму митці постмодерністських практик звертаються до глибинних аспектів традиційного японського мистецтва. Вони інтегрують у свої проекти елементи каліграфії, бойового мистецтва, чайної церемонії, звучання японської флейти сякухачі та інші культурні коди, надаючи їм нового мистецького значення.

Звернення українських митців до японської традиційної культури є частиною їхнього пошуку нових художніх форм. Інтерпретація японського мистецького досвіду дозволяє акціоністам включити у свої проекти елементи споглядальності та медитативного занурення, розширюючи межі сучасного художнього висловлювання в контексті постмодернізму.

М. Шарпило

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАСЛІДКІВ ГОЛОКОСТУ
У ФІЛЬМІ БРЕДІ КОРБЕТА «БРУТАЛІСТ» (2024)**

М. Sharpylo

**REPRESENTATION OF THE CONSEQUENCES OF THE HOLOCAUST
IN BRADY CORBETT'S FILM "BRUTALIST" (2024)**

Фільм «Бруталіст» (2024) режисера Бреді Корбета є суттєвим внеском у сучасні дослідження Голокосту. Стрічка пропонує осмислити проблематику пошуку єврейської ідентичності через образ архітектора-емігранта Ласло Тота. Герой вижив у концтаборі «Бухенвальд» та емігрував до США, де зіштовхнувся зі складнощами адаптації, соціальної дискримінації та власною реалізацією стилю бруталізм у післявоєнному світі. У порівнянні з іншими кінострічками, наприклад, «Фотограф з Маутхаузена» (2018) або «Син Саула» (2015), де акцентується на реалістичному відтворенні подій геноциду, «Бруталіст» зосереджується на представленні його наслідків і впливу на подальше життя тих, хто вижив. Зважаючи на те, що сам Корбет стверджує, що його надихнули історії митців Луїса Кана і Марселя Бреєра, ми також розглядаємо фільм у контексті того, як мистецтво стає інструментом подолання травми Голокосту.

Проаналізувавши зазначену стрічку, можемо виокремити ключові елементи, які дозволяють зрозуміти, як саме відбувалась соціальна та культурна адаптація євреїв після пережитих подій Катастрофи:

1. *Голокост як особиста трагедія.* У фільмі немає зображення жаклих подій, проте згадки про них зустрічаються в кожному кадрі. Наприклад, в одній зі сцен, герой вперше за довгий час повертається до творчості та чує радіоповідомлення про створення держави Ізраїль. Цей момент підкреслює внутрішній дисонанс Тота. З одного боку, пережите залишається з ним, з іншого — світ кардинально змінюється. Дослідниця Голокосту Дебора Ліпштадт підкреслює, що вцілілі в трагедії зіштовхнулися з екзистенційною дилемою. Вона ґрунтувалася на питанні, як адаптувати для себе пам'ять про страшну подію, продовжуючи жити далі.

2. *Зображення труднощів культурної асиміляції.* Ласло Тот зіштовхується з проявами антисемітизму, які заважають йому інтегруватися в американське суспільство. Як стверджує філософіня Ханна Арендт, емігранти-євреї в США

опинялися в ситуаціях, коли їм доводилося обирати між асиміляцією та збереженням своєї самотності;

3. *Прояв пережитої травми через мистецький аспект.* Зазначимо, що стиль бруталізм характеризується масивністю форм і застосуванням необроблених матеріалів (бетон, метал, скло). Саме тому, у «Бруталісті» творчість — спосіб опору. Роботи головного героя розглядаються не лише як самовираження, але й як інструмент боротьби з власною травмою Голокосту. Це зіставляється з концепцією «архітектури як пам'яті» Пітера Айзенмана (Меморіал жертвам Голокосту в Берліні) і Данієля Лібескінда (Національний монумент Голокосту в Оттаві). Їх роботи використовують монументальні концепції, що символізують втрату. У фільмі це втілюється через естетику будівель Ласло.

4. *Дихотомія пам'яті та забуття.* Тот живе між двома світами — спогадами про Європу та необхідністю будувати майбутнє в Америці. Він намагається забути Голокост, але постійно повертається до нього думками. Досвід головного героя ілюструє концепцію соціолога Моріса Альббака щодо колективних спогадів, які формуються за допомогою особистих рефлексій на події. Ця думка доповнюється дослідженнями історика Яна Ассмана про культурну пам'ять, яка здатна постійно відтворюватися в житті людини, незалежно від її бажання.

Резюмуючи, можемо стверджувати, що «Бруталіст» не лише презентує історичні події. Образ Ласло Тота є метафорою єврейського досвіду ХХ ст., де трагедія Голокосту, подальша еміграція, асиміляція та боротьба за ідентичність синтезуються в складні соціокультурні процеси. Крім того, фільм Бреді Корбета розширює культурологічний дискурс про Катастрофу та її наслідки, використовуючи візуальну мову мистецтва.

М. Конєва

**ПРОЯВИ ТРЕШ-МОДИ
В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЄКТІ С. ВОЛЯЗЛОВСЬКОГО «МЕЧІ НА ОРАЛА»**

M. Konyeva

**MANIFESTATIONS OF TRASH FASHION
IN S. VOLYAZLOVSKY'S ART PROJECT "SWORDS INTO PLOWSHARES"**

Станіслав Волязловський є одним із найяскравіших представників сучасного українського мистецтва. Його творчість відзначається експериментальністю, провокацією та епатажем. Художник часто звертався до табуованих тем, проявляючи гостросоціальні проблеми. Одним із найбільш показових його проєктів у цьому контексті став «Мечі на орала» (2004), що був створений як мистецька рефлексія на події Помаранчевої революції.

Назва проєкту відсилає до біблійного вислову, що символізує перетворення війни на мир, конфлікту — на співпрацю. Однак у С. Волязловського ця ідея набуває критичного забарвлення: художник демонструє складне відчуття використаності суспільства, розчарування в ідеалах революції та їхню трансформацію у звичайні споживацькі потреби.

В основі проєкту лежить практика треш-фешн, яка апелює до ресайклінгу та створення нових образів із відпрацьованих матеріалів. Митець використовує мерч Помаранчевої революції — символіку, яка ще донедавна мала високе ідеологічне значення, — для пошиття купальників для дружини та плавок для себе. Таким чином,

він підкреслює, як швидко згасають ідеологічні цінності перед повсякденними потребами.

Візуальна складова проекту відповідає модним стандартам: створені комплекти були представлені у форматі лукбуку, де моделями виступили сам Станіслав Волязловський та його дружина Юлія Волязловська. Крім того, на основі цих фотографій було створено відео — своєрідний фешн-тізер, що підсилював провокаційний характер роботи та відбулися модні покази.

У концепції проекту митець згадує історію з часів Другої світової війни, коли в околицях Херсона з парашутом приземлився радянський льотчик. Місцеві мешканці врятували його, а жінки використали парашут із натурального шовку для пошиття панчів. Цей приклад демонструє, що в усі часи люди прагнули дбати про власний зовнішній вигляд і використовували будь-які доступні ресурси. С. Волязловський проводить паралель між минулим і сучасністю, наголошуючи на тому, що буденність і споживацькі практики неминуче перемагають великі історичні ідеї.

Важливим аспектом роботи є використання прийомів фешн-індустрії для посилення провокаційного ефекту. Створення модних образів зі сміття має довгу історію: відомою популяризаторкою подібних ідей була Вів'єн Вествуд, яка пропонувала концепції одягу з уживаних речей, скріплювала дірки булавками та свідомо руйнувала традиційні уявлення про естетику. Подібна мода завжди викликає суспільний резонанс, адже вона порушує кордони норми та ставить незручні питання.

Проект «Мечі на орала» можна розглядати як демонстративний виклик суспільству. Використання революційного мерчу в побутовому контексті — це жорстока іронія, що підкреслює силу розчарування митця та відчуття використання. Адже ті самі аксесуари, які колись були символами боротьби та єдності, перетворюються на банальні предмети одягу, позбавлені первісного змісту. Таким чином, Волязловський змушує глядача замислитися над швидкоплинністю ідеологічних цінностей та неминучістю їхньої трансформації у буденність.

Я. Жукова

УКРАЇНЬКА МОДА ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

Y. Zhukova

UKRAINIAN FASHION AS A TOOL OF CULTURAL DIPLOMACY

Українська мода військових років перестала бути лише галуззю легкопромисловості — вона стала потужним інструментом популяризації країни на міжнародній арені. Четвертий рік поспіль набирає неабияку вагу «м'якої сили» (soft power), формуючи імідж України, українських дизайнерів та національних брендів, потужно продовжуючи вдосконалюватися як інструмент культурної дипломатії, об'єднуючи мистецтво, політику та економіку в єдиний механізм здобуття української Перемоги. До основних напрямів впливу можна віднести:

Мода як носій національної ідентичності:

- вишиванка та етнічні мотиви — стали візитівкою української культури. Відомі бренди (Vita Kin, Frolov, Kachorovska та ін.) інтегрують традиційні орнаменти в сучасний крій, що не просто привертає, а й тримає закордонну увагу на необхідності долучення до «українського питання»;

- кольорова символіка (синьо-жовті комбінації кольорів, мотиви квітів, колосся, орнаменти) — використовуються в модних колекціях світових брендів (Dior, Balenciaga) як знак солідарності з Україною. У кампанії “Gucci for Ukraine” знакова блакитно-жовта куртка з колекції 2023 р. стала символом підтримки італійським брендом України;
- співпраця з іноземними дизайнерами — поширює українські культурні коди, акцентуючи на понятті «Мир» у світі. Спільний проект Lilia Litkovskaya та шведської “H&M” — лімітована серія светрів з вишитими українськими орнаментами, які продавалися в 40 країнах світу. Колаборація бренду «Помста» (Pomsta) з британським ASOS — капсульна колекція з патріотичними надписами розійшлася за кілька днів, а 10% від продажів було спрямовано на допомогу ЗСУ;
- українсько-японська колаборація: бренд “Kachorovska” спільно з японськими дизайнерами створив колекцію, що поєднує техніку сашико (традиційне японське шиття) з українським орнаментом.
Інтеграція української культури в світові модні події:
- покази на міжнародних тижнях моди (Париж, Мілан, Нью-Йорк) — українські бренди демонструють не лише одяг, а й історію нашої стійкості. Український бренд «Корсар» на Лондонському тижні моди презентував колекцію, натхненну образами українських козацьких лідерів, що викликало резонанс у міжнародних ЗМІ;
- благодійні аукциони (наприклад, підтримка UNICEF чи Come Back Alive) — залучення модних будинків до допомоги Україні: благодійний аукціон “Fashion for Peace” у Парижі, де роботи 15 українських дизайнерів (включаючи Anna October та Ivan Frolov) були продані на користь UNICEF;
- одяг як політичний меседж (жовті стрічки, надписи “Stand with Ukraine” на речах від Off-White чи Vetements) — мода стає носієм політичного протесту;
- медійні кампанії — Vogue, Elle та інші глянци активно висвітлюють українських дизайнерів, що посилює інтерес до культури України;
- проєкт “Vyshyvanka for Peace” — масштабна міжнародна кампанія, коли відомі політики (такі як президент Єврокомісії Урсула фон дер Ляєн) та знаменитості з’являлися на публіці у сучасних інтерпретаціях вишиванок.
Вихід українських брендів з зон довійськових сегментів ринку:
- переорієнтація брендів — багато дизайнерів (які раніше працювали з розкішшю) почали випускати тактичний одяг або речі з патріотичною символікою. Один з перших це почав робити Andre TAN з самого початку повномасштабного вторгнення;
- підтримка українських виробників ЄС та США — скасування мит, спрощена логістика для просування української моди;
- онлайн-платформа «Допоможи Україні — купи українське»: ініціатива Міністерства культури, де представлені понад 100 українських брендів з можливістю доставки в ЄС та США.

Українська мода переживає історичний момент, ставши, з одного боку, символом опору, з іншого — ефективним інструментом культурної дипломатії. Завдяки креативності, традиціям та інноваціям вона не лише захищає національну ідентичність, а й формує новий образ України у світі, розповідаючи свою історію — про стійкість, мужність, багату культурну спадщину та волю до Перемоги. Як показав

досвід 2022–2024 рр., саме через моду багато іноземців вперше по-справжньому відкрили для себе Україну — не як «країну у війні», а як джерело вражаючої творчої енергії. І цей потенціал лише починає розкриватися.

Чжан Чже

АНТИКВАРНИЙ НАТЮРМОРТ У КИТАЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ДОБИ ЦІН (1636–1912)

Zhang Zhe

ANTIQUE STILL LIFE IN CHINESE ART OF THE QING DYNASTY (1636–1912)

Натюрморт як окремий жанр живопису й до сьогодні в китайському мистецтвознавстві застосовується виключно до сучасного живопису, що формувався під значним впливом європейського. Між тим й у попередні часи існували певні композиційні моделі, що склалися з різноманітних предметів, які мали культурне, естетичне, мистецьке та релігійне значення. Серед них особливе місце посідають живописні твори доби Цін, коли маньчжурська династія, що правила Китаєм, через мистецтво намагалася доводити легітимність своєї влади як вірної китайським традиціям конфуціанства.

Освіта в межах конфуціанського вчення вважалася невід’ємною складовою правильного управління державою. У збереженій до сьогодні вишивці XVIII ст. використано модель натюрморту «квіти у вазі», яка доповнена предметами з кабінету вченого. Квіти розпускаються в синьо-білій вазі; шестикутний горщик для пензлів містить сувій, мухобійку, дві щітки, складне віяло і скіпетр жуйї. Розташовані на передньому плані чорнильний камінь і підставка для пензля у формі гори чітко повідомляють про освіченість господаря кабінету.

Урочисто обставлений рідкісними предметами кабінет стає не лише складовою портрету, а й сюжетом розпису порцелянового блюда з колекції Музею образотворчого мистецтва імені Богдана та Варвари Ханенків (Київ). На сторінках каталогу колекції показано порцелянову тарелю т. зв. «рожевої родини», де цінський майстер змалював панянку в шовкових сукнях, яка тихо веде бесіду з маленьким хлопчиком у кабінеті. За її спиною з високого вазону виглядають живописні сувої, дорогоцінний жуйї, прикрашений смарагдом, пір’я павича. Біля ніг жінки — ще один порцеляновий посуд з вишуканим візерунком, на столі розташована бронзова курильниця, завершує композицію висока порцелянова ваза з квітами.

Розквіт порцелянового виробництва в Китаї в XVII–XVIII ст. та його експорт у країни Заходу зумовили розмаїття форм, зображальних мотивів, кольорів. Вироби різної стилістики поповнюють колекції, що приводить до їх активного «портретування». Так, наприклад, імператор Юнчжен (особисте ім’я Інчжень, 1678–1735), володів 20-метровим сувоєм під назвою «Сувій старожитностей» (1728), на якому зображено близько 250 предметів з імператорської колекції.

Серед предметів колекціонування особливе місце посідають антикварні бронзові вазы. Здатність бронзи через окислення набувати певних живописних характеристик і, що особливо важливо, унаочнювати ідею старіння, прожитих предметом століть, зробило її одним із улюблених предметів не тільки для збирачів старожитностей, а й для митців. Якщо на ранньому етапі розвитку антикварного натюрморту композиція складалася переважно з ритуальної бронзи, то тепер

художники включали й інші, не старовинні, але рідкісні предмети, що відзначалися особливими мистецькими якостями.

Імператор Цяньлун (особисте ім'я Хунлі, 1711–1779) прагнув увійти в історію як інтелектуал та покровитель мистецтва. В одному з портретів він представлений у мить творчого натхнення з пензлем в руці; в іншому — не тільки як учений, а й людина з вишуканим смаком, який демонструє повагу до старовини: за письмовим столом з пензлем в руці. Однак найбільш репрезентативним виявляється його портрет у кімнаті, сповненій дорогішими предметами, відомий під назвою «Хунлі — одна, або дві картинки». У згаданій композиції Цяньлуна зображено на дивані: імператор спостерігає вишукані предмети, що заповнюють кімнату. На прямокутному столі праворуч представлено посуд: чаша для питної води, чорнильний камінь і умивальник. Ліворуч від імператора зображено хлопчика за високим столиком, який дістає з шухлядки дорогіший синьо-білу тибетську вазу. На столі вже розташований посуд для приготування чаю, а на нижніх полицях — охайно складені книжки. Позаду на двоярусному столі — також декілька антикварних предметів. Більшість предметів, зображених на картині, можна знайти в реальній колекції Цяньлуна, що зберігається в Музеї-Палаці в Тайбей. Про особливий статус зображених речей свідчать розмаїті підставки, для кожної речі своя, з оригінальним візерунком.

Прикметно, що позаду Цяньлуна зображено пейзаж у жанрі «гори-води», на тлі якого виразно промальовано портрет імператора. Зазначена картина цікава не лише тим, що в ній представлено портрет Цяньлуна двічі, а ще й використанням композиційної схеми більш давньої картини, у зображальному просторі якої просто замінено головного персонажа та додано другий портрет. Ймовірно, уводячи свій портрет у композиційну структуру старовинного сувою, Цяньлун хотів не тільки показати себе як поціновувача старовини, а й ототожнював себе з інтелектуальними авторитетами давнини.

Квінтесенцією розвитку антикварного натюрморту можна вважати композиційну модель «Дуобаоге», що являє фронтальне та реалістичне зображення полицок із розташованим на них посудом та книжками. Один із ранніх таких зразків приписується Джузеппе Кастільйоне (1688–1766). Кожна річ у зазначеному натюрморті розташована та зображена так, аби її було можна розгледіти якомога краще, оцінити її форму, фактуру, оздоблення.

Підсумовуючи, підкреслимо, що розквіт колекціонування за часів Цін мав як естетичні, так і політичні та культурні функції, з одного боку, формуючи освічений образ про-владного класу, з іншого — зберігаючи типологію та засоби декору старожитностей.

Ван Цзіфен

ДО ІСТОРІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО РУХУ В КИТАЇ «85 НОВИХ ХВИЛЬ»

Wang Zifeng

ON THE HISTORY OF THE FINE ARTS MOVEMENT IN CHINA “85 NEW WAVES”

В європейській культурологічній думці існує поняття «нової хвилі». Воно може існувати у різних варіантах як приналежність цілої течії чи індивідуальної характеристики чиєїсь творчості, але і в тому, і в іншому випадках фігурує як образ зміни, нових мистецьких ідей чи навіть зміни мистецької парадигми. Саме у такому

сенсі і в новітній історії китайського мистецтва існує назва, яку можна перекласти як «85 нових хвиль». Це не окремий напрям, а, скоріше, рух у художньому житті у Китаї в середині 1980-х рр.

Цей період характеризувався черговим відходом від старих авторитарних форм державного управління в різних країнах світу. Центром поширення демократичних тенденцій знову ставали країни центральної Європи і, почасти, США. Подібні процеси знайшли свій розвиток і в КНР, де ще з кінця 1970-х рр. назрівали тенденції до певних ринкових економічних змін, а також зменшення авторитарних аспектів у сфері культури.

Відповідно, у середині 1980-х рр. відбулися важливі події, зокрема такі: формування вільних економічних і торгівельних зон, перехід до основ ринкової економіки, формування незалежних молодіжних мистецьких угруповань. Саме поява і діяльність останніх і отримала узагальнену назву «85 нових хвиль» як образ численних пошуків нового у мистецтві. Таким чином, мається на увазі не якийсь спільний маніфест, і, навіть, не загальна концептуальна програма руху. Проте дещо спільним у цих угруповань все ж було. Зокрема, це заклик до індивідуалізму, свободи творчості, а також захоплення раніше забороненими у Китаї «західними» авторами та їх концептами. Спектр тут також був досить широким: від Ніцше до Фрейда, від Сартра до Маслоу. Так само дожив широкими стали можливості ознайомлення із сучасним модерністським європейським і американським мистецтвом. І перше, і друге дуже вплинуло на пошуки і творчість молодих китайських митців.

Паралельно з цим суттєво знизився поріг офіційної державної цензури. Це надало можливість митцям вдаватися до різноманітних мистецьких акцій, наприклад, влаштувати перформанси, причому не тільки на відкритому повітрі але у галерейному просторі. Таким у 1986 р. стала акція-перформанс художника Хуан Юна, названа «Напад на художню галерею». Протягом виставки, яку влаштували його друзі у виставковій мистецькій галереї центрального регіонального міста Фучжоу, Хуан Юн фотографував різноманітне сміття, а потім приносив ці фото і розміщав у галереї, супроводжуючи «дражливими» написами на зразок: «Я вчився мистецтву п'ять років і відчувався від мистецтва десять років». Подібна акція осмислювалася художником як «напад» але, насправді, не на галерею, а на публіку, яка звикла лише до офіційно дозволених мистецьких сюжетів і форм у мистецьких закладах, тобто це був «напад» на консервативне мислення, спрямований проти творчої несвободи.

Молодіжний мистецький рух охопив крупні регіональні центри багатьох китайських провінцій і досяг такого розмаху і сили, що зміг «окупувати» навіть таку цитадель китайського класичного мистецтва, як Національний художній музей в Пекіні. У 1989 р. там пройшла виставка сучасного китайського мистецтва, яка мала великий скандалізований розголос. Як приклад спрямування представлених на ній робіт, можемо згадати інсталяцію Лі Вейміна «Чорний ящик». Це статуетки будд, підписані словами: «СПІД», «звірина сила», «підлабузник» і т.п.

Фактично, як раз означена пекінська виставка і підвела рису під цим коротким але дуже важливим періодом розвитку руху, який отримав назву «85 нових хвиль». Надалі радикальні форми індивідуальних проявів у соціальному житті і культурі були знову заборонені на державному рівні. Однак повністю «згорнути» зміни в новітньому китайському мистецтві не вдалося. І саме образотворче мистецтво

залишається нехай і обмежено, але відкритим простором для проявів індивідуальних мистецьких концепцій, причому це стосується і найбільш традиційних «жанрів» китайського мистецтва, наприклад таких, як пейзаж.

Д. Сокол

ВЕРТЕП: ТРАДИЦІЯ, ЩО РЯТУЄ ЖИТТЯ

D. Sokol

NATIVITY SCENE: A LIFE-SAVING TRADITION

Український вертеп як соціокультурна практика 2022–2025 рр. за кордоном та в Україні набуває нових значень і сенсів. У цей період вертепне дійство трансформується в культурну зброю, що розкриває соціальні, політичні, історичні, побутові проблеми засобами мистецтва на основі традицій.

Український вертеп завжди був відображенням подій сьогодення, як в XVI ст., так і у XXI. У період повномасштабного вторгнення вертепне дійство трансформувало персонажів і створило нових.

Напрямки вертепу з 2012–2025 рр.:

- з 2012 р. — волонтерський вертеп;
- з 2016 р. — фестивальний рух вертепу, вертеп за кордоном;
- з 2023 р. — військовий вертеп, вертеп в укритті, вертеп «пункти незламності», вертеп як антиокупація, вертеп — голос України в Європі;
- 2024–2025 р. — вертеп, що рятує життя.

Саме в останні два роки вертепна традиція, як в Україні, так і за кордоном, є культурно-мистецькою практикою, що донатить. У період Різдва отримані кошти, що збирають колективи, здебільшого направляють на потреби армії, одночасно популяризуючи традицію української культури і допомагаючи захищати.

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ:

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ

| | |
|---|----|
| О. Уманець (O. Umanets) ОБРАЗ ГЕРОЯ В СУЧАСНОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА (THE IMAGE OF THE HERO IN THE CONTEMPORARY NATIONAL SPACE OF MUSICAL ART) | 3 |
| Samikshya Madhukullya (Самікш'я Мадхукулля) PROSPECTS FOR COLLABORATION IN MUSIC BETWEEN INDIA AND UKRAINE: ANALYSIS (ПЕРСПЕКТИВИ МУЗИЧНОЇ СПІВПРАЦІ МІЖ ІНДІЄЮ ТА УКРАЇНОЮ: ДОСВІД АНАЛІЗУ) | 5 |
| Т. Куценко (T. Kutsenko) ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ В РОБОТІ НАД ТВОРОМ "MAGIC SONG (CAROL OF THE BELLS / SHCHEDRYK)" ТА ЙОГО ПРЕЗЕНТАЦІЇ (HISTORICAL, THEORETICAL AND PERFORMANCE ASPECTS IN THE WORK ON THE "MAGIC SONG (CAROL OF THE BELLS/SHCHEDRYK)" AND ITS PRESENTATIONS) | 5 |
| Gayrat Yuldashev (Гайрат Юлдашев) EXPRESSIVE TECHNIQUES AND TIMBRE MODULATION IN CHANG INSTRUMENT PLAYING (ЕКСПРЕСИВНІ ТЕХНІКИ ТА МОДУЛЯЦІЯ ТЕМБРУ В ГРІ НА ІНСТРУМЕНТІ ЧАН) | 10 |
| І. Коновалова (I. Konovalova) ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ ЖОСКЕНА ДЕПРЕ В КОНТЕКСТІ ЕВОЛЮЦІЇ ПОЛІФОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ ДОБИ РЕНЕСАНСУ (CHORAL WORKS OF JOSQUIN DES PREZ IN THE CONTEXT OF THE EVOLUTION OF POLYPHONIC THINKING OF THE RENAISSANCE) | 12 |
| В. Шепакін (V. Shchepakin) ТВОРЧІ ОБРІЇ ВИПУСКНИЦІ ХДАК ГАЛИНИ ПЕЧЕНІЖСЬКОЇ (CREATIVE HORIZONS OF HALYNA PECHENIZHSKA, A GRADUATE OF KSAC) | 14 |
| Ліу Цін (Liu Qing) КОНЦЕПТ «ПОЕТИКА» В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ (THE CONCEPT OF "POETICS" IN CONTEMPORARY MUSICOLOGICAL DISCOURSE) | 17 |
| Пань Хе (Pan He) МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ІНСТИТУТУ ЛІСТА — УГОРСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРУ В ПЕКІНІ (MUSICAL AND EDUCATIONAL ACTIVITIES OF THE LISZT CENTER — HUNGARIAN CULTURAL CENTER IN BEIJING) | 18 |
| Лінь Даньлі (Lin Danli) СУЧАСНІ ЯПОНСЬКІ ШОПЕНІСТИ (MODERN JAPANESE CHOPINISTS) | 21 |
| А. Акованцева (A. Akovantseva) ФОРТЕПІАННІ ОПУСИ Л. БЕТХОВЕНА В РЕПЕРТУАРІ ВИДАТНИХ ПІАНІСТІВ ХХ СТОЛІТТЯ (BEETHOVEN'S PIANO WORKS IN THE REPERTOIRE OF OUTSTANDING PIANISTS OF THE XX CENTURY) | 23 |
| Ю. Касіч (Yu. Kasich) ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ РОМАНТИЧНОГО СВІТОСПРИЙНЯТТЯ В. ФІЛІПЕНКА У ФОРТЕПІАННІЙ П'ЄСІ «ДО ТЕБЕ» (REFLECTION OF V. FILIPENKO'S ROMANTIC WORLD PERCEPTION IN THE PIANO PLAY "TO YOU") | 25 |
| Х. Юрко (X. Yurko) СЕМАНТИЧНІ АСПЕКТИ ТЕМБРОВОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ КОНТРАБАСУ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ КОНТРАБАСА ТА СТРУННОГО ОРКЕСТРУ Н-МОЛЛ ЗОЛТАНА АЛМАШІ (SEMANTIC ASPECTS OF TIMBRAL ORGANIZATION OF THE DOUBLE BASS IN THE CONCERTO FOR DOUBLE-BASS AND STRING ORCHESTRA IN H-MOLL BY ZOLTAN ALMASHI) | 26 |
| Р. Захарова (R. Zakharova) МУЗИЧНА ОСВІТА В США ТА УКРАЇНІ: ПОРІВНЯННЯ СИСТЕМ КРИЗЬ ПРИЗМУ ОСОБИСТОГО ДОСВІДУ (MUSICAL EDUCATION IN THE USA AND UKRAINE: COMPARISON OF SYSTEMS THROUGH THE PRISM OF PERSONAL EXPERIENCE) | 28 |

| | |
|--|----|
| І. Палійчук (I. Paliichuk) ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ Й ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ ТА СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ А. ЛЕГКОГО (GENRE-STYLISTIC AND PERFORMANCE FEATURES OF A. LEHKYI'S CONCERT FOR VIOLIN AND SYMPHONY ORCHESTRA)..... | 30 |
| С. Коган (S. Kogan) “КАМІНЬ МІКЕЛАНДЖЕЛО” ДЛЯ АЛЬТА З ОРКЕСТРОМ ОЛДРЖІХА ФЛОСМАНА ТА ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА ПРОБЛЕМАТИКА (“MICHELANGELO'S STONE” FOR VIOLA WITH ORCHESTRA BY OLDŽICH FLOSSMAN AND ITS INTERPRETATIONAL PROBLEMS)..... | 31 |
| А. Руденко (A. Rudenko) “ALLEGRETTO SOMBREOSO” Ч. АЙВЗА: ДОСВІД АНАЛІЗУ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ (“ALLEGRETTO SOMBREOSO” BY CH. IVES: EXPERIENCE IN ANALYSIS OF COMPOSITION TECHNIQUE) | 33 |
| О. Василенко (O. Vasylenko) КОНЦЕРТ ДЛЯ БАЯНА ЗІ СТРУННИМ ОРКЕСТРОМ АЛЛАНА ДЖИЛЛІЛЕНДА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ (CONCERTO FOR ACCORDION AND STRING ORCHESTRA BY ALLAN GILLILAND: GENRE AND STYLE ASPECTS)..... | 34 |
| К. Трикозиук (K. Trykoziuk) СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК КОНЦЕРТНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ (FORMATION AND DEVELOPMENT OF CONCERT REPERTOIRE FOR THE BALALAICA IN THE ARTISTIC SPACE OF UKRAINE) | 37 |
| Д. Маяцький (D. Maiatskyi) ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ТВОРЧОСТІ ЕРККІ ЙОКІНЕНА (GENRE AND STYLE FEATURES OF ERKKI JOKINEN'S BAYAN-ACCORDION COMPOSITIONS)..... | 39 |
| М. Махлай (M. Mahllay) РОЗВИТОК ХАРКІВСЬКОГО СПОСОБУ ГРАННЯ НА БАНДУРИ В ЦИНЦІННАТСЬКІЙ БАНДУРНІЙ ШКОЛІ (DEVELOPMENT OF THE KHARKIV-SCHOOL TECHNIQUE OF BANDURA PLAYING AT CINCINNATI BANDURA SCHOOL)..... | 40 |
| А. Гринь (A. Hryn) ФРАНК АНЖЕЛІС — КОРИФЕЙ ФРАНЦУЗЬКОЇ БАЯННОЇ МУЗИКИ (FRANK ANGELIS — THE CORYPHEUS OF FRENCH BUTTON ACCORDION MUSIC)..... | 42 |
| Ду Бохао (Du Bohao) ТВОРЧИСТЬ ПРОВІДНИХ КВАРТЕТІВ САКСОФОНІВ У КОНТЕКСТІ ХАРАКТЕРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ДУХОВОГО ВИКОНАВСТВА (CREATIVITY OF LEADING QUARTETS OF SAXOPHONES IN THE CONTEXT OF CHARACTERISTIC TRENDS OF DEVELOPMENT OF MODERN BRASS PERFORMANCE) | 43 |
| Д. Янжула (D. Yanzhula) «НОМО LUDENS VI, ПАРА АНЕКДОТІВ НА ВСІМ ВІДОМУ ТЕМУ ДЛЯ ТРОМБОНА» В. РУНЧАКА: ІНТЕГРАЦІЯ ІННОВАЦІЙНИХ КОМПОЗИЦІЙНИХ РІШЕНЬ У НЕАКОМПАНОВАНОМУ ВИКОНАВСТВІ (“HOMO LUDENS VI, A COUPLE OF ANECDOTES ON A WELL-KNOWN TOPIC FOR TROMBONE” BY V. RUNCHAK: INTEGRATION OF INNOVATIVE COMPOSITIONAL SOLUTIONS IN UNACCOMPANIED PERFORMANCE)..... | 45 |
| Р. Павлюк (R. Pavlyuk) ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙ ДЛЯ САКСОФОНА-СОЛО І. ТАРАНЕНКА (GENRE-STYLE AND PERFORMING FEATURES OF COMPOSITIONS FOR SAXOPHONE-SOLO BY I. TARANENKO) | 48 |
| І. Донченко (I. Donchenko) НОВІТНІ ВИМІРИ ЗВУКОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ГІТАРИ У ТВОРЧОСТІ ТОРУ ТАКЕМІЦУ (THE NEWEST DIMENSIONS OF GUITAR SOUND INTERPRETATION IN THE WORKS OF TORU TAKEMITSU)..... | 50 |
| Цінь Шенян (Qin ShengYang) ПРОБЛЕМИ МЕТОДИКИ ДОСЛІДЖЕННЯ БЛЮЗОВОГО ГІТАРНОГО ВИКОНАВСТВА (PROBLEMS OF THE METHODOLOGY FOR STUDYING BLUES GUITAR PERFORMANCE)..... | 51 |

| | |
|--|----|
| Сє Пен (Xie Peng) РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ЄВРОПЕЙСЬКИХ АКАДЕМІЧНИХ ТРАДИЦІЙ У СУЧАСНІЙ ПРАКТИЦІ КИТАЙСЬКИХ ВОКАЛІСТІВ (REPRESENTATION OF EUROPEAN ACADEMIC TRADITIONS IN THE CONTEMPORARY PRACTICE OF CHINESE VOCALISTS) | 52 |
| О. Стецкович (O. Stetskovych) ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ ТА КУЛЬТУРНИХ ПОДІЙ НА СТВОРЕННЯ АЛЬБОМУ СТІНГА "THE SOUL CAGES" (THE INFLUENCE OF SOCIAL AND CULTURAL EVENTS ON THE CREATION OF STING'S ALBUM "THE SOUL CAGES") | 53 |
| К. Жук (K. Zhuk) МУЗИЧНО-СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА СЮЖЕТУ ПРО ДІТОВБВИЦЮ В УМОВАХ ПЕРЕХІДНОЇ ЗОНИ МІЖ ХАРКІВЩИНОЮ ТА ДОНЕЧЧИНОЮ (MUSICAL AND STYLISTIC PARADIGM OF THE STORY ABOUT A CHILD KILLER IN THE TRANSITION ZONE BETWEEN KHARKIV AND DONETSK REGIONS) | 54 |
| А. Верещака (A. Vereshchaka) ЗНАЧЕННЯ ФЕСТИВАЛІВ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ (THE IMPORTANCE OF POP SONG FESTIVALS IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN MUSICAL CULTURE) | 56 |
| С. Манько (S. Manko) ВІДЕОКЛІП ЯК СКЛАДОВА У ТВОРЧОМУ РОЗВИТКУ ЗДОБУВАЧІВ, ЩО НАВЧАЮТЬСЯ ЗА ОСВІТНЬОЮ ПРОГРАМОЮ «ЕСТРАДНИЙ СПІВ» (VIDEO CLIP AS AN ELEMENT IN THE CREATIVE DEVELOPMENT OF STUDENTS MAJORING IN THE "POP SINGING" EDUCATIONAL PROGRAM) | 58 |
| А. Курбатова (A. Kurbatova) ПОПМУЗИКА ЯК СКЛАДОВА МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ (POP MUSIC AS A COMPONENT OF THE MUSIC INDUSTRY) | 59 |
| О. Посмітюх-Косолапова (O. Posmityukh-Kosolapova) ІНТЕГРАЦІЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ В ПРОЦЕС ФОРМУВАННЯ ЕСТРАДНОГО ВИКОНАВЦЯ (INTEGRATION OF ACTING SKILLS INTO THE PROCESS OF FORMING A POP SINGER) | 61 |
| В. Струк (V. Srtuk) МЮЗИКЛ ЯК СИНКРЕТИЧНИЙ ЖАНР МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ, ЩО КОМБІНУЄ РІЗНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ (MUSICAL AS A SYNCRETIC GENRE OF MUSICAL THEATRE, COMBINING DIFFERENT MEANS OF EXPRESSION) | 62 |
| А. Ребрик (A. Rebryk) СПЕЦИФІКА ДЖАЗОВОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ (SPECIFICITY OF VOCAL JAZZ MUSIC) | 63 |
| О. Іващенко (Y. Ivashchenko) ФЕНОМЕН ГУРТУ "THE HARDKISS" В УМОВАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ІНДУСТРІЇ (THE PHENOMENON OF "THE HARDKISS" BAND IN THE MODERN UKRAINIAN MUSIC INDUSTRY) | 64 |
| Л. Глущенко (L. Hlushchenko) ВПЛИВ УКРАЇНСЬКОГО ФОЛЬКЛОРУ НА ФОРМУВАННЯ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ (THE INFLUENCE OF UKRAINIAN FOLKLORE ON THE FORMATION OF A MODERN POP SONG) | 66 |
| А. Піха (A. Pikha) МІСІЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА В СУЧАСНОМУ ХУДОЖНЬОМУ ПРОСТОРИ (THE MISSION OF THE CONCERTMASTER IN THE CONTEMPORARY ARTISTIC SPACE) | 67 |
| С. Романенко (S. Romanenko) КОНЦЕРТМЕЙСТЕР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КЛАСУ (INSTRUMENTAL CLASS CONCERTMASTER) | 69 |
| В. Кулик (V. Kulyk) ПСИХОЛОГІЯ МУЗИЧНОГО СПРИЙНЯТТЯ: КУЛЬТУРНІ ТА ОСОБИСТІСНІ ЧИННИКИ (PSYCHOLOGY OF MUSIC PERCEPTION: CULTURAL AND PERSONAL FACTORS) | 70 |

СЕКЦІЯ:
ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

| | |
|---|----|
| К. Бортник, К. Островська (K. Bortnyk, K. Ostrovska) БАГАТОГРАННІСТЬ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ РАФАІЛА МАЛИНОВСЬКОГО (THE MULTIFACETEDNESS OF THE CREATIVE PERSONALITY OF RAFAIL MALYNOSKYI)..... | 72 |
| М. Бологов (M. Bologov) «КОЛИ ЦВІТЕ ПАПОРОТЬ» ЯК ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ПРОЄКТ ХОРУ ІМ. Г. ВЕРЬОВКИ ("WHEN THE FERN BLOOMS" AS AN EXPERIMENTAL PROJECT OF THE VERYOVKA CHOIR) | 73 |
| І. Кисельов (I. Kiselyov) ОСОБЛИВОСТІ АКОМПАНеМЕНТУ ОДИНОЧНОГО ТАНЦЮ В НАРОДНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ ДЛЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА БАЯНИСТА (PECULIARITIES OF ACCOMPANIMENT OF A SOLO DANCE IN FOLK CHOREOGRAPHY FOR THE CONCERTMASTER-ACCORDIONIST)..... | 75 |
| А. Близнюк (A. Blyznyiuk) ОСОБЛИВОСТІ ОБРЯДОВИХ ТАНЦІВ ІНДІАНЦІВ АМЕРИКИ (PECULIARITIES OF RITUAL DANCES OF AMERICAN INDIANS) | 77 |
| Н. Семенова, Л. Шилова (N. Semenova, L. Shlylova) ІСТОРІЯ ТА ТРАДИЦІЇ АНГЛІЙСЬКОГО БАЛЕТУ (HISTORY AND TRADITIONS OF ENGLISH BALLET) | 77 |
| Ю. Гришина (Yu. Hryshyna) ВІДЕОТАНЕЦЬ — НОВА ФОРМА ТА МОЖЛИВОСТІ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ (VIDEO DANCE — A NEW FORM AND OPPORTUNITIES FOR SELF-REALIZATION)..... | 80 |
| Д. Матвіюк (D. Matviuk) ОСНОВНІ АСПЕКТИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАСИЧНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ У МИСТЕЦТВІ ХОРЕОГРАФІЇ (MAIN ASPECTS OF THE INTERPRETATION OF CLASSICAL LITERARY WORKS IN THE ART OF CHOREOGRAPHY)..... | 82 |
| Ю. Гришина (Yu. Hryshyna) САЙТ СПЕЦИФІК ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ПЕРФОРМАНС (SITE SPECIFIC DANCE PERFORMANCE)..... | 83 |
| В. Медяник (V. Medyanyk) СЮЖЕТНИЙ РОЗВИТОК У ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКИХ БАЛЬНИХ ТАНЦЯХ (PLOT DEVELOPMENT IN LATIN AMERICAN BALLROOM DANCES)..... | 85 |
| М. Берднік (M. Berdnyk) ПІДТРИМКА В БАЛЬНОМУ ТАНЦІ: ДО ПИТАННЯ ВПРОВАДЖЕННЯ В НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ З БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ (SUPPORT IN BALLROOM DANCE: ON THE ISSUE OF INTRODUCING THE TRAINING OF BALLROOM CHOREOGRAPHY SPECIALISTS IN THE EDUCATIONAL PROCESS)..... | 86 |
| Д. Петров (D. Petrov) СУЧАСНІ ПЕДАГОГІЧНІ ПІДХОДИ У ВИКЛАДАННІ БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ (MODERN PEDAGOGICAL APPROACHES IN TEACHING BALLOOM CHOREOGRAPHY)..... | 88 |
| Т. Брацун (T. Bratsun) ПРОФЕСІЙНА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА: ВИКЛИКИ СУЧАСНОСТІ (PROFESSIONAL CHOREOGRAPHICAL EDUCATION: THE CHALLENGES OF MODERNITY) | 90 |
| І. Макарова (I. Makarova) СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ В ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ (SPECIFICITIES OF FORMING THE PERFORMING SKILLS OF STUDENTS-CHOREOGRAPHERS IN THE PROCESS OF TRAINING IN HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS)..... | 92 |
| К. Куртєва (K. Kurtieva) ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК МЕНЕДЖМЕНТУ Й ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА (INTERCONNECTION BETWEEN MANAGEMENT AND CHOREOGRAPHICAL ART) | 93 |

СЕКЦІЯ:
НОВІТНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

| | |
|--|-----|
| І. Борис (I. Borys) СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОЇ ГРИ У ВИСТАВІ ЗА НЕРЕАЛІСТИЧНОЮ ДРАМАТУРГІЄЮ (SPECIFICITY OF ACTING IN A PERFORMANCE WITH UNREALISTIC DRAMATURGY) | 94 |
| С. Шумакова, Є. Осипенко (S. Shumakova, Y. Osypenko) ТРЕНД ПЕРФОРМАТИВНІ ЯК ІСНУВАННЯ В МІЖДИСЦИПЛІНАРНОМУ ПОЛІ МИСТЕЦТВА ПОСТСУЧАСНОСТІ (TREND OF PERFORMATIVENESS AS EXISTENCE IN THE INTERDISCIPLINARY FIELD OF POSTCONTEMPORARY ART) | 96 |
| А. Біленька, О. Світлична (A. Bilenka, O. Svitlichna) МОВНА ХАРАКТЕРИСТИКА СЦЕНІЧНИХ ОБРАЗІВ У ФІЛЬМІ «БІТЛДЖУС» Т. БЕРТОНА (VERBAL CHARACTERISTICS OF STAGE IMAGES IN THE FILM "BEATLEJUICE" BY T. BURTON) | 98 |
| С. Февральова (S. Fievrалova) СПЕЦИФІКА РОБОТИ АКТОРА НАД ПЛАСТИЧНИМ МАЛЮНКОМ МАЙБУТНЬОЇ РОЛІ (SPECIFICITY OF ACTOR'S WORK ON A PLASTIC DRAWING OF A FUTURE ROLE) | 100 |
| О. Гордєєва (O. Gordeyeva) ПРО ДЕЯКІ ЗАВДАННЯ ВОКАЛЬНОГО ТА МОВНОГО ВИХОВАННЯ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ (ON SOME TASKS OF VOCAL AND LANGUAGE EDUCATION OF A FUTURE ACTOR OF DRAMATIC THEATER) | 102 |
| А. Лебідь (A. Lebed) ОСОБЛИВОСТІ ПОСТАНОВКИ «ЕДИП-ЦАР» (1918) У РЕЖИСУРІ ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ЇЇ АКТУАЛЬНІСТЬ ДЛЯ СУЧАСНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ В УКРАЇНІ (FEATURES OF THE PRODUCTION OF "OEDIPUS THE KING" (1918) DIRECTED BY LES KURBAS AND ITS RELEVANCE FOR THE MODERN THEATRE PROCESS IN UKRAINE)..... | 104 |
| С. Гордєєв (S. Gordeyev) НАРОДНА АРТИСТКА УКРАЇНИ ВАЛЕНТИНА ЧИСТЯКОВА: ШЛЯХ ДО ВИЗНАННЯ (ДО 125-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ) (PEOPLE'S ARTIST OF UKRAINE VALENTYNA CHYSTIAKOVA: THE WAY TO RECOGNITION (TO THE 125TH ANNIVERSARY OF HER BIRTH))..... | 106 |
| Р. Давидов (R. Davydov) СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ТВОРІВ ОЛЬГИ КОБИЛЯНСЬКОЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ПОСТАНОВЧОГО ПРОЦЕСУ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ (STAGE IMPLEMENTATION OF THE WORKS OF OLHA KOBYLIANSKA IN THE CONTEXT OF THE MODERN PRODUCTION PROCESS OF THE THEATRE ART OF UKRAINE)..... | 108 |
| Н. Хворостенко (N. Hovorostenko) СЦЕНОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕАТРУ УКРАЇНИ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ — НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (SCENOGRAPHIC FEATURES OF UKRAINIAN THEATRE IN THE SECOND HALF OF THE XX — BEGINNING OF THE XXI CENTURY) | 110 |
| В. Бугайова (V. Bugaiova) РОЛЬ РЕЖИСЕРА В КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЯХ: МІЖ МИСТЕЦТВОМ І МЕНЕДЖМЕНТОМ (THE ROLE OF DIRECTOR IN THE CREATIVE INDUSTRIES: BETWEEN ART AND MANAGEMENT) | 112 |
| Г. Отич (A. Otych) ОСНОВНІ НАПРЯМИ МАРКЕТИНГОВИХ КОМУНІКАЦІЙ У ТЕАТРІ (MAIN DIRECTIONS OF MARKETING COMMUNICATIONS IN THEATRE)..... | 113 |
| О. Любченко, П. Кучин, В. Кучина (O. Lyubchenko, P. Kuchin, V. Kuchina) ІМЕРСИВНИЙ ТЕАТР ТА ЙОГО ВПЛИВ НА ПРОФЕСІЮ АКТОРА (IMMERSIVE THEATRE AND ITS IMPACT ON THE PROFESSION OF AN ACTOR)..... | 113 |
| Н. Пека (N. Peka) ХУДОЖНЯ ВИРАЗНІСТЬ У ТВОРАХ ІВАНА БАГРЯНОГО ТА ЇЇ СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ (ARTISTIC EXPRESSION IN THE WORKS OF IVAN BAHRIANYI AND ITS STAGE IMPLEMENTATION)..... | 115 |
| Д. Кондратова, В. Руденький (D. Kondratova, V. Rudenkiy) КЛАСИЧНА ДРАМА В НОВІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ: СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ПОСТАНОВКИ П'ЄСИ Г. ІБСЕНА «ЛЯЛЬКОВИЙ ДІМ» (CLASSIC DRAMA IN A NEW INTERPRETATION: MODERN APPROACHES TO THE STAGING OF G. IBSEN'S PLAY "A DOLL'S HOUSE")..... | 116 |

| | |
|---|-----|
| А. Яловенко (A. Yalovenko) ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У СУЧАСНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ (ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN CONTEMPORARY ART PRACTICES) | 119 |
| Г. Чернова (G. Chernova) АКТУАЛЬНІ ТRENДИ ІВЕНТ-ІНДУСТРІЇ: ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ Й ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ (CURRENT TRENDS IN THE EVENT INDUSTRY: INNOVATIVE APPROACHES AND DIGITAL TECHNOLOGIES) | 120 |
| Т. Солодка (T. Solodka) НОВІТНІ ФОРМИ СУЧАСНИХ АРТПРАКТИК (NEW FORMS OF CONTEMPORARY ART PRACTICES)..... | 122 |
| Є. Осипенко (Y. Osypenko) ЕВОЛЮЦІЙНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В СУЧАСНОМУ СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ В КОНТЕКСТІ ТЕХНОЛОГІЧНОГО «БУМУ» (EVOLUTIONARY TRANSFORMATIONS IN MODERN STAGE ART IN THE CONTEXT OF THE TECHNOLOGICAL “BOOM”)..... | 124 |
| О. Сергієнко (O. Serhiienko) СУЧАСНЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ЕСТЕТИКА ВІЗУАЛЬНОГО ГЛЯДАЦЬКОГО СПРИЙНЯТТЯ (CONTEMPORARY PERFORMING ART: AESTHETICS OF VISUAL SPECTATOR'S PERCEPTION)..... | 125 |
| Г. Чернова, Г. Голубничий (G. Chernova, H. Holubnychyi) СУЧАСНИЙ ТЕАТР У ПОСТМОДЕРНІСТСЬКОМУ КОНТЕКСТІ ПЕРЕТВОРЕНЬ УСТАЛЕНИХ УЯВЛЕНЬ І СЕНСІВ (CONTEMPORARY THEATRE IN THE POSTMODERN CONTEXT OF TRANSFORMATIONS OF ESTABLISHED CONCEPTS AND MEANINGS) | 127 |
| Я. Нечитайло (Y. Nechytaylo) ПОДІЄВІ ЗАХОДИ ЯК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ЯВИЩА (EVENTS AS A CULTURAL AND ARTISTIC PHENOMENONS)..... | 128 |
| С. Сараява (S. Sarayeva) КОНЦЕРТНА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ВИКОНАВЦІВ ПІД ЧАС ВІЙНИ (CONCERT ACTIVITY OF UKRAINIAN PERFORMERS DURING THE WAR) | 129 |
| Д. Назаренко (D. Nazarenko) НАРОДНИЙ ТЕАТР «НА ПАВЛЕНКАХ» У ПЕРІОД ВІЙНИ (THE PEOPLE'S THEATRE “NA PAVLENKAKH” DURING THE WAR) | 130 |
| М. Островська, Д. Гаврилук (M. Ostrovska, D. Havryliuk) ТЕАТР ПІД ЧАС ВІЙНИ: МІСІЯ ЗЦІЛЕННЯ СУСПІЛЬСТВА Й РЕФЛЕКСІЇ ДІЙНОСТІ (THEATRE DURING WAR: THE MISSION OF HEALING SOCIETY AND REFLECTIONS ON REALITY) | 131 |
| Г. Голубничий (H. Holubnychyi) ВПЛИВ ЗМІНИ СПРИЙНЯТТЯ СУЧАСНОГО ГЛЯДАЧА НА ПРОФЕСІЙНУ ПІДГОТОВКУ АКТОРА (THE IMPACT OF PERCEPTION CHANGING OF THE MODERN SPECTATOR OF ACTOR'S TRAINING) | 132 |
| А. Бойко (A. Boiko) ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВТІЛЕННЯ ТРІКСТЕРСЬКОГО АРХЕТИПУ В АКТОРСЬКІЙ МАЙСТЕРНОСТІ (PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF EMBODYING THE TRICKSTER ARCHETYPE IN ACTING SKILLS) | 134 |
| С. Роженцев (S. Rozhentsev) РЕЖИСУРА ДІТЯЧИХ ВИСТАВ: ПІДХІД ДО СТВОРЕННЯ ЦІКАВОГО ТА ПІЗНАВАЛЬНОГО ТЕАТРУ ДЛЯ ДІТЕЙ (DIRECTING OF CHILDREN'S PERFORMANCES: AN APPROACH TO CREATING INTERESTING AND EDUCATIONAL THEATRE FOR CHILDREN) | 135 |
| Д. Сар'ян (D. Saryan) СПІВПРАЦЯ МИКОЛАЇВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ХУДОЖЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ТА ХЕРСОНСЬКОГО ОБЛАСНОГО АКАДЕМІЧНОГО МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. МИКОЛИ КУЛИША В ПЕРІОД ПОВНОМАСШТАБНОГО РОСІЙСЬКОГО ВТОРГНЕННЯ (COOPERATION OF THE MYKOLAIV ACADEMIC ART DRAMATIC THEATRE AND THE MYKOLA KULISH KHERSON REGIONAL ACADEMIC MUSIC AND DRAMATIC THEATER DURING THE PERIOD OF FULL-SCALE RUSSIAN INVASION) | 136 |

| | |
|---|-----|
| Д. Сар'ян, П. Кучин, В. Кучина (D. Saryan, P. Kuchin, V. Kuchina) ПРАКТИЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ТА ТЕОРЕТИЧНІ ПРАЦІ П. К. САКСАГАНСЬКОГО В РОЗВИТКУ ТА ПІДНЕСЕННІ КУЛЬТУРНОГО РІВНЯ СЦЕНІЧНОГО СЛОВА В УКРАЇНСЬКОМУ ТЕАТРИ (PRACTICAL ACTIVITIES AND THEORETICAL WORKS OF P. K. SAKSAHANSKYI IN THE DEVELOPMENT AND RAISING OF THE CULTURAL LEVEL OF STAGE SPEECH IN UKRAINIAN THEATRE)..... | 138 |
| Є. Ступак (E. Stupak) ТЕАТР ЯК ДІЄВА СКЛАДОВА КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОСТОРУ (THEATRE AS AN EFFECTIVE COMPONENT OF CULTURAL AND ARTISTIC SPACE) | 140 |

СЕКЦІЯ:

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА МЕДІАВИРОБНИЦТВА

| | |
|---|-----|
| Н. Мархайчук (N. Markhaichuk) АУДІОВІЗУАЛЬНІ АРТПРАКТИКИ В ПРОСТОРІ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА 1960-Х РР. (AUDIOVISUAL ART PRACTICES IN THE SPACE OF CONTEMPORARY ART OF THE 1960S) | 141 |
| Н. Нусейнова (H. Нусейнова) GLOBALIZATION AND CULTURAL IDENTITY IN TELEVISION SERIES: A BALANCE BETWEEN LOCAL AND GLOBAL INFLUENCES (ГЛОБАЛІЗАЦІЯ ТА КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТЕЛЕСЕРІАЛАХ: БАЛАНС МІЖ ЛОКАЛЬНИМИ ТА ГЛОБАЛЬНИМИ ВПЛИВАМИ).... | 143 |
| І. Печеранський (I. Pecheranskyi) ТЕХНІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ЯК ОНТОЛОГІЧНИЙ БАЗИС ЦИФРОВОЇ АУДІОЕСТЕТИКИ КІНЦЯ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТ. (TECHNICAL TOOLS AS AN ONTOLOGICAL BASIS FOR DIGITAL AUDIO- AESTHETICS OF THE LATE XX AND EARLY XXI CENTURY) | 145 |
| Г. Погребняк, В. Грановська (G. Pogrebniak, V. Granovska) ДО ПИТАННЯ ВИТОКІВ АВТОРСТВА НА ТЕРЕНАХ КІНОКУЛЬТУРИ США (ON THE ISSUE OF AUTHORITY ORIGIN IN THE FIELD OF US FILM CULTURE) | 147 |
| О. Буймер (O. Buimer) НАЦІОНАЛЬНЕ ВІДРОДЖЕННЯ В ДЗЕРКАЛІ УКРАЇНСЬКОГО КІНОМАТОГРАФУ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ (NATIONAL REVIVAL THROUGH UKRAINIAN CINEMA: PROBLEM STATEMENT)..... | 149 |
| А. Корнев (A. Korniev) «ОСТАННЕ» ПОЕТИЧНЕ КІНО: Ю. ІЛЛЕНКО «МОЛИТВА ЗА ГЕТЬМАНА МАЗЕПУ» ("THE LAST" POETIC CINEMA BY YU. ILLIENKO: "PRAYER FOR HETMAN MAZERA") | 151 |
| О. Kosachova (O. Косачова) CONTEMPORARY WESTERN: DRAMATURGICAL TRANSFORMATIONS AND SYMBOLISM OF THE GENRE (КОНТЕМПОРАРІ ВЕСТЕРН: ДРАМАТУРГІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА СИМВОЛІКА ЖАНРУ)..... | 152 |
| О. Мельничук (O. Melnychuk) НІМЕЦЬКО-УКРАЇНСЬКЕ КІНОВИРОБНИЦТВО У 2022–2024 РР. (GERMAN-UKRAINIAN FILM PRODUCTION IN 2022–2024) | 154 |
| М. Чайка, Д. Коновалов (M. Chaika, D. Konovalov) АКТУАЛЬНІСТЬ ТЕОРІЇ ЛОРИ МУЛВІ В СУЧАСНОМУ КІНОМАТОГРАФІ (THE RELEVANCE OF LAURA MULVEY'S THEORY IN CONTEMPORARY CINEMA) | 156 |
| О. Поберайло (O. Poberailo) ІНТЕРАКТИВНЕ КІНО: СЦЕНАРНІ ОСОБЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ НЕЛІНІЙНОЇ ОПОВІДІ (INTERACTIVE CINEMA: SCRIPTING FEATURES AND CHALLENGES OF NONLINEAR STORY) | 157 |
| Д. Стрижак (D. Stryzhak) ЕВОЛЮЦІЯ КІНОМАТОГРАФІЧНИХ ЗАСОБІВ ЗОБРАЖЕННЯ НАРКОЗАЛЕЖНОСТІ: ПАТОСФОРМА Й ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ ПРЕДСТАВЛЕННЯ ТІЛА В АМЕРИКАНСЬКОМУ ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОМУ КІНОМАТОГРАФІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ – ПОЧАТОК ХХІ СТОЛІТТЯ) (EVOLUTION OF CINEMATIC MEANS OF DERICTING DRUG ADDICTION: PATHOSFORM AND VISUAL PRACTICES OF BODY REPRESENTATION IN AMERICAN AND WESTERN EUROPEAN CINEMA (SECOND HALF OF THE XX – EARLY XX CENTURY))..... | 159 |

| | |
|--|-----|
| О. Бугаєнко (O. Bugaenko) ВПЛИВ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА РОЗВИТОК КІНЕМАТОГРАФУ (НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМІВ КРІСТОФЕРА НОЛАНА) (THE IMPACT OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES ON THE DEVELOPMENT OF CINEMA (ON THE EXAMPLE OF CHRISTOPHER NOLAN'S FILMS))..... | 162 |
| А. Яловенко (A. Yalovenko) ВІЗУАЛЬНА МОВА ТІМА БЕРТОНА: ВПЛИВ НІМЕЦЬКОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ НА АВТОРА ТА ЙОГО РОБОТИ — ВІД РАНИХ ЕТАПІВ ДО ПОЧАТКУ ВЕЛИКОГО КІНО (TIM BURTON'S VISUAL LANGUAGE: THE INFLUENCE OF GERMAN EXPRESSIONISM ON THE AUTHOR AND HIS WORKS FROM HIS EARLY STAGES TO THE BEGINNING OF GREAT CINEMA)..... | 165 |
| А. Батюк (A. Batiuk) ОСНОВНІ ЕТАПИ ПОБУДОВИ НОВОГО КІНОВСЕСВІТУ, НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМІВ КОМПАНІЇ "MARVEL STUDIOS" (MAIN STAGES OF BUILDING A NEW CINEMA UNIVERSE, USING THE EXAMPLE OF "MARVEL STUDIOS" FILMS)..... | 167 |
| К. Плахотя (K. Plakhotia) ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ У КІНОАДАПТАЦІЯХ «ЧАКЛУНКА» (2014) ТА «КРУЕЛЛА» (2021) (RAISING THE PROBLEM OF DRAMATURGICAL TRANSFORMATIONS IN THE FILM ADAPTATIONS OF "MALEFICENT" (2014) AND "CRUELLA" (2021))..... | 169 |
| М. Вурста (M. Vursta) РОЗВИТОК ГОЛОВНОГО ГЕРОЯ У ФІЛЬМІ «ОЛДБОЙ» (DEVELOPMENT OF THE MAIN CHARACTER IN THE MOVIE "OLD BOY")..... | 170 |
| Г. Бабаян (H. Babayan) РОЛЬ СВІТЛА ТА ТІНЕЙ У РЕАЛІЗАЦІЇ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ У ФІЛЬМІ «ШАЛЕНИЙ МАКС: ШЛЯХ ГНІВУ» (THE ROLE OF LIGHT AND SHADOWS IN THE IMPLEMENTATION OF THE DIRECTOR'S VISION IN THE FILM "MAD MAX: WRATH ROAD")..... | 171 |
| А. Склярєнко (A. Skliarenko) ФІЛЬМ «КІМНАТА 237» ЯК ФЕНОМЕН КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТА КОНСПІРОЛОГІЇ (THE FILM "ROOM 237" AS A PHENOMENON OF CINEMATIC INTERPRETATION AND CONSPIRACY THEORY)..... | 173 |
| Г. Кулик (A. Kulyk) ВПЛИВ РЕВОЛЮЦІЇ ГІДНОСТІ В РОЗВИТКУ ДОКУМЕНТАЛЬНОГО КІНО УКРАЇНИ У КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМАТИКИ ІДЕНТИЧНОСТІ (THE IMPACT OF THE REVOLUTION OF DIGNITY ON THE DEVELOPMENT OF DOCUMENTARY FILM IN UKRAINE IN THE CONTEXT OF IDENTITY ISSUES)..... | 174 |
| О. Лемберська, О. Осадча (O. Lemberska, O. Osadcha) ЕЛЕМЕНТИ АБСТРАКЦІЇ В СОЦІАЛЬНО АНГАЖОВАНИХ ПРОЄКТАХ (ELEMENTS OF ABSTRACTION IN THE SOCIALLY ENGAGED PROJECTS)..... | 177 |
| Ю. Анохіна (Yu. Anokhina) ПРИНЦИПИ РОБОТИ З КОМПОЗИЦІЄЮ У ФОТОГРАФІЯХ РІЧАРДА АВЕДОНА І ДІАНИ АРБУС (WORKING PRINCIPLES WITH COMPOSITION IN THE PHOTOGRAPHS OF RICHARD AVEDON AND DIANE ARBUS)..... | 179 |
| Д. Фаррахова (D. Farrakhova) МЕТАФОРІЧНІСТЬ МОВИ ФОТОГРАФІЇ В РОЗКРИТТІ ІСТОРИЧНИХ РЕАЛІЙ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ (НА ПРИКЛАДІ ФОТОКНИГИ ВАЛЕРІЯ ВЕДУТИ «СІРИЙ КОНТУР») (METAPHORICALITY OF THE LANGUAGE OF PHOTOGRAPHY IN DISCLOSING HISTORICAL REALITIES OF MODERN UKRAINE (ON THE EXAMPLE OF THE PHOTOBOOK BY VALERII VEDUTA "GREY CONTOUR"))..... | 181 |
| О. Коваль (O. Koval) РУКОПИСЕМНЕ У ВІЗУАЛЬНИХ ЦИКЛАХ ОЛЕКСІЯ БОРИСОВА (HANDWRITING IN VISUAL CYCLES BY OLEKSII BORYSOV)..... | 182 |
| М. Конєва (M. Konieva) ПРОЯВИ ТРЕШ-МОДИ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЄКТІ С. ВОЛЯЗЛОВСЬКОГО «МЕЧІ НА ОРЛА» (MANIFESTATIONS OF TRASH FASHION IN S. VOLYAZLOVSKY'S ART PROJECT "SWORDS INTO PLOWSHARES")..... | 185 |

| | |
|---|-----|
| О. Мусієнко (O. Musiienko) | |
| ДЕМОКРАТИЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА В ЦИФРОВУ ЕПОХУ: ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ МЕДІА НА СПРИЙНЯТТЯ ТА КРИТИКУ ХУДОЖНІХ ТВОРІВ (DEMOCRATIZATION OF ART IN THE DIGITAL AGE: THE IMPACT OF SOCIAL MEDIA ON THE PERCEPTION AND CRITICISM OF ARTISTIC WORKS)..... | 186 |
| В. Коваль (V. Koval) | |
| ВПЛИВ СТРІМІНГОВИХ СЕРВІСІВ НА ЕВОЛЮЦІЮ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ В УКРАЇНІ (THE IMPACT OF STREAMING SERVICES ON THE EVOLUTION OF AUDIOVISUAL CONTENT IN UKRAINE)..... | 187 |
| К. Коростиченко (K. Korostychenko) | |
| СУЧАСНІ НОВИННІ МЕДІАФОРМАТИ (MODERN NEWS MEDIA FORMATS) | 188 |
| І. Люшин (I. Piushyn) | |
| СОЦІАЛЬНІ МЕРЕЖІ В СТРУКТУРІ СУЧАСНИХ АУДІОВІЗУАЛЬНИХ ЗМІ: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМИ (SOCIAL NETWORKS IN THE STRUCTURE OF MODERN AUDIOVISUAL MEDIA: PROBLEM STATEMENT)..... | 190 |
| А. Клубенко (A. Klubenko) | |
| СУЧАСНІ МЕДІА ТА ВИКЛИКИ ЦИФРОВОЇ ЕПОХИ (MODERN MEDIA AND THE CHALLENGES OF THE DIGITAL AGE)..... | 191 |
| Д. Чуланов (D. Chulanov) | |
| ЕВОЛЮЦІЯ ФУТБОЛЬНИХ ТРАНСЛЯЦІЙ У СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ (THE EVOLUTION OF FOOTBALL BROADCASTS IN MODERN SCIENTIFIC DISCOURSE) | 193 |
| С. Житник (S. Zhytnyk) | |
| АКТУАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ СПОРТИВНИХ ІНТЕРВ'Ю (MODERN TRENDS OF SPORTS INTERVIEWS) | 194 |
| D. Merkulov (Д. Меркулов) | |
| COGNITIVE AND EMOTIONAL IMPACT OF EDITING TECHNIQUES ON VIEWER'S PERCEPTION IN THE DIGITAL AGE (КОГНІТИВНИЙ ТА ЕМОЦІЙНИЙ ВПЛИВ МОНТАЖНИХ ТЕХНІК НА ГЛЯДАЦЬКЕ СПРИЙНЯТТЯ В ЦИФРОВУ ЕПОХУ)..... | 196 |
| Б. Фарафонов (B. Farafonov) | |
| РИТМІЧНИЙ МАЛЮНОК РОЗВИТКУ ДІЇ В ЕКРАННОМУ ТВОРІ (RHYTHMIC PATTERN OF ACTION IN A FILM) | 197 |
| С. Коновалова (S. Konovalova) | |
| ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ У МУЗИЧНОМУ КЛІПІ. ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ КЛІПІВ (ARTISTIC IMAGE A MUSIC VIDEO. TRENDS IN MODERN MUSIC VIDEOS) | 200 |
| Ю. Літинська (Yu. Litynska) | |
| ОСОБЛИВОСТІ ПІТЧИНГУ СОЦІАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ (FEATURES OF SOCIAL PROJECT PITCHING) | 202 |
| Ю. Великий (Yu. Velykyi) | |
| ВИРОБНИЦТВО ВІДЕОРЕКЛАМИ ДЛЯ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ ЗА ДОПОМОГОЮ ІННОВАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ (PRODUCTION OF VIDEO ADVERTISEMENTS FOR UKRAINIAN HIGHER EDUCATIONAL INSTITUTIONS USING INNOVATIVE TECHNOLOGIES) | 203 |
| В. Бескорсий (V. Beskorsyiy) | |
| ВИРАЗНІСТЬ ПРОСТОРОВИХ ЗВУЧАНЬ У ЗВУКОВІЙ ДОРІЖЦІ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТВОРУ (EXPRESSIVENESS OF SPATIAL SOUNDS IN THE SOUNDTRACK OF AN AUDIOVISUAL WORK) | 205 |
| T. Suprun (Т. Супрун) | |
| EINSATZ VON DRONEN FÜR DIE AUFNAHME VON DYNAMISCHEN ACTION-SZENEN: TECHNISCHE MÖGLICHKEITEN UND HERAUSFORDERUNGEN (USING DRONES FOR FILMING DYNAMIC ACTION SCENES: TECHNICAL OPPORTUNITIES AND CHALLENGES) (ВИКОРИСТАННЯ ДРОНІВ ДЛЯ ЗЙОМОК ДИНАМІЧНИХ ЕКШН-СЦЕН: ТЕХНІЧНІ МОЖЛИВОСТІ ТА ВИКЛИКИ) | 206 |

СЕКЦІЯ:
ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА, АРХІВНА СПРАВА
В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

| | |
|---|-----|
| Д. Гончаров (D. Honcharov) ЗАСТОСУВАННЯ ЧАТ-БОТІВ НА ОСНОВІ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В БІБЛІОТЕЧНОМУ ОБСЛУГОВУВАННІ (APPLICATION OF AI-BASED CHATBOTS IN LIBRARY SERVICES) | 208 |
| О. Борисов (O. Borysov) ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ БІБЛІОТЕК: РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ТА ІНТЕРНЕТУ РЕЧЕЙ У СТВОРЕННІ ІННОВАЦІЙНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ СЕРВІСІВ (DIGITAL TRANSFORMATION OF LIBRARIES: THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND THE INTERNET OF THINGS IN CREATING INNOVATIVE INFORMATION SERVICES) | 210 |
| Л. Туровська (L. Turovska) ПРЕДСТАВНИЦЬКА ФУНКЦІЯ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ (ЗА РЕЗУЛЬТАТАМИ МАРКЕТИНГОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ) (REPRESENTATIVE FUNCTION OF THE SCIENTIFIC LIBRARY IN SOCIAL NETWORKS (ACCORDING TO THE RESULTS OF MARKETING RESEARCH)) | 212 |
| Я. Мартиненко (Y. Martynenko) ОСОБЛИВОСТІ ЗАСТОСУВАННЯ ХМАРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ (FEATURES OF CLOUD TECHNOLOGIES APPLICATION IN LIBRARY AND INFORMATION ACTIVITIES) | 214 |
| A. Dwornik, D. Fabisiak (А. Дворнік, Д. Фабізіак) ZASTOSOWANIE SZTUCZNEJ INTELIGENCJI JAKO NARZĘDZIA WSPOMAGAJĄCEGO WYSZUKIWANIE W KATALOGU BIBLIOTECZNYM (APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE AS A SUPPORTING TOOL FOR SEARCH IN THE LIBRARY CATALOGUE) (ЗАСТОСУВАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ЯК ІНСТРУМЕНТУ ПІДТРИМКИ ПОШУКУ В БІБЛІОТЕЧНОМУ КАТАЛОЗІ) | 217 |
| A. Nowak-Drzymała STOWARZYSZENIE BIBLIOTEKARZY POLSKICH: STRUKTURA I DZIAŁANIA LOKALNE. NA PRZYKŁADZIE DZIAŁALNOŚCI W KOLE PRZY BIBLIOTECIE UNIWERSYTECKIEJ ORAZ ODDZIALE W TORUNIU. (POLISH LIBRARIANS ASSOCIATION: STRUCTURE AND LOCAL ACTIVITIES. BASED ON THE ACTIVITIES OF THE UNIVERSITY LIBRARY CLUSTER AND THE BRANCH IN TORUŃ) (СПІЛКА ПОЛЬСЬКИХ БІБЛІОТЕКАРІВ: СТРУКТУРА ТА МІСЦЕВА ДІЯЛЬНІСТЬ. НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ УНІВЕРСИТЕТСЬКОГО БІБЛІОТЕЧНОГО КЛАСТЕРУ ТА ФІЛІЇ У ТОРУНІ) | 219 |
| О. Шемаєв, Н. Шемаєва (O. Shemaiev, N. Shemaieva) БІБЛІОТЕЧНІ ДОКУМЕНТНО-ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОМОЦІЇ ЗДОРОВ'Я: МОЖЛИВОСТІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ (LIBRARY DOCUMENT AND INFORMATION RESOURCES AS A TOOL FOR HEALTH PROMOTION: OPPORTUNITIES AND PROSPECTS) | 222 |
| В. Соколов (V. Sokolov) ВИЯВЛЕННЯ ФАЛЬСИФІКАТІВ У БІБЛІОТЕЧНІЙ ТА КНИЖКОВІЙ СПРАВІ (DETECTION OF FORGERIES IN LIBRARY AND BOOK BUSINESS) | 224 |
| Іная Al-Qsous (Іная аль-Ксус) THE ROLE OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE IN TRAINING FOREIGN SPECIALISTS IN LIBRARY SCIENCE (РОЛЬ ХДАК У ПІДГОТОВЦІ ЗАРУБІЖНИХ ФАХІВЦІВ З БІБЛІОТЕКОЗНАВСТВА) | 226 |
| Y. Mamon (B. Мамон) THE BIBLIOGRAPHICAL ACTIVITIES OF THE KHARKIV PUBLIC LIBRARY (БІБЛІОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ХАРКІВСЬКОЇ ГРОМАДСЬКОЇ БІБЛІОТЕКИ) | 227 |
| Д. Сулаєва (D. Sulaieva) БІБЛІОТЕКА ЯК СОЦІАЛЬНИЙ ПРОСТІР: ТРАВМООРІЄНТОВАНИЙ ПІДХІД ЯК СТРАТЕГІЯ ПІДТРИМКИ ГРОМАДИ (LIBRARY AS A SOCIAL SPACE: TRAUMA-CENTRED APPROACH: COMMUNITY SUPPORT STRATEGY) | 228 |

| | |
|---|-----|
| В. Скрипник (V. Skrypyuk) ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ БІБЛІОТЕК, АРХІВІВ ТА ІНФОРМАЦІЙНИХ РЕСУРСІВ: ВИКЛИКИ, МОЖЛИВОСТІ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ (DIGITAL TRANSFORMATION OF LIBRARIES, ARCHIVES AND INFORMATION RESOURCES: CHALLENGES, OPPORTUNITIES AND PROSPECTS FOR DEVELOPMENT) | 229 |
| А. Найко (A. Naiko) АВТОМАТИЗАЦІЯ АРХІВНОЇ СПРАВИ В УКРАЇНІ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ (AUTOMATION OF ARCHIVAL AFFAIRS IN UKRAINE: PROBLEMS AND PROSPECTS) | 231 |
| О. Федотова, К. Савік (O. Fedotova, K. Savik) ФУНКЦІЇ СУЧАСНИХ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ АНАЛІТИЧНОЇ ОБРОБКИ ДАНИХ (FUNCTIONS OF MODERN INFORMATION TECHNOLOGIES FOR ANALYTICAL DATA PROCESSING) | 233 |
| А. Корнійчук (A. Korniiichuk) ВПЛИВ ІНФОРМАЦІЙНИХ РЕСУРСІВ НА СУСПІЛЬНІ ПРОЦЕСИ (INFLUENCE OF INFORMATION RESOURCES ON SOCIAL PROCESSES) | 235 |
| К. Бровко (K. Brovko) МОБІЛЬНІ ЗАСТОСУНКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДТРИМКИ ЛЮДЕЙ З ІНВАЛІДНІСТЮ (MOBILE APPLICATIONS AS A TOOL TO SUPPORT PEOPLE WITH DISABILITIES) | 237 |
| О. Стольник (O. Stolnik) НАПРЯМИ ОПТИМІЗАЦІЇ КОРИСТУВАЦЬКОГО ІНТЕРФЕЙСУ ІНСТИТУЦІЙНИХ РЕПОЗИТАРІВ (DIRECTIONS OF OPTIMIZATION OF THE USER INTERFACE OF INSTITUTIONAL REPOSITORIES) | 238 |
| Є. Борисов (Ye. Borysov) ЦИФРОВИЙ АРХІВ АНАТОМІЧНИХ 3D-МОДЕЛЕЙ ДЛЯ ПОТРЕБ ТРАВМАТОЛОГІЇ ТА ОРТОПЕДІЇ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ: ПЕРСПЕКТИВИ, ВИКЛИКИ ТА ПРАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ (DIGITAL ANATOMIC 3D-MODELS ARCHIVE FOR TRAUMATOLOGY AND ORTHOPEDICS UNDER MARTIAL LAW: PERSPECTIVES, CHALLENGES, AND PRACTICAL SIGNIFICANCE) | 239 |

СЕКЦІЯ:
ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНІ СИСТЕМИ
В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

| | |
|--|-----|
| О. Вдовіна (O. Vdovina) АВТОМАТИЗОВАНІ ІНФОРМАЦІЙНІ СИСТЕМИ В МУЗЕЯХ ТА ГАЛЕРЕЯХ (AUTOMATED INFORMATION SYSTEMS IN MUSEUMS AND GALLERIES) | 242 |
| С. Гаврилюк (S. Havryliuk) РОЛЬ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У МОДЕРНІЗАЦІЇ ДОКУМЕНТООБІГУ (THE ROLE OF INFORMATION TECHNOLOGIES IN THE MODERNIZATION OF DOCUMENT MANAGEMENT) | 243 |
| О. Karpenko (O. O. Карпенко) PERSONALIZED LEARNING FOR DEVELOPING PROFESSIONAL COMPETENCES OF STUDENTS MAJORING IN LIBRARY, INFORMATION, AND ARCHIVAL AFFAIRS (ПЕРСОНАЛІЗОВАНЕ НАВЧАННЯ ДЛЯ РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «БІБЛІОТЕЧНА, ІНФОРМАЦІЙНА ТА АРХІВНА СПРАВА»)..... | 246 |
| Д. Демидко, О. Вдовіна (D. Demydko, O. Vdovina) РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В УПРАВЛІННІ КУЛЬТУРНОЮ СПАДЩИНОЮ (ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN CULTURAL HERITAGE MANAGEMENT) | 247 |
| В. Кудлай, А. Андибор (V. Kudlai, A. Andybor) ОРГАНІЗАЦІЙНІ ІННОВАЦІЇ В ДІЛОВОДСТВІ УСТАНОВ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ: ПРИКЛАД МАРІУПОЛЬСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ (ORGANIZATIONAL INNOVATIONS IN DOCUMENT MANAGEMENT OF INSTITUTIONS UNDER MARTIAL LAW IN UKRAINE: THE CASE OF MARIUPOL STATE UNIVERSITY) | 248 |
| О. Решетілова, К. Прокоф'єва, С. Савченко (O. Reshetilova, K. Prokofieva, S. Savchenko) СУЧАСНІ ЗАХОДИ ПОПУЛЯРІЗАЦІЇ АРХІВНИХ ДОКУМЕНТІВ У СУСПІЛЬСТВІ (MODERN MEASURES TO POPULARIZE ARCHIVAL DOCUMENTS IN SOCIETY) | 250 |

| | |
|--|-----|
| В. Кудлай, М. Кладітін (V. Kudlai, M. Kladitin) РОЛЬ ІНФОРМАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ЗБЕРЕЖЕННІ ДОКУМЕНТНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ (ROLE OF INFORMATION TECHNOLOGIES IN PRESERVATION OF DOCUMENTARY HERITAGE IN UKRAINE) | 253 |
| В. Брусенцев (O. Brusentsev) ОСВІТНІ ПРОГРАМИ ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНОГО ПРОФІЛЮ: УКРАЇНСЬКІ РЕАЛІЇ (EDUCATIONAL PROGRAMMES IN THE INFORMATION AND DOCUMENTARY FIELD: UKRAINIAN REALITIES) | 255 |
| І. Побіженко (I. Pobizhenko) АНАЛІЗ ІННОВАЦІЙНОГО ЗАСТОСУВАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ В УМОВАХ ВІЙНИ (ANALYSIS OF INNOVATIVE APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE EDUCATIONAL ENVIRONMENT OF KHARKIV STATE ACADEMY OF CULTURE IN WARTIME CONDITIONS) | 256 |
| V. Yaruta (B. Ярута) EXPERIENCE OF TEACHING THE COURSE “MODERN INFORMATION TECHNOLOGIES” TO THE STUDENTS OF “PERFORMING ARTS” SPECIALTY (ДОСВІД ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «СУЧАСНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ» СТУДЕНТАМ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО») | 258 |
| A. Шелестова (A. Shelestova) КУРС «НАСТІЛЬНІ ВИДАВНИЧІ СИСТЕМИ»: ЗНАЧЕННЯ ТА АКТУАЛЬНІСТЬ У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ З ІНФОРМАЦІЙНОЇ ТА ДОКУМЕНТАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ (COURSE “DESKTOP PUBLISHING SYSTEMS”: IMPORTANCE AND RELEVANCE IN TRAINING OF SPECIALISTS IN INFORMATION AND DOCUMENTATION ACTIVITIES) | 259 |
| Р. Шалева (R. Shaleva) ПРІОРИТЕТНІ ЗАВДАННЯ ЕЛЕКТРОННОГО СЛУЖБОВОГО ДОКУМЕНТА ЯК КРИТИЧНО ВАЖЛИВОГО ІНСТРУМЕНТА В ЧАС ВІЙНИ В УКРАЇНІ (PRIORITY TASKS OF THE ELECTRONIC OFFICIAL DOCUMENT AS A CRITICALLY IMPORTANT TOOL DURING THE WAR IN UKRAINE) | 262 |
| В. Гришин (V. Hryshyn) Е-УРЯД В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ: ОСОБЛИВОСТІ СОЦІАЛЬНО-КОМУНІКАТИВНОГО РОЗВИТКУ (E-GOVERNMENT IN THE CONTEXT OF DIGITAL TRANSFORMATION: FEATURES OF SOCIAL AND COMMUNICATIVE DEVELOPMENT) | 265 |
| A.-Я. Мікульський (A.-Ya. Mikulskiy) ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ТЕРИТОРІАЛЬНОЇ ГРОМАДИ (DIGITAL TRANSFORMATION OF THE TERRITORIAL COMMUNITY) | 267 |
| Д. Корчукова (D. Korchukova) СУЧАСНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ТА МЕДІЙНІ КОМУНІКАЦІЇ В СИСТЕМІ ЕЛЕКТРОННОГО БІЗНЕСУ (MODERN INFORMATION AND MEDIA COMMUNICATIONS IN THE ELECTRONIC BUSINESS SYSTEM) | 269 |
| М. Панасюк (M. Panasiuk) ТЕНДЕНЦІЇ ВПРОВАДЖЕННЯ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБІГУ В МІСЦЕВИХ ОРГАНАХ ДЕРЖАВНОЇ ВЛАДИ (TRENDS OF IMPLEMENTATION OF ELECTRONIC DOCUMENT MANAGEMENT IN LOCAL GOVERNMENT BODIES) | 271 |
| Т. Альфавіцький (T. Alfavitskiy) ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЙ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ДЛЯ ПРОСУВАННЯ БРЕНДУ (USING OF VISUALIZATION TECHNOLOGIES FOR BRAND PROMOTION) | 272 |
| М. Замета, М. Куріцина-Сіренко (M. Zameta, M. Kuritsyna-Sirenko) ПЕРСОНАЛІЗАЦІЯ VR-РЕКЛАМИ НА ОСНОВІ ДАНИХ ПРО КОРИСТУВАЧА ДЛЯ ПІДВИЩЕННЯ РЕЛЕВАНТНОСТІ ТА ЕФЕКТИВНОСТІ РЕКЛАМНИХ КАМПАНІЙ (PERSONALIZATION OF VR ADVERTISING BASED ON USER DATA TO INCREASE THE RELEVANCE AND EFFICIENCY OF ADVERTISING CAMPAIGNS) | 273 |

| | |
|--|-----|
| К. Маслова (K. Maslova) ОСОБЛИВОСТІ ЦИФРОВІЗАЦІЇ МЕДИЧНИХ ДОКУМЕНТІВ УКРАЇНИ (FEATURES OF DIGITIZATION OF MEDICAL DOCUMENTS IN UKRAINE)..... | 276 |
|--|-----|

СЕКЦІЯ:

СХІД ТА ЗАХІД У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

| | |
|--|-----|
| С. Рибалко (S. Rybalko) МАСКИ ТЕАТРУ НО В ЯПОНСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНО (NOH THEATRE MASKS IN JAPANESE FEATURE FILM) | 277 |
| Д. Старкгард-Веньєр (D. Starkgard-Venier) ОБРАЗИ ОНРЬО В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ЯПОНІЇ: ТАЙРА-НО ТОМОМОРІ (ONRYO IMAGES IN JAPANESE ARTISTIC CULTURE: TAIRA NO TOMOMORI)..... | 278 |
| А. Ожога-Масловська (A. Ozhoha-Maslovska) РЕМІНІСЦЕНЦІЇ ЯПОНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ПОСТМОДЕРНІСТСЬКИХ ПРАКТИКАХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ (REMINISCENCES OF JAPANESE CULTURE IN THE POSTMODERN PRACTICES OF UKRAINIAN ARTISTS)..... | 279 |
| М. Шарпило (M. Sharpylo) РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ НАСЛІДКІВ ГОЛОКОСТУ У ФІЛЬМІ БРЕДІ КОРБЕТА «БРУТАЛІСТ» (2024) (REPRESENTATION OF THE CONSEQUENCES OF THE HOLOCAUST IN BRADY CORBETT'S FILM "BRUTALIST" (2024))..... | 281 |
| М. Конєва (M. Konyeva) ПРОЯВИ ТРЕШ-МОДИ В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОЕКТІ С. ВОЛЯЗЛОВСЬКОГО «МЕЧІ НА ОРАЛА» (MANIFESTATIONS OF TRASH FASHION IN S. VOLYAZLOVSKY'S ART PROJECT "SWORDS INTO PLOWSHARES") | 282 |
| Я. Жукова (Y. Zhukova) УКРАЇНСЬКА МОДА ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ (UKRAINIAN FASHION AS A TOOL OF CULTURAL DIPLOMACY)..... | 283 |
| Чжан Чже (Zhang Zhe) АНТИКВАРНИЙ НАТЮРМОРТ У КИТАЙСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ ДОБИ ЦІН (1636–1912) (ANTIQUA STILL LIFE IN CHINESE ART OF THE QING DYNASTY (1636–1912)) | 285 |
| Ван Цзіфен (Wang Zifeng) ДО ІСТОРІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО РУХУ В КИТАЇ «85 НОВИХ ХВИЛЬ» (ON THE HISTORY OF THE FINE ARTS MOVEMENT IN CHINA "85 NEW WAVES") | 286 |
| Д. Сокол (D. Sokol) ВЕРТЕП: ТРАДИЦІЯ, ЩО РЯТУЄ ЖИТТЯ (NATIVITY SCENE: A LIFE-SAVING TRADITION)..... | 288 |

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

Наукове видання

КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО ХХІ СТОЛІТТЯ

Матеріали міжнародної наукової
конференції молодих учених
17–18 квітня 2025 р.

У 2 частинах
Частина 2

Відповідальна за випуск:
Н. О. Рябуха

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:
В. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:
І. Г. Колесник

Підписано до друку 14.04.2025. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Minion Pro». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 17,67. Обл.-вид. арк. 27,9
Наклад 300 пр. Зам. №

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@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.