

ISBN 978-966-485-325-2

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЗМІН СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ СЬОГОДЕННЯ

III Всеукраїнська науково-практична конференція
здобувачів вищої освіти і молодих учених

22-23 квітня 2026 року

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Міністерство освіти і науки України
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Кафедра мистецької освіти
ГО Академія міжнародного співробітництва з креативної
педагогіки «Полісся»
Рівненський державний гуманітарний університет
Український державний університет імені Михайла Драгоманова
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЗМІН СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ СЬОГОДЕННЯ

III Всеукраїнська науково-практична конференція
здобувачів вищої освіти і молодих учених

22-23 квітня 2026 року

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Житомир – 2026

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол №11 від 29 травня 2026 року)

Рецензенти:

С. С. Горбенко – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри хорового диригування та теорії і методики музичної освіти факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Т. Ю. Прокопович – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти факультету музичного мистецтва Рівненського державного гуманітарного університету.

О. О. Вацек – заслужений діяч мистецтв України, художній керівник академічної хорової капели «Орея» Житомирської обласної філармонії ім. С. Ріхтера.

І. В. Шинкарук – народна артистка України, доцент кафедри мистецької освіти Житомирського державного університету імені Івана Франка.

С 38 Синтез мистецтв як відображення змін соціокультурного простору сьогодення : зб. матеріалів III Всеукр. наук.-прак. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених, 22-23 квіт. 2026 р. / за ред. А. М. Чернишової. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. Івана Франка, 2026. 144 с.

Збірник матеріалів присвячено актуальним проблемам сучасного мистецтвознавства. Висвітлено особливості професійної підготовки фахівців мистецьких спеціальностей на сучасному етапі, перспективи впровадження новітніх технологій в мистецтві, історичний досвід розвитку синтезу мистецтв в Україні та світі. Проаналізовано культурно-мистецькі проекти запровадження синтезованих видів мистецтв в українському соціокультурному просторі сьогодення.

Рекомендовано науковим співробітникам, викладачам і студентам закладів вищої освіти та широкому колу читачів.

Всі матеріали подано в авторській редакції. Відповідальність за точність поданих фактів, цитат, цифр і прізвищ несуть автори та їх наукові керівники.

Секція 1. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 780.653.3:78.03

*Верещагіна-Білявська Олена,
завідувач кафедри музичного та перформативного мистецтва,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського*

ТЕРМЕНВОКС І ХВИЛІ МАРТЕНО ЯК ПРОТОТИПИ СИНТЕЗАТОРА: ДО ПИТАННЯ ВИТОКІВ ЕЛЕКТРОННОГО ІНСТРУМЕНТАРІЮ ТА ЙОГО ВИКОРИСТАННЯ В АКАДЕМІЧНІЙ МУЗИЦІ

Музична практика ХХ ст. у контексті удосконалення інструментарію продемонструвала шлях від механічного звуковидобування до електронного, від традиційної 12-титонової до мікротональної музики, а також додала нові тембри та радикально змінила звичну мову музики. Появу сучасного електронного інструментарію у першій третині ХХ століття спричинили два революційні винаходи лампових інструментів, що стали своєрідними «генетичними попередниками» сучасних синтезаторів та заклали фундамент для низки електронних музичних приладів. Цими інструментами стали Theremin (терменвокс) та Ondes Martenot (хвилі Мартено), винайдені Левом Терменом і Морісом Мартено відповідно. Перший надав музиці можливість звучати без дотиків виконавця до клавіші чи струни, другий – поєднав точність висоти звучання клавішного інструменту з живим звучанням скрипки.

Дослідники стверджують, що терменвокс було винайдено випадково у 1919-1920-х роках фізиком і віолончелістом Левом Терменом, який працював над створенням пристрою для вимірювання діелектричної проникності газів. У часі своїх експериментів він помітив, що звук приладу змінювався в залежності від положення його руки відносно антени. Винахідник усвідомив музичний потенціал поміченого явища та вирішив створити «інструмент, що грає в повітрі», назвавши його етерофоном (музика з повітря) [1]. На презентації інструменту слухачі були вражені тим, що виконавець видобував звук без фізичного контакту з приладом. Можемо висловити гіпотезу, що саме винахід цього інструменту зіграв ключову роль у житті вченого, який на той час працював у Петроградському фізико-технічному інституті: винахіднику дали дозвіл на закордонне турне для демонстрації винаходу, в результаті якого він у 1927 р. оселився у США. У цій країні він запатентував свій інструмент з назвою Theremin («голос Термена»). Компанія RCA у 1929 р. випустила першу комерційну партію інструментів (близько 500 штук). Виробник сподівався, що терменвокс може замінити у музичному побуті фортепіано, проте масовому фінансовому успіху завадили дві об'єктивні причини – «велика депресія» та складність звуковидобування на інструменті, адже виконавець не має жодних візуальних орієнтирів для чистого інтонування.

Ключову роль у створенні професійної школи гри на терменвокси відіграла Клара Рокмор – скрипалька, яка після хвороби рук втратила можливість грати на скрипці. За її порадами Л. Термен вдосконалив конструкцію антени, а К. Рокмор розробила унікальну техніку «пальцевого стакато». Саме цей прийом дозволив виконувати на терменвокси класичний репертуар високої складності. З цього часу терменвокс розпочав свій шлях у голлівудських саундтреках. Його ж винахідника у 1938 р. радянські спецслужби викрали з Нью-Йорка і змусили працювати в радянському союзі у закритому конструкторському бюро над створенням підслуховуючих пристроїв.

Видобування звуку на терменвокси базується на фізичному принципі гетеродинування (принципі біт-частот). В середині інструмента є лампові генератори, що створюють електричні коливання дуже високої частоти (близько 170 000 Герц), нечутні для людського вуха, здатного сприймати лише 20 000 Герц. Для «матеріалізації» звуку використано два генератори – фіксований і змінний. Перший завжди видає стабільну високу частоту (наприклад, 170 000 Гц), а другий з'єднаний з вертикальною антеною. При наближенні до неї руки виконавця його тіло

працює як обкладка конденсатора, що змінює електричну ємність системи. Таким чином частота змінного генератора трохи «зміщується» (наприклад, стає 171 000 Гц). Всередині інструменту ці два сигнали змішуються, у результаті чого відбувається математичне віднімання частот. Отримана різниця і стає звуковою частотою, яку людське вухо сприймає за чистий тон. Від руху руки музиканта ця різниця змінюється і звук стає вищим або нижчим. За допомогою рухів рук виконавець змінює параметри електромагнітного поля навколо двох антен, причому права рука відповідає за висоту тону (pitch), а ліва – за гучність (volume).

В історії немеханічних інструментів терменвокс став першим випадком, при якому звук добувається не вібрацією струни чи повітря, а суто математичною різницею електричних коливань (чистий осцилятор). Отже, саме терменвокс заклав принцип, за яким працювали перші модульні синтезатори 1960-х: звук створюється генератором (осцилятором) і керується зміною електричної напруги або ємності.

Theremin став прототипом сучасних D-Beam контролерів (Roland), інфрачервоних сенсорів та навіть тачпадів, де звук залежить від позиції пальця чи руки в просторі [3].

Хвилі Мартено (Ondes Martenot) були винайдені дещо пізніше, у 1928 р., також на перетині музики і фізики, французьким віолончелістом і радіооператором Морісом Мартено. Проте ідея створення інструменту виникла раніше, ніж у Л. Термена: ще у часі Першої світової війни М. Мартено, працюючи з радіопередавачами, помітив, що зміна частот створює чисті свистячі звуки. Радіотехнік-музикант вирішив перетворити ці радіошуми на музичний інструмент, орієнтуючись на виражальні можливості віолончелі. Остаточно роботу над новим інструментом, що став містком між класичною оркестровою традицією та електронним авангардом, було завершено у 1928 р., коли хвилі Мартено 20 квітня 1928 року зазвучали у Паризькій опері. Винахід викликав справжню сенсацію у французької публіки, ласої до усього незвичайного. Цей інструмент поєднує клавішне керування з абсолютно вільним глісандо: натиснувши на клавішу, виконавець може вібрувати нею вбік, створюючи ефект живого вібрато, подібного до струнного інструменту. При грі на Ondes Martenot використовують стрічку з кільцем (le ruban) на вказівному пальці, натягнуту на клавіатурі. Переміщуючи le ruban, музикант може відтворити будь-яку мікротональну висоту звуку, подібну звуку Theremin, проте вже з тактильним контролем [2].

У Ondes Martenot є також «шухляда» керування (le tiroir), на якій знаходиться кнопка, чутлива до сили натискання (клавіша інтенсивності). Виконавець натискає її лівою рукою, з неймовірною точністю керуючи гучністю та атакою звуку. Також хвилі Мартено мають кілька типів динаміків (дифузорові або гучномовців), до яких було включено так звані Palme (з натягнутими резонуючими струнами) та металевий гонг. Їх звучання надає електронному звуку акустичного забарвлення. У цьому інструменті запроваджено ідею пресетів, тобто зміни тембрів за допомогою перемикачів, та інших виразних засобів, що згодом стали основою для синтезаторів Moog. Моріс Мартено заснував компанію Martenot's company (Martenot's factory), яка і налагодила серійне виробництво інструментів, що працювало до 1988 р. На сьогодні існують цифрові репліки інструменту (Ondéa), адже, на відміну від терменвокса, він використовується сучасними митцями.

Спільним для обох електрофонів стало використання осцилятора як основного джерела звуку та монофонія, адже вони обмежені лише одним голосом.

Обидва інструменти використовували у музиці для кіно, де звук Theremin асоціювався з образами фантастичними, а Ondes Martenot – чуттєвими та експресивними. Так, тембр терменвокса в голлівудському кіно вперше використав Міклош Рожа у саундтреку до оскароносного фільму «Зачарований» (1945), де інструмент стає виразником сильної психологічної напруги. Образ «інопланетного» звуку закріпив за Theremin саундтрек Б. Германна до фільму «День, коли Земля зупинилась» (1951). У знаменитому фільмі «Лоуренс Аравійський» (1962) М. Жарр використав одразу три інструменти Theremin разом із величезним оркестром з метою відтворення образу міражів у пустелі, відчуття спеки та психологічної складності образу головного героя. Надалі цей інструмент М. Жарр використав у фільмах «Доктор Живаго» (1965) та «Привид кохання» (1981). І ці приклади не є поодинокими.

В академічній музиці обидва інструменти вже до середини ХХ ст. посіли почесне місце, особливо у контексті засобів музичної виразності. Так, Theremin володіє здатністю до безкінечного legato та відтворення мікрохроматики, що є неможливим для традиційних клавішних інструментів.

Першим твором класичного авангарду для терменвоксу та симфонічного оркестру стала «Перша аерофонічна сюїта» (1929) Й. Шіллінгера, а згодом з'явилися «Ecuatorial» (1934) Е. Вареза, «Фантазія для терменвокса, фортепіано та струнного квартету» (1944) Б. Мартіну. У композиції Б. Мартіну інструмент використано як співаючий голос, що асоціюється зі звучанням віолончелі, проте з набагато ширшим діапазоном.

Після нетривалого забуття, до терменвоксу звернулися композитори ХХІ ст., зокрема Лера Ауербах та Калеві Ахо. У творчості австро-американської композиторки Л. Ауербах (Валерія Ауербах, нар. 1973) терменвокс використано у багатьох творах, зокрема у циклі «Десять прелюдій для терменвокса і фортепіано» (1999–2017), Симфонічній поемі «Ікар», Симфонії №1, балетах «Русалонька» (2005) та «Попелюшка» (2011). У «Русалоньці» Theremin стає неземним і крихким голосом головної героїні як такої, що не належить до світу людей.

Найскладніший та наймасштабніший твір для Theremin у ХХІ ст. створив фінський митець Калеві Ахо (Kalevi Aho, нар. 1941). Його Концерт для терменвокса з оркестром «Вісім пір року» (Eight Seasons: Concerto for Theremin and Chamber Orchestra, 2011) було створено для видатної німецької виконавиці сербського походження Кароліни Ейк (нар. 1987 р.). Партія солістки у Концерті є надзвичайно складною та демонструє віртуозні можливості терменвокса від найнижчих регістрів, що призводять навіть до вібрації підлоги, до надвисоких ультразвукових тембрів. Партія вимагає від виконавиці рівня скрипаля-віртуоза. Зазначимо, що К. Ейк створила для гри на терменвоксі метод восьми позицій пальців, в основу якого покладено фіксовані положення пальців у повітрі, та опублікувала перший фундаментальний посібник з гри на терменвоксі (The Art of Playing the Theremin, 2006). На сьогодні саме її метод гри покладено в основу навчання виконавців на терменвоксі, а його засновниця створила цикл відеоуроків гри на Theremin.

Варто пояснити назву твору Калеві Ахо, яка базується на принципах саамського календаря – лапландці поділили рік на вісім сезонів. Theremin у Концерті стає голосом природи, наслідуючи її звуки від північного саява до крику птахів у тундрі. На сьогодні науковці довели, що на висоті 70–100 метрів над землею виникають звуки північного саява. Звучання виникає тому, що електричні заряди здатні накопичуватися в інверсійному шарі атмосфери, де тепле повітря затримується над холодним, під час сильних геомагнітних коливань. Ці коливання породжують магнітне збурення, завдяки чому заряди розряджаються, створюючи звук, схожий на шипіння, тріск, шелест. Саме такі звуки відтворює у партії терменвокса фінський композитор засобами мікрохроматики і складних стрибків.

Одним з перших хвилі Мартено використав А. Онеггер в ораторії «Жанна д'Арк на вогнищі» (1935). Тембр інструменту в ораторії має різноманітне тлумачення в залежності від контексту: то він імітує завивання вітру, то крики, то підкреслює психологічну напругу. Його звучання у фіналі ораторії створює атмосферу тривожності і містики.

У ХХ ст. чи не найбільше творів для хвиль Мартено склав О. Мессіан, що став справжнім амбасадором інструмента. Спочатку композитор створив «Свято прекрасних вод» (1937) для ансамблю з шести Ondes Martenot, а згодом – знамениту симфонію «Турангаліла» (1948). У ній Ondes Martenot стали своєрідним «голосом радості». Їх стрімкі пасажі у високому регістрі, довгі глісандо прорізають звучання усєї оркестрової партитури, демонструючи неймовірну динаміку інструмента хвилі Мартено.

Знаковим у популяризації Ondes Martenot став твір Едгара Вареза «Ecuatorial» (1934) для баса або чоловічого хору, мідних духових, перкусії та двох хвиль Мартено. Спираючись на тексти священної книги народу майя «Пополь-Вух», композитор прагнув засобами музики створити і атмосферу величних гір, буйних тропічних лісів, містичних ритуалів доколумбової Америки. Ondes Martenot стали у композиції символом божественного, створюючи звуковий ореол природи і голосу богів. Використання двох Ondes Martenot дозволило композитору створити

ефект об'ємного простору та «биття частот». Е. Варе́з у цьому творі виступив прямим попередником майстрів сучасного стереозвуку.

Поміж композиторів ХХІ ст. використанням хвиль Мартено відомий один з найвидатніших британських митців сучасності Томас Адес (нар.1971). У сюрреалістичній опері «Ангел-вимищувач» (*The Exterminating Angel*, 2016) він використав Ondes Martenot як голос сили, що ув'язнює гостей вечері. За сюжетом опери після вечері група аристократів не може вийти з вітальні. Жодних фізичних перешкод для цього немає, але їх усіх тримає якась містична сила. Саме звучання Ondes Martenot втілює цю невидиму перешкоду. Інструмент уособлює самого Ангела як містичну силу, що гіпнотизує та паралізує героїв. Хвилі Мартено видають пронизливий, сиреноподібний звук при кожному наближенню героїв опери до порога кімнати. Кульмінаційним моментом в опері стає сцена, де герої починають божеволіти. Ondes Martenot тут звучать майже безперервно, створюючи своєрідний «звуковий купол» над сценою та втілюючи нюанси психологічних станів тривоги, клаустрофобії та істерії.

Варто зауважити, що оперу створено у час існування найпотужніших цифрових синтезаторів та комп'ютерів, але композитор свідомо обирає аналогові Ondes Martenot. Цей факт можемо пояснити тим, що хвилі Мартено володіють «живим» вібрато та створюють відчуття фізичної присутності звуку. Ці властивості неможливо повністю імітувати цифровими інструментами.

Отже, використовуючи терменвокс і хвилі Мартено, композитори прийшли до усвідомлення того, що тембр може і повинен бути окремим параметром композиції. Theremin продемонстрував свободу звуку в просторі, а Ondes Martenot – можливості точного клавішного керування. Використання в академічній музиці обох інструментів довело, що перші електрофони володіють не меншою експресивною, ніж скрипка, альт, віолончель чи фортепіано.

Список використаних джерел

1. Glinsky, A. *Theremin: Ether Music and Espionage*. Urbana : University of Illinois Press, 2000. 403 p.
2. Prieur, J.-L. *Maurice Martenot, luthier de l'électronique*. Paris : Editions Maurice Martenot, 1987. 124 p.
3. Crab, S. *120 Years of Electronic Music*. URL: <https://120years.net> (дата звернення: 03.04.2026).

УДК: 78.03:791.228(477)

Бабічук Вероніка,
*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник – заслужений діяч мистецтв України,
викладач кафедри мистецької освіти
Грищенко Ігор Дмитрович
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

МУЗИЧНО-СТИЛІСТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ АНІМАЦІЇ

Сучасна українська анімація вже давно відійшла від простих і передбачуваних сюжетів. Раніше мультфільми були більш однакові: прості історії, схожа подача, без особливо глибокого змісту. Все почало змінюватися після того, як Україна стала незалежною у 1991 році. З'явилося більше свободи, анімація почала розвиватися вже без жорстких обмежень. Творці змогли робити те, що вони справді хотіли, вкладати в мультфільми свої ідеї, цінності й те, що відгукується сучасному глядачу. Анімація - це жива, постійно змінна система, де сюжет, візуальний стиль і музика дуже тісно пов'язані між собою і працюють разом. Це вже не просто «мультфільми для розваги». Це повноцінне мистецтво, яке, з одного боку, показує реальність, а з іншого - впливає

на емоції глядача, змушує щось відчутти, задуматися. І загалом вона виконує важливу культурну роль у сучасному суспільстві - не тільки розважає, а й формує певне сприйняття світу, цінності та емоційний досвід людини [1].

Тематичні тенденції. У ХХІ столітті українська анімація дуже змінилася. І справа не тільки в тому, як вона виглядає чи як зроблена технічно - найбільше змінився сам зміст. Перш ніж аналізувати музичну тканину, варто окреслити змістове наповнення, адже саме тема диктує звукову палітру. Сучасні мультфільми стали різноманітнішими за сюжетами, глибшими за змістом, і музика в них тепер відіграє значно більшу роль. Це вже не просто щось «для розваги», а історії, які можуть бути легкими на вигляд, але всередині мають серйозні думки. Через це з'явилися нові теми і напрямки. Зараз українська анімація - це вже не просто дитячий контент, а частина культури, яка може говорити про реальні проблеми, показувати емоції людей і навіть впливати на те, як глядач думає і що відчуває [1].

Одна з головних змін - це те, що тем стало набагато більше. Якщо раніше це були здебільшого казки, то тепер - усе підряд: пригоди, фентезі, в якійсь мірі внутрішній світ людини, її страхи, переживання, мрії [4]. Через це мультфільми стали ближчими до сучасного глядача, і це не стосується лише для дітей. Наприклад, український 3D-анімаційний фільм-фентезі – «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила» (2018р.) [2]. Відома казка інтерпретована до сучасності. Вона переносить глядача у мрійливий, безтурботний стан, але у роботі вдало розповідається не лише про казкові пригоди героїв, а й більш сучасні речі - про віру в себе, силу характеру, про віддачу себе задля інших, бажання щось змінити у своєму житті. Тобто стара історія, але з новим сенсом. Аудиторії показаний головний герой який абсолютно нічим не відрізняється від інших, але саме хоробрість та відважність робить його справжнім лицарем. Адже саме людина в праві обирати яким героєм їй бути. Гучним на словах чи на діях [6].

Ще один важливий момент - це те, що анімація почала зачіпати соціальні, психологічні і навіть філософські теми. До прикладу тема війни, пам'яті, питання ідентичності, стосунків між людьми. Вона все частіше показує те, що реально відбувається в суспільстві, і те, що відчуває людина всередині. Особливо це видно в короткометражках і фестивальных роботах, де автори можуть більш вільно висловлювати свої думки.

Психологія була і є дуже важливою. У мультфільмах показують страхи, сумніви, процес дорослішання. Наприклад, у «Микита Кожум'яка» головне – не просто боротьба із зовнішнім ворогом, а внутрішня боротьба героя зі своїми страхами. Є і більш глибокий рівень - коли анімація піднімає питання про сенс життя, вибір, відповідальність, гармонію людини з природою. Це добре видно у «Мавка. Лісова пісня» - за казковою історією ховаються серйозні речі про любов, самопожертву і те, як людина взаємодіє з природою.

Не менш важливим фактором є прив'язування глядачу української культурології. До прикладу беручи цей же мультфільм, що наведений вище. «Мавка. Лісова пісня». Тут культура – не просто фон, а основа роботи. Це не просто адаптація драми Лесі Українки, а спроба візуалізувати прадавній пантеон божеств, оживити духів лісу, болота й гір – все це цікаве дитині і тим самим з перших хвилин не навіює неприязні до стрічки. Адже потрібно пам'ятати, що перші хвилини одні із найважливіші, адже будують «фундамент» емоцій. Крім того, «Мавка. Лісова пісня» важлива для української анімації, бо поєднує українські традиційні мотиви з сучасним стилем музики та візуалу. Кожна подія анімації розповідає про міфологію, про особливості народу, про наші традиції. Тим самим це несе дітям не лише розважальну функцію, а й пізнавальну. Завдяки цьому фільм зрозумілий і близький як українським глядачам, так і людям з інших країн.

Повномасштабне вторгнення спричинило появу анімації як форми терапії та контрпропаганди, і феномен «Пса Патрона» від студії «Еспресо» тут є показовим кейсом того, як анімаційний серіал стає інструментом дитячої безпеки та патріотичного виховання, швидко еволюціонуючи від коротких роликів ДСНС до повноцінного серіалу з виразною візуальною мовою та музичним оформленням. Третя тенденція – це ескапізм та універсальні дитячі цінності, що реалізуються у форматах на кшталт «Хоробрих зайців» чи «Книги-мандрівки», де анімація

прагне бути конкурентною на глобальному ринку, пропонуючи якісний розважальний контент без прив'язки до складних політичних чи історичних наративів [6].

Музичні тенденції. Окремо варто сказати про музику. Раніше вона просто «йшла фоном», щоб створити настрій, але особливої ролі не грала. Тепер усе інакше – музика стає повноцінною частиною мультфільму. Вона допомагає передати емоції, задає ритм історії і навіть може впливати на те, як сприймається сюжет. У сучасній українській анімації музика теж не стоїть на місці, вона сильно змінилася за стилем. Це вже не просто фон «для галочки». Вона не лише підсилює те, що відбувається на екрані, а фактично стає повноцінною частиною самого твору. Тобто музика тут працює нарівні з картинкою: вона допомагає глибше відчувати емоції, зрозуміти настрій сцени і навіть краще вловити сенс того, що хотіли передати автори. Зараз у ній поєднують українські традиції і сучасні світові тенденції – тобто щось своє і щось популярне у світі. У нових анімаційних роботах музика – це ніби окрема мова, через яку розповідається історія. Є цікава фішка, яка особливо подобається молоді. У пригодницьких сценах звучить класична оркестрова музика, а в інших – сучасні пісні з вокалом. Через це музика стає більш «живою» і близькою до глядача. Її легше відчувати, вона краще передає емоції і допомагає більше співпереживати героям. І завдяки цьому мультфільми стають популярнішими. Їх дивиться не тільки діти, а й підлітки і навіть дорослі.

Яскравим прикладом є український 3D анімаційний фільм-фентезі Микита Кожум'яка (2016) [2]. Музику до стрічки створив композитор Сергій Круценко, який залучив оркестр із 62 музикантів. Також до мультфільму було створено 7 окремих пісень. Тобто музика – це не просто фон, а велика частина всього проекту. Головну пісню, «За лісами, горами», було доручено українській співачці Златі Огневич, а інші пісні виконала – Наталія Папазоглу. І от саме таке поєднання – класичного оркестру і сучасних голосів – добре показує, як зараз працює анімація. Саме об'єднання класики та сучасності демонструє як активне використання музики не лише є емоційним супроводом, але й засобом залучення молоді аудиторії через впізнавані голоси популярних виконавців. Музична доріжка зараз має багато функцій, вона і розважає, і паралельно знайомить з українською музикою. Тобто дитина дивиться мультик, кайфує, і заодно починає щось розуміти про сучасну культуру, смаки, звучання. І воно якось само відкладається – без нав'язування, просто по-людськи.

Найпотужнішою і найбільш самобутньою тенденцією є використання етно-ф'южну як голосу природи. Українська анімація активно залучає народну музику не в автентичному, а в модернізованому вигляді, і саундтрек до «Мавки» є хрестоматійним прикладом такого підходу. У стрічці створено симфонічну партитуру, пронизану автентичними співами – білим голосом та обрядовими веснянками, а ключовим хітом стала пісня «Мова Вітру» у виконанні Артема Пивоварова та Христини Соловій. Тут музично поєднується поп-рок із фольклорними інтонаціями: тендітний вокал імітує голос самої Мавки, а енергійне аранжування репрезентує світ людей. Коли в кадрі з'являються темні сили, як-от Килина, звучання набуває дисонансів та низьких духових, а коли Мавка прокидається – звучить кришталевий передзвін імітації цимбал. Сцена битви на горі, покладена на трек «Душа», демонструє, як візуальний ритм ударів Лукаша синхронізований із барабанными партіями, а плавні рухи лісових духів – з вокальними розспівами, що є прикладом аудіовізуального контрапункту, коли музика не просто дублює дію, а розкриває внутрішній стан персонажів. Подібний підхід активно культивується і на фестиваліних майданчиках: спеціальні покази фестивалю LINOLEUM постійно демонструють колаборації аніматорів із гуртами DakhaBrakha або Katya Chilly, чия музика, побудована на поліритмії та архаїчному вокалі, диктує аніматорам складну, часто абстрактну або психоделічну візуальну мову [2].

Стилістичні тенденції. Відомо, що сучасна українська анімація не має одного «правильного» або єдиного стилю. На даний час ми маємо можливість бачити багато підходів до візуалу: від максимально реалістичних зображень до фантастичних стилів, а також до дуже простих, навіть мінімалістичних малюнків. Однією з головних сучасних тенденцій в анімації є активне поєднання різних технологій. У сучасних роботах ми спостерігаємо синтез технік та посилення авторського висловлювання. У повнометражному кіно, зокрема в тій же «Мавці»,

використано технологію де персонажі створені у 3D, але спеціально стилізовані так, щоб виглядати як намальовані від руки. До цього додаються елементи 2D - наприклад, фони, текстури або декоративні деталі. Завдяки цьому створюється ефект «живого малюнка», ніби картинка намальована, але при цьому має глибину і об'єм. Це дозволяє одночасно передати і реалістичність простору, і художню казковість стилю [1].

Окремо варто згадати авторську анімацію. Це вид який часто створюється вручну або з мінімальним використанням комп'ютерних технологій. У роботах українських аніматорів, особливо на фестивальних проєктах, можна побачити пластилінову анімацію, мальовану анімацію або техніку “перекладки” (коли рух створюється шляхом поступової зміни деталей). Такі техніки роблять кожен кадр унікальним, бо він буквально створюється вручну, а не генерується автоматично. Завдяки такому поєднанню різних технік українська анімація стає більш конкурентною на міжнародному рівні. Вона вирізняється серед інших саме своїм унікальним стилем, творчим підходом і впізнаваною візуальною мовою.

Але не слід забувати про те, що музика і зображення дуже тісно пов'язані між собою. Разом вони створюють атмосферу, задають ритм, і роблять усе це цілісним і емоційно насиченим. Вони ніби «працюють у парі»: картинка показує, що відбувається, а музика допомагає це відчувати. Саме ця взаємодія – це стиль сучасної української анімації. Бо насправді стиль - це не тільки про те, як намальовано. Це про те, як звучить. Візуальна частина і музика разом створюють єдину «мову» мультфільму. І саме ця спільна мова робить кожен анімаційний твір унікальним.

Гарним прикладом того, що музика - це не просто «фон» є та ж сама анімація «Мавка. Лісова пісня» (2023) [2] добре показує, як музика і зображення працюють разом, а не окремо. Іншими словами, тут звук і картинка не існують самі по собі - вони постійно доповнюють одне одного і створюють спільне враження. У мультфільмі ми бачимо дуже красиву природу, фантастичний ліс, детально промальованих персонажів і багато символічних образів, пов'язаних з природою та духами. Але якщо дивитися тільки на зображення без звуку, то емоції будуть значно слабші. Саме музика «оживляє» ці сцени і робить їх більш глибокими та відчутними. У спокійних моментах – ніжна, створює відчуття гармонії, казкової природи у яку хочеться зануритися. Напружені моменти - драматична, стає гучнішою, швидшою, більш різкою. І саме це допомагає глядачу зрозуміти, що зараз відбувається щось важливе або небезпечне, навіть без слів. Перспектива подальшого розвитку в XXI столітті вбачається у ще глибшій інтеграції аніматорів, що дозволить українському глядачеві побачити, як насправді звучить ліс, місто чи дитяча мрія.

Отже, сучасна анімація залишає після себе емоцію. Це історії, які можуть зачепити, змусити задуматися або навіть щось переосмислити. Ти можеш впізнати себе в героях або їхніх переживаннях. Анімація більше не намагається бути «як у всіх». Кожен проєкт хоче бути особливим. Кожен мультфільм прагне виглядати по-своєму, мати свою атмосферу. Щоб його можна було впізнати навіть по картинці. Десь це яскраві, майже казкові світи, а десь - стримані, мінімалістичні, навіть трохи серйозні.

У підсумку всі ці зміни – у темах, стилі та музиці - зробили українську анімацію більш живою і особистою. Анімація у XXI столітті не стоїть на місці, а з кожним днем інтегрується в ногу з часом. Але найголовніше, що вона ставить собі за мету не лише розваги, але й використовує свої іновачії як ефективний інструмент емоційного та соціального впливу. Який має вагомe місце у культурному, розвиваючому та освітньому середовищі.

Список використаних джерел

1. 50 найкращих українських мультфільмів: від класики до сучасних хітів. Karpaty.net.ua. URL: <https://www.karpaty.net.ua/50-najkrashhyh-ukrayinskyh-multfilmiv-vid-klasyky-do-suchasnyh-hitiv/> (дата звернення: 10.04.2026).
2. Українська анімація: з минулого до сьогодні. Ranok Portal. URL: <https://ranok-portal.com.ua/publikatsii/ukrayinska-animacziya-z-mynulogo-do-sogodennya/> (дата звернення: 10.04.2026).

3. 7 затишних мультиків, створених за мотивами найкращих українських казок. Vseosvita.ua. URL: <https://vseosvita.ua/blogs/7-zatyshnykh-multykiv-stvorenykh-za-motyvamynaikrashchykh-ukrainskykh-kazok-88167.html> (дата звернення: 13.04.2026).
4. Українська анімація: феномен. Portalhistoryua.com. URL: <https://portalhistoryua.com/phenomenon/ukrayinska-animaciya/> (дата звернення: 13.04.2026).
5. Степаненко К., Ляміна М. Анімація в аудіовізуальному мистецтві: соціокультурні аспекти. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2024. Т. 7. № 2. С. 261–274.
6. Marakhovska K. Animation Festival in the Modern Ukrainian Cultural Space. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2021. № 22. С. 233–243.
7. Білоус Л. А., Завгородня Я. В. Дослідження основних етапів української анімації. Наукові розробки молоді на сучасному етапі. Київський національний університет технологій та дизайну. 2019.
8. Бісовецька Л. А. Українські мультфільми як засіб морального виховання дітей. *Інноватика у вихованні*. 2015. № 1.

УДК 78.071.2:780.643.2

Йовжин Вікторія,

*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю В5 Музичне мистецтво*

Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри музичного та перформативного мистецтва

Верецагіна-Білявська Олена

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО САКСФОННОГО ВИКОНАВСТВА

Сучасне виконавство на саксофоні характеризується не лише широким жанрово-стильовим розмаїттям від академічної музики до естрадно-джазової, але й збагаченням виконавської техніки, що стало наслідком нового типу мелодизму у музиці ХХ – першої чверті ХХІ століття. Так, урізноманітнення мелодичної лінії спричинило активне використання глісандо, тремоло, трелей, складно орнаментованих нот та klangfarbenmelodie. Цей термін вперше було використано ще у 1911 р. очільником нововіденської школи А. Шенбергом в його ґрунтовній праці «Harmonielehre» [2] та підтримано його учнями А. Бергом та А. Веберном. Під klangfarbenmelodie розуміємо так звану «темброву мелодію», при якій звуки однієї мелодії розподіляються між різними тембрами учасників виконання. Для відтворення цього прийому виконавці часто застосовують стрибки на октаву між двома звуками. Така техніка уподібнюється до пуантилізму в живописі, який виник також на початку ХХ ст.

У зв'язку з тим, що саксофон належить до дерев'яних духових інструментів, але його корпус виготовлено з металу (найчастіше з латуні), перед інструментом відкриваються додаткові можливості диференціації в регістрових звучаннях. Спосіб звуковидобування на саксофоні, такий, як і у дерев'яних духових: джерелом звуку є тростина (язичок), виготовлена з натурального очерету або дерева, як у кларнета чи гобоя. Принцип гри є також характерним для цієї групи – звукоряд формується шляхом відкривання та закривання отворів на корпусі інструмента. Та саксофон володіє тембровими альтернативами, які досягаються завдяки вміщенню педальних нот в мелодичну канву. Для фіксованих нот композитори вказують необхідну аплікатуру. Темброву педаль можна віднести до різновиду колористичних прийомів. Загалом, темброву орнаментацию можна розділити на суто темброву та звуковисотну.

Виділимо прийоми, які стали типовими для виконання сучасного репертуару. По-перше, це повторення однакових звуків, які умовно визначають як орнаментальні репетиції. У межах такого прийому легатний штрих часто поєднується з marcato, а також нерідко використовуються

мікроінтервали та дисонантні інтервальні співвідношення. Ноти зі складною орнаментациєю можуть виконуватися у різних темпових режимах, при цьому нотний текст зазвичай містить ремарки щодо темпових змін. Саме звучання може розгортатися як суцільна або поділена на окремі частини «хвиля».

По-друге, окрім поодиноких орнаментованих нот, у саксофонному репертуарі трапляються й орнаментовані групетто, де звучання додатково ускладнено застосуванням флажолетів, прийому *frullato* (*flutter-tonguing*) та варіативної динаміки. Таким чином, основою тембрової орнаментики є зіставлення різноманітних тембрових відтінків у звучанні інструмента. Такий ефект досягається завдяки використанню різних колористичних прийомів і контрастів між регістрами інструмента.

По-третє, експерименти із сурдиною, які належать до перших спроб композиторів та виконавців збагатити колористичні можливості інструменту, проте такі випадки мають поодинокий характер.

По-четверте, зміни саксофонного звучання здійснюються посередництвом амбушюрних ефектів. Завдяки роботі амбушюру можливо виконати «whistle tone» («свистковий тон»). За допомогою цих тонів можна досягти ніжних та м'яких звуків, подекуди, вищих за флажолети. Завдяки роботі амбушюру саксофоніст може здійснювати найпростіші рухи, тим самим, формувати вплив на колористику звуку інструменту: більший чи менший губний тиск, зміна положення губ на тростині – і можливо досягнути нових колористичних звучань.

По-четверте, сучасним виконавським прийомом постає зворотна атака, розщеплення ноти, коли традиційна послідовність при типовому звукоутворенні проходить ретроградним способом. Якщо традиційне видобування звуку розпочинається з удару язика, після чого йде атака дихання, то у цьому випадку – усе навпаки: звучання розпочинається з дихальної атаки, потім – сповільнене *crescendo*, а уже потім – язиковий удар [1].

По-п'яте, це прийоми:

- «кляцання» язиком при повному закриванні губами отвору та одночасно натискаючи клапани;
- імітації сміху посередництвом рухів діафрагми;
- видування стовпа повітря з інструменту, при тому, що всі клапани мають бути затулені (виникає асоціація з рухом вітру).

Ці прийоми можна ідентифікувати як колористичні.

Розширений арсенал саксофонного виконавсько-виражального спектру наділений і багатьма експериментальними прийомами, в контексті яких, інструмент використовується нетиповим чином. До них відносимо:

- виконавство без використання тростини або суто на самій тростині;
- дудіння в розтрубі;
- втягування повітря з інструменту, що призводить до писклявого або кричущого звучання (замість традиційного видування);
- стукіт клапанами зі звуком та без звуку;
- притискання тростини до нижнього зубного ряду, що призводить до звучання високочастотних тонів поруч з основними;
- удар по клапанах в супроводі свисту повітря, що видувається;
- гра без мундштука;
- використання атаки звуку, типової для гри на трубі;
- використання прийому «поцілунок» з відповідним звуком та залученням зубів на тростині.

Варто зазначити, що усі ці прийоми та виразові ефекти виникають не випадково, а обґрунтовані композиторським задумом та залежать від технічного, а часто й артистичного, потенціалу виконавця.

Загалом, усі ефекти, пов'язані з тембральним звуковим забарвленням, можна поділити на три групи:

- 1) ефекти механічного типу (залучення сурдини, виконавство на окремих складових конструкції саксофону);
- 2) ефекти аплікатурного типу (використання ударів, виконавство з закритими клапанами);
- 3) ефекти амбушюрного типу (whistle tone's та усі похідні від нього, завдяки яким виникають додаткові темброві елементи).

Розмаїття сучасних колористичних прийомів та ударних ефектів саксофонного виконавства ставить перед музикантами складні завдання щодо віднаходження межі між власне музичним звучанням та шумом. Зокрема, саме на розв'язанні цього завдання зосереджено використання прийому слеп (slap-tongue), який полягає в ударах клапанів (першочерговим постає удар язика по тростині), але призвуки, що виникають від цих ударів, наділені певною звуковисотністю. Цей прийом гри на саксофоні дозволяє створити характерний ударний звук, схожий на клацання. Він є досить поширеним у джазовій, сучасній академічній та авангардній музиці та використовується для імітації перкусії або контрабасового піцикато.

Окремим прийомом сучасного саксофонного виконавства виділяємо видобування вокальних звуків одночасно з грою на інструменті. Зауважимо, що виконання цього прийому не є складним, хоча й потребує чистоти інтонування. У другій половині ХХ століття він стає особливо популярним і призводить до повноцінного співу саксофоніста, що створює своєрідний поліфонічний ефект (Doubletone). Унікальність цієї тембрової поліфонії полягає в особливому колористичному поєднанні голосу та звуку інструмента. Проте виконання композицій з використанням цього ефекту обмежує коло музикантів, адже композитор вказує і на тембр виконавця: чоловічі та жіночі голоси суттєво відрізняються, що обумовлює гендерні обмеження. Водночас, використання цього прийому дозволяє додати до тембрової поліфонії ще й можливості звучання мовних фонем. При чергуванні різних мовних звуків відбуваються відповідні зміни в атаці, інструментальному тембрі, що надає загальному звучанню нових яскравих фарб.

Коротко описані прийоми сучасного саксофонного виконавства лише у найзагальнішому вигляді окреслюють можливості інструменту, а їх застосування потребує окремого ґрунтовного дослідження.

Список використаних джерел

1. Caravan R. L. Polychromatic Diversions for Clarinet. Oswego; New York: Ethos Publications. 1979.
2. Schönberg A. Harmonielehre» Published by Leipzig-Wien: Verlagseigentum der Universal-Edition A.-G., 1911.

УДК 78.01:78.087.68

*Гордєєва Тетяна,
викладач кафедри мистецької освіти,
Грибан Тетяна,
викладач кафедри мистецької освіти,
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ХОРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

Сучасне українське хорове виконавство переживає активний процес трансформації, пов'язаний із пошуком нових художніх форм і засобів виразності. Однією з ключових тенденцій цього розвитку стає синтез мистецтв — органічне поєднання хорового співу з елементами театрального мистецтва, хореографії, образотворчого мистецтва, світлового дизайну та цифрових технологій.

Актуальність теми зумовлена необхідністю оновлення традиційного хорового концерту в умовах сучасних культурних викликів, зокрема воєнного часу, цифровізації та зміни аудиторії. Синтез мистецтв дозволяє перетворити статичне хорове виконання на динамічне музично-сценічне дійство, що підвищує емоційний вплив на слухача і сприяє збереженню національної ідентичності.

Метою статті є аналіз теоретичних засад і практичних форм реалізації синтезу мистецтв у сучасному українському хоровому виконавстві на прикладі провідних хорових колективів України.

Синтез мистецтв у сучасному українському хоровому виконавстві є однією з найяскравіших тенденцій розвитку національної хорової культури початку XXI століття. Він проявляється у органічному поєднанні хорового співу з елементами театрального мистецтва, хореографії, образотворчого мистецтва, кінематографу, світлового дизайну та цифрових технологій. Такий синтез не лише збагачує художню виразність виконання, а й перетворює традиційний хоровий концерт на цілісне музично-сценічне дійство, здатне привертати нову аудиторію та зберігати національну ідентичність в умовах глобалізації [1].

Теоретичні засади синтезу мистецтв у хоровому виконавстві ґрунтуються на ідеї художньо-стильового синтезу як багаторівневого творчого процесу, що поєднує експресивні засоби різних видів мистецтв. У результаті виникає якісно нове явище — хоровий театр (або хоровий синтез-стиль), який включає як традиційний синкретизм фольклорних обрядових дійств, так і сучасний «новий синкретизм» постмодерної епохи. Хоровий театр передбачає, що кожен учасник колективу стає не лише співаком, а й пластичним артистом та драматичним актором. Ключовими засобами синтезу виступають: акторська гра, міміка, жести, сценічний рух, нетрадиційна розстановка хористів, костюми, реквізит, відеопроєкції та світлові ефекти [2; 3].

У практиці сучасного українського хорового виконавства синтез мистецтв реалізується через кілька основних форм. Найпоширенішою є театралізація концертних програм, коли хоровий спів доповнюється сценічною дією, хореографією та візуальними елементами. Яскравим прикладом слугує Національний заслужений академічний український народний хор імені Григорія Верьовки. Концертні програми колективу органічно поєднують досконале хорове звучання з видовищними народними танцями, яскравими національними костюмами та сценічними мізансценами. Саме таке єднання музики, хореографії та візуального образу забезпечує надзвичайний успіх хору на міжнародній арені, перетворюючи виступи на справжнє театральное-хорове видовище [4].

Іншим показовим колективом є Національна заслужена академічна капела України «Думка». Капела активно застосовує елементи театралізації як у а cappella програмах, так і у вокально-симфонічних творах. Яскравим зразком є театралізоване виконання ораторії «Барбівська коляда» Ганни Гаврилець, де кожна пісня супроводжується продуманими мізансценами, участю музик на народних інструментах (сопілка, цимбали, бубон) та автентичними костюмами. Ще одним прикладом є меморіальний концерт-реквієм, присвячений жертвам Бабиного Яру (спільно з Гамбурзьким симфонічним оркестром під орудою Оксани Линів), де режисерка А. Курселман використала костюми, жести, рухи хористів і світлові ефекти, перетворивши статичний ораторіальний жанр на динамічну театральну виставу [5].

Значний внесок у розвиток хорового театру робить Муніципальний академічний камерний хор «Київ» (художній керівник — Микола Гобдич). Колектив презентував яскраві театралізовані проекти, зокрема історичну ораторію Ганни Гаврилець «Віють вітри» та проєкт «Симфонічні танці Мирослава Скорика». У цих постановках хоровий спів синтезується з елементами драматургії, пластики та візуального ряду. Особливо показовим є проєкт «Симфонічні танці», де інструментальні твори Скорика отримали нове вокально-сценічне втілення: контрастні частини циклу супроводжуються різними формами руху, дуєтами солістів з хором та динамічними мізансценами, що створює єдину драматичну лінію [6].

Яскравим представником сучасного хорового театру є Академічна хорова капела «Орея» (Житомирська обласна філармонія імені С. Ріхтера, художній керівник — Олександр Вацек). Колектив часто називають «справжнім хоровим театром». У репертуарі «Ореї» поєднуються

фольклорно-пісенні аранжування (що нагадують народно-побутовий спектакль), рок-поп хіти з елементами перкусії (кахон), декламація, танцювальні рухи та епатажні прийоми звуковидобування. Хор активно використовує імпровізацію, нетрадиційне розташування на сцені та взаємодію з глядачем, руйнуючи межі між академічним і естрадним виконавством [7].

Не менш показовим є Муніципальний академічний камерний хор «Хрещатик», який створив понад десять авторських театралізованих програм, серед яких «Річний сонцеворот українського обрядового співу», «Café-shantant du Khreschatyk», «Choir Smiles – Класика жартома» та «Намісто красних пісень». У цих проєктах синтезуються українські народні пісні в сучасних джазових обробках, елементи шантану, гумору, сценічного руху та візуальних ефектів, що робить виступи динамічними та доступними широкій аудиторії [8].

Синтез мистецтв у цих колективах часто включає хореографічний компонент (танцювальні рухи, пластика всього хору або окремих груп), візуальні технології (відеопроєкції, світловий дизайн) та перформативні прийоми (шепіт, спів на вдиху, шумові ефекти, імпровізація). Такі підходи особливо актуальні у виконанні сучасних композиторських творів (Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Мужчиль, І. Алексійчук), де хорова партитура вимагає не лише вокальної майстерності, а й сценічної свободи [9].

Методичні рекомендації для реалізації синтезу мистецтв у хоровій практиці передбачають:

- системне формування у співаків акторських, пластичних і сценічних навичок паралельно з вокально-хоровими;
- обов'язкову співпрацю хормейстера з режисером-постановником, балетмейстером та художником по світлу;
- інтеграцію елементів театралізації вже на етапі розучування твору;
- використання цифрових технологій для створення мультимедійного супроводу;
- урахування специфіки колективу (вік, рівень підготовки, жанрова спрямованість) при виборі форми синтезу [10].

Таким чином, синтез мистецтв у сучасному українському хоровому виконавстві виступає потужним інструментом оновлення традицій, підвищення емоційного та естетичного впливу на глядача та адаптації хорового мистецтва до сучасних культурних викликів. Провідні українські колективи — Національний хор імені Г. Верьовки, капела «Думка», камерний хор «Київ», «Орея», «Хрещатик» та інші — демонструють, що хоровий театр здатен поєднувати глибоку національну традицію з інноваційними мистецькими практиками, роблячи українське хорове мистецтво конкурентоспроможним на світовій сцені.

Синтез мистецтв у сучасному українському хоровому виконавстві є потужним засобом оновлення традицій і підвищення художньої виразності хорового мистецтва. Поєднання хорового співу з театральними елементами, хореографією, візуальними технологіями та перформативними прийомами дозволяє перетворювати концерт на цілісне музично-сценічне дійство, що активно впливає на сучасну аудиторію.

Аналіз творчої практики провідних українських колективів — Національного хору імені Г. Верьовки, капели «Думка», камерного хору «Київ», капели «Орея» та хору «Хрещатик» — свідчить про успішне поєднання національної хорової традиції з інноваційними формами синтезу. Такий підхід не лише збагачує емоційно-естетичний рівень виконання, а й сприяє популяризації українського хорового мистецтва на міжнародній арені.

Отримані результати підтверджують, що синтез мистецтв є перспективним напрямом розвитку сучасного українського хорового виконавства. Подальші дослідження доцільно зосередити на методичних аспектах підготовки співаків до роботи в умовах хорового театру та впровадженні цифрових технологій у синтетичні хорові проєкти.

Список використаних джерел

1. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропрінт, 2019. 388 с.

2. Качуринець Л. В. Теоретичні основи театралізації вокально-хорового мистецтва // Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. 48. Ч. 1. С. 87–92. DOI:<https://doi.org/10.24919/2308-4863/48-1-13>. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/48_2022/part_1/13.pdf.
3. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а caprella : монографія. Харків : ТОВ «Планет-принт», 2017. 524 с. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/2189> (автореферат дисертації пов'язаний з монографією).
4. Ваврищук С. Хорова театралізація творів інструментальної генези (на прикладі проєкту «Симфонічні танці Мирослава Скорика» камерного хору «Київ») // Актуальні питання гуманітарних наук. 2022. Вип. 51. С. 102–108. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-15>. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/51_2022/15.pdf.
5. Белік-Золотарьова Н. А. Напрями і форми сучасного вітчизняного хорового виконавства // Культура і сучасність : альманах. 2024. Вип. 83. С. 51–58. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.083.05>. URL: <https://ku-khsac.in.ua/article/view/300671/292880>.
6. Ареф'єва Є. Ю. Художній синтез у хоровому виконавстві як екосистема // Культурологічний альманах. 2022. Вип. 4. С. 166–172. DOI: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.4.21>. URL: <https://almanac.npu.kiev.ua/index.php/almanac/article/download/123/114>.
7. Дань Л. Сучасне хорове мистецтво як художня система (історико-стильова динаміка і структурні концепти) // Intermusic. 2023. Вип. 73. С. 7–14. DOI:<https://doi.org/10.34064/khnum1-73.08>. URL: https://intermusic.kh.ua/vypusk73/problemy_72_8_Dan.pdf.
8. Офіційний сайт Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Г. Верьовки. URL: <https://veryovka.com/>.
9. Офіційний сайт Муніципального академічного камерного хору «Київ». URL: <https://kyivchoir.com.ua/>.
10. Офіційний сайт Академічної хорової капели «Орея». URL: <https://oreya.org/>.
11. Сіраш А. В. Камерне хорове виконавство в культурному соціумі України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2024. 251 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/Sirash-A.-V.-Disertatsiya.pdf>.
12. Тилик І., Лисенко В. Художньо-інтерпретаційні та репертуарні параметри сучасної хорової практики: алгоритм застосування // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Музичне мистецтво. 2025. Т. 8. № 1. С. 52–69. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.8.1.2025.331194>. URL: <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/331194>.

УДК 78.01:78.088:355(477)

Мельниченко Вікторія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Науковий керівник – старший викладач
кафедри мистецької освіти
Новосадова Світлана Артемівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ УКРАЇНИ В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

В умовах воєнного стану музичне мистецтво вийшло за межі розважальної індустрії, перетворившись на простір, де говорять про найважливіше. Зважаючи на те, що іноземна

аудиторія психологічно звикає до важких новин, саме музика здатна пробитися крізь цю втому. Поєднання глибокого фольклорного коріння із сучасними аранжуваннями викликає у європейського слухача не просто цікавість, а щирі емоції. Головна мета цієї роботи — на конкретних прикладах проаналізувати, які саме музичні виразові засоби використовують сучасні українські музиканти, щоб якісно представити нашу культуру за кордоном.

Для реалізації цієї мети було визначено декілька ключових завдань. Перше з них — проаналізувати виступ гурту Kalush Orchestra [1]. Важливо прослідкувати, як вдалий жанровий синтез речитативу та фольклорних інструментів підсилив вплив їхнього звернення зі сцени, а сама перемога вийшла за межі конкурсу і стала суспільним символом, зафіксованим у випуску поштової марки [2; 3].

Наступним кроком є дослідження композиції «Шум» гурту Go_A. Завдання полягає у фаховому розборі того, як традиційна веснянка органічно поєднується з електронною музичною фактурою [4]. Особливої уваги потребує аналіз вокальної техніки («білого голосу»), чий специфічний тембр створює емоційний зв'язок із закордонною аудиторією незалежно від розуміння тексту [5; 6].

Третє завдання передбачає розгляд творчості Jerry Heil та alyona alyona [3]. У цьому контексті досліджується інший підхід: органічне вплетення елементів традиційного багатоголосся та хоральних наспівів у сучасний поп-формат. Необхідно проаналізувати, як за допомогою ліричної мелодики та стриманої вокальної подачі створюється глибокий образ української жінки, що викликає в іноземців емпатію [7; 8].

Фінальним етапом роботи є порівняння цих трьох музичних підходів. Такий аналіз дозволить довести багатогранність нашої сучасної сцени, яка оперує різними засобами виразності: від поєднання електронної пульсації з народним вокалом (Go_A) та ритмічного речитативу (Kalush Orchestra) до ліричного багатоголосся (Jerry Heil та alyona alyona). Незалежно від обраного жанру, усі ці виконавці виконують спільну функцію — якісно репрезентують українську музичну культуру на міжнародному рівні [3; 5].

Розглядаючи успіх української музики за кордоном, неможливо оминати виступ Kalush Orchestra. Їхня перемога на Євробаченні стала можливою завдяки дуже вдалому музичному рішення: гурт поєднав звучання народних інструментів (сопілки та телінки) із сучасним хіп-хоп ритмом [2]. Такий контраст між фольклором та репом одразу привернув увагу європейської аудиторії, для якої це прозвучало свіжо та драйвово. Проте найважливішим моментом став навіть не музичний номер, а вчинок музикантів на сцені. Їхній заклик врятувати захисників «Азовсталі» [1] перетворив звичайний конкурсний виступ на потужне звернення до всього світу. У цей момент музика відійшла на другий план, поступившись місцем громадянській позиції, а рожева паніма соліста стала впізнаваним символом на підтримку України. Той факт, що цю подію згодом увічнили на поштовій марці [2], лише доводить, що у наш час музичні перемоги мають величезне значення для підтримки духу всього суспільства.

Зовсім інший підхід до українського фольклору продемонстрував гурт Go_A. Їхня пісня «Шум» змусила європейську аудиторію по-новому почути нашу традиційну музику [4]. Музиканти взяли за основу старовинну веснянку і поєднали її з потужним електронним бітом. Але головною особливістю композиції стала вокальна техніка Катерини Павленко — так званий «білий голос» (відкритий, щільний звук, характерний для народного співу). Саме цей пронизливий, майже містичний тембр найбільше зачепив іноземну публіку [5]. Пісня стала настільки популярною, що в соцмережах іноземці масово намагалися повторити цю складну вокальну манеру та вивчити українську вимову [6]. Це показує, що коли музичний матеріал зроблений якісно і з опорою на власне коріння, він працює краще за будь-які переклади. Зрештою, цей виступ довів, що українська етніка може звучати сучасно і збирати повні зали за кордоном.

Особливої уваги заслуговує більш ліричний напрямок, який представляє дует Jerry Heil та alyona alyona. На протизагу динамічному звучанню попередніх виконавців, їхня композиція «Teresa & Maria» базується на ліричній мелодії та стриманій вокальній подачі. Органічне вплетення елементів традиційного багатоголосся та хоральних наспівів у сучасний поп-формат

стало чудовим прикладом вдалого стилістичного синтезу [8]. Посилаючись на інтерв'ю артисток, свою головну місію на сцені вони вбачали у створенні унікального звучання, яке, за їхніми словами, «йде безпосередньо від серця». [7]. Тому ця композиція створювалася не просто як стандартний популярний хіт, а як глибоке емоційне висловлювання [7]. Це наочний приклад того, як через знайомий європейському слухачеві вокальний мотив і щирість виконання вдається передати стійкість української жінки. Такий підхід викликає в іноземній аудиторії не лише суто естетичне задоволення від мелодії, а й глибоку емпатію. Зрештою, це підтверджує, що українська музична традиція здатна транслювати складні емоції через універсальну, зрозумілу для всього світу форму.

Слід зазначити, що сучасна українська музика вийшла на новий рівень взаємодії зі світом. Аналіз творчості Go_A, Kalush Orchestra та дуету Jerry Heil і alyona alyona дозволяє стверджувати: сьогодні наші виконавці не намагаються підлаштуватися під закордонні поп-формати, а впевнено презентують власну музичну ідентичність. Головною особливістю цієї презентації на міжнародній сцені став вдалий жанровий синтез автентичного фольклору та сучасного аранжування.

Безумовно, ці здобутки неможливо розглядати у відриві від реалій повномасштабної війни. Музичне мистецтво остаточно втратило свій винятково розважальний характер, перетворившись на потужний засіб емоційної підтримки та трансляції наших цінностей. Кожен виступ на європейській сцені — це нагадування про нашу стійкість. Композиція «Шум» свого часу довела, що іноземна аудиторія готова сприймати український народний вокал без перекладу, просто як якісний і самобутній музичний матеріал [1; 7]. Це заклало міцний фундамент для подальших проривів, зокрема для гурту Kalush Orchestra, чий виступ став одним із найяскравіших символів 2022 року [5].

Показовим маркером важливості цих процесів є випуск тематичної поштової марки на честь переможців Євробачення [6]. Цей факт доводить, що в умовах воєнного стану музичні здобутки виходять за межі суто мистецького явища, об'єднуючи суспільство та підтримуючи його внутрішню рівновагу. Саме так працює емоційний вплив мистецтва: через музику ми стаємо зрозумілішими для світу, формуючи глибокий зв'язок з іноземною аудиторією.

Логічним продовженням цього шляху стала композиція Jerry Heil та alyona alyona [7;]. Їхня творчість засвідчує, що вітчизняна музика не обмежується одним жанром чи настроєм, а продовжує розвиватися, пропонуючи нові вокальні та стилістичні рішення попри постійний тиск воєнних реалій. Поки українські митці так глибоко працюють із власним корінням, наша культура на міжнародній арені звучатиме переконливо. Для мене, як для майбутнього педагога та музиканта, було надзвичайно важливо проаналізувати ці процеси саме зараз, адже ми є безпосередніми свідками формування нового обличчя сучасної української музики.

Список використаних джерел

1. Катерина Павленко (Go_A): про Євробачення, містику фольклору та популярність у світі // Суспільне Мовлення. [Електронний ресурс] URL: <https://suspilne.media/>
2. How Eurovision fans in Torino reacted to Kalush "Stefania" // YouTube. – 2022. – [Електронний ресурс] URL: <https://youtu.be/Fx1RC1oFE6k?si=QO2-SS7GSXovd04T>
3. Reaction to the Most Popular Ukraine Eurovision Songs (Go_A - SHUM) [Електронний ресурс] // YouTube. – 2021. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=lK6wOEol2nM> –
4. Kalush Orchestra про створення "Стефанії" та культурний фронт // Українська правда. [Електронний ресурс] URL: <https://www.pravda.com.ua/>
5. Sonevtsky M. Patches of Survival in the Anthropocene: Go_A's 2021 Eurovision Performance of "SHUM". *Popular Music and Society*. 2023. [Електронний ресурс] URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/03007766.2023.2188363>
6. Євробачення-2024: як виступ alyona alyona та Jerry Heil став актом культурної дипломатії // Суспільне Культура. 2024. [Електронний ресурс] URL: <https://suspilne.media/culture/743811-evrobacen-2024-ak-vistup-alyona-alyona-ta-jerry-heil-stav-aktom-kulturnoi-diplomatii/>

7. Jerry Heil та alyona alyona про звук, що йде від серця, місію на Євробаченні та "Teresa & Maria" // Українська правда. Життя. 2024. [Електронний ресурс] URL: <https://www.pravda.com.ua/articles/2024/02/15/7442017/>

8. «Укрпошта» презентує марку, присвячену переможцям Євробачення Kalush Orchestra // Суспільне Новини. 2023. 10 квітня. [Електронний ресурс] URL: <https://suspilne.media/434550-ukrposta-prezentue-marku-kalush/>

УДК 37.015.31:78:355.01

Омельченко Сергій,
здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти
Прокопович Тетяна Юрївна
Рівненський державний гуманітарний університет

ПСИХОЕМОЦІЙНА ПІДТРИМКА ДІТЕЙ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ВОЄННОГО СТАНУ

Війна в Україні спричинила значну психотравматизацію населення. У зоні ризику хронічного стресу, пов'язаного з обстрілами, вимушеним переміщенням, втратою близьких, розлукою з родиною та порушенням звичного способу життя, опинилося підростаюче покоління. За даними ЮНІСЕФ, близько 1,5 мільйона дітей в Україні потребують психосоціальної підтримки [2, с. 12]. Музичне мистецтво є доступним, безпечним та ефективним засобом психоемоційної корекції, який не потребує спеціального обладнання та може застосовуватися у будь-яких умовах (укриття, бомбосховища, пункти тимчасового перебування).

Метою наукової розвідки є аналіз ефективності застосування музичного мистецтва як засобу психоемоційної підтримки дітей в умовах воєнного стану в Україні, включаючи досвід традиційних цілющих практик співу, та обґрунтування практичних рекомендацій для роботи з дітьми різних вікових груп.

Наукова розвідка ґрунтується на аналізі наукової літератури з питань музичної терапії, дитячої психології, психотравматології, а також на вивченні традиційних цілющих практик (етномузикотерапії). Використано методи систематичного огляду, узагальнення клінічного досвіду та аналіз практичних кейсів застосування музикотерапії в умовах воєнного стану в Україні (2022–2026 рр.).

Основними психотравмуючими факторами для дітей в умовах війни є звуки вибухів та сирен, що викликають панічні атаки та стан гіперпильності; вимушене перебування в укриттях (бомбосховищах, підвалах) з обмеженим простором та відсутністю природного освітлення; розлука з одним або обома батьками (евакуація, мобілізація, загибель); втрата звичного середовища (дому, школи, друзів); постійне інформування про небезпеку через медіа та розмови дорослих.

За спостереженнями науковців, механізми впливу музики на психоемоційний стан дитини розподіляються на кількох рівнях. На фізіологічному рівні ритмічна музика нормалізує серцевий ритм та дихання, знижує рівень кортизолу (гормону стресу) та підвищує рівень ендорфінів, дофаміну та серотоніну. На емоційному рівні музика дозволяє виразити та відреагувати пригнічені емоції (страх, гнів, сум) у безпечній формі. На когнітивному рівні музика відволікає від травматичних спогадів, покращує концентрацію уваги та пам'ять. На соціальному рівні спільне музикування (спів, гра на елементарних музичних інструментах) відновлює відчуття єдності, безпеки та довіри [1].

Традиційна практика цілющого співу в колі потребує окремої уваги заслугує давня практика цілющого співу, яка існувала в багатьох культурах, зокрема й на теренах України. У

стародавні часи для лікування хворої людини використовували особливу форму спільної вокальної терапії. Хвору людину садовили в центр кола, навколо неї сідали 25–30 осіб і починали співати народні пісні. Цей ритуал мав не лише сакральне, а й глибоке психофізіологічне значення. Лікувальним елементом були голосні звуки, які цілеспрямовано вплітали в слова пісень.

Серед науковців, які досліджували проблему впливу музичного мистецтва на фізичне і психічне здоров'я людини, є спеціаліст з музикотерапії Дон Дж. Кемпбела, нейролог Гордон Шоу і Марк Боднер, спеціалісти компанії «Супернавчання» Шейлу Острандер і Лінна Шредера [1, с. 5].

Згідно з дослідженням науковців, кожен голосний звук створює специфічні вібрації у певній частині тіла та має свою лікувальну дію. Наприклад, звук «А» – викликає вібрації в області грудної клітки, сприяє очищенню дихальних шляхів, покращує кровообіг та допомагає при захворюваннях серцево-судинної системи; звук «О» – резонує в області живота та тазу, має заспокійливу дію на нервову систему, знімає м'язові затискачі, допомагає при захворюваннях шлунково-кишкового тракту. Вважалося, що цей звук «обволікає» хворого, створюючи захисний енергетичний кокон; звук «Е» – вібрує в ділянці голови та горла, стимулює роботу щитоподібної залози, покращує мозковий кровообіг, допомагає при головних болях та безсонні; звук «У» – спрямовує вібрації в нижню частину живота, органи малого тазу, нирки. Він заспокоює нервову систему, знімає страх, допомагає при безсонні, лікує захворювання нирок та сечостатевої системи. Вважається «заземлюючим» звуком; звук «І» – резонує у верхній частині грудної клітки, горлі, щитоподібній залозі. Його дія спрямована на стимулювання щитоподібної залози, очищення горла і профілактики захворювання дихальних шляхів, а також покращення зору та слуху; звук «Є» – вібрує в ділянці серця та грудної клітки. Він відкриває серце, допомагає при тузі та емоційному болі, сприяє вираженню пригнічених почуттів; звук «Ю» – резонує в області горла, шиї, плечей. Його роль важлива в усуненні м'язових затискачів у верхній частині тіла, покращенні кровообігу та зменшенні головного болю; звук «Я» – вібрує в області обличчя, щелеп, скронь. Він розслаблює щелепні м'язи (де часто накопичується стрес), допомагає при скреготі зубами (бруксизмі), знімає напругу з обличчя.

Отож, спів голосних звуків у колі створював потужний вібраційний резонанс. Коли група людей співала один і той самий голосний звук, вібрації проникали в тіло хворої людини, «масажуючи» органи зсередини та відновлюючи їхню нормальну частоту коливань. Колективний спів мав синхронізуючий ефект: частота серцевих скорочень хворої людини поступово вирівнювалася із загальним ритмом групи, рівень кортизолу знижувався на 25–30%, а рівень окситоцину (гормону довіри та прив'язаності) – підвищувався. Коло створювало відчуття єдності та безпеки, а спрямованість співу на хвору людину в центрі додатково активувала її ресурсний стан через відчуття турботи та підтримки групи.

Для сучасної роботи з дітьми в умовах війни цю давню практику можна адаптувати у вигляді групових співів у колі (10–15 дітей), де кожна дитина має можливість побути в центрі та отримати підтримку групи через спів з акцентом на різні голосні звуки залежно від емоційного стану (страх – звук «У», туга – звук «Є», напруга – звук «Ю» тощо). Тривалість такої практики – 15–20 хвилин, а повторювати її вчені-практики рекомендують 2–3 рази на тиждень.

Музикотерапію традиційно поділяють на пасивну (рецептивну) та активну [3, с. 2].

Пасивне слухання (рецептивна музикотерапія) передбачає прослуховування заспокійливої класичної музики перед сном або під час панічних атак, рекомендується такі твори: «Адажіо» Томазо Альбініні, «Місячна соната» Людвіга ван Бетховена, «До Елізи» Людвіга ван Бетховена, дитячі колискові. Варто додати до цього переліку музичні твори українських композиторів, які сприяють створенню заспокійливої атмосфери: «Елегія» і «Мрії» Миколи Лисенка, «Вечірня пісня» Кирила Стеценка, «Коліскова» Василя Барвінського, «Тиха музика» Валентина Сильвестрова

Активне музикування (активна музикотерапія) включає спів знайомих пісень (українських народних, сучасних дитячих), гру на елементарних музичних інструментах (бубон, маракаси, ксилофон, дзвіночки), ритмічні ігри (плескання, притупування), імпровізацію на будь-яких

предметах, що видають звук. Доведено, що 15–20 хвилин активного музикування знижують рівень тривожності людини/дитини на 40–50%.

Творчі завдання з музичним супроводом включають малювання під музику (відображення емоцій кольором та лініями), написання текстів пісень про свої переживання, музичні руханки та танці (звільнення тілесних затискачів). Інтеграція музики з іншими видами мистецтва (арт-терапія, казкотерапія, ляльковий театр з музичним супроводом) підвищує ефективність психоемоційної підтримки дітей на 30% [1, с. 14].

Як зазначають вчені, для дітей дошкільного віку (3–6 років) найбільш ефективними є короткі ритмічні ігри (до 5 хвилин), прості пісеньки з повторюваними рухами («Сорока-ворона», «Два веселі гусак»), коліскові перед сном, звуконаслідування (тварин, природи). Тривалість сеансу музикотерапії не повинна перевищувати 15–20 хвилин. Натомість для дітей молодшого шкільного віку (7–10 років) рекомендуються спів у хорі або ансамблі (відчуття спільності та підтримки), гра на простих музичних інструментах, створення власних пісень (вербалізація переживань), музичні руханки з елементами танцю, слухання музики з наступним обговоренням емоцій. Тривалість сеансу – 25–30 хвилин. Для підлітків (11–17 років) найбільш дієвими є створення власних музичних композицій (в тому числі за допомогою комп'ютерних програм), аналіз текстів улюблених пісень (рефлексія власних емоцій), гра в музичні групи (гурти) з імпровізацією, використання популярної музики (адаптованої до терапевтичних цілей). Важливо враховувати музичні вподобання підлітків, оскільки нав'язування музики, яка не подобається, може мати зворотний ефект.

Насамкінець варто звернути увагу на особливості застосування музикотерапії в умовах дії воєнного стану. Наприклад під час перебування в укриттях (бомбосховищах, підвалах) рекомендується використовувати тиху, ритмічну музику (без різких гучних звуків, які можуть нагадувати вибухи), застосовувати музику через навушники (якщо дозволяють умови), щоб не привертати уваги та не заважати іншим, організовувати спільні співи (з низькою гучністю) для відновлення відчуття єдності. У пунктах тимчасового перебування внутрішньо переміщених осіб доцільно створити куточок з елементарними музичними інструментами (маракаси, бубон, ксилофон), проводити групові музичні заняття (10–15 дітей) тривалістю 20–30 хвилин, чергувати активне музикування зі слуханням та обговоренням емоцій, залучати батьків до спільної музичної діяльності.

Під час дистанційного навчання (онлайн-заняття) можна використовувати музичні паузи на початку та в кінці уроку (1–2 хвилини), завдання зі створення коротких музичних імпровізацій (за допомогою віртуальних інструментів), спільне прослуховування пісень з подальшим обговоренням (через чат або мікрофон). Рекомендується використовувати безкоштовні онлайн-платформи для створення музики (Chrome Music Lab, Incredibox, Soundtrap).

З точки зору протипоказання та застереження, слід зазначити що музикотерапія має певні обмеження. Деякі діти можуть мати індивідуальну непереносимість певних музичних творів або жанрів (особливо гучної, агресивної музики). У дітей з епілепсією деякі ритми можуть провокувати напади (фотосенситивна епілепсія з аудіальним тригером). У разі тяжкої психічної травми (на кшталт ПТСР) музикотерапія має проводитися лише під наглядом кваліфікованого психолога або психотерапевта. Не варто використовувати музику, яка нагадує дитині про травматичну подію (наприклад, пісні, які звучали під час обстрілу).

Отже, психоемоційна підтримка дітей засобами музичного мистецтва є ефективним, доступним та безпечним методом корекції стресових станів в реаліях воєнного стану в Україні. Доцільно використовувати давню практику цілющого співу в колі (25–30 осіб навколо хворого) з використанням голосних звуків («А», «О», «Е», «У», «І», «Є», «Ю», «Я»). Кожен голосний звук має специфічний вплив на певну частину тіла, що дозволяє спрямовано впливати на уражений орган або емоційний стан. Найбільш ефективними формами музичної підтримки дітей в умовах війни є активне музикування (спів, гра на інструментах, ритмічні ігри), пасивне слухання (класична музика, коліскові, звуки природи), а також адаптована практика групового співу в колі з акцентом на голосні звуки. Подальші дослідження мають бути спрямовані на розробку стандартизованих протоколів музикотерапії для дітей різного віку з урахуванням специфіки

воєнної травми, а також на створення цифрових музичних ресурсів для дистанційної психологічної підтримки.

Список використаних джерел

1. Гельбак А. М. Музикотерапія у роботі з дітьми з особливими освітніми потребами: навч.-метод. посіб. Кропивницький: КЗ «КОІППО імені Василя Сухомлинського», 2019. 50 с.
2. Психосоціальна підтримка дітей та сімей під час війни в Україні: звіт за 2022–2024 роки. Київ: Представництво ЮНІСЕФ в Україні, 2024. 48 с.
3. Таран І. М. Організація музикотерапевтичних занять для дітей в умовах воєнного стану. *Академічні візії*. 2024. Вип.36. URL: <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/1441>

УДК 78.01:78.087.6

*Підгасцька Іванна,
викладач кафедри мистецької освіти,
Мацієвська Людмила
викладач кафедри мистецької освіти,
Поліщук Владислав,
концертмейстер кафедри мистецької освіти
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ЕСТЕТИКА ТИШІ ТА МІНІМАЛІЗМУ В СУЧАСНІЙ ВОКАЛЬНО – ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ МУЗИЦІ: ВІД КОНЦЕПЦІЇ ДО ВТІЛЕННЯ

Сучасна музична культура межі ХХ–ХХІ століть демонструє парадоксальний вектор розвитку: від граничної сонористичної насиченості та структурної надмірності серіалізму до радикального самообмеження та аскетизму. В умовах інформаційного перенасичення тиша перестає бути лише технічним засобом розмежування музичних фраз і набуває статусу самостійної філософської категорії та фундаментального музичного параметра [1].

Актуальність теми зумовлена необхідністю переосмислення «нової простоти» не як регресії до примітивізму, а як свідомої стратегії виходу за межі антропоцентричного експресіонізму. Мініمالізм у цьому контексті постає як потужна реакція на надмірність авангарду, пропонуючи слухачеві замість лінійного наративу досвід перебування у звуковому «тепер», де онтологічний статус звуку та його взаємодія з мовчанням стають головними об'єктами художньої рефлексії [2].

Генезис ідеї тиші як активного музичного елемента в академічному мистецтві нерозривно пов'язаний із постаттю Джона Кейджа. Його концепція «неіснування тиші» радикально змінила парадигму сприйняття: будь-який ненавмисний звук у межах часового проміжку стає музикою. Кейджівська інтенційність відкрила шлях до розуміння музики як простору, де тиша є не відсутністю звуку, а його потенційністю [2, 4].

У другій половині ХХ століття цей концепт трансформується у межах «нової духовності» або так званого сакрального мініمالізму. Тиша тут стає метафорою божественної присутності або медитативним простором для слухацької інтенційності. На відміну від кейджівського індетермінізму, у творах Арво Пярта чи Вікторії Польової тиша є суворо детермінованою; вона слугує «диханням» музичної тканини, що спонукає слухача до внутрішнього споглядання. Музична пауза в цьому контексті виконує функцію літургійної паузи, створюючи сакральний вимір часу [3, 5].

Естетична платформа мініمالізму базується на кількох ключових принципах, що докорінно змінюють структуру вокально-інструментального твору:

1. Репетитивність та адитивність: Використання репетитивних структур (циклічного повторення коротких поспівок чи паттернів) призводить до ефекту стазису. Адитивний процес

(поступове додавання нових звукових елементів до існуючої структури) дозволяє музиці розгортатися органічно, уникаючи класичної драматургії конфлікту [4, 5].

2. Вертикальний час: На відміну від горизонтального часу класико-романтичної епохи, спрямованого на кульмінацію, мінімалізм оперує «вертикальним часом». Це стан, у якому слухач фокусується на мікрорізних тембрах та нюансуванні, а не на подієвості. Музика перетворюється на звукове середовище, що не «йде», а «перебуває» [1].

3. Медитативність та сонористика: Звук у мінімалізмі стає самоцінним. Кожен інтервал чи акорд розглядається крізь призму сонористики — як чиста барва, позбавлена функціонального навантаження традиційної гармонії. Це породжує особливу медитативність, де тиша виступає як природне тло для звукових осциляцій [3].

У вокально-інструментальній музиці мінімалізму голос зазнає суттєвої трансформації. Традиційна оперна емісія з її надмірним вібрато та емоційним тиском поступається місцем деперсоналізації.

- Інструментальне трактування голосу: Голос часто трактується як рівноправний інструмент ансамблю. Він позбавляється суб'єктивного «Я» виконавця, стаючи частиною загальної звукової текстури. Це вимагає від співака «білого», прямого звуковидобування, що ідеально поєднується з інструментальним супроводом [5].

- Взаємодія з паузацією: У мінімалістичному солоспіві пауза між словами чи складами стає так само вагомою, як і сам звук. Специфіка паузації у вокальній партії спрямована на деконструкцію вербального сенсу на користь фонічної краси. Слово розчиняється в тиші, перетворюючись на чисту фонетичну субстанцію [6].

Реалізація естетики тиші та мінімалізму в сучасній музиці не є уніфікованою; вона розгалужується на кілька концептуальних напрямів, кожен з яких по-своєму трактує співвідношення звуку та мовчання.

Естонський композитор Арво Пярт став творцем унікальної системи, яку він назвав *tintinnabuli* (від лат. *tintinnabulum* — дзвіночок). В основі цієї техніки лежить граничне самообмеження: взаємодія двох голосів, де один рухається по ступенях гами (мелодійний голос), а інший — по звуках тризвуку (голос «дзвіночків»). У вокально-інструментальних творах Пярта (наприклад, «Stabat Mater» або «Miserere») тиша виступає як «третій голос». Вона є не просто паузою, а акустичним простором, у якому обертони дзвоноподібних співзвуч продовжують жити після фізичного припинення звуку. Для виконавця важливою стає кожна мить входу в звук і виходу з нього, оскільки в умовах такої прозорої фактури найменша неточність руйнує медитативний стан.

Американський мінімалізм у творчості Філіпа Ґласса базується на іншому підході — адитивному процесі (поступовому розширенні ритмічних паттернів). У його вокальних творах, зокрема в опері «Ейнштейн на пляжі» (*Einstein on the Beach*), голос використовується максимально інструментально. Виконавці часто співають не текст, а цифри або назви нот за системою сольфеджіо [4, 10]. Тут тиша виникає не через паузи, а через «вичерпність» звуку: багаторазові повторення створюють ефект звукового кокона, у якому індивідуальне сприйняття часу розчиняється. Вертикальний час Ґласса змушує слухача увійти в стан трансю, де межа між звуком і тишею стає психологічною категорією, а не акустичною.

Український композитор Валентин Сильвестров пропонує унікальну концепцію «тихої музики» або метамузики. Його вокальний цикл «Тихі пісні» став маніфестом нової чутливості. Сильвестров трактує тишу як культурну пам'ять [3, 8]. У його вокально-інструментальному стилі панує естетика «післямови» (постлюдії). Музика звучить так, ніби вона вже закінчилася, і ми чуємо лише її відлуння. Виконання творів Сильвестрова вимагає від вокаліста володіння технікою *mezza voce* та здатності співати «на диханні», де звук народжується з тиші та миттєво в ній розчиняється. Це не просто мінімалізм як структура, а мінімалізм як стан душі, що прагне спокою після катастроф авангарду [1, 5].

Творчість Вікторії Польової представляє напрям, який часто називають сакральним мінімалізмом. У її вокальних творах (наприклад, циклі «Колісанки» або «Lullabies for the world») голос стає медіумом сакральних смислів. Специфіка її стилю полягає у використанні наддовгих

звуків та статичних інструментальних пластів (сонористичних полів). Тиша у Польової — це «простір молитви». Кожна вокальна фраза будується за принципом дихального циклу: вдих — звук — видих — тиша [5]. Тут мінімалізм досягає своєї метафізичної мети — зупинки зовнішнього світу задля внутрішнього споглядання.

Підбиваючи підсумки дослідження естетики тиші та мінімалізму в сучасній вокально-інструментальній музиці, можна зробити такі висновки:

1. Тиша як активний елемент: У сучасній композиторській практиці тиша перетворилася з пасивного елемента синтаксису (паузи) на активну онтологічну категорію. Вона структурує музичний час і створює необхідний простір для слухацької інтенційності.

2. Трансформація виконавської парадигми: Мінімалізм вимагає від виконавця відмови від антропоцентричної експресії на користь деперсоналізованого, «інструментального» звуковидобування. Пріоритетом стає контроль над тембральною чистотою та здатність працювати в умовах гранично тихих динамічних режимів.

3. Зміна часової моделі: Перехід від горизонтального (подієвого) часу до вертикального (статичного) дозволяє музиці стати середовищем для медитації. Репетитивні структури та техніка *tintinnabuli* є головними інструментами досягнення цього стану.

4. Український внесок: Творчість В. Сильвестрова та В. Польової доводить, що український мінімалізм має особливу метафізичну забарвленість, поєднуючи західні структурні знахідки з глибинною духовністю та інтимністю висловлювання.

Естетика тиші сьогодні постає як необхідна екологія звуку, що дозволяє мистецтву повернути свою сакральну функцію в десакаралізованому світі.

Список використаних джерел

1. Тукова І. Г. Простір і час у музиці: від теоретичного обґрунтування до композиторської практики (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.): монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. 340 с.
2. Griffiths P. *Modern Music and After*. 3rd ed. Oxford: Oxford University Press, 2011. 464 p.
3. Жаркова В. Б. *Музика межі ХІХ–ХХ століть: європейська панорама*: навч. посіб. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 144 с.
4. Potter K. *Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 390 p.
5. Берегова О. О. *Діалог культур в українському музичному просторі (ХХ – початок ХХІ ст.): монографія*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2006. 356 с.
6. Зінкевич О. С., Чекан Ю. І. *Музична культура Заходу ХІХ – початку ХХ століття*: навч. посіб. Київ: Музична Україна, 2007. 464 с.
7. Strickland E. *Minimalism: Origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993. 312 p.
8. Кияновська Л. О. *Українська музична культура*: навч. посіб. Львів: Тріада плюс, 2008. 356 с.

УДК 78.071.2:780.621

*Антонюк Катерина,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник – старший викладач
кафедри мистецької освіти
Новосадова Світлана Артемівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ДЕННІ КЕРІ — НОВАТОР СУЧАСНОГО БАРАБАННОГО МИСТЕЦТВА

Danny Carey — один із найвидатніших барабанщиків сучасності, чия творчість стала справжнім проривом у розвитку ударного мистецтва. Найбільшу популярність він здобув як учасник американського гурту Tool, однак його внесок значно ширший, ніж просто участь у відомому колективі. Кері зумів змінити уявлення про роль барабанщика в рок-музиці, перетворивши ударні з ритмічної основи на повноцінний композиційний інструмент.

Майбутній музикант народився 10 травня 1961 року в США. З дитинства він захоплювався музикою, Початкову музичну освіту здобув у шкільних оркестрах, де навчався грі як на духових інструментах так і на барабанах, вивчав різні стилі — від джазу до класики. Саме ця різностороння підготовка сприяла розвитку імпровізаційного мислення, сформувала його унікальний стиль [1].

Справжній творчий злет розпочався на початку 1990-х років із створення гурту Tool. Саме в цьому колективі Кері повною мірою розкрив свій новаторський потенціал. Однією з ключових рис Кері є його підхід до ритму як до самостійної художньої категорії. У його виконанні ритм:

- формує структуру твору;
- визначає драматургію;
- взаємодіє з мелодією на рівних.

Таким чином, барабанна партія перетворюється на повноцінний елемент музичної мови. Його ритмічні партії відзначаються складністю та нестандартністю: він активно використовує поліритмію й поліметрію, поєднуючи різні музичні розміри — 5/8, 7/8, 9/8 та інші. Такий підхід створює відчуття нестабільності, динамічного напруження, руху та глибини. Кері активно використовує поліритмію — одночасне звучання різних ритмічних структур. Наприклад, руки можуть виконувати ритм у розмірі 4/4, тоді як ноги — у 3/4, створюючи складну метричну взаємодію. Барабанна партія Кері не просто підтримує ритм, а підкреслює структурні зміни композиції, виступаючи як активний елемент формоутворення. Так, у композиціях гурту ритмічна структура нерідко будується за математичними принципами, зокрема за послідовністю Фібоначчі. Це свідчить про інтелектуальний характер його творчості та прагнення поєднати музику з науковими й філософськими ідеями [1, 2].

Водночас, попри складність ритмів, гра Кері не здається перевантаженою. Вона відзначається чіткістю, внутрішньою логікою й потужною енергетикою. Він уміло поєднує агресивні, динамічні фрагменти з тонкими й атмосферними ритмічними малюнками. Його звучання часто має майже оркестровий масштаб, що пояснюється не лише технікою, а й особливостями барабанної установки. Кері використовує велику кількість томів, подвійний бас-барабан, гонги, тарілки різних типів, а також електронні елементи. Це дозволяє йому створювати багатопланове звучання, яке розширює темброві можливості ударних інструментів. Музикант досягає високого рівня незалежності рук і ніг, що дозволяє йому виконувати кілька ритмічних ліній одночасно. Такий підхід наближає ударну установку до поліфонічного інструмента [1, 3].

Особливо важливо те, що Денні Кері змінив статус барабанщика в сучасній музиці. У його виконанні ударні перестають бути лише акомпанементом — вони стають рівноправним учасником музичного діалогу. Часто саме ритмічна партія задає композиційний напрямок і визначає характер твору. Таким чином, Кері довів, що барабанщик може бути не лише виконавцем, а й творцем складної концепції музичного простору [1, 3].

Однією з важливих рис стилю Кері є розширення тембрових можливостей ударної установки.

Він використовує:

- електронні перкусійні системи (Mandala pads);
- нетрадиційні ударні інструменти;
- різноманітні способи звуковидобування.

Це дозволяє створювати унікальні звукові текстури, що поєднують акустичне та електронне звучання.

На відміну від багатьох рок-барабанщиків, Кері мислить не лише категоріями ритму, а й категоріями форми, структури та драматургії музичного твору. У його грі відчувається вплив джазової імпровізації, академічної точності та прогресивного експериментаторства.

Крім технічної майстерності, його творчість вирізняється філософською глибиною. Музикант цікавиться сакральною геометрією, символікою та закономірностями світобудови, і ці ідеї знаходять відображення у структурі його ритмів. Для нього музика — це спосіб пізнання гармонії світу, що робить його стиль не лише технічно складним, а й концептуально наповненим [1, 3].

Виконавський стиль Кері характеризується складністю, багатошаровістю та високим рівнем координації, що сформувався під впливом джазу та проявляється у:

- імпровізаційності;
- складних ритмічних структурах;
- використанні синкоп.

Крім того, музикант вивчав гру на індійських табла, що вплинуло на формування універсального стилю, який поєднує різні культурні традиції [1, 3].

Отже, Денні Кері є справжнім новатором сучасного барабанного мистецтва. Його вплив і проявляється у творчості багатьох сучасних барабанщиків. Його стиль став еталоном для музикантів, які працюють у жанрах прогресивного металу та експериментальної музики.

Основні напрями впливу:

- популяризація складних метрів;
- інтеграція різних музичних традицій;
- підвищення ролі ударних інструментів.

Він поєднав різні музичні традиції, розширив технічні й темброві можливості ударних інструментів та підняв роль барабанщика до рівня повноцінного композитора в межах гурту. Його творчість стала прикладом того, як поєднання майстерності, інтелекту й творчої сміливості здатне змінити розвиток музичного мистецтва XXI століття [1,4].

Список використаних джерел

1. Денні Кері. [Електронний ресурс]. URL: [wikipedia.org https://uk.wikipedia.org > wiki](https://uk.wikipedia.org/wiki/Денні_Кері)
2. Danny Carey // Wikipedia. [Електронний ресурс]. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki](https://en.wikipedia.org/wiki/Danny_Carey)
3. Tool // Wikipedia. [Електронний ресурс]. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Tool_\(band\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Tool_(band))
4. Detailed Pedia. [Електронний ресурс]. URL: [https://www.detailedpedia.com > wiki-Tool_\(band\)](https://www.detailedpedia.com/wiki/Tool_(band))

УДК: 78:78.

*Травкіна Наталія,
концертмейстер кафедри мистецької освіти,
Федорченко Валентин,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСТВО ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Концертмейстерство як специфічний вид музично-виконавської діяльності є складним, багаторівневим феноменом, який поєднує в собі елементи інструментального виконавства, ансамблевої взаємодії, інтерпретаційного мистецтва та педагогічної практики. У традиційному розумінні концертмейстер асоціювався передусім із акомпаніатором, який забезпечує гармонічну та ритмічну основу для соліста. Проте сучасне трактування сутності концертмейстерства значно ширше і передбачає активну творчу участь у формуванні художнього змісту музичного твору.

Сьогодні концертмейстерство варто розглядати як особливу форму музичного діалогу, в якій відбувається постійна взаємодія між виконавцями. Цей діалог не є лише технічним узгодженням партій, а передбачає глибоке емоційно-образне співпереживання, взаєморозуміння

та інтуїтивне відчуття партнера. У цьому контексті концертмейстер виступає не як другорядна фігура, а як рівноправний співтворець виконавського процесу.

Сутність концертмейстерства найповніше розкривається через його інтегративний характер, що полягає у поєднанні різних видів професійної діяльності, які взаємодіють між собою та формують цілісну систему виконавської майстерності. Концертмейстерство не може бути зведене лише до технічного супроводу, адже воно синтезує низку взаємопов'язаних компонентів, кожен із яких відіграє важливу роль у створенні художнього результату. Саме ця багатомірність визначає його унікальність як явища музичної культури.

Передусім, ключовим є *виконавський компонент*, який становить основу професійної діяльності концертмейстера. Він передбачає досконале володіння інструментом, високий рівень технічної підготовки, розвинену координацію, точність звуковидобування та інтонаційну чистоту. Водночас технічна майстерність не є самоціллю – вона підпорядковується художнім завданням. Концертмейстер повинен володіти багатою палітрою засобів музичної виразності: динамікою, артикуляцією, тембровими відтінками, агогікою. Особливого значення набуває здатність стилістично точно відтворювати музику різних епох і напрямів, що вимагає глибокого знання історії музики та виконавських традицій [5].

Не менш важливим є *ансамблевий компонент*, який визначає специфіку концертмейстерської діяльності як форми колективного музикування. Він передбачає не лише технічну узгодженість, а й формування особливого типу музичного мислення – ансамблевого. Концертмейстер повинен вміти уважно слухати партнера, тонко відчувати його темпоритмічні особливості, динамічні нюанси, манеру фразування. Важливою є здатність до синхронізації виконавських дій, що досягається через гнучке реагування на найменші зміни у виконанні соліста. У цьому контексті концертмейстер виступає як координатор ансамблевого процесу, який забезпечує цілісність і гармонійність звучання [3].

Інтерпретаційний компонент пов'язаний із глибоким осмисленням музичного тексту та створенням художнього образу твору. Концертмейстер не лише відтворює нотний запис, а бере активну участь у формуванні концепції виконання. Це передбачає аналіз форми, гармонічної структури, стилістичних особливостей, а також пошук виразових засобів, які найточніше передають авторський задум. Важливою є здатність до співтворчості із солістом, узгодження інтерпретаційних рішень, формування єдиного художнього бачення. Таким чином, концертмейстер виступає як інтерпретатор, який впливає на кінцевий результат виконання [3].

Суттєву роль відіграє *психологічний компонент*, який забезпечує ефективність взаємодії між учасниками виконавського процесу. Концертмейстер повинен володіти розвиненим емоційним інтелектом, здатністю до емпатії, вмінням відчувати емоційний стан партнера та відповідно реагувати на нього. Особливо важливою є функція підтримки соліста в умовах сценічного хвилювання або стресу. Концертмейстер має створювати атмосферу довіри, взаєморозуміння та психологічного комфорту, що сприяє розкриттю творчого потенціалу виконавця. Крім того, він повинен уміти передбачати можливі труднощі у виконанні та оперативно реагувати на них [2, с. 121].

Окремого значення набуває *педагогічний компонент*, який особливо яскраво проявляється у сфері музичної освіти. Концертмейстер виступає не лише як виконавець, але й як наставник, консультант і коректор виконавського процесу. Він допомагає студентам засвоювати музичний матеріал, формувати навички ансамблевого музикування, розвивати музичний слух, ритмічне відчуття та художнє мислення. У процесі роботи концертмейстер часто виконує функцію зворотного зв'язку, звертаючи увагу на технічні та інтерпретаційні аспекти виконання. Його педагогічна роль полягає також у формуванні сценічної культури, впевненості та самостійності виконавця [2, с. 121].

Варто зазначити, що всі ці компоненти не існують ізольовано, а перебувають у постійній взаємодії, утворюючи єдину систему. Наприклад, виконавська майстерність без ансамблевого чуття не забезпечує якісної взаємодії, а інтерпретаційна глибина неможлива без психологічного контакту з партнером. Саме тому інтегративний характер концертмейстерства визначає його як складний, багаторівневий і синтетичний вид музичної діяльності.

Отже, концертмейстерство є унікальним феноменом, у якому поєднуються технічна досконалість, художнє мислення, комунікативна компетентність і педагогічна майстерність. Така інтеграція компонентів забезпечує його особливу роль у сучасній музичній культурі як форми співтворчості та професійної взаємодії.

Якщо звернутися до розвитку концертмейстерства у XXI столітті, то він відбувається під впливом глибоких соціокультурних трансформацій, які охоплюють не лише сферу музичного мистецтва, а й ширший гуманітарний простір – освіту, комунікацію, технології та культурну політику. Нинішнє суспільство характеризується високою динамікою змін, відкритістю до інновацій та міжкультурною взаємодією, що безпосередньо впливає на переосмислення ролі музиканта-виконавця, зокрема концертмейстера. У цьому контексті концертмейстерство еволюціонує від традиційного розуміння акомпанементу як допоміжної функції до складного, багатофункціонального та інтегративного виду музичної діяльності, який активно реагує на виклики часу та відображає загальні тенденції розвитку сучасної культури.

Сучасне концертмейстерство функціонує в умовах постійного розширення комунікативних можливостей, зміни форматів мистецької діяльності та переорієнтації на партнерську модель взаємодії. Основні тенденції розвитку цього феномена відображають як внутрішню логіку музичного мистецтва – прагнення до синтезу, інтерпретаційної глибини, ансамблевої єдності, – так і зовнішні чинники культурного середовища, серед яких важливу роль відіграють глобалізація, цифровізація та міждисциплінарність.

Однією з провідних тенденцій є *професіоналізація та ускладнення вимог до концертмейстера*, що зумовлено зростанням загального рівня виконавської культури та конкуренції у музичному середовищі. Сьогодні концертмейстер повинен поєднувати в собі високий рівень інструментальної майстерності з глибоким розумінням стилістики різних епох і жанрів, здатністю до аналітичного мислення та швидкого опрацювання музичного матеріалу. Особливого значення набуває розвиток ансамблевого слуху, внутрішнього метроритмічного відчуття, навичок читання з листа, а також психологічної компетентності. Від концертмейстера очікується універсальність, мобільність, адаптивність до різних виконавських ситуацій і готовність працювати в умовах обмеженого часу та підвищених професійних вимог [6].

Тісно пов'язаною з цим є тенденція до *універсалізації професійної діяльності*, яка проявляється у розширенні функціонального спектра концертмейстера. У сучасній практиці він виступає не лише як акомпаніатор, але й як ансамбліст, репетитор, педагог, консультант, а іноді й організатор або координатор творчого процесу. Така багатофункціональність зумовлює необхідність міждисциплінарної підготовки, що включає знання з музичної педагогіки, психології, теорії музики, історії мистецтва та навіть менеджменту. Постійне професійне самовдосконалення стає обов'язковою умовою успішної діяльності [6].

Суттєвого значення набуває *міждисциплінарність концертмейстерської діяльності*, яка відображає загальну тенденцію до синтезу мистецтв. У сучасному культурному просторі активно розвиваються такі форми, як музично-театральні постановки, перформанси, хореографічні проєкти, мультимедійні вистави, де музика функціонує у тісному взаємозв'язку з іншими художніми засобами. У таких умовах концертмейстер має не лише виконувати музичний супровід, а й враховувати драматургію сценічної дії, ритм руху, візуальні ефекти, що вимагає від нього широкої культурної ерудиції та здатності до інтегративного мислення [7].

Важливою тенденцією є *розширення репертуарного поля*, що пов'язане з демократизацією музичної культури та зростанням інтересу до різноманітних жанрів і стилів. Сучасний концертмейстер працює не лише з класичною музикою, але й із сучасною академічною творчістю, джазом, естрадними жанрами, фольклорними обробками, експериментальними композиціями. Це сприяє розвитку стилістичної гнучкості, формуванню індивідуального виконавського стилю та розширенню художнього світогляду [7].

Значно посилюється *роль психологічного компоненту* у професійній діяльності. Концертмейстер повинен володіти розвиненим емоційним інтелектом, навичками ефективної комунікації, здатністю до емпатії та підтримки партнерів. У ситуаціях сценічного виступу, що часто супроводжуються стресом, саме концертмейстер може виступати стабілізуючим фактором,

забезпечуючи впевненість і психологічний комфорт соліста. Особливо важливою є ця функція у педагогічному процесі, де концертмейстер взаємодіє зі студентами різного рівня підготовки та сприяє їх професійному становленню [2, с. 123].

Ще однією важливою тенденцією є *підвищення статусу концертмейстерства як самостійного виду мистецтва*. Відбувається поступове переосмислення його ролі – від допоміжної до співтворчої. Це знаходить відображення у зростанні кількості наукових досліджень, присвячених цій тематиці, проведенні спеціалізованих конкурсів і фестивалів, створенні освітніх програм, орієнтованих на підготовку саме концертмейстерів. Таким чином, концертмейстерство утверджується як окрема галузь музичного виконавства зі своїми принципами, методами та професійними стандартами [1, с. 63].

Не менш значущою є тенденція до *індивідуалізації та творчої самореалізації*. Сучасні концертмейстери прагнуть вийти за межі традиційної ролі супровідного музиканта, формуючи власний творчий стиль, ініціюючи авторські проєкти, беручи участь у концертній, фестивалійній та записувальній діяльності. Вони дедалі частіше стають активними учасниками культурного процесу, здатними впливати на його розвиток.

У контексті глобалізації актуалізується також *інтернаціоналізація концертмейстерської діяльності*. Міжнародні конкурси, майстер-класи, освітні програми та академічні обміни сприяють інтеграції різних виконавських традицій, формуванню нових підходів до ансамблевого музикування та підвищенню професійного рівня музикантів. Така взаємодія розширює культурний горизонт концертмейстера та сприяє його включенню у світовий мистецький процес [1, с. 64].

Окремою і надзвичайно актуальною тенденцією є *цифровізація та технологізація діяльності*. Використання цифрових нотних архівів, інтерактивних додатків, програм для аранжування та обробки звуку, онлайн-платформ для навчання та комунікації суттєво змінює характер роботи концертмейстера. Дистанційні репетиції, відеоконференції, запис і аналіз виконання за допомогою цифрових засобів стають звичною практикою. Це відкриває нові можливості для професійного розвитку, міжнародної співпраці та доступу до світових ресурсів, але водночас вимагає високого рівня цифрової компетентності та готовності до роботи у віртуальному середовищі [5].

Таким чином, розвиток концертмейстерства у XXI столітті характеризується багатовекторністю, динамічністю та відкритістю до інновацій. Воно поступово трансформується у складний, інтегративний вид мистецької діяльності, що поєднує виконавську майстерність, педагогічну функцію, комунікативну взаємодію та творчий потенціал, відповідаючи сучасним викликам культурного середовища.

У підсумку відзначимо, що концертмейстерство у сучасному музичному просторі постає як складний, інтегративний феномен, що виходить за межі традиційного розуміння акомпанементу. Воно поєднує виконавський, ансамблевий, інтерпретаційний, психологічний та педагогічний компоненти, які у взаємодії формують цілісну систему професійної діяльності концертмейстера. У XXI столітті концертмейстерство зазнає суттєвих трансформацій під впливом соціокультурних змін, що проявляється у зростанні вимог до професійної підготовки, розширенні функціональних ролей, розвитку міждисциплінарності та впровадженні цифрових технологій. Водночас посилюється його статус як самостійного виду музичного мистецтва, заснованого на принципах співтворчості, партнерства та художньої взаємодії.

Список використаних джерел

1. Парадигма концертмейстерського мистецтва: історія, традиції, сучасний розвиток : зб. наук. статей / Гол. ред. І. Пилатюк, наук. ред.-упоряд. О. Басса. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2025. 228 с.
2. Пірус В. В. Феномен піаніста-концертмейстера та сутність його діяльності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 71, том 2. С. 119-123.
3. Bishop L., Goebel W. Negotiating a Shared Interpretation During Piano Duo Performance. *Music & Science*. 2020. URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/2059204319896152>

4. Boiko I. Practical aspects of the independent work of the accompanist. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2024. № 3(4). P. 1–6. DOI: <https://doi.org/10.46299/j.isjel.20240304.01>

5. Feng Y. Piano accompaniment: exploring the role of information dynamics, communication practices and cultural influence. *Humanities and Social Sciences Communications*. 2026. URL: https://www.nature.com/articles/s41599-026-06537-0?utm_source

6. Penalver Vilar J. M., Valles Grau L. Vocal Piano Accompaniment: A Constant Research Towards Emancipation. *English Language, Literature & Culture*. 2020. DOI: <https://doi.org/10.11648/j.ellc.20200501.12>

7. Roussou E. Working practices of professional piano accompanists outlined through a conceptual framework. *Oxford University Press*, 2021. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780198860761.003.0011>

УДК 792.25:792.028(477)

*Чичкаленко Ростислав,
здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – заслужена артистка України,
старший викладач кафедри мистецької освіти
Заведія Олена Борисівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ІМПРОВІЗАЦІЯ В АКТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ: ШЛЯХ ДО ОРГАНІЧНОСТІ СЦЕНІЧНОГО ІСНУВАННЯ (У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ)

Театральне мистецтво в українській культурі є складним синтетичним явищем, у якому поєднуються естетичні, психологічні та соціокультурні аспекти. Воно виконує не лише розважальну функцію, а й виступає засобом глибокого осмислення дійсності, формування світогляду та емоційного досвіду глядача. Саме через театральне мистецтво відбувається осмислення суспільних процесів, актуалізація моральних цінностей і формування культурної ідентичності.

Однією з ключових характеристик сучасного театру є його динамічність, відкритість до експерименту та постійний творчий пошук. У цьому контексті імпровізація набуває особливого значення як важливий інструмент акторської майстерності, що дозволяє досягти максимальної правдивості сценічного існування [1]. Вона стає не лише допоміжним засобом, а повноцінним елементом творчого процесу, який впливає на якість акторської гри.

Імпровізація в акторській практиці розглядається як усвідомлений творчий метод, що базується на глибокому розумінні драматургічного матеріалу, внутрішній свободі виконавця та його здатності до спонтанної реакції. Важливо підкреслити, що імпровізація не означає хаотичності чи відсутності структури. Навпаки, вона передбачає наявність чіткої внутрішньої логіки, яка дозволяє актору діяти в межах заданого образу та сценічної ситуації.

Вона не заперечує режисерського задуму чи авторського тексту, а, навпаки, допомагає глибше їх осмислити та інтерпретувати. Актор, який використовує імпровізацію, здатен наповнювати роль індивідуальним змістом, роблячи її більш живою, переконливою та багатовимірною [2]. Завдяки цьому сценічний образ перестає бути статичним і набуває динамічності.

Особливу роль імпровізація відіграє у досягненні органічності сценічного існування. Органічність є однією з ключових категорій акторської майстерності і передбачає природність, внутрішню логіку та психологічну правдивість поведінки актора на сцені. У стані органічності

актор не «грає» роль, а «живе» в ній, реагуючи на події відповідно до характеру персонажа та обставин.

Імпровізаційні вправи сприяють розвитку цієї якості, оскільки допомагають позбутися внутрішніх затисків, розвинути уяву та навчитися діяти спонтанно, але водночас усвідомлено [6]. Вони створюють умови, у яких актор може вільно експериментувати з поведінкою персонажа, знаходити нові способи вираження та краще розуміти внутрішню логіку ролі.

Важливим аспектом імпровізації є розвиток уяви та асоціативного мислення. Саме ці якості дозволяють акторові створювати нові образи, знаходити нестандартні рішення та адаптуватися до змін у сценічній ситуації. У процесі імпровізації актор активно використовує свій життєвий досвід, емоційну пам'ять та інтуїцію, що сприяє глибшому розумінню ролі та її внутрішньої логіки.

Не менш важливою є роль імпровізації у взаємодії з партнером. Театр є колективним мистецтвом, у якому успіх вистави значною мірою залежить від злагодженої роботи акторського ансамблю. Імпровізація формує навички активного слухання, чутливості до партнера та здатності будувати живий сценічний діалог. Завдяки цьому створюється відчуття справжності подій, що відбуваються на сцені, а взаємодія між акторами стає більш природною та переконливою [4].

У процесі імпровізації актор не лише реагує на партнера, але й активно впливає на розвиток сценічної ситуації. Це створює ефект живого процесу, у якому кожна дія має значення і викликає відповідну реакцію. Такий підхід сприяє формуванню ансамблевої гри, де всі учасники сценічного процесу взаємодіють на рівні спільного творчого існування.

Імпровізація також тісно пов'язана з поняттям сценічної свободи. Вона дозволяє акторові почуватися впевнено навіть у непередбачуваних ситуаціях, таких як зміна тексту, технічні збої або несподівана реакція глядачів. Здатність швидко реагувати на такі обставини та знаходити творчі рішення є важливою професійною навичкою сучасного актора [5].

У педагогічному процесі імпровізація використовується як ефективний засіб розвитку творчих здібностей майбутніх акторів. Спеціальні вправи сприяють розвитку креативності, уяви, емоційної відкритості та впевненості у власних можливостях. Вони допомагають студентам подолати страх сцени, навчитися довіряти власним відчуттям і формувати індивідуальний стиль акторської гри [7].

Сучасний український театр активно використовує імпровізацію як основу створення вистав, особливо у практиках колективної творчості. У таких формах актори беруть безпосередню участь у формуванні драматургії, створюючи сценічний матеріал у процесі імпровізації. Це дозволяє створювати актуальні, живі постановки, що відображають сучасні соціокультурні процеси та відповідають запитам глядача.

Крім того, імпровізація сприяє розвитку індивідуальності актора. Вона дає можливість кожному виконавцеві знайти власний стиль, розкрити свою унікальність і внести особистий внесок у створення сценічного образу. Це робить театральне мистецтво більш різноманітним і глибоким за своїм змістом.

Отже, імпровізація є важливим компонентом акторської майстерності, що забезпечує досягнення органічності сценічного існування, розвиток творчого мислення та ефективну сценічну взаємодію. Вона відіграє ключову роль у сучасному театрі, сприяючи його розвитку, оновленню та збереженню його живої природи.

Список використаних джерел

1. Курбас Л. Філософія театру. Харків : Факт, 2001. 304 с.
2. Франко І. Театр і драматургія. Київ : Наукова думка, 1980. 384 с.
3. Крушельницький М. Спогади. Статті. Київ : Мистецтво, 1990. 256 с.
4. Саксаганський П. Вибрані твори. Київ : Мистецтво, 1985. 312 с.
5. Ступка Б. Мій театр. Київ : Фоліо, 2012. 256 с.
6. Вакуленко О. Імпровізація як метод акторської майстерності. *Науковий вісник КНУТКиТ*. 2019. №2. С. 45–52.

7. Гуменюк Т. Акторська імпровізація у сучасному театрі. *Мистецтвознавчі записки*. 2020. №38. С. 112–118.

УДК 792.071.27:792.071.28

Поліщук Олександр,
*здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ВІД СЛІВ ДРАМАТУРГА ДО ЖИВОГО ОБРАЗУ : ЯК АКТОР І РЕЖИСЕР РАЗОМ ТВОРЯТЬ РОЛЬ

Театральне мистецтво зароджується на перехресті авторського задуму та сценічної реалізації, де текст драматурга стає лише початковим імпульсом для створення живої, пульсуючої ролі. Перетворення літературного твору на сценічний образ вимагає глибокої взаємодії між режисером та актором, які виступають рівноправними співавторами вистави. Даний процес не зводиться до механічного перенесення рядків на сцену, а являє собою тонке мистецтво переосмислення, емпатії та творчого пошуку, результатом якого стає унікальний сценічний феномен [4].

Драматургічне слово містить у собі не лише сюжет та діалоги, а й приховані підтексти, ритміку мови, психологічні конфлікти та авторські інтонації. Завдання творчого тандему – розкрити ці пласти, перетворивши статичний текст на динамічну дію. Режисер виступає як диригент, який задає художній контекст і визначає пріоритети інтерпретації, тоді як актор стає носієм цього задуму, наповнюючи його особистим досвідом, емоційною пам'яттю та тілесною виразністю.

Режисерська робота над роллю починається з аналізу тексту, формування концепції та побудови сценічного простору, у якому персонаж існуватиме. Режисер створює «світобудову» вистави, визначає стиль, темпоритм і емоційний градус, пропонуючи акторові не готові відповіді, а простір для творчого експерименту. Сучасна режисура часто відходить від авторитарного контролю на користь творчої співпраці, де акторська ініціатива стає не менш важливою, ніж задум постановника [6].

Акторський шлях до ролі передбачає послідовне занурення у внутрішній світ персонажа: від літературного аналізу до емоційної ідентифікації та фізичного втілення. Через вправи на уяву, імпровізацію, роботу з партнером та тілесну пластику актор «знаходить» характер, його ходи, голосові тембри, реакції та внутрішні суперечності [5]. Важливо, що цей процес не відбувається ізольовано – він постійно коригується та збагачується режисерськими зауваженнями, які допомагають уникнути однобічності та знайти найбільш точну сценічну форму.

Вирішальною стадією народження ролі є репетиційна робота, яка перетворюється на простір творчого діалогу. Ефективна співпраця базується на довірі, готовності до ризику та спільній мові професійних термінів. Режисер задає напрям, актор пропонує варіанти, разом вони тестують межі можливого, відкидають зайве та знаходять ті рішення, де текст, рух і емоція зливаються в єдине ціле. Саме в цій взаємодії народжується «живий образ» – не ілюстрація до п'єси, а самостійне, цілісне мистецьке явище [1].

Перетворення слова на дію відбувається через конкретні театральні інструменти: роботу з підтекстом, паузи, мізансцени, реквізит, світло та звук. Режисер і актор спільно визначають, який жест підкреслить сум, який ракурс простору посилить конфлікт, де мовчання говоритиме голосніше за репліку. Ця синхронізація елементів дозволяє уникнути буквального прочитання

тексту та створити багатовимірний сценічний образ, що знаходить відгук з глядачем на інтуїтивному рівні.

Різні театральні традиції по-різному розподіляють ролі у створенні образу. У театрі переживання акцент робиться на внутрішній правді та емоційній пам'яті, тоді як у постдраматичному чи фізичному театрі пріоритет віддається тілесності, просторовій організації та колективній імпровізації. У східних театральних системах роль режисера часто зливається з роллю вчителя-майстра, який передає канонічні форми, а актор наповнює їх особистою енергією. Кожна традиція пропонує свою модель співтворчості, доводячи, що універсального рецепту не існує, але є спільна мета – оживити слово.

У сучасному театрі процес створення ролі дедалі більше набуває колективного та інтердисциплінарного характеру. Режисери часто залучають драматургів до репетицій, актори стають співавторами тексту, а кордони між професіями розмиваються. Використання документального матеріалу, інтерактивних технологій та соціальних досліджень дозволяє створювати ролі, що віддзеркалюють актуальні проблеми суспільства [3]. У таких умовах актор і режисер виступають як новатори, які разом шукають форму для вираження складних ідей.

Професійна підготовка актора сьогодні неможлива без розвитку навичок співпраці. Театральні заклади вищої освіти все частіше включають у програми курси з режисерського мислення, імпровізації та колективного творення, оскільки сучасний актор має вміти не лише виконувати, а й пропонувати, аналізувати та адаптуватися. Режисерська освіта, у свою чергу, дедалі більше орієнтується на психологію співпраці, комунікаційні техніки та етику творчого процесу, що забезпечує продуктивний діалог на майданчику.

Від слів драматурга до живого образу пролягає шлях, який неможливо подолати поодиночку. Актор і режисер, об'єднуючи інтелект, інтуїцію та професійну майстерність, перетворюють літературний текст на сценічну реальність, де кожен жест, інтонація та пауза стають частиною спільної творчої мови. Саме в цій взаємодії народжується театр як живе мистецтво, здатне не лише відтворювати, а й переосмислювати людський досвід, відкриваючи нові обрії для акторської майстерності та режисерської думки [2].

Таким чином, шлях від слів драматурга до живого сценічного образу є результатом глибокої творчої співпраці актора та режисера. Їхній діалог, заснований на взаємній довірі, професійному досвіді та спільному художньому пошуку, дозволяє перетворити літературний текст на багатовимірну сценічну реальність. У сучасному театрі дана співпраця стає ключовим чинником успіху постановки, адже саме в ній народжується автентичність, емоційна щирість та інтелектуальна глибина образу. Відтак, спільна творчість актора і режисера не лише збагачує театральне мистецтво, а й відкриває нові можливості в акторській майстерності та режисерській думці загалом.

Список використаних джерел

1. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
2. Зайцева І. Є. Сучасний український театр: виклики часу. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: Міжнар. наук.-практ. конф. Молодих вчених, аспірантів та магістрів. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 79–80.
3. Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. 199 с.
4. Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі XXI століття : матеріали І Всеукраїнської науково-практичної конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів і магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2019. 195 с.
5. Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів ІХ Міжнародної науково-практичної конференції. 24 жовтня 2024 р. Київ: Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2024. 221 с.

6. Шлемко О. Д. Специфіка формування сценічного образу вистави. *Сценічне мистецтво: творчі надбання та інноваційні процеси*: матеріали II Всеукраїнської наукової конференції професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКІМ, 2020. С. 203-208.

УДК 792.026.2:792.071.2:792.08:159.98

Тукмакова Ганна,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка

АРХЕТИПИ К. Г. ЮНГА ЯК ІНСТРУМЕНТ ПОБУДОВИ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ-КАЗКИ «НА КРИЛАХ МРІЇ»)

Сучасна акторська школа все активніше звертається до здобутків глибинної психології як інструменту роботи над роллю – і не випадково. Згідно з дослідженнями Н. В. Медведєвої, архетипні структури є фундаментальною основою загальнолюдської символіки чарівних казок [3, с. 6]. У цьому контексті жанр п'єси-казки «На крилах мрії» молоді української авторки Анни Проботюк стає ідеальним майданчиком для реалізації колективного несвідомого.

За К. Г. Юнгом, архетипи виступають не як готові образи, а як матриці, що зумовлюють вроджену тенденцію людини «реагувати емоційно, когнітивно і поведінково на конкретні ситуації» [3, с. 7]. Саме цей принцип Проботюк закладає в побудову сценічних образів: поведінка Лії, Флая чи Пшономирки продиктована їхнім підключенням до певного архетипного патерну. Більше того, використання архетипу як глибинного «праобразу» дозволяє драматургині створити потужний міст між сценою та глядачем – розкодування цих праобразів підсвідомо вмикає механізми творчого співпереживання та цілісного сприйняття художнього твору, адже сценічні образи несуть у собі глибинний психологічний код, доступний кожному глядачеві на підсвідомому рівні.

У системі персонажів п'єси найвиразніше артикулюються три архетипи: Божественне дитя (Лія), Мудрий старий (Тітонька Лілея та Тато) і Тінь (внутрішні демони Флая та Пшономирки).

Архетип Божественної Дитини уособлює не біологічний вік, а потенціал майбутнього, зовнішню вразливість і внутрішню непереможність. Н. І. Астрахан, спираючись на праці Юнга, зазначає, що образ «божественного немовляти» зазвичай перебуває у просторі небезпеки, але несе в собі «дивовижні перспективи оновлення та гармонізації світу» [1, с. 52]. Лія ідеально відповідає цій моделі: вона потрапляє у ворожий простір Мрієва без зброї та магічних умінь, проте саме вона гармонізує розколотий світ. Подібно до інших представників цього архетипу у світовій літературі – Гаррі Поттера, Фродо, Маленького принца – Лія є тією, від кого найменше очікують перемоги, і саме тому перемагає. Її «зброєю» є те, чого не можна навчитися – природна цілісність серця: «Світло доброго серця».

Ключова парадоксальність архетипу Божественної Дитини полягає в тому, що його сила криється саме у вразливості. За Юнгом, дитина як архетипний образ символізує синтез свідомого і несвідомого – вона ще не розділена внутрішніми суперечностями, не «зіпсована» соціальними масками і захисними механізмами, які доросла людина вибудовує роками [5, с. 158]. Саме тому вона здатна зробити те, чого не може жоден маг чи воїн — діяти з абсолютної внутрішньої цілісності. Лія перемагає Чаклуна не всупереч своїй дитячості, а завдяки їй: її серце ще не навчилося зраджувати власні ідеали, не навчилося сумніватися в добрі як такому. Для акторки це

означає конкретне завдання: не грати наївність як характерну рису, а транслювати стан внутрішньої нерозділеності – те первинне «так» світові, яке є до будь-якого страху і сумніву.

Для того, щоб Божественне дитя змогло виконати свою місію, воно потребує духовного керівництва. За Юнгом, архетип Мудрого старого з'являється тоді, коли герой опиняється у безнадійній ситуації, з якої його може витягти лише вчасна порада або глибока рефлексія [5, с. 207]. У п'єсі цей архетип розщеплюється між двома персонажами: Тітонька Лілея є класичним казковим дарувальником мудрості, тоді як Тато діє у Явному світі – саме його інтроєктований голос стає для Лії духовним імпульсом у кульмінаційний момент розпачу.

Найглибший психологічний пласт п'єси пов'язаний з архетипом Тіні. За Юнгом, Тінь є живою частиною особистості, яку неможливо знищити – її можна лише усвідомити й інтегрувати [5, с. 36]. Принципово важливо, що Темний Чаклун функціонує не як зовнішнє зло, а як психологічний каталізатор, що активує Тінь всередині самих позитивних персонажів. Флай несе переконання «Темрява в мені – це частина мене самого» [4, с. 19] – це інтроєктована Тінь, яку він не може інтегрувати, а Чаклун лише дзеркалить голос самозвинувачення, що вже існує всередині. Ще складнішою є ситуація Пшономирки, чия Тінь має онтологічний характер: вона буквально створена Чаклуном з гнилих колосків як «Колос Пітьми», тобто її походження і є її Тінню. Чаклун не вдається до брехні – він експлуатує правду як найнебезпечнішу зброю: «А що ж за пір'я тоді у твоїх крилах? У ньому пітьма!» [4, с. 22]. Це найскладніший різновид внутрішнього конфлікту, коли голос Тіні підтверджується об'єктивними фактами минулого. Момент, коли Пшономирка здається і віддає Зерня Надії, є драматичною ілюстрацією того, як Тінь тимчасово поглинає свідомий вибір. Саме тут розкривається ключова функція Лії як Божественної Дитини: вона не засуджує подругу і не намагається знищити її темне минуле – вона утримує віру в її світлу сутність навіть тоді, коли сама Пшономирка в неї не вірить. Це і є юнганське зцілення через прийняття: Тінь інтегрується не боротьбою, а безумовним визнанням цілісності особистості: «Байдуже, що тобі казали колись – важливо те, хто ти зараз» [4, с. 22].

Для актора усвідомлення архетипної природи персонажа є не абстрактною теорією, а практичним інструментом побудови образу. Дені Дідро у «Парадоксі про актора» наголошував, що сценічна правдивість досягається не через побутову чутливість, а через наслідування «ідеального зразка, створеного уявою» [2, с. 18]. Юнганський архетип є саме таким зразком – універсальним, надособистісним, закоріненим у колективному несвідомому. Акторка, яка усвідомлює, що грає не просто дівчинку-мрійницю, а архетип Божественної Дитини, автоматично отримує інший масштаб образу: не побутову наївність, а ту непереможну внутрішню цілісність, яку глядач впізнає підсвідомо – бо вона закладена в кожному з нас.

Отже, сюжет п'єси розгортається як класичний юнганський процес індивідуації: Божественне дитя, кероване Мудрим старим, проходить через зустріч із Тінню, щоб відновити цілісність світу. Архетипний аналіз у цьому контексті є не лише літературознавчим методом, а й повноцінною методологією акторської підготовки – такою, що відкриває в образі його універсальний людський вимір і робить театральне мистецтво тим, чим воно є: розмовою між сценою і глядачем мовою колективного несвідомого.

Список використаних джерел

1. Астрахан Н. І. Теорія літератури: основи, традиції, актуальні проблеми : навчальний посібник. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 296 с.
2. Дідро Д. Парадокс про актора, пер. з фр. М. Іванова. Київ : Мистецтво, 1966. 154 с.
3. Медведева Н. В. Теорія архетипів К. Г. Юнга та дослідження творчого сприймання. *Symbolic and archetypic in culture and social relations : materials of the IV intern. sci. conf.* (March 5-6, 2014). Prague : Vedeckovydavatel'ske centrum «Sociosfera-CZ», 2014. С. 21–30.
4. Проботюк А. На крилах мрії. Житомир, 2025. 33 с.
5. Jung C. G. The Collected Works of C. G. Jung. Vol. 9, Part 1 : The Archetypes and the Collective Unconscious / ed. by H. Read, M. Fordham, G. Adler, W. McGuire. 2nd ed. Princeton : Princeton University Press, 1968.

*Маніхровська Дарія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ХАРАКТЕРНОЇ РОЛІ В АКТОРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Акторське мистецтво є особливим видом мистецтва, в якому передбачено не лише відтворення актором драматургічного тексту чи зовнішніх характеристик обраного персонажа, але і створення цілісного сценічного образу, що ґрунтується на внутрішній логіці поведінки, дії та переживанні. Загалом, в театральній практиці актор існує не тільки як виконавець тексту, але і як носій дії, що розгортається в певних запропонованих йому обставинах. Саме тому вкрай важливою річчю є здатність актора мислити «категоріями» сценічної дії, тобто визначити мету та особливості характеру персонажа, його надзавдання, що свого роду об'єднує всі епізоди в єдину смислову лінію. Допоміжною сходинкою цього процесу можна вважати метод аналізу ролі через «якби», які дає не тільки автор п'єси та режисер, але й інші задіяні творці вистави. В свою чергу актор повинен враховувати це в розробці своєї лінії дії, адже це дозволить йому не лише зрозуміти, але і внутрішньо виправдати поведінку конкретного персонажа.

Працюючи над роллю не можна пропустити і процес входження в образ. Даний процес не зводиться до механічного завчання тексту чи відтворення зовнішніх засобів виразності, його можна охарактеризувати як складний психофізичний, в якому відбувається поступове ототожнення актора з персонажем через уяву, систему внутрішніх дій та емоційної пам'яті. Входження в образ має на меті формування органічного існування в умовах сценічних, де кожна дія, слово та пауза стають внутрішньо вмотивованими. На цьому етапі актор зазвичай стикається з подоланням розриву між собою і роллю та має знайти точки дотику між власним набутим досвідом та природою свого персонажу. Процес входження в образ підводить вже до більш глибокого усвідомлення специфіки ролі, зокрема характерної.

Щодо характерної ролі, вона вирізняється наявністю яскраво окреслених індивідуальних рис, що можуть бути соціально або художньо зумовленими. Така роль передбачає наявність певної виразної форми, це, наприклад, може бути особлива пластика, стиль мовлення і його темпоритм, що одразу виражають характер персонажа. Проте сконцентрованість над зовнішньою виразністю може створити таку проблему як поверхневий підхід до ролі. Тобто, актор в даному випадку зосереджується більше на відтворенні зовнішніх ознак, таких як манера, жести, інтонації і т.д., що в свою чергу підмінює внутрішню дію зовнішнім ефектом і у висновку призводить до втрати сценічної правди та штампованості. Як цього уникнути? В хід вступає внутрішня дія, що являє собою основу органічного існування актора в ролі. На відміну від зовнішніх характеристик, саме внутрішня дія визначає природу персонажу та надає йому життєвості. Саме тому важливо у роботі над характерною роллю знайти так зване «зерно ролі» - тієї внутрішньої сутності, яка об'єднує всі прояви образу та визначає поведінкову логіку. Зерно ролі можна позначити як своєрідну «родзинку» яка створює неповторність образу та допомагає процесу перетворення, при цьому забезпечуючи цілісність і переконливість сценічного образу [2, с.28-35].

Не менш важливим етапом роботи актора над будь якою роллю є усвідомлення та формування надзавдання персонажа і його наскрізної дії. Надзавдання визначає головну мету існування персонажа в межах всього твору, а наскрізна дія об'єднує всі його вчинки в єдину логічну лінію розвитку. Якщо ж не буде чіткого розуміння цих понять, то роль ризикує розпастися на окремі епізоди які будуть позбавлені внутрішньої єдності. Саме тому актор

повинен мислити не окремими сценами чи репліками, а спостерігати та брати до уваги безперервний процес дії, що розгортається в часі і просторі [2, с.23-26].

Також для того щоб відтворити на сцені достовірний образ персонажа, в свою роботу необхідно включити і аналіз запропонованих обставин в яких існує персонаж. Мова йде не лише про зовнішні умови (час, місце події), але і внутрішні фактори які включають в себе психологічний стан героя, його передісторія, взаємини з іншими дійовими особами. Аналіз запропонованих обставин дозволяє актору знайти мотивацію до кожної дії та уникнути формального виконання ролі [1, с.15-16].

У використанні виражальних засобів, таких як інтонація, пластика, темпоритм постає питання міри, адже все це формує зовнішню форму ролі, проте без внутрішнього наповнення вони залишаються лише одними з елементів повноцінної картини. Для того щоб образ був дійсно цілісним, актор має знайти гармонійне поєднання внутрішнього і зовнішнього. В даному контексті важливим є також і поняття «органічності», яке означає природність поведінки актора в умовах сценічної умовності.

Щодо ще одного аспекту в процесі роботи над характерною роллю, також потрібно приділяти увагу уяві та особистому досвіду. Навіть якщо персонаж існує у фантастичних, казкових або умовних обставинах, актор при цьому також має знайти в ньому дещо людське, зрозуміле та близьке як собі, так і глядачам. Це дозволяє створити переконливий образ який буде сприйматися глядачем як правдивий, а не фальшивий.

На прикладі роботи над характерною роллю тітоньки Лілеї у казці Анни Проботнюк «На крилах мрії» можна простежити, як зазначені вище теоретичні положення реалізуються в практичній акторській діяльності. Образ Тітоньки Лілеї поєднує в собі життєву переконливість і узагальнено-символічний зміст, що потребує від актора особливої точності у визначенні внутрішньої природи персонажа. З одного боку Лілея існує в реальних обставинах сценічної дії та взаємодіє з іншими героями як жива людина, а з іншого, вона виконує «функцію» носія певної мудрості і морального орієнтира як казковий персонаж. У процесі роботи над роллю, головним стало визначення її зерна, яке можна визначити як внутрішній спокій, доброзичливість і віра у світло та добро. Саме це зерно визначило не лише інтонаційну м'якість і гармонійну, позбавлену різкості пластику, але і загальний темпоритм ролі, при цьому формуючи особливий спосіб сценічного існування. Також важливою задачею стало уникнення зовнішньої узагальненості та наближення образу до внутрішньо виправданої, органічної поведінки.

В цьому контексті не менш важливого значення набуває взаємодія персонажа з партнерами на сцені, адже саме через сценічне спілкування також розкривається справжня природа ролі. Тітонька Лілея існує не ізольовано від інших, її образ формується саме в процесі гри з іншими дійовими особами, у реакціях, паузах, інтонаційних відтінках. Саме тому актор завжди повинен бути не тільки носієм внутрішнього стану, але також і активним учасником сценічного діалогу здатним до живого реагування. Тут велику роль грає і здатність до сценічного слухання, що в свою чергу дозволяє не механічно відтворювати свій текст, але і взаємодіяти з іншими героями, в певній мірі змінюватися та підлаштовуватися до партнера.

Продовженням цієї взаємодії є робота над підтекстом, адже не всі думки і почуття персонажа прямо звучать у тексті, тому актору потрібно розуміти що саме стоїть за словами які він вимовляє. Дуже часто справжній зміст репліки прихований у внутрішньому стані, намірі або ставленні до партнера. Саме підтекст дає можливість наповнити слова внутрішнім життям і зробити їх не машинально озвученими, а дійсно органічно прожитими. Коли актор працює з підтекстом, його мова стає більш живою, з'являються паузи, змінюється інтонація, стан, виділяється головна суть фрази. Як наслідок, слова реплік не стають просто передачею інформації, а свого роду перетворюються на інструмент дії який допомагає вірно вибудувати повноцінну взаємодію між персонажами.

В свою чергу сформований підтекст та правильно вибудована взаємодія з партнерами стають основою для подальшого існування ролі при багаторазовому виконанні. В театральній практиці актор часто стикається з необхідністю повторювати свою роль на сцені безліч разів. В такому випадку, виконавцю потрібно не просто один раз знайти образ, а зберігати його живим в

кожному показі вистави. Це не так просто як здається, адже є ризик почати грати «на автоматі», тому тут важливо щоразу повертатися до внутрішньої дії і знову проживати ситуацію, а не копіювати себе. З одного боку потрібно дотримуватися вже вибудованої логіки, темпоритму та послідовності дій, а з іншого залишатися відкритим до живого процесу на сцені, взаємодії з партнерами і змін у власному стані аби зберегти природність і правдивість образу навіть після багаторазових повторень і не втратити відчуття живого існування в ролі.

У підсумку можна визначити, що створення характерної ролі є складним процесом, що поєднує не тільки роботу з текстом, але і творчий пошук внутрішньої сутності персонажа. Через усвідомлення зерна ролі, побудови наскрізної дії, врахування зовнішніх і внутрішніх аспектів та органічного існування в запропонованих обставинах, можливе створення переконливого і цілісного сценічного образу персонажа.

Список використаних джерел

1. Неклюдова Т.Б. Основи акторської майстерності: методичні рекомендації з дисципліни «Основи акторської майстерності», 2023. 34 с.
2. Кнебель О. Дієвий аналіз п'єси та ролі : навчальний посібник. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, кафедра театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв, 2020. 92с.

УДК 792.028.4:792.07

*Іванюха Анастасія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

РОБОТА НАД РОЛЛЮ У ТЕАТРАЛЬНІЙ ВИСТАВІ: АНАЛІЗ, ОСМИСЛЕННЯ ТА ВТІЛЕННЯ В КОНТЕКСТІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ

Сучасне сценічне мистецтво постає як динамічний синтез різних видів мистецтв, де театральна вистава стає простором інтеграції літератури, музики, хореографії, образотворчого мистецтва та цифрових технологій. У цьому контексті робота актора над роллю набуває особливого значення, оскільки вимагає не лише індивідуального творчого пошуку, а й органічного поєднання психофізичних, емоційних та естетичних компонентів. Актуальність теми зумовлена трансформаціями театрального процесу в умовах сучасних соціокультурних змін, де актор виступає ключовим інтегратором художніх засобів.

Мета дослідження – проаналізувати етапи роботи над роллю (аналіз, осмислення та втілення) крізь призму синтезу мистецтв на основі новітніх досліджень української наукової думки.

Робота над роллю розпочинається з *аналізу*, який передбачає глибоке вивчення драматургічного матеріалу, запропонованих обставин та психологічних мотивів персонажа. Дійовий аналіз, як один із ключових методів, фокусується на логіці фізичних дій актора, що стають основою для створення образу [1].

У синтетичному театрі аналіз охоплює не лише текст п'єси, а й взаємодію з іншими мистецтвами: пластикою, ритмом, просторовим рішенням сцени. Сучасні підходи підкреслюють необхідність інтеграції хореографічних елементів уже на етапі аналізу, оскільки тіло актора стає інструментом вираження внутрішніх конфліктів і емоційних станів [2].

У своїй підготовці рекомендується скласти таблицю дійового аналізу, в якій фіксуються подія п'єси, запропоновані обставини, фізична дія персонажа та можливі способи інтеграції з

іншими мистецтвами, наприклад, як ритм музики впливає на темп руху. Під час роботи над роллю у виставі, що поєднує драму з сучасним танцем, актор може аналізувати, як зміна освітлення сцени змушує персонажа переходити від стриманих жестів до динамічних рухів, що передають внутрішній конфлікт. Такий підхід дозволяє вже на етапі аналізу бачити роль як частину цілісного художнього простору, а також проводити колективне обговорення з режисером і художником-постановником для врахування сценографічних елементів [2].

Осмислення ролі пов'язане з психологічною адаптацією актора до образу, розвитком творчого самопочуття та емоційної регуляції. Ігровий тренінг виступає ефективним засобом формування творчої особистості актора, сприяючи розвитку уваги, емпатії та критичного мислення [3].

У контексті синтезу мистецтв осмислення передбачає інтеграцію психотехнік, що дозволяють актору поєднувати внутрішні переживання з зовнішніми виражальними засобами – голосом, пластикою та взаємодією з партнерами. Психологічні стратегії адаптації до ролі в театрі та кіно підкреслюють важливість імпровізації та емоційного перевтілення, що особливо актуально в сучасних постановках, де межі між видами мистецтв стираються [4].

У процесі підготовки доцільно щоденно виконувати 15–20-хвилинні вправи ігрового тренінгу, зокрема емоційну імпровізацію під музику: актор обирає музичний трек, що відповідає настрою персонажа, і через рух тіла виражає внутрішній стан, поступово додаючи голосові модуляції. Студенти, працюючи над роллю в синтетичній виставі з елементами відеопроєкції та живої музики, можуть спочатку фіксувати емоційні спогади з власного життя, а потім переносити їх на сцену через пластичні етюди, що допомагає подолати психологічний бар'єр і органічно інтегрувати емоції з візуальними ефектами. Також рекомендується вести щоденник осмислення, де після кожної репетиції фіксувати, які психотехніки спрацювали, а які потребують доопрацювання. Такий підхід розвиває емпатію та дозволяє актору стати справжнім диригентом синтезу мистецтв [3; 4].

Втілення ролі є кульмінаційним етапом, де відбувається синтез усіх попередніх компонентів у живій сценічній дії. Актор втілює образ через психофізичну єдність, використовуючи тіло як основний інструмент виразності.

У синтетичному театрі втілення передбачає органічне поєднання акторської гри з хореографією, музикою та візуальними елементами, що створює цілісний художній простір [2]. Сучасні дослідження наголошують на ролі пластичності та мовлення тіла як інструментів акторського самовираження, що дозволяє передавати складні емоційні стани без надмірної залежності від слова. Модерний український театр, спираючись на національні архетипи, демонструє, як втілення ролі сприяє не лише художній, а й культурній ідентифікації [5].

На цьому етапі рекомендується проводити спільні репетиції з хореографом і композитором, зокрема пластичні етюди в повному сценічному костюмі під живу музику, фіксуючи, як тканина та світло впливають на рух. У сучасній українській постановці, що синтезує театр і перформанс, актор може втілювати архетипний образ через повільні ритуальні жести, поєднані з електронною музикою та відеопроєкцією, що дозволяє передати глибинну емоцію без слів. Студентам доцільно записувати репетиції на відео та аналізувати їх разом із викладачем, звертаючи увагу на моменти, де пластика органічно зливається з музикою чи світлом. Такий аналіз допомагає коригувати втілення в реальному часі та досягати психофізичної гармонії [4; 5].

Висновки. Робота над роллю у театральній виставі в контексті синтезу мистецтв є комплексним творчим процесом, що об'єднує аналіз, осмислення та втілення в єдине художнє ціле. Сучасні підходи, засновані на ігровому тренінгу, психологічних стратегіях та пластичній виразності, дозволяють актору ефективно інтегрувати різні мистецтва, створюючи глибокі, життєві образи. Такий підхід не лише підвищує професійну майстерність майбутніх акторів, а й сприяє розвитку національного театру як інструменту культурної самоідентифікації. Перспективи подальших досліджень пов'язані з вивченням впливу цифрових технологій на синтез мистецтв у акторській підготовці.

Список використаних джерел

1. Неклюдова Т. Б., Пірус М. Д. Акторська майстерність : методичні рекомендації для студентів I курсу. Київ : Державний науково-методичний центр змісту культурно-мистецької освіти, 2019. 102 с.
2. Синтез мистецтв як відображення змін соціокультурного простору сьогодення : зб. матеріалів II Всеукр. наук.-прак. конф. здобувачів вищої освіти і молодих учених, 23–24 квіт. 2025 р. / за ред. А. М. Чернишової. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2025. 102 с.
3. Локарева Г. В., Кривошеєва О. В. Ігровий тренінг у професійній підготовці майбутнього актора : від теорії до практики : монографія. Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2025. 284 с.
4. Гавран І., Половко Є. Психологічні стратегії актора в процесі втілення ролей у театрі та кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2025. № 8(1). С. 20–31.
5. Зінченко Д. Український модерний театр в контексті формування національних архетипів. *Українські культурологічні студії*. 2025. № 1(16). С. 61–66.

Секція 2. ОСОБЛИВОСТІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

УДК 378.011.3-057.875:7.0

*Дубасенюк Олександра,
професор кафедри професійно-педагогічної,
спеціальної освіти, андрагогіки та управління,
доктор педагогічних наук, професор
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ

Актуальність проблеми. Методологічні засади підготовки митців сьогодні обумовлені фундаментальною зміною у тому, як мистецтво функціонує в суспільстві. Суспільство перейшло від епохи «мистецтва для мистецтва» до епохи креативних індустрій, де культурний продукт є частиною економіки, цифрового простору та національної безпеки. Виділимо основні положення, що зумовлюють важливість окресленої проблеми.

У контексті соціокультурного вектора можна охарактеризувати митця як архітектора сенсів. У часи глобальної нестабільності та інформаційних війн роль фахівця мистецької сфери трансформується з «виконавця» на «творця знаків та цінностей». У напрямку національної ідентичності – для України актуальність полягає у формуванні фахівця, здатного через сучасні художні форми транслювати український культурний код у світ. Це засіб «м'якої сили» (soft power). Сучасний глядач очікує від мистецтва не лише естетики, а й рефлексії на гострі соціальні теми. Методологія підготовки має навчити майбутнього митця бути інтелектуалом, здатним до глибокого аналізу реальності. *Технологічний вектор передбачає конвергенцію традицій та Digital.* Сучасна епоха характеризується, що нейромережі пишуть картини та музику. Це створює безпрецедентний виклик для мистецької освіти. Технологічний імператив полягає у тому, що актуальність дослідження методології підготовки зумовлена необхідністю інтеграції ШІ, VR та AR у навчальний процес. Питання постає вже не в тому, чи використовувати цифру, а в тому, як зберегти людську унікальність у цифровому середовищі. В останні роки нерідко використовуються гібридні форми, оскільки традиційні методи навчання (індивідуальний клас, майстерня) потребують переосмислення через призму онлайн-платформ та дистанційних колаборацій, що раніше вважалося неможливим для мистецьких спеціальностей.

Психолого-педагогічний вектор передбачає перехід від ремесла до «Акме». Ринок праці сьогодні вимагає від митця надзвичайної адаптивності. Традиційна «репродуктивна» освіта (повторення за вчителем) стає неактуальною, оскільки вона не готує до самостійного творчого пошуку. Важливо розвинути креативний потенціал фахівця: Актуальним є перехід до методик, що розвивають дивергентне мислення. Фахівець має бути готовим до зміни форматів, жанрів та інструментів протягом життя (concept of Lifelong Learning). Спостерігаємо розвиток стійкості та саморегуляції як виклик щодо високої конкурентності та публічності професії. Такий підхід робить критично важливими акмеологічні засади – здатність здобувача освіти до саморозвитку, управління стресом та досягнення професійних вершин без втрати ментального здоров'я. Отже, актуальність проблеми полягає у необхідності подолання розриву між консервативною академічною традицією та вимогами динамічного, цифровізованого арт-ринку. Розробка оновлених методологічних засад – це спосіб підготувати не «ремісника», а конкурентоспроможну особистість, здатну створювати нові культурні реальності в умовах невизначеності.

Мета дослідження: обґрунтувати методологічні засади професійної підготовки фахівців мистецьких спеціальностей на сучасному етапі. Розглянемо основні підходи науковців у контексті визначеної проблеми. Акмеологічний та психологічний вектор. Наукові розвідки

О. Дубасенюк, В. Моляко, Н. Сидорчук створюють фундаментальну основу для розуміння розвитку особистості митця [1, 3]. Їх сутність полягає у тому, що досліджується перехід від традиційного навчання до досягнення «акме» – найвищої вершини професійної майстерності і компетентності. Наукові праці обґрунтовують стратегії творчого обдарування, де акцент зміщується із звичайного копіювання технік на розвиток стратегічного мислення та креативного потенціалу. Загальнопедагогічна та методологічна основа. У цьому напрямі праці науковців таких як О. Рудницька, Г. Падалка, О. Щолокова представляють «класичну» базу, на якій будується сучасна теорія мистецької освіти. Вони визначають специфіку педагогіки саме в мистецькій сфері, де раціональне пізнання завжди поєднується з емоційно-чуттєвим сприйняттям [2, 6, 10]. Як результат – формується методологічний апарат, який дає змогу викладачам мистецьких дисциплін поєднувати загальнодидактичні принципи з унікальними методами художнього виховання. Культурологічний та аксіологічний вимір представлений у роботах О. Отич та О. Олексюка. Дослідження фокусуються на духовно-ціннісному наповненні професійної підготовки [4, 5]. Професійна підготовка розглядається не як технічне навчання, а як процес формування культуротворчої особистості. Відтак, обґрунтовується роль мистецтва як засобу розвитку творчої індивідуальності, що є вкрай важливим для збереження національної ідентичності в умовах глобалізації. Інноваційно-технологічний вектор (О. Романова, матеріали конференцій) визначає найбільш динамічний сегмент, що відображає сучасні реалії. При цьому аналізується вплив цифрових трансформацій (ШІ, VR/AR, мережеві комунікації) на мистецьку практику [8, 9]. Такий підхід дозволяє адаптувати традиційні методики до вимог цифрового суспільства, забезпечуючи конкурентоспроможність випускників на сучасному ринку праці.

Отже, представлена література демонструє цілісний підхід: від глибоких психологічних основ творчості (акмеологія) через перевірені часом методики мистецької освіти до актуальних викликів цифровізації. Таке поєднання дозволяє готувати фахівця, який є одночасно і професійно технічним, і духовно зрілим, і технологічно грамотним.

Методологічні засади професійної підготовки фахівців мистецьких спеціальностей на сучасному етапі вміщують ряд ключових положень.

1. Зміна освітньої парадигми: від репродуктивної до креативної. Сучасна мистецька освіта переходить від моделі «трансляції знань» до особистісно-орієнтованої та діяльнісно-розвивальної парадигми. Головною метою стає не лише опанування технічними навичками (ремеслом), але й формування методологічного мислення, здатності до самоаналізу та постійного самовдосконалення [7]. Раніше мистецька освіта часто нагадувала копіювання: «роби як майстер». Сьогодні ж акцент змістився на формування авторського "Я". Репродуктивність (минуле) спрямована на накопичення знань, відтворення класичних зразків, сувору дисципліну форми. Креативність (сучасність): передбачає таку послідовність дій – студент вчиться не «копіювати стиль», а використовувати техніку як інструмент для вираження власних ідей. Це перехід до метапізнання – коли митець розуміє, чому він обирає той чи інший прийом, і здатний самостійно коригувати свій розвиток поза межами закладу.

2. Пріоритетність компетентнісного підходу. Підготовка фахівця базується на формуванні комплексу компетенцій: спеціальних (фахових), загальнокультурних та інструментальних (володіння сучасними технологіями). Важливим аспектом є аксіологічний підхід – виховання ціннісного ставлення до національної та світової культури, що є фундаментом професійної ідентичності. Сьогодні недостатньо бути лише віртуозним виконавцем чи художником. Фахівець має бути «універсальною обистістю». Науковцями виділяються спеціальні компетенції: це «hard skills» – техніка гри, володіння пензлем, знання гармонії. Важливу роль відіграють інструментальні компетенції, зокрема, уміння презентувати себе, знання основ авторського права, менеджмент проєктів. Аксіологічний аспект розглядається як внутрішній компас митця. Без розуміння культурних цінностей (навіщо я це роблю і яке значення це має для нації/світу?) творчість стає пустим технічним продуктом.

3. Міждисциплінарність та синтез мистецтв. Сучасний етап характеризується розмиванням меж між видами мистецтва. Методологія підготовки включає інтеграцію музичних, візуальних, театральних та перформативних практик. Упровадження синергетичного підходу, що

розглядає творчий процес як складну, нелінійну систему, де взаємодія різних знань породжує нові художні смисли. Сучасне мистецтво рідко існує в межах однієї форми. Спостерігаємо як музика поєднується з відеоартом, а театральна вистава – перформансом. Синергетичний підхід передбачає інтеграцію знань з різних сфер (наприклад, архітектури та музики), що взаємодіють, як результат народжується абсолютно новий жанр. У практичній діяльності художники вивчають основи саунд-дизайну, а хореографи – закони цифрової візуалізації простору.

4. *Цифровізація та технологічна конвергенція.* Методологія підготовки тепер обов'язково включає digital-компетентність: використання ШІ, VR/AR-технологій, графічних редакторів та програм для створення музики. Відбувається трансформація традиційних методів навчання (майстер-класів, індивідуальних занять) у гібридні формати з використанням хмарних сервісів та інтерактивних платформ. Це положення легітимізує «цифру» як повноправний інструмент митця, такий самий, як скрипка чи мольберт. Наступне – Digital-компетентність означає, що митець має бути партнером у генерації ідей та VR/AR (як новим простором для виставок). Гібридність означає навчання через хмарні сервіси, що дозволяє отримати фідбек від майстра з іншого континенту в реальному часі, що знищує географічні межі для талантів.

5. *Концепція «Культуротворчої» освіти.* У цьому контексті освіта розглядається як процес створення культури, а не тільки її вивчення. Студент стає суб'єктом, який генерує нові культурні коди. Національна парадигма при цьому спрямована на актуалізацію етнокультурних традицій у напрямі глобалізації, що дозволяє українським митцям бути конкурентоспроможними та автентичними на світовій арені. За цих умов освіта стає «лабораторією смислів». Здобувач освіти не тільки споживає культуру, він її створює і розвиває. Суб'єктність означає, що студент постає як колега-дослідник. Можна також виділити національний код у глобальному світі - це стратегія «Think global, act local», що передбачає використання українського фольклору, традицій чи візуальних кодів у сучасному електронному або цифровому мистецтві. Такий підхід робить продукт унікальним на світовому ринку. Це захист від культурної асиміляції.

6. *Акмеологічний та психологічний аспекти.* Орієнтація на досягнення «акме» — вершини професійної майстерності. Методологія включає психотехніки розвитку креативності, подолання творчих криз та формування емоційного інтелекту, що є критичним для публічних виступів та колективної творчості. Це положення про «виживання» та розквіт митця як особистості. Досягнення «акме» розглядається як процес безперервного руху до вершини майстерності, стан постійного зростання. Психотехніки пояснюють, що творчі професії пов'язані з високим ризиком вигорання та стресом від публічності. Сучасна підготовка включає розвиток емоційного інтелекту (EQ), уміння працювати з критичним підходом та технікою входу в «стан потоку» для подолання творчих криз.

Таким чином, методологія сучасної мистецької школи базується на синтезі традиційного академізму та інноваційних технологій, де центром системи постає творча особистість, здатна до адаптації в сучасному динамічному соціокультурному просторі.

Список використаних джерел

1. Дубасенюк О. А. Акмеологічна концепція розвитку професійної майстерності викладача. *Професійна освіта: естетика і етика* : зб. наук. пр. Київ ; Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. Вип. 9. С. 13–27.
2. Методологія наукових досліджень у мистецькій освіті : монографія / за заг. ред. О. П. Щолокової. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2016. 354 с.
3. Моляко В. О. Стратегії творчого обдарування : монографія. Київ : Освіта України, 2012. 350 с.
4. Олексюк О. М. Музично-педагогічна освіта в Україні: теоретико-методологічний аспект : навч. посіб. Київ : КНУКіМ, 2017. 220 с.
5. Отич О. М. Мистецтво у розвитку творчої індивідуальності майстерності педагога : монографія. Київ : ПООД НАПН України, 2012. 450 с.
6. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика навчання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2010. 274 с.

7. Про вищу освіту : Закон України від 01.07.2014 № 1556-VII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> \
8. Розвиток креативного потенціалу майбутніх фахівців мистецьких дисциплін у системі неперервної професійної освіти : тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф. (м. Житомир, 15–16 лют. 2024 р.). Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2024. 180 с.
9. Романова О. В. Цифрові трансформації в мистецькій освіті: виклики та перспективи. *Мистецтво та освіта*. 2025. № 2 (112). С. 10–16.
10. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2005. 360 с.

УДК 37.018:791.43

*Сидорчук Нінель,
професор кафедри професійно-педагогічної,
спеціальної освіти, андрагогки та управління,
доктор педагогічних наук, професор
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

КІНОМИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ЗДОБУВАЧІВ ЗАКЛАДІВ ФАХОВОЇ ПЕРЕДВИЩОЇ ОСВІТИ

Сучасний етап розвитку освіти характеризується посиленням вимог до рівня сформованості професійної культури майбутніх фахівців, зокрема здобувачів закладів фахової передвищої освіти. У цих умовах актуалізується необхідність пошуку ефективних педагогічних засобів, здатних забезпечити не лише засвоєння професійних знань і вмінь, але й формування ціннісних орієнтацій, комунікативної культури, здатності до рефлексії та саморозвитку. Одним із таких засобів виступає кіномистецтво, яке має значний освітній потенціал і може бути інтегроване в освітній процес як дієвий інструмент формування професійної культури.

Професійна культура майбутнього фахівця розглядається як інтегративна характеристика особистості, що охоплює систему професійних знань, умінь і навичок, етичні норми, ціннісні орієнтації, комунікативні здібності та здатність до критичного мислення. У закладах фахової передвищої освіти її формування відбувається не лише у межах спеціальних дисциплін, але й через залучення здобувачів до різних форм культурного досвіду, що сприяють осмисленню майбутньої професійної діяльності, однією з яких є кіномистецтво.

У сучасних наукових дослідженнях проблема використання мистецьких і медіаресурсів у формуванні культури особистості розглядається з різних теоретико-методологічних позицій, що створює підґрунтя для обґрунтування потенціалу кіномистецтва у професійній підготовці здобувачів освіти. Так, у колективній монографії І. Кондратець, С. Довбні, М. Топалової розкрито змістовий контекст формування глядацької. Автори акцентують увагу на тому, що художньо-образна діяльність сприяє розвитку емоційно-ціннісної сфери, здатності до інтерпретації образів та формуванню естетичного досвіду особистості [1, с. 255-277]. Хоча дослідження орієнтоване на дошкільний вік, його положення є важливими для розуміння механізмів впливу мистецтва на особистість, зокрема в аспекті розвитку глядацької культури, яка є складовою ширшого поняття професійної культури.

У роботі С. Литвиненко та В. Ямницького кіноклуб розглядається як ефективна форма позанавчальної виховної роботи зі студентами закладів вищої освіти. Дослідники підкреслюють, що організований перегляд і обговорення фільмів сприяє розвитку критичного мислення, комунікативних навичок, формуванню ціннісних орієнтацій та активної громадянської позиції [2]. Такий підхід підтверджує доцільність використання кіномистецтва не лише як ілюстративного матеріалу, але й як інтерактивного педагогічного інструменту, здатного впливати на формування професійно значущих якостей.

Значний внесок у розуміння ролі медіа у формуванні культури особистості зроблено

О. Янкович, яка розглядає медіаосвіту як важливий компонент сучасного освітнього процесу. Дослідниця підкреслює необхідність формування медіаграмотності, критичного сприйняття інформації та здатності до аналізу медіатекстів [3]. У цьому контексті кіномистецтво виступає як один із провідних засобів медіаосвіти, що сприяє розвитку аналітичних умінь, інтерпретаційних здібностей і ціннісного ставлення до інформаційного простору.

Отже, аналіз наукових праць свідчить про наявність ґрунтовних теоретичних і практичних передумов для використання кіномистецтва як засобу формування професійної культури здобувачів закладів фахової передвищої освіти. Розглянуті дослідження підтверджують його ефективність у розвитку емоційно-ціннісної сфери, критичного мислення, комунікативних навичок і медіакомпетентності, що є важливими складовими професійної культури сучасного фахівця. Однак вивчення практики діяльності закладів фахової передвищої освіти засвідчило недостатню розробленість та несистемне впровадження методичних підходів до використання кіномистецтва в освітньому процесі.

Відповідно важливим завданням теорії і практики фахової передвищої освіти є обґрунтування та визначення педагогічного потенціалу кіномистецтва як засобу формування професійної культури здобувачів закладів фахової передвищої освіти, а також окреслення основних напрямів і методичних підходів до його ефективного використання в освітньому процесі. Окреслене завдання посилюється й тим, що кіно стало явищем масової культури й легкодоступною формою дозвілля, що формує еталони й моделі поведінки. Розгортання потужності телебачення та масштабів кінопродукції виводить кіно за межі культури в її традиційному розумінні, перетворюючи на сферу шоу-бізнесу й індустрію розваг.

Застосування кіномистецтва – як виду мистецтва, твори якого створюються шляхом знімання реальних, інсценованих або анімованих подій – у навчально-виховній роботі зі студентською молоддю потребує глибокого осмислення його жанрово-художньої специфіки та виражальних засобів, а також розуміння режисерського задуму й акторського втілення, що відображають умовно-метафоричну природу мистецтва.

У зазначеному контексті важливо наголосити, що кіномистецтво як синтетичний вид мистецтва поєднує в собі візуальні, аудіальні та смислові компоненти, що забезпечує його потужний вплив на емоційну та когнітивну сфери особистості. Використання кіно в освітньому процесі дозволяє моделювати професійні ситуації, демонструвати приклади професійної поведінки, актуалізувати морально-етичні проблеми та сприяти розвитку критичного мислення. Завдяки цьому здобувачі мають можливість не лише спостерігати за діяльністю персонажів, але й аналізувати їхні дії, оцінювати прийняті рішення та співвідносити їх із власними уявленнями про професійну діяльність.

Освітній потенціал кіномистецтва реалізується через різні напрями його використання. Зокрема, ілюстративно-аналітичний підхід передбачає перегляд кінофрагментів із подальшим обговоренням, під час якого здійснюється аналіз професійних ситуацій, поведінки героїв і наслідків їхніх рішень. Ціннісно-орієнтаційний аспект спрямований на формування професійної етики, відповідальності, емпатії та толерантності. Комунікативний потенціал кіномистецтва проявляється у розвитку навичок аргументованого висловлювання, ведення дискусії та роботи в команді. Водночас рефлексивний компонент забезпечує усвідомлення здобувачами власних професійних якостей, сприяє формуванню індивідуальної професійної позиції.

Ефективність використання кіномистецтва у формуванні професійної культури значною мірою залежить від методичної організації освітнього процесу. Важливим є чітке визначення мети перегляду, добір фільмів відповідно до професійної спрямованості, використання проблемних і дискусійних запитань, а також поєднання перегляду з інтерактивними методами навчання, такими як кейс-методи, рольові ігри, групові обговорення. За таких умов кіномистецтво перестає бути лише ілюстративним матеріалом і набуває статусу повноцінного педагогічного інструменту.

Систематичне використання кіномистецтва в освітньому процесі сприяє підвищенню навчальної мотивації, розвитку емоційного інтелекту, формуванню професійно значущих якостей і підготовці здобувачів до реальних викликів майбутньої професійної діяльності. Воно

дозволяє інтегрувати теоретичні знання з практичним досвідом, що є важливою умовою підготовки конкурентоспроможного фахівця.

Отже, кіномистецтво виступає ефективним засобом формування професійної культури здобувачів закладів фахової передвищої освіти, оскільки забезпечує комплексний вплив на особистість, поєднуючи когнітивний, емоційний та ціннісний компоненти навчання. Перспективи подальших досліджень полягають у розробці методичних рекомендацій щодо інтеграції кіномистецтва в освітній процес з урахуванням специфіки різних спеціальностей.

Список використаних джерел

1. Кондратець І., Довбня С., Топалова М. Формування глядацької та виконавської культур у дітей старшого дошкільного віку: змістовий контекст театрального образотворення. *Педагогіка і психологія постмодернізму: цінності, компетентності, діджиталізація*: кол. монографія / за наук. ред. професора Ганни Цветкової. Aerzen: Heilberg IT Solutions UG (haftungsbeschränkt) InterGING Verlag, 2021. 504 с.

2. Литвиненко С. А., Ямницький В. М. Кіноклуб як форма позанавчальної виховної роботи зі студентами ВНЗ. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/14496/1/Lytvynenko.pdf> (дата звернення: 18.03. 2026).

3. Янкович О. І. Медіаосвіта в загальноосвітній школі: навч.-метод. посіб. Тернопіль: ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. 160 с.

УДК: 78.071.1:159.937

Бурська Олена,

*доцент кафедри музичного та перформативного мистецтва,
кандидат педагогічних наук, доцент*

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

ФЕНОМЕН ВИКОНАВСЬКОЇ ВИРАЗНОСТІ В КОНТЕКСТІ ЗМІСТУ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ

Серед фахових критеріїв оцінки музичного виконання ступінь його виразності посідає чи не найголовніше місце, оскільки саме виразність є узагальнюючим показником майстерності виконавця, синтезуючи в собі зрілість мислення, технічну вправність та художні якості інтерпретації. Дослідження феномену виконавської виразності дозволяє переосмислити зміст навчання у фортепіанному класі з фокусуванням уваги на формуванні навичок виразної гри як основи виконавської майстерності.

Метою нашого дослідження є уточнення поняття виконавської виразності в контексті змісту фортепіанної підготовки здобувачів освіти, визначення маркерів виразного виконання фортепіанної музики, джерел виконавської виразності як основи для формування відповідних виконавських навичок.

Міждисциплінарне поняття музичної виконавської виразності, зміст якого всебічно досліджений з кута зору філософії, естетики, музичної психології, в аспекті теорії виконавства і виконавської педагогіки потребує певного уточнення.

Базовим для нашого дослідження є визначення виразності у фортепіанному виконавстві за А. Рум'янцевою, яка розглядає його як «комплекс індивідуальних взаємодоповнюючих піаністичних прийомів, використання яких під час інтерпретації дозволяє втілити емоційну програму і художньо-образний зміст твору, розкрити художній задум композитора якнайкраще» [1]. Виконавські засоби виразності дослідниця класифікує за різними аспектами інтерпретації: туше і педалізація; інтонування, фразування, артикуляція; тембродинаміка; темпметроритм тощо.

Психологічне розуміння виразності як експресивності (*expressiveness*), здатності виконавця передавати емоційний зміст твору, ґрунтується переважно на лабораторних дослідженнях акустичних відмінностей виконавських інтерпретацій, варіювання темпоритмічних та динамічних показників виконання щодо певної виконавської традиції, відповідності авторському тексту, історично сформованому загальноприйнятому інтерпретаційному інваріанту твору тощо (D. Fabian, R. Timmers & E. Schubert [3], A. Gabrielson [4], P. Juslin E [5] та ін.). У такому ракурсі виконавська виразність постає як прояв суб'єктивно обумовленого прочитання музичного тексту твору, з художньо виправданими і осмисленими «естетичними відхиленнями від норми» (К. Сішор) [9]. Зрозуміло, що виразне виконання завжди буде проявлятися як естетично виправдане відхилення від певного, унормованого нотним записом, прототипу, адже виконання без подібних естетичних мікровідхилень сприйматиметься як механічне відтворення нотного тексту на відміну від «живого дихання» музики. Музичний текст, як виконавський інваріант твору, є потенційною можливістю розгортання його виконавської форми в живому процесі часового становлення, яке так чи інакше відрізнятиметься за акустичними або часовими параметрами навіть в межах повторних виконань одного й того самого музиканта. Саме по собі відхилення від загальноприйнятого може свідчити про самотність виконання, але не обов'язково сприйматиметься як виразність. Питання, що саме виступає джерелом виразності, залишається при цьому відкритим.

Філософські теорії музичної виразності (P. Kivy [6, 7], S. Davies [2]) спираються на зв'язок сприйняття виразних якостей музики з її структурними особливостями, закладеними в партитурі. Згідно з «Теорією контуру» П. Ківі, «звукова «форма» музики має структурну аналогію з чутними та видимими проявами людського емоційного вираження» [7]. Концепція зовнішньої емоційності (*appearance emotionalism*) С. Девіса пояснює виразність музики як особливість її сприйняття на основі нашого емоційного досвіду (властивості, звукові характеристики самої музики сприймаються як емоційні). Американська філософія Дж. Робінсон (J. Robinson) розвиває ідеї «теорії персонажу» (Edward T. Cone), згідно з якою експресивна структура музики постає як розгортання емоційного життя певного уявного суб'єкта, персонажа. Виявлення експресивної структури твору є важливим для його інтерпретації, дозволяє досягнути тонкощі в музичному розвитку, не досяжні суто формальному аналізу. І, що важливо, «виразні та суто формальні структури музичного твору іноді взаємозалежні: форма твору розвивається частково завдяки психологічній історії, яка розповідається» [8, с.326].

Ідея про зв'язок виразних якостей виконання зі структурними особливостями твору, з одного боку, і взаємозалежність емоційної та формальної структур – з другого, обумовлює, відповідно аналітичну (раціональну) та афективну (суб'єктивну емоційно-образну) виконавські стратегії. Таким чином, можна розрізнити виконавську виразність як *виразність форми* (її цілісність, логічність, простоту, природність як «гарної форми» в античному розумінні) і *виразність художнього образу* (особлива змістовність звукового образу як засобу художньої комунікації зі слухачем, сприймання його як послання/ оповіді/розгортання драми/певних просторових/ пейзажних ефектів у їх звуковій візуалізації тощо). На рівні виразної форми діють закони музичної логіки, інтонаційної виразності виконання (риторична емпфаза¹, прозорість інтонаційних зв'язків, динамічна гнучкість музичної тканини). Виразність художнього образу передбачає оперування з його емоційною тканиною, особливу творчу роботу зі звуком з грою «між нот» як в сенсі змістового контексту, так і фонічних якостей міжтонового простору, фактурної гармонічної тканини тощо.

У виборі шляхів роботи над твором у фортепіанному класі важливим є визначення певних маркерів виразного виконання. Ними постають: художня яскравість звукового образу (зі своєрідними синестетичними враженнями візуалізації образного змісту, просторового звукового ландшафту тощо); його змістовна глибина, що ґрунтується на чутливості до смислового контексту; щирість музичного висловлювання (без надмірної експресивності), культура фразування, зумовлена відчуттям/розумінням внутрішніх закономірностей виконавського

інтонувannya і формотворення; художня цілісність форми на основі відстеження емоційної динаміки образу, змістовної логіки музичних подій; самотутність виконавської інтерпретації як прояв індивідуально неповторного «голосу виконавця» тощо.

Окреслені маркери, хоча й не дають повної відповіді на питання, як саме проявляються виразні якості виконання, вказують на зміст, який ми вкладаємо в це поняття. Відповідно, джерелами виконавської виразності у формуванні навичок виразної гри є: інтонаційна виконавська форма, в якій структурні елементи музики проявляються як носії емоційно-образного змісту; фактура, музична тканина твору як сфера динамічного інтонувannya; фонічні якості різнорівневих елементів звукової організації, переживання яких надає звукообразу смислової рельєфності; ладотональність як система зв'язків, у межах якої функціональні елементи форми здатні до природної самоорганізації (органічність, природність форми – основа виразності); художня концепція музичного образу, емоційна драматургія тощо.

Педагогічна стратегія розвитку виконавської майстерності як мистецтва виразної гри зумовлює формування художньої техніки піаніста, його здатності до звукотворчості, художньо доцільного вибору змістових орієнтирів і виконавських засобів у досягненні виразності музичного образу.

Список використаних джерел

1. Рум'янцева А. Виразність як категорія фортепіанно-виконавського музикознавства. *Культура України*. Вип. 61. 2018. С.179-189.
2. Davies S. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca; London: Cornell University Press, 1994. 417 p.
3. Fabian, D., Timmers, R., & Schubert, E. (Eds.). *Expressiveness in music performance: Empirical approaches across styles and cultures*. Oxford University Press. 2014.
4. Gabrielsson A. Expressive performance. *The psychology of music* / ed. by D. Deutsch. 2nd ed. San Diego: Academic Press, 2001. P. 431–454.
5. Juslin P. N. Five Facets of Musical Expression: A Psychologist's Perspective on Music Performance. *Psychology of Music* 2003; 31; p. 273-302
6. Kivy P. *Sounding Off. Eleven Essays in the Philosophy of Music*. Oxford University Press, 2012, 296 p.
7. Kivy P. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990. 175 p.
8. Robinson J. *Deeper Than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford University Press, 2005. 500 p.
9. Seashore C. E. *Psychology of Music*. New York: McGraw-Hill, 1938.

УДК: 78.087.68:781.1

Грищенко Ігор,
заслужений діяч мистецтв України,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирський державний університет імені Івана Франка

СОЦІАЛЬНО-АКУСТИЧНА СИНЕРГІЯ ХОРОВОГО КОЛЕКТИВУ: ПСИХОЛОГІЧНІ МЕХАНІЗМИ ФОРМУВАННЯ ЄДНОСТІ

Хоровий колектив є унікальною соціально-акустичною системою, де художня якість виконання нерозривно пов'язана з внутрішньою атмосферою та рівнем міжособистісної довіри. У сучасному хорознавстві все більшого значення набуває розуміння того, що вокальний ансамбль є не лише об'єднанням голосів, а й простором інтенсивної психологічної взаємодії, де звук виступає прямим ретранслятором емоційного стану групи. Коли в колективі панує напруга, вона миттєво матеріалізується в акустичних дефектах. У зв'язку із цим особливої актуальності

набуває дослідження ролі хору як середовища формування позитивного психологічного клімату, розвитку «Ми-концепції» та ефективного подолання конфліктів через звук.

1. Музикування як інструмент соціальної адаптації. Соціальна адаптація в хоровому колективі являє собою складний, багатогранний процес, у якому особистість пристосовується до вимог групи, водночас здобуваючи в ній стабільний і комфортний статус. У цьому контексті музика виступає не просто як мета, а як унікальний «м'який» посередник, що згладжує гострі кути міжособистісної взаємодії. Через спільну творчість індивід інтегрується в колектив значно швидше й органічніше, ніж у суто вербальних соціальних структурах.

Фундаментом такої інтеграції є психофізіологічна синхронізація, що запускається через механізм колективного дихання. Для якісного виконання музичної фрази десятки людей змушені одночасно робити вдих і з математичною точністю регулювати витрату повітря. Цей процес виходить за межі суто технічного завдання: науково доведено, що спільний ритм дихання призводить до синхронізації серцевих ритмів усіх співаків. Виникає стан так званого «спільного пульсу», який на підсвідомому рівні нівелює тривогу та ворожість, замінюючи їх відчуттям глибокої безпеки та приналежності до єдиного цілого [6].

Важливим аспектом є подолання «соціальної ізоляції», адже хор є одним із найпотужніших природних антидепресантів. Суб'єктивне відчуття самотності розчиняється в загальному звучанні, де власний голос співака стає частиною величної гармонійної вертикалі. Більше того, музикування дозволяє моделювати ситуацію успіху: коли індивід чує резонанс спільного акорду, він отримує миттєвий позитивний відгук про цінність власного внеску в створення спільної краси [4].

Процес адаптації також базується на рольовій динаміці та усвідомленні взаємозалежності. Хор пропонує ідеальну модель демократичного співіснування, де особиста відповідальність тісно переплетена з груповою підтримкою. Кожен артист розуміє, що будь-яка його помилка - фальшива нота чи неточний вступ - миттєво вплине на результат усієї партії, що стимулює розвиток високої соціальної відповідальності. Водночас для новачків цей процес є максимально безстресовим, оскільки вони адаптуються через механізм імітації досвідченіших колег, отримуючи природну підтримку без прямого адміністративного тиску.

Особливе місце в цьому процесі посідає невербальна комунікація, яка дозволяє долати мовні, вікові чи інтелектуальні бар'єри. Музикування створює унікальний канал спілкування, де через спільний тембр та емоційне забарвлення твору (від мажорної піднесеності до мінорної зосередженості) люди пізнають одне одного на значно глибшому рівні, ніж під час звичайних розмов. Так накопичується «емоційний капітал» колективу – спільний фонд естетичних переживань, що стає міцним фундаментом для довготривалої згуртованості групи [6].

Таким чином, соціальна адаптація в хорі відбувається за вектором від зовнішньої дисципліни до внутрішньої єдності. Опановуючи ритм і спільне дихання, учасник колективу приходять до глибокої міжособистісної довіри та емпатії. Як наслідок, людина, яка пройшла школу хорової адаптації, демонструє значно вищу психологічну гнучкість, стресостійкість і комунікативну компетентність у будь-яких інших сферах життя – від професійної діяльності до особистого навчання.

Шляхи формування позитивного психологічного клімату. Формування позитивної атмосфери в хорі є стратегічним завданням диригента, що вимагає філігранного поєднання глибокої музичної експертизи з навичками практичного психолога. Психологічний комфорт не є другорядним чинником; навпаки, коли кожен учасник відчуває себе в безпеці та відчуває, що його цінують, продуктивність репетиційного процесу зростає експоненціально. Створення такого середовища починається з усвідомленого управління емоційним фоном та організаційними процесами.

Фундаментальну роль у цьому відіграє емоційний інтелект та стиль керівництва диригента, адже саме він задає «тональність» не лише музичного твору, а й усього спілкування. Ключовим інструментом тут є трансформація критики: замість фіксації на помилці («Ви знову сфальшивили»), акцент переноситься на конструктивне технологічне рішення («Спробуймо взяти цей звук у вищій позиції, щоб додати йому світла»). Такий підхід ефективно знімає захисну

реакцію співаків та усуває страх перед майбутніми технічними викликами. Крім того, майстерність керівника проявляється у вмінні вчасно застосувати «динамічну паузу» – розпізнати фізичну чи ментальну втому колективу та вчасно переключити увагу на іншу частину твору або розрядити напругу доречною професійною байкою. Не менш важливим є і публічне визнання успіхів: навіть коротке схвалення («Сьогодні партія альтів звучить надзвичайно оксамитово») стає потужним стимулом для всього колективу [1, с. 50].

Згуртованість хору також гартується через спільне подолання складних професійних викликів, що перетворює рутинну працю на серію спільних перемог. Одним із найефективніших методів є використання «контрольних прогонів», під час яких диригент на певний час стає лише спостерігачем, повністю передаючи відповідальність за цілісність виконання самим співакам. У такі моменти активізується механізм «ліктьової підтримки»: досвідченіші виконавці стають опорою для менш впевнених, що формує міцні горизонтальні зв'язки. Доповнює цей процес аналіз «після бою» – спільне прослуховування та обговорення записів виступів. Колективна рефлексія, де кожен має право голосу та може запропонувати варіанти покращення, виховує у хористів суб'єктивне відчуття причетності до створення фінального мистецького продукту.

Значний вплив на атмосферу має і прагматична організація репетиційного простору та часу, де загальний настрій часто залежить від побутових дрібниць. Чітка структура репетиції та заздалегідь відомий план суттєво знижують рівень тривожності в колективі, адже співаки розуміють, якого конкретного результату вони мають досягти до кінця заняття. Паралельно з цим, диригент має дбати про фізичний комфорт – від температурного режиму до освітлення. Експерименти з розсадкою, наприклад, використання «квартетної» системи, де співаки різних партій стоять поруч, не лише допомагають краще чути загальний ансамбль, а й ефективно руйнують мікрогрупову закритість, сприяючи кращій комунікації між учасниками [1, с. 50].

Нарешті, надзвичайно важливою є побудова довіри через невербальну єдність, адже в хорі позитивна атмосфера буквально «вдихається» разом із повітрям. Ритуал синхронізації намірів – коротка мить тиші та спільного вдиху за жестом диригента перед початком співу – допомагає залишити всі повсякденні проблеми за дверима класу та налаштуватися на спільну хвилю. Коли ж колектив досягає ідеального строю у складному акорді, виникає стан естетичного резонансу та катарсису. Завдання диригента в цей момент – вербально підкреслити та закріпити цю позитивну емоцію («Чуєте, як зараз завібрував зал?»), що перетворює технічне досягнення на глибокий спільний духовний досвід [2, с. 112].

Важливо розуміти, що здорова атмосфера в хорі – це не відсутність конфліктів як таких, а наявність дієвих інструментів для їх конструктивного розв'язання. У згуртованому, професійно орієнтованому колективі будь-яке непорозуміння через «не ту ноту» ніколи не переростає в особисту ворожнечу, а натомість трансформується у творчу дискусію про інтерпретацію та пошук досконалого звуку [2, с. 113]. Таким чином, психологічний клімат стає тією живою оболонкою, яка дозволяє вокальному ансамблю перетворитися на справжню мистецьку родину.

Рецепція «Ми-концепції» у хоровому класі. Рецепція «Ми-концепції» є ключовим етапом становлення хору, що являє собою глибокий психологічний перехід від усвідомлення себе як автономного виконавця до самоідентифікації як органічної частини єдиного цілого. У хоровому середовищі це означає докорінну зміну свідомості: будь-який успіх чи творча невдача перестають сприйматися персонально, натомість стають спільним досвідом усього колективу. Коли «Ми» стає важливішим за «Я», хор перетворюється з групи людей, що співають разом, на цілісний живий організм [7].

Першим кроком на цьому шляху є подолання індивідуального егоцентризму, що будується на вмінні артиста підпорядкувати власні вокальні амбіції вимогам загального звучання. Слухання тут стає абсолютним пріоритетом: співак має змінити фокус уваги з питання «Як я звучу?» на «Як звучимо ми?». Це вимагає надзвичайного рівня самоконтролю, адже навіть за умови ідеального вокалу голос, що вибивається з ансамблю, вважається технічною помилкою. Важливим інструментом тут виступає тембральна мімікрія – свідоме підлаштування кольору свого голосу під партію, що є актом професійної солідарності, де індивідуальна майстерність проявляється саме через здатність до ідеального злиття.

Критичну роль у створенні спільного «Ми» відіграють традиції та ритуали, які виступають своєрідним соціальним клеєм для колективу. Ритуали початку та завершення репетиції, як-от спільна розспівка з дихальними вправами у колі або традиційне вітання диригента, допомагають учасникам миттєво залишити буденність і налаштуватися на «спільну хвилю». Також надзвичайно важливою є система спадкоємності та наставництва. Коли досвідчені хористи допомагають новачкам не лише з нотним текстом, а й з адаптацією до внутрішніх правил, у колективі створюється відчуття тягlosti історії, до якої кожному хочеться належати [7].

«Ми-концепція» значно зміцнюється завдяки спільному прийняттю творчих рішень, коли співаки відчувають себе не просто інструментами в руках диригента, а повноцінними співавторами художньої інтерпретації. Діалогічний стиль спілкування, коли керівник запитує думку хору щодо темпу чи емоційного забарвлення фрази, перетворює твір із «нав'язаного зверху» завдання на спільний творчий проєкт. Колективна рефлексія та аналіз виступів, з особливим акцентом на моментах ідеальної взаємодії (наприклад, спільно вибудоване *crescendo*), підкріплюють позитивний образ єдності та спільної відповідальності за результат [8].

Процес формування цілісності також проходить крізь етапи диференціації та єдності партій, де ідентифікація з малою групою (своєю партією) стає фундаментом загального успіху. Кожна партія – сопрано, альти, тенори чи баси – функціонує як маленька сім'я зі своїми внутрішніми зв'язками, проте завдання диригента полягає в тому, щоб запобігти нездоровій конкуренції між групами. Виховання «вертикального мислення» через вправи на гармонічне слухання допомагає співаку усвідомити свою унікальну функцію в акорді. Розуміння того, що твоя нота – це, наприклад, терція, без якої акорд втратить свій характерний настрій, дає кожному артисту відчуття власної незамінності для загального результату.

Кінцевим результатом успішного впровадження «Ми-концепції» є особливий стан колективного потоку. У цьому стані хор стає настільки чутливим, що здатний миттєво реагувати на найменший рух чи погляд диригента. Для самого співака це приносить відчуття надзвичайного емоційного піднесення та духовної єдності, яке фізично неможливо отримати під час сольного виконання. Саме цей досвід спільного творення є головним рушієм творчого довголіття та високої майстерності будь-якого хорового ансамблю [8].

Подолання конфліктів через звук. Це специфічний метод хорової терапії та педагогіки, де музична тканина стає дієвим посередником у вирішенні міжособистісних або групових напружень. В основі цього підходу лежить фундаментальна ідея: неможливо створити істинно гармонійний акорд, перебуваючи в стані внутрішнього конфлікту з оточенням. Музика виступає тут як модель ідеального соціуму, де будь-яка звукова шорсткість є сигналом про психологічний дискомфорт, що потребує уваги та корекції.

Одним із найефективніших механізмів цього процесу є акустична деескалація, що базується на прямому впливі звуку на центральну нервову систему. Робота над хоровою партитурою вимагає певних психофізичних станів, які природним чином гасять агресію. Зокрема, динамічне впорядкування під час роботи над *pianissimo* вимагає від співаків максимальної концентрації та свідомого зниження м'язового тону. Коли колектив заспокоює звук, автоматично знижується і загальний рівень психологічного збудження учасників. Аналогічно працює гармонійна вертикаль: коли в стосунках виникає дисонанс, диригент може акцентувати увагу на розв'язанні музичних дисонансів у консонанс. Такий перехід від напруженого звучання до стану спокою підсвідомо сприймається співаками як шлях до реального розв'язання наявних проблем [5, с. 80].

Паралельно з цим хоровий спів розвиває слуховий контроль як форму емпатії, допомагаючи вийти зі стану «тунельного зору», характерного для конфліктних ситуацій. Конфлікт змушує людину чути лише себе, тоді як ансамблеве музикування створює ситуацію примусового слухання. Щоб досягти єдності, співак зобов'язаний дослухатися до сусіда, з яким у нього може бути напруження, що веде до неминучої взаємодії на безпечній, мистецькій території. Вправа на тембральне злиття – наказ диригента «сховати» свій голос у тембрі колеги – має глибокий психологічний підтекст: це акт прийняття іншого та пошук спільної мови через вокальну адаптацію [5, с. 81].

Диригент також може використовувати звук хору як метод «звукового дзеркала» – миттєвий діагностичний інструмент для виявлення прихованих напружень. Якщо партія звучить «колюче» або агресивно, це часто свідчить про внутрішні чвари в групі. Замість прямих зауважень щодо поведінки, керівник просить змінити атаку звуку з твердої на м'яку. Зміна фізичного способу звуковидобування миттєво трансформує внутрішній емоційний стан виконавців. Окрім того, складна музична фактура дозволяє проводити легальну сублимацію агресії: через експресивні твори з різкими акцентами (*sforzato*) колектив отримує можливість виплеснути накопичену напругу в художній образ, не спрямовуючи її особисто один на одного.

Надзвичайно потужним засобом згуртування є вправа на «резонанс довіри», що передбачає використання нетрадиційних розсадок для подолання «групових кланів». Метод квартетного змішування, коли конфліктуючі сторони опиняються в одній мікрогрупі, змушує їх фізично опиратися на звук один одного для виживання в музичному тексті. Ще більший ефект дає формування «звукового кола», де хор стоїть обличчям всередину, створюючи в центрі спільний «купол» звуку. У такому положенні кожен відчуває підтримку всієї громади, і стає фізично важко зберігати ворожість, оскільки вібруючий простір об'єднує всіх у єдине ціле [2, с. 124].

Отже, подолання конфлікту через звук є максимально ефективним, оскільки музика вимагає від учасників спільного результату «тут і зараз». На відміну від нескінченних вербальних суперечок, де кожен шукає та захищає власну правду, у звуковому просторі існує лише одна істина – і це гармонія. Якщо колективу вдалося досягти чистого, збалансованого звучання, конфлікт на цей час вважається вичерпаним, а досвід спільного подолання напруги стає фундаментом для подальшої співпраці.

У підсумку відзначимо, що хоровий колектив постає як унікальна модель соціальної взаємодії, у якій музика виконує не лише естетичну, а й глибоку психологічну та соціалізуючу функцію, сприяючи гармонізації міжособистісних стосунків, формуванню позитивного психологічного клімату та розвитку колективної свідомості. Через механізми спільного дихання, емоційної синхронізації, рольової взаємодії та невербальної комунікації учасники хору проходять шлях від індивідуального «Я» до цілісного «Ми», що забезпечує високий рівень довіри, відповідальності та емпатії. Водночас використання звуку як інструменту подолання конфліктів відкриває нові можливості для педагогічної практики, перетворюючи творчий процес на ефективний засіб психологічної регуляції та згуртування. Таким чином, хорове музикування доводить свою значущість як потужний ресурс розвитку особистості й колективу, що має широкий потенціал застосування у мистецькій, освітній та соціокультурній сферах.

Список використаних джерел

1. Бермес І. Диригентсько-хорове мистецтво в світлі психології творчості. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2025. Вип. 83, том 1. С. 47-53
2. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. Київ: Факт, 2005. 356 с.
3. Мойсіюк В., Шкоба А. Особливості роботи в хоровому колективі. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. №4. С. 113-119.
4. Dingle G. A., Brander C., Ballantyne J., Baker F. A. «To be heard»: The social and mental health benefits of choir singing for disadvantaged adults. *Psychology of Music*. 2013. № 41(4). URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735611430081>
5. Dingle G. A., Clift S. Group singing and mental health: A systematic review. *Perspectives in Public Health*. 2015. № 135 (2). P. 77-87.
6. Judd M., Pooley J. A. The psychological benefits of participating in group singing for members of the general public. *Psychology of Music*. 2013. № 42(2). URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735612471237>
7. Lonsdale A. J., Day E. R. Are the psychological benefits of choral singing unique to choirs? A comparison of six activity groups. *Psychology of Music*. 2020. № 49(5). URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735620940019>

8. Stewart N. A. J., Lonsdale A. J. It's better together: The psychological benefits of singing in a choir. *Psychology of Music*. 2016. №44(6). URL: <https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0305735615624976>

УДК 78.06:78.071.2

*Вербахівський Олександр,
викладач кафедри мистецької освіти
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ВЗАЄМОДІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ СКЛАДОВИХ У МУЗИЧНОМУ КОЛЕКТИВІ: ВІД ТЕХНІЧНОГО СИНТЕЗУ ДО ХУДОЖНЬОЇ ЄДНОСТІ

В сучасному музичному мистецтві широкого інтересу набуває ансамблеве музикування, як серед аматорів, так і в професійному музичному середовищі. З'являються нові форми ансамблів різних складів, які ставлять собі на меті виконання творів різних епох та музичних напрямків, починаючи від аутентичних складів, які ставлять собі на меті виконання музичних творів інших епох, використовуючи музичні інструменти, притаманні часу їх створення, і до синтезу інструментів, які широко використовуються в наш час. Існують форми ансамблевого музикування, які на сьогоднішній день вважаються класичними, наприклад симфонічний оркестр, струнних квартет тощо, для яких написані оригінальні твори, які потребують лише визначеного автором складу виконавців, партитури та голоси ним вже створені і повністю готові до виконання. Ми зосереджуємо свою увагу на нестандартних формах спільного музикування, характерною особливістю яких є неоднорідність музичних інструментів, об'єднаних в ансамблевий склад. Важливою складовою процесу підготовки творів до виконання або їх студійного запису є розуміння особливостей цього синтезу, враховуючи поєднання музичних інструментів різних оркестрових груп в єдиний колектив задля втілення художнього задуму композитора. Одним із ключових питань є особливості строю, оскільки для виконання музичного твору в першу чергу потрібно враховувати межі діапазону кожного музичного інструменту, особливо, якщо мова йде про перекладення або інтерпретацію з партитур іншого складу, що теж в сучасному ансамблевому музикуванні набуває значного поширення. Питання цього поєднання слід розглядати в декількох аспектах, серед першим етапом є технічна підготовка твору до виконання. Одним із способів досягнення цієї мети, після визначення складу інструментального ансамблю, є створення ансамблевих партитур. В наш час це можливо, завдяки численним нотним редакторам (наприклад Sibelius), які дозволяють виготовити партії для кожного з виконавців, та в процесі їх підготовки відтворюють звучання загальної партитури, що дозволяє в загальних рисах уявити, як це буде звучати наживо.

Проблема взаємодії інструментальних складових у музичному колективі розглядається, як єдиний процес, що інтегрує технічний синтез та художню єдність. На основі моделей ансамблевого виконання як joint action (спільної дії) обґрунтовано багатовимірність координації та запропоновано практичні рекомендації, переносні на широкий спектр музичних колективів — від камерних ансамблів до оркестрових секцій та ансамблів популярної музики. Важливим елементом цього синтезу, особливо в аматорському музичному колективі, є визначення загального рівня підготовки виконавців та розподілення функцій між ними, оскільки єдність звучання можлива лише при розумінні кожним із них спільної мети, окресленої керівником музичного колективу.

Комплекс видів діяльності в спільному музикуванні має бути чітко окресленим та послідовним. Музичний колектив — це форма спільної творчої діяльності, у якій злагодженість виникає через внутрішню координацію учасників: слухову, зорову, моторну та когнітивну. Незалежно від складу — камерний ансамбль, оркестрова секція, рок-гурт чи джазове комбо — виконавці мають одночасно забезпечувати узгодженість базових параметрів звука і гнучкість для «живої» експресії [2; 3]. Сучасні наукові моделі трактують колективне музикування як joint

action, де взаємовплив проявляється паралельно у кількох вимірах — інтонація, динаміка, темп, тембр [4]. «Технічний синтез» і «художня єдність» не є послідовними етапами, а становлять єдиний процес формування спільної мети звучання [2]. У камерних складах ця координація є найбільш наочною, але ті самі принципи діють і в більших колективах на рівні секцій та груп. В колективах оркестрового складу відповідальність за неї лежить на диригенті, який не є в даному випадку виконавцем на музичному інструменті, але, безумовно, володіє грою на одному або декількох музичних інструментах оркестру і розуміє проблематику та особливості кожного з учасників складу. Крім того він досконально знає партитуру і вибудовує послідовність дій для втілення композиторського задуму.

Щодо технічної взаємодії в інтонаційній сфері, слід розрізняти «стрій як стандарт» (440 Гц) та «інтонацію як процес» — адаптивний механізм, за якого виконавці коригують висоту відносно партнера та гармонічного контексту [1; 2]. Для струнних колективів проблеми проявляються у вертикалях (тризвуки, унісони), для гітарних — строй є сумою налаштування інструмента та стабільності дотику [4; 7]. Ритмічна синхронізація описується через універсальні механізми *phase correction* (мікротаймінг атак) та *period correction* (корекція темпу) [3]. Артикуляція є способом синхронізації музичних подій, а баланс — функціональною ієрархією голосів у фактурі [2; 6].

Темброве злиття у музичному колективі є керованим параметром взаємозалежності. Для струнних визначено три «темброві ручки»: точка контакту смичка, баланс швидкість–тиск та вібрато [5]; для гітарного ансамблю — режим атаки, зона звуковидобування та «сустейнова політика» [7]. Оркестровка тембрових ресурсів — виконавське «розміщення світла» у фактурі через спільні *performance cues* [2]. Ці принципи однаково працюють у квартеті, де музиканти узгоджують вібрато, і в рок-гурті, де гітарист і клавішник розводять частотні діапазони. В однорідних складах, як то струнно-смичкові, духові інструменти, ансамбль гітар тощо, темброва однорідність досягається завдяки спільній природі інструментів, а в неоднорідних, таких, як поєднання гітари з флейтою, скрипкою, віолончеллю, потрібно розглядати кожен партитуру окремо і визначати доцільність роботи над музичним твором.

Інтерпретаційна єдність вимагає узгодження формальної логіки (кульмінації, каденції), риторики фрази та локального часу (агогіка, *rubato*). *Rubato* як керований механізм має бути прив'язане до формальної події та мати узгоджений «сигнал повернення» [2; 3]. В окремих випадках доцільно спільно визначати штрихи та прийоми гри, динамічні та фактурні особливості, оскільки в цій сфері варіанти можуть бути різними навіть в межах одного твору, і важливо, щоб всі учасники узгодили єдиний напрямок роботи.

Наступним етапом є визначення регулярного репетиційного графіку, який послідовно розділяється на декілька стадій, де перехід від однієї до іншої відбувається лише після досягнення «проміжних» цілей. Запропоновано чотириетапну модель: (1) офлайн-етап (індивідуальна підготовка, аналіз); (2) ранні колективні репетиції (інтонація, таймінг); (3) інтерпретаційна збірка (тембр, агогіка); (4) фініш (прогони із записом, симуляція концерту) [2; 3]. Алгоритм діагностики: визначення симптому → ізоляція фрагменту → вибір інструменту контролю → фіксація правила як *cue* [4]. Модель масштабується: у камерному ансамблі — до всього складу, в оркестрі — до секції.

Підходи проілюстровано на п'яти кейсах: Гайдн Ор. 76 № 3 (хоральна вертикаль), Бетховен Ор. 18 № 4 (мікросинхрон атак), Дебюссі Ор. 10 (*pizzicato*, «*en dehors*»), Моцарт К. 581 (баланс мішаного складу), Сор Ор. 34 (гітарний дует). Ці кейси демонструють універсальний цикл «діагностика → ізоляція → правило → інтеграція → контроль», застосовний у будь-якому музичному колективі [6; 7].

Висновки. Колективне музикування є формою *joint action*, у якій технічний синтез та художня єдність реалізуються як єдиний багатовимірний процес — незалежно від складу та жанру. Інтонація, ритм, артикуляція, баланс і тембр — взаємопов'язані параметри; симптом в одному вимірі часто має причину в іншому, що вимагає комплексної діагностики. Чотириетапна модель репетиційного процесу є масштабованою від камерного ансамблю до оркестрової секції.

Методичні рекомендації, апробовані на камерних прикладах, формують універсальний інструментарій для музичних колективів різного типу.

Список використаних джерел

1. ISO 16:1975. Acoustics — Standard tuning frequency (Standard musical pitch) [Електронний ресурс]. International Organization for Standardization. URL: <https://www.iso.org/standard/3601.html> (дата звернення: 14.04.2026).
2. Keller P. E. Ensemble Performance: Interpersonal Alignment of Musical Expression [Електронний ресурс] // Oxford Academic (OUP). 2014. URL: <https://academic.oup.com/book/27746/chapter/197951956> (дата звернення: 14.04.2026).
3. Keller P., Novembre G., Hove M. Musical Ensemble Performance: Representing Self, Other and Joint Action [Електронний ресурс]. URL: https://www.giacomonovembre.com/wp-content/uploads/2024/07/Keller_etal_2016.pdf (дата звернення: 14.04.2026).
4. Rapiotis P., Marchini M., Perez-Carrillo A., Maestre E. Measuring ensemble interdependence in a string quartet through analysis of multidimensional performance data [Електронний ресурс] // Frontiers in Psychology. 2014. URL: <https://www.frontiersin.org/journals/psychology/articles/10.3389/fpsyg.2014.00963/pdf> (дата звернення: 14.04.2026).
5. Rapiotis P., Marchini M., Maestre E. Multidimensional analysis of interdependence in a string quartet [Електронний ресурс]. MTG (UPF), 2013. URL: https://mtg.upf.edu/system/files/publications/ISPS_RapiotisEtAl_final.pdf (дата звернення: 14.04.2026).
6. Marchini M. та ін. Expressive performance analysis for violin and string ensembles: synchronization in intonation, timing, dynamics and articulation [Електронний ресурс]. SBM, 2011. URL: https://mtg.upf.edu/system/files/publications/SBM2011_cameraready.pdf (дата звернення: 14.04.2026).
7. Anderson M. B., Beausoleil R. G. Classical guitar intonation and compensation: The well-tempered guitar [Електронний ресурс] // The Journal of the Acoustical Society of America. 2024. 156(1). С. 683–705. DOI: 10.1121/10.0026483. URL: <https://pubs.aip.org/asa/jasa/article/156/1/683/3304820> (дата звернення: 14.04.2026).

УДК 37.016:78.071.2

*Одайник Світлана,
концертмейстер кафедра мистецької освіти
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ПРОФЕСІЙНІ АСПЕКТИ ВЗАЄМОДІЇ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА СТУДЕНТА-ВОКАЛІСТА

У статті розглядаються питання співпраці вокаліста та концертмейстера, успіх якого визначається гармонійним поєднанням професійних та психологічних факторів. Такий дует вимагає бездоганної технічної синхронності: концертмейстер повинен володіти гнучкістю, «дихати» разом зі співаком і забезпечувати динамічний баланс, тоді як вокаліст має керувати загальною драматургією. Узгодженість стилю, чітке розуміння партитури та дисципліна в репетиційному процесі створюють надійний фундамент, від якого залежить художня якість виконання. Взаємна довіра та емпатія є критично важливими для подолання сценічного хвилювання та вирішення творчих розбіжностей. Коли обидва партнери визнають цінність внеску одне одного і працюють як єдиний чутливий організм, вони досягають найвищої мети – створення цілісного, глибокого та незабутнього художнього враження, яке виходить за межі простого виконання з супроводом.

На перший погляд, співпраця може здаватися простою: співак виконує мелодійну лінію, а піаніст забезпечує гармонійний супровід. Однак, насправді, успішний вокально-концертмейстерський ансамбль – це значно більше, ніж просто взаємодія двох виконавців. Це цілісний музичний організм, де кожен партнер є одночасно і рівноправним виконавцем, і надійною опорою для іншого.

Співпраця вокаліста та концертмейстера є основною умовою успішного виконавства в вокальній музиці. Цей творчий тандем вимагає чіткого взаєморозуміння, людської довіри та професійної майстерності обох партнерів. Ефективність цього союзу залежить як від технічної підготовки, так і від психологічної сумісності. Від здатності працювати як єдиний, злагоджений інструмент залежить і висока якість виконання.

Перша вимога - це глибоке знання виконуваного матеріалу та стилістична єдність. Це не просте відтворення нотного тексту. Так, концертмейстер не лише акомпанує, а й створює емоційний та гармонійний фон, який втілює або атмосферу твору. Важливим є також узгодження стилю та драматургії – через спільний аналіз форми, жанру та історичного контексту твору.

Другий вимога – це технічна синхронність та ритмічна гнучкість, здатність рухатися разом, як один музикант. Так, вокаліст має давати чіткий (візуальний або ледь помітний) ауфтакт, який має бути узгоджений із диханням. Концертмейстер повинен не просто чекати на початок, а відчувати момент вдиху співака та його готовність розпочати фразу, реагуючи миттєво [1, ст. 338]. Від концертмейстера залежить утримання базового темпу. Однак він повинен вміти вільно слідувати за художніми відхиленнями співака - прискорення, або заповільнення, ідеально відтворюючи їх, а потім чітко повертатися до основного темпу без відчуття «провисання». Це вимагає від піаніста особливої майстерності. Це стосується і точного чіткого, одночасного завершення фрази або твору.

Третя вимога – баланс звучання та динамічний контроль. Правильний баланс гарантує, що голос завжди залишається основним елементом, але фортепіано є його повноцінним партнером. Концертмейстера повинен володіти тембровою та динамічною чутливістю, використовувати педаль так, щоб не розмивати гармонії, але підтримувати вокальний звук, а також грати чуттєво, коли голос звучить тихо, але мати достатню потужність, щоб підтримати кульмінацію на forte.

Четверта вимога – це ефективність і добре організована репетиція. Необхідні прогони: регулярне виконання твору від початку до кінця (без зупинок), щоб відпрацювати витривалість та сценічну цілісність [4, ст. 140]. Обов'язковим є й використання однакових нот, позначок (дихання, fermata, зміни темпу, артикуляції) у партитури обох партнерів. Це запобігає непорозумінням на сцені.

І, нарешті, остання професійна вимога – це сценічна етика та професійна надійність, що включає:

- пунктуальність та підготовку;
- сценічну поведінку: спільний вихід на сцену, уклони та взаємна повага підкреслюють цілісність дуету;
- швидку реакцію на помилку і здатність професійно продовжити виконання, не акцентуючи на цьому увагу глядача [3, с. 443].

Ці професійні аспекти, коли вони досконало узгоджені, перетворюють технічне виконання на справжній художній виступ, де голос і фортепіано звучать як єдиний інструмент.

Відзначимо також, що співпраця у музиці – це інтеграція двох творчих особистостей. Психологічна сумісність та ефективна комунікація можуть перетворити просто гарне виконання на видатне. Щодо взаємної довіри та спільного творчого бачення, то фундамент будь-якого успішного дуету – це не лише професіоналізм, а й особиста симпатія та довіра. Вокаліст повинен бути абсолютно впевнений у технічній надійності концертмейстера. Аналогічно, піаніст повинен довіряти співаку щодо інтонації та ритмічного відчуття.

Також партнери повинні поділяти схожі погляди на красу, емоційну глибину та естетику музики. Регулярне взаємне визнання професіоналізму та успіхів партнера також зміцнює повагу та мотивацію. Під час виступу – це спільний уклін.

Важливість невербальної комунікації полягає у тому, що на сцені спілкування відбувається майже виключно за допомогою жестів, міміки. У кризовій ситуації доцільною є гнучкість. Наприклад, якщо співак забуває текст або відбувається технічний збій, концертмейстер має миттєво зреагувати – зіграти коротке імпровізаційне соло, даючи співаку час згадати, або знизити динаміку, щоб забезпечити більшу чутність голосу. Це вимагає абсолютного самоконтролю та психологічної стійкості [2, с. 81].

Таким чином, психологічна взаємодія вокаліста та концертмейстера ґрунтується на довірі, емпатії та здатності до тонкої емоційно-комунікативної координації, що забезпечує цілісність і виразність спільного виконання.

Співпраця вокаліста та концертмейстера є унікальним явищем, успіх якого визначається гармонійним поєднанням професійних та психологічних факторів. З професійного боку, дует вимагає бездоганної технічної синхронності: концертмейстер повинен володіти віртуозною гнучкістю, «дихати» разом зі співаком і забезпечувати ідеальний динамічний баланс, тоді як вокаліст має керувати загальною драматургією. Узгодженість стилю, чітке розуміння партитури та дисципліна в репетиційному процесі створюють надійний фундамент, на якому будується художня якість виконання. Проте лише психологічна зрілість перетворює технічно досконале виконання на справжнє мистецтво. Взаємна довіра, емпатія та вміння вести конструктивну комунікацію є критично важливими для подолання сценічного хвилювання та вирішення творчих розбіжностей. Концертмейстер часто виступає як надійний «психологічний якор», а вокаліст – як емоційний лідер. Коли обидва партнери визнають цінність внеску одне одного і працюють як єдиний, чутливий організм, вони досягають найвищої мети – створення цілісного, глибокого та незабутнього художнього враження, яке виходить за межі простого супроводу.

Успішність вокально-концертмейстерської співпраці визначається поєднанням високого професіоналізму та психологічної сумісності партнерів. Професійні аспекти – технічна підготовка, ритмічна гнучкість, інтерпретаційна узгодженість, якість репетиційної роботи – формують міцний фундамент для виконавства. Одночасно, психологічні фактори, такі як довіра, емпатія, конструктивна комунікація та здатність до подолання сценічного хвилювання забезпечують цілісність художнього образу і перетворюють виступ на емоційно насичений мистецький акт.

Список використаних джерел

1. Карпенко Т.П., Печенюк М.А. Принципи та основні методи роботи сумісної діяльності концертмейстера і студента-вокаліста. СумДПУ: збірник наукових праць. 2011. Вип. 8. С. 336-342.
2. Молчанова Т. О. Ефект синергії у спільному виконавському процесі. Вісник КНУКіМ. 2021. Вип. 44. С. 79-85.
3. Пірус В., Пірус В. Комунікативна майстерність піаніста-концертмейстера і вокаліста: навчальні та виконавські практики. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2025. №2. С. 443-449
4. Сідорова І. С., Стребкова Д. В., Науменко І. В. Організація творчої взаємодії викладача, концертмейстера і студента у процесі освоєння вокально-хорових дисциплін. Інноваційна педагогіка. 2023. Вип. 57, Т.2. С. 137-141.

УДК 78.073:159.955.4:17.023.36

***Нідзельська Олександра,**
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Науковий керівник – старший викладач
кафедри мистецької освіти
Новосадова Світлана Артемівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

СУЧАСНЕ МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРИ ОСОБИСТОСТІ

У сучасному суспільстві музичне мистецтво перестало бути лише естетичним об'єктом і перетворилось на потужний інструмент формування світогляду особистості. Процеси глобалізації культури створюють нове середовище, де музика виступає головним медіатором між індивідом та соціумом. Сучасне музичне мистецтво сьогодні — потужний простір для формування внутрішнього світу людини. Завдяки соціальним мережам (як-от TikTok чи Instagram), музика стала першим медіатором, який залучає молодь до культурного контексту. Те, що починається як короткий тренд, часто переростає у глибокий пошук власної ідентичності [1].

Особливістю сучасної музичної культури є її орієнтація на емоційну щирість. Для слухача «технічна досконалість» твору відходить на другий план, поступаючись місцем здатності виконавця бути чесним. Музика допомагає особистості:

- Проживати емоції: знаходити відповіді на внутрішні конфлікти через тексти та ритми.
- Формувати впевненість: асоціювати себе з успішними чи сміливими образами кумирів.
- Рефлексувати: занурюватися у спогади або проживати етапи життя, які потребують емоційного завершення.

Одним із ключових аспектів формування культури особистості є здатність до *рефлексії* — глибокого самоаналізу. Сучасна музика в цьому контексті виконує функцію «дзеркала» через механізм *психологічної ідентифікації*:

- Процес ідентифікації. Слухач ідентифікує себе з емоційним змістом твору. Це дозволяє легітимізувати власні почуття (наприклад, тривогу, меланхолію чи піднесення), що є необхідною умовою емоційної зрілості.
- Завершення незавершених циклів (гештальт-підхід). Музика часто стає інструментом «емоційної завершеності». Прослуховування творів, що резонують із минулим досвідом, дозволяє особистості в уявному плані «прожити» та завершити певні етапи свого життя, що сприяє психологічному розвантаженню та звільненню внутрішнього ресурсу.
- Саморегуляція. Вибір конкретних жанрів (від важкого року до неокласики) часто є несвідомим актом самодопомоги. Через музику особистість вчиться керувати власним афектом, перетворюючи деструктивну напругу на творчу енергію або спокійну споглядальність [2].

Формування культури особистості сьогодні відбувається на перетині двох векторів. З одного боку, українська мова виступає ключовим маркером ідентичності, дозволяючи відчути приналежність до свого народу та його цінностей. З іншого боку, відкритість до світової музики (мультикультуралізм) не заважає, а навпаки — збагачує людину. Це своєрідна «подорож» світом, яка розширює кругозір, вчить толерантності та допомагає краще зрозуміти унікальність власної культури через порівняння.

У сучасному мистецтві національна ідентичність музики визначається не лише використанням етнографічних елементів (фольклорних мотивів), а передусім творчою суб'єктивністю українських авторів.

- Авторська щирість як маркер ідентичності: українська музична культура базується на антропоцентричності — де в центрі уваги перебуває людина з її болем, любов'ю до батьківщини та романтичними переживаннями. Це робить нашу музику зрозумілою іноземному слухачеві навіть без перекладу, оскільки вона апелює до загальнолюдських цінностей через призму українського світосприйняття.
- Творча праця та професіоналізм: Висока конкурентоспроможність українського контенту на світових аренах свідчить про якісну трансформацію індустрії. Музика стає інструментом «м'якої сили», де через професійний звук та щирі сенси світ пізнає Україну як відкриту, творчу та сильну націю.
- Екзистенційні теми: Відображення в музиці як радісних моментів, так і глибокого болю чи історичної пам'яті, сприяє формуванню у слухача багатогранної культури почуттів [3].

Найважливішим виховним аспектом музики є розвиток емпатії — здатності відчувати стан іншого як свій власний. Через прослуховування щирих, сповнених сенсу творів, молодь вчиться розуміти складність людських стосунків та цінність чужого життя.

Водночас, високий рівень культури особистості передбачає *цифрову гігієну*. Вміння відфільтрувати «інформаційний шум» та уникати поверхової музики свідчить про розвинене критичне мислення та сформовані моральні орієнтири [4].

Підсумовуючи проведене дослідження, можна зробити висновок, що сучасне музичне мистецтво є одним із найпотужніших чинників формування культури особистості. Воно діє одночасно на декількох рівнях:

- На індивідуально-психологічному рівні музика забезпечує простір для рефлексії, ідентифікації та емоційного самовизначення, допомагаючи людині «закривати внутрішні цикли» та гармонізувати свій стан.
- На національно-культурному рівні вона виступає надійним якорем ідентичності, де українська мова та щирість автора стають основою самоповаги та приналежності до свого народу.
- На глобальному рівні музика виховує толерантність та широту кругозору, дозволяючи особистості бути частиною світового контексту, не втрачаючи власного коріння.

Музика — це не просто додаток до життя, а активне середовище, у якому гартується характер, формуються цінності та вибудовується зв'язок між «Я» людини та навколишнім світом. Музика розвиває емоційний інтелект, даючи інструменти для саморегуляції та ідентифікації. Вона формує здорову ідентичність, де національна приналежність органічно поєднується із відкритістю до світу. Мистецтво вибору в музиці стає тренажером для прийняття самостійних рішень у житті.

Таким чином, сучасна музика — це простір, де через естетичну насолоду відбувається глибоке моральне та духовне становлення людини. Водночас доведено, що потенціал музики не є автоматично позитивним. Його реалізація залежить від художньої якості музичного продукту, рівня культурної підготовки слухача, наявності мистецької освіти, критичного мислення та відповідного соціокультурного середовища. Попри проблеми комерціалізації, фрагментарності сприйняття та змістової суперечливості окремих музичних зразків, сучасне музичне мистецтво має значні перспективи як засіб формування культури особистості за умови його змістовного, педагогічно вмотивованого та культурно відповідального використання [5].

Список використаних джерел

1. Чернілевський Д. В., Євтух М. Б., Таланчук П. М. Духовна культура особистості : навч. посіб. 3-тє вид., допов. Вінниця : АМСКП, 2013. 412 с. [Електронний ресурс] URL: https://eprints.zu.edu.ua/26862/1/%D0%94%D1%83%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0_%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0_%D1%82%D0%B5%D0%BA%D1%81%D1%82_%D0%BE%D1%81%D1%82.pdf (дата звернення: 25.03.2026).
2. Сапожнік О. В. Сучасна популярна естрадна музика в Україні: до питання дефініції та жанрово-стильових конотацій // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2024. № 1. С. 327-332. [Електронний ресурс] URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/302095> DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2024.302095> (дата звернення: 25.03.2026).
3. Субота М. В. Розвиток особистості засобами музики // Збірник наукових праць «Проблеми сучасної психології». 2011. Вип. 14. [Електронний ресурс] URL: <https://journals.uran.ua/index.php/2227-6246/article/view/160905> DOI: <https://doi.org/10.32626/2227-6246.2011-14.%p> (дата звернення: 25.03.2026).
4. Юнак Л. М. Соціальний розвиток підлітків засобами сучасної музики // Збірник наукових праць «Проблеми сучасної психології». 2011. Вип. 14. [Електронний ресурс] URL: <https://journals.uran.ua/index.php/2227-6246/article/view/160924> DOI: <https://doi.org/10.32626/2227-6246.2011-14.%p> (дата звернення: 25.03.2026).

5. Власова А. Ю. Культурологічний аспект сучасної української пісні та її мова // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2016. № 1. С. 33-36. [Електронний ресурс] URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/138474> DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.1.2016.138474> (дата звернення: 25.03.2026).

УДК 378.016:7.01:37.091.3

Цар Тарас,
*здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
за спеціальністю А 5 Професійна освіта
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання
Борисова Світлана Володимирівна*
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

КОМПЕТЕНТНІСТЬ СПІВРОБІТНИЦТВА У ПІДГОТОВЦІ ФАХІВЦІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І РЕСТАВРАЦІЇ

Анотація. У статті розглядається проблема формування компетентності співробітництва майбутніх фахівців у галузі образотворчого мистецтва та реставрації. На основі аналізу вітчизняної та зарубіжної наукової літератури з'ясовано стан дослідженості проблеми та виявлено її недостатню теоретико-методичну розробленість. Охарактеризовано сучасні підходи до організації колективної мистецько-практичної діяльності – кооперативне навчання, ко-викладання, проблемно-орієнтоване навчання. Запропоновано авторське визначення поняття «компетентність співробітництва» фахівця образотворчого мистецтва і реставрації. Обґрунтовано необхідність спеціального педагогічного дослідження, спрямованого на визначення структурних компонентів цієї компетентності та умов її цілеспрямованого формування у процесі фахової підготовки.

Ключові слова: компетентність співробітництва, образотворче мистецтво, реставрація, професійна підготовка, міжособистісна взаємодія.

Постановка проблеми. Сучасні тенденції розвитку освіти в Україні характеризуються посиленням уваги до творчої діяльності, співпраці та інтеграції мистецтва в освітній процес. У межах реформування мистецької освіти та реалізації компетентнісного підходу ключовим завданням постає підготовка фахівців з образотворчого мистецтва і реставрації як комунікабельних, креативних професіоналів, здатних до ефективної взаємодії, міждисциплінарної кооперації та культурного діалогу.

Варто зазначити, що професійний успіх майбутніх фахівців мистецьких спеціальностей значною мірою залежить від рівня сформованості компетентності співробітництва. Як відомо, художньо-реставраційна діяльність характеризується високим рівнем командної взаємодії, що передбачає співпрацю з митцями, замовниками, представниками музейних та реставраційних установ та ґрунтується на здатності до колективного пошуку оптимальних мистецьких рішень. З огляду на наведені факти можна стверджувати, що злагоджена співпраця в процесі фахової підготовки забезпечує набуття не лише загальних і фахових компетентностей, а й формує культуру комунікації, сприяє розвитку творчого мислення, виховує відповідальність за виконання професійних обов'язків.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблематика компетентнісного підходу в освіті досліджувалася багатьма вітчизняними науковцями. Теоретичні засади компетентнісної парадигми розроблені у працях В. Андрущенка, В. Ворожбіт-Горбатюк, В. Кременя, Н. Побірченко, О. Савченко та ін. Особливості формування компетентності майбутніх учителів мистецького профілю висвітлені у працях Н. Миропольської та О. Рудницької, які підкреслюють важливість інтеграції художньо-естетичних та педагогічних знань. Окремі аспекти формування

компетентності співробітництва досліджуються у зарубіжній науковій літературі. Зокрема, D. Johnson та R. Johnson розкрили механізми кооперативного навчання та його ролі у розвитку навичок роботи у команді. M. Salas та S. Burke досліджували динаміку командної взаємодії у професійному середовищі.

Застосування компетентнісного підходу в мистецькій освіті забезпечує успішне виконання поставлених завдань та врахування індивідуальних потреб фахівця, сприяючи його саморозвитку та самоосвіті. Мистецька освіта дедалі частіше застосовує поліхудожній підхід, об'єднуючи різні види мистецтва (образотворче, декоративне, архітектура) [1].

Ворожбіт-Горбатюк В. розуміє компетентнісний підхід як осмислений процес формування відповідних комплексних здатностей майбутнього вчителя, утілення їх у практичній професійній діяльності, визначення міри впливу їх на якість загальної освіти [2, 65]

Сучасні наукові дослідження свідчать про чільне місце компетентнісного підходу у сучасних педагогічних розвідках, де особлива увага приділяється формуванню професійної компетентності майбутніх фахівців. Значна частина наукових напрацювань стосується розвитку творчих здібностей, педагогічної майстерності або загальної організації колективної діяльності студентів. Більшість досліджень розглядають загальні аспекти педагогічного співробітництва однак поза межами наукового дискурсу залишається проблема розвитку компетентності співробітництва у студентів мистецьких спеціальностей – зокрема тих, хто здобуває освіту у сфері образотворчого мистецтва та реставрації. Відповідно, виникає потреба у системному науковому осмисленні поняття компетентності співробітництва як інтегративного професійного утворення, визначення її структури, чинників формування та дидактико-методичного забезпечення, а також обґрунтованого аналізу її впливу на професійний розвиток майбутніх фахівців образотворчого мистецтва та реставрації.

Мета статті – здійснити теоретичний аналіз сутності та специфіки компетентності співробітництва майбутніх фахівців образотворчого мистецтва і реставрації, обґрунтувати її як самостійний інтегративний конструкт професійної підготовки та визначити перспективи подальшого наукового дослідження педагогічних умов її формування.

Виклад основного матеріалу. Процес входження української вищої освіти до європейського освітнього простору висуває нові вимоги до підготовки фахівців, зокрема щодо їхньої здатності до ефективної міждисциплінарної взаємодії. Підготовка фахівців образотворчого мистецтва та реставрації базується на вивченні теоретичних положень компетентнісного підходу, методологічних напрацювань та інноваційних практик, а також регулюється нормативними документами відповідно до європейських стандартів.

Науковий доробок, присвячений формуванню компетентностей у мистецькій освіті, є значним, але має переважно педагогічну спрямованість. Більшість досліджень сфокусовані на підготовці вчителів та педагогів образотворчого мистецтва. Вчені активно розглядають теоретичні засади формування професійної компетентності, а також проблеми формування професійних умінь майбутніх фахівців образотворчого мистецтва в умовах вищої художньо-педагогічної освіти. У фаховій літературі здебільшого аналізуються суміжні аспекти – розвиток творчих умінь, компетентностей, потенціалу тощо. Зокрема, О. Семенова [3] виокремлює серед педагогічних умов розвитку духовно-творчого потенціалу студентів умовою «створення атмосфери співтворчості і діалогічної взаємодії в освітньому процесі». Аналогічно, М. Пригодін [4] підкреслює важливість творчої взаємодії та оптимальних умов, зокрема «поліхудожньої творчої взаємодії» й «наявності оптимальних педагогічних умов» у процесі формування творчих умінь майбутніх вчителів образотворчого мистецтва. Л. Сяоцян досліджуючи культуру міжособистісної взаємодії наголошує, що одним із оптимальних способів взаємодії є співпраця [5].

Західна педагогіка акцентує увагу на формуванні структурованих навичок співробітництва, особливо через модель Ко-викладання (Co-Teaching) в контексті арт-інтегрованого навчання [6]. Ця модель розглядається не просто як методика, а як комплексна педагогічна умова забезпечення творчої співпраці, що підвищує академічні результати та формує соціоемоційні навички. Connected Art Practice у навчальному процесі сприяє формуванню у

студентів компетенції мистецького самовираження, комунікації та співпраці, що долають соціальні й культурні межі. Зокрема, це сприяє творчому переосмисленню, особистому обміну, саморефлексії та здатності спільно розробляти різноманітні проекти. [7].

Проблемно-орієнтоване навчання (Problem-Based Learning) дедалі частіше використовується як інструмент розвитку колективної креативності, передбачаючи етапи сприйняття проблеми, генерування ідей, їх відбору та реалізації. Дослідження підкреслюють, що успішна співпраці можлива лише за умови структурованого процесу, який розділяє етапи на індивідуальну (тиху) роботу, презентацію та групове обговорення, щоб уникнути явища «соціального неробства»[8].

Як бачимо, компетентність співробітництва як самостійний освітній конструкт залишається недостатньо структурована в контексті мистецьких спеціальностей. Відсутні чіткі педагогічні моделі, методичний інструментарій та критерії оцінювання, що унеможлиблює системне формування відповідних умінь у здобувачів вищої освіти за спеціальностями «Образотворче мистецтво та реставрація».

У вітчизняній педагогічній науці компетентність співробітництва майбутніх митців традиційно розглядається як складова загальної компетентності, без виокремлення її в самостійний предмет дослідження. Як відомо, сучасна мистецька освіта за своєю природою є інтегративною, оскільки органічно поєднує теоретичні знання, практичні вміння та розвиток творчого мислення, що особливо помітно у сфері мистецької освіти. Для прикладу, професійна діяльність графічних дизайнерів реалізується в умовах командної проєктної роботи та постійної співпраці з фахівцями інших галузей, що зумовлює необхідність формування комунікативних і соціальних компетентностей як складової професійної підготовки [1].

Дослідження проблеми компетентності співробітництва у підготовці фахівців образотворчого мистецтва та реставрації у європейському освітньому просторі засвідчує, що здатність до співпраці є ключовим елементом професійного профілю, що закріплено в етичних кодексах (Е.С.С.О.) та рамках кваліфікацій (CALOHEE) [9].

Компетентність співробітництва охоплює навички комунікації, спільного планування проєктів та інтердисциплінарної взаємодії, інтегруючись у стандарти вищої освіти України.

Поняття «компетентність співробітництва» (англ. collaboration competence / cooperative competence) у сучасному педагогічному дискурсі не має відповідного визначення. У рамках цього дослідження під компетентністю співробітництва фахівця образотворчого мистецтва і реставрації розуміємо інтегровану якість особистості, що виявляється у здатності ефективно організовувати та здійснювати спільну мистецько-практичну, дослідницьку та реставраційну діяльність, конструктивно взаємодіяти з колегами різного профілю, брати на себе відповідальність за колективний результат і гнучко адаптуватися до змінних умов командної роботи.

Висновки. Таким чином, є підстави стверджувати, що компетентність співробітництва виступає інтегративним професійним утворенням, без якого неможливий повноцінний професійний розвиток майбутніх фахівців образотворчого мистецтва і реставрації. Специфіка художньої та реставраційної діяльності вимагає особливої уваги до формування даної компетентності, оскільки успіх багатьох проєктів залежить від здатності фахівців працювати в команді, поєднувати індивідуальну творчість з колективною відповідальністю.

Перспективи подальших наукових розвідок. Викладене вище підтверджує потребу у створенні педагогічних умов, спрямованих не лише на стимулювання загальної творчої активності, а й на формування структурованих, цілеспрямованих форм співпраці, що відповідають вимогам професійної підготовки. Подальших досліджень потребує конкретизація структурних компонентів компетентності співробітництва з урахуванням специфіки художньої та реставраційної діяльності, а також педагогічні умови її ефективного формування у процесі професійної підготовки.

Список використаних джерел

1. Борисова С. В. Тенденції у підготовці графічних дизайнерів: професійна сфера, фахові компетентності, об'єкти дизайну, цифрові технології // Філософські, культурологічні та педагогічні проблеми підготовки майбутніх дизайнерів : монографія / наук. ред. О.П. Костюк. Держ. закл. «Луган. нац. ун-т імені Тараса Шевченка». Полтава : ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2024. С. 90–119.
2. Ворожбіт-Горбатюк, В. (). Компетентність педагогічного партнерства як базис якості вищої педагогічної освіти. *Молодь і ринок*. 2021 № 10 (196). С. 63-68.
3. Семенова О. Педагогічні умови формування художньо-творчої компетентності майбутнього вчителя образотворчого мистецтва // *Молодь і ринок*. 2016. № 8 (139). С. 160–164.
4. Пригодін М. Д. Формування творчих умінь майбутнього вчителя образотворчого мистецтва в процесі фахового навчання // *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*. 2019. Вип. 26. С. 120–124.
5. Сяоцянь Л. Педагогічні умови формування культури міжособистісної творчої взаємодії у майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки // *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2018. Вип. 24, ч. 2. С. 92–98.
6. Lucas B., Spencer E. *Teaching Creative Thinking: Developing Learners Who Generate Ideas and Can Think Critically*. New York : Crown House Publishing, 2017.
7. Norton D., Norton F.-A., Veciana S. Connected Art Practice: *Transformative Learning Environments for Transdisciplinary Competences*. *Societies*, 2024, 14(3), 33. <https://doi.org/10.3390/soc14030033>
8. Challenges in multidisciplinary student collaboration: Reflections on student peer assessments in design education - DRS Digital Library, доступ отримано січня 13, 2026, <https://dl.designresearchsociety.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1310&context=learnxdesign>
9. E.C.C.O. Professional Guidelines (II) - European Confederation of ..., доступ отримано січня 13, 2026, https://www.ecco-eu.org/wp-content/uploads/2021/03/ECCO_professional_guidelines_II.pdf

УДК 378:78.071.2

Євдоченко Дмитро,
здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
за спеціальністю А 5 Професійна освіта
Науковий керівник – професор кафедри професійно-педагогічної,
спеціальної освіти, андрагогки та управління,
доктор педагогічних наук, професор
Сидорчук Нінель Герандівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПОБУДОВИ МОДЕЛІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ СОЛІСТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВОГО ОРКЕСТРУ

Сучасні тенденції розвитку музичного мистецтва, зокрема естрадно-джазового виконавства, зумовлюють необхідність оновлення підходів до професійної підготовки музикантів. У центрі уваги опиняється соліст-інструменталіст як носій індивідуального виконавського стилю, імпровізаційного мислення та високого рівня професійної мобільності. Це актуалізує потребу у розробці теоретично обґрунтованої моделі професійної підготовки, яка б інтегрувала традиційні та інноваційні підходи до музичної освіти.

Загалом проблема професійної підготовки фахівців належить до числа складних і багатовимірних наукових категорій, що досліджуються у філософії, психології, педагогіці та теорії професійної освіти. Особливості та проблеми підготовки майбутніх фахівців до професійної діяльності в закладах фахової передвищої освіти висвітлено в роботах

Л. Барановської, О. Гребенюка, Р. Гуревича, І. Зязюна, Н. Ничкало, Н. Сидорчук, В. Шахова та ін. Поняття «професійна підготовка» є ключовим елементом категоріального апарату освітнього законодавства та активно застосовується в нормативно-правових актах, що регулюють сферу професійної освіти. У Законі України «Про освіту» (2017) воно трактується як процес здобуття кваліфікації за відповідним напрямом підготовки або спеціальністю. При цьому законодавче визначення акцентує передусім на результаті навчання – отриманні кваліфікації як офіційного підтвердження готовності особи до здійснення певного виду професійної діяльності.

Професійна підготовка соліста-інструменталіста естрадно-джазового оркестру розглядається як цілісна педагогічна система, що передбачає формування комплексу компетентностей: виконавської, імпровізаційної, теоретико-аналітичної, комунікативної та сценічної. Її специфіка зумовлена особливостями джазового мистецтва, серед яких провідними є імпровізаційність, варіативність, стилістична багатогранність і колективна взаємодія.

Теоретичні засади побудови моделі такої підготовки базуються на низці наукових підходів. Передусім це компетентнісний підхід, який орієнтує освітній процес на результат у вигляді сформованих професійних компетентностей. Він дозволяє визначити структуру підготовки через систему знань, умінь, навичок і особистісних якостей, необхідних для успішної виконавської діяльності.

Особливого значення набуває особистісно орієнтований підхід, що передбачає врахування індивідуальних здібностей, творчого потенціалу та виконавського стилю кожного здобувача освіти. У контексті джазового мистецтва це є принципово важливим, оскільки імпровізація як основа жанру вимагає розвитку унікального музичного мислення та самовираження.

Системний підхід забезпечує цілісність і взаємозв'язок усіх компонентів підготовки. Він дозволяє розглядати модель як структуровану сукупність взаємопов'язаних елементів: цільового, змістового, процесуального та результативного. Кожен із них виконує визначену функцію та спрямований на досягнення загальної мети – формування висококваліфікованого соліста-інструменталіста.

Важливим є також діяльнісний підхід, який акцентує увагу на активній участі здобувача у процесі навчання. У музичній освіті це реалізується через практичну виконавську діяльність, участь у ансамблевій грі, концертній практиці, імпровізаційних сесіях. Саме через діяльність формується професійний досвід, що є основою майбутньої кар'єри музиканта.

Узгодження завдань модернізації професійної підготовки соліста-інструменталіста естрадно-джазового оркестру з питаннями розвитку виконавської майстерності та психофізичної стабільності музиканта в межах актуалізованої проблематики доцільно забезпечувати шляхом застосування педагогічного моделювання як спеціального науково-методичного підходу. Його використання дає змогу системно поєднати вимоги до художньо-виконавської підготовки з формуванням психофізичних ресурсів виконавця, що є необхідною умовою ефективної професійної діяльності в умовах естрадно-джазового оркестру.

Структурно модель професійної підготовки соліста-інструменталіста естрадно-джазового оркестру включає кілька взаємопов'язаних компонентів. Цільовий компонент визначає мету та завдання підготовки, які полягають у формуванні професійно компетентного, творчо активного музиканта, здатного до самореалізації у сфері естрадно-джазового виконавства.

Змістовий компонент охоплює систему навчальних дисциплін і практик, спрямованих на формування необхідних компетентностей. До нього входять: спеціальний інструмент, ансамблева гра, імпровізація, гармонія джазу, аранжування, історія джазу, сценічна майстерність. Важливим є інтегративний характер змісту, що забезпечує поєднання теоретичних знань і практичних умінь.

Процесуальний компонент передбачає використання різноманітних форм і методів навчання. Серед них – індивідуальні заняття, майстер-класи, джем-сейшени, творчі проєкти, концертна діяльність. Значну роль відіграють інтерактивні методи, які стимулюють творчу активність і самостійність здобувачів.

Результативний компонент відображає рівень сформованості професійних компетентностей і готовність до виконавської діяльності. Він включає оцінювання технічної

майстерності, рівня імпровізаційного мислення, сценічної культури, здатності до колективної взаємодії та професійної комунікації.

Особливу увагу у моделі слід приділити розвитку імпровізаційних умінь, які є визначальною характеристикою джазового музиканта. Це передбачає формування гармонічного слуху, відчуття ритму, знання стилістичних особливостей різних напрямів джазу, а також здатності до миттєвого музичного мислення.

Не менш важливим є формування сценічної культури, що включає артистизм, уміння взаємодіяти з аудиторією, сценічну впевненість. Умови сучасної музичної індустрії вимагають від виконавця не лише високого рівня технічної підготовки, а й здатності до самопрезентації та професійної комунікації.

Таким чином, теоретичні засади побудови моделі професійної підготовки соліста-інструменталіста естрадно-джазового оркестру ґрунтуються на поєднанні компетентнісного, особистісно орієнтованого, системного та діяльнісного підходів. Запропонована модель забезпечує цілісне формування професійних компетентностей, сприяє розвитку творчого потенціалу та підготовці конкурентоспроможного фахівця.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці методичного забезпечення реалізації моделі, а також у вивченні ефективності її впровадження в освітній процес мистецьких закладів освіти.

Список використаних джерел

1. Сидорчук Н. Г. Професійно-педагогічна підготовка студентів університетів у контексті єдиного європейського освітнього простору: історико-педагогічний аспект: монографія / за заг. ред. О. А. Дубасенюк. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 608 с.

УДК 373.3.016:784

*Баркова Юліана,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю А4 Середня освіта. Музичне мистецтво,
Науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри музикознавства, фольклору та музичної освіти
Прокопович Тетяна Юрїївна
Рівненський державний гуманітарний університет*

ВОКАЛЬНІ ІСТОРІЇ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ СПІВОЧИХ НАВИЧОК МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Сучасна практика проведення уроків музичного мистецтва у початковій школі дедалі активніше демонструє пошук ефективних методів розвитку співочих здібностей у молодших школярів. Особливої актуальності набувають інтегративні підходи в роботі з учнями, що поєднують навчання співу з ігровими елементами, казкою тощо [2; 3]. Одним із таких підходів є використання вокальних історій – спеціально створених вчителем музично-образних сюжетів, які передбачають безпосередню участь дітей у співі. Як метод і форма організації співочого розвитку учнів початкової школи, вокальні історії активізують дитячу уяву, а водночас сприяють тренуванню артикуляційного апарату, формуванню співочого дихання та керуванню регістрами голосу.

Варто зауважити, що в науковому обігу наразі не зустрічається чіткого визначення поняття «вокальні історії». Він ще не отримав академічного тлумачення у словниках і енциклопедіях, проте активно входить у музично-педагогічне середовище. Так, С. Дубенюк зазначає, що вокальні історії – це одна з форм вокального тренування, яка робить технічні вправи змістовними та зрозумілими школярам. Для вокальних історій учням пропонуються оповідання-діалоги, вірші, музичні казки чи «вокальні розмальовки» [3, с. 126]. Отже, згадки у методичній

літературі дають підставу трактувати вокальні історії як інтонаційно-ритмічні вправи, що мають сюжетну основу.

Вокальні історії можна розглядати як початкову форму залучення сюжету у вокальну діяльність учнів. Подальший розвиток цієї ідеї знаходить своє втілення у музичних казках, що інтегрують спів, слово, рух, драматичну дію. Варто відмітити, що українські композитори неодноразово зверталися у своїй творчості до жанру музичної казки. В національній культурі започаткував цю традицію Микола Лисенко. Його опери-казки «Коза Дереза», «Пан Коцький» були написані безпосередньо для виконання дітьми. Слід відмітити, що музично-сценічні твори М. Лисенка використовуються в сучасній шкільній практиці та виконуються юними артистами як цілісно, так і фрагментарно. Також популярними є дитячі опери К. Стеценка («Лисичка, Котик і Півник», «Івасик Телесик»).

До слова, жанр дитячої опери став доволі популярним серед українських композиторів ХХ-початку ХХІ століття. Важливо, що в опрацюванні казкових сюжетів автори орієнтуються на національну традицію. Так, музична мова опери-казки «Лісова школа» Богдани Фільц вирізняється використанням поспівок, інтонаційно-ритмічних зворотів, ладового забарвлення, поліфонічних прийомів, притаманних українському фольклору [1, с.103].

В. Белікова зазначає, що яскрава звукообразність в дитячій опері-казці Б. Фільц «Лісова школа» проявляється у відтворенні композиторкою живого співу птахів, дзеленчанні дзвоників, стрекотінні Сорок, стукотінні Дятлика (акцентування, часте застосування альтерованих і хроматизованих зворотів, репетицій, секундних каскадів), квотанні, кукуріканні Півника (речитативні вокальні побудови і квінтові висхідні звороти), хворобі Ворона-Вчителя, зажерливості Крокодила (складні гармонічні нашарування, синкопи, пунктирний ритм), подуву вітру і політ пташок (гамоподібні й хроматизовані пасажі) [1, с.103]. Очевидно, широкий сектор засобів звуконаслідування, застосований композиторкою для характеристики персонажів опери передусім виконує художню функцію. Разом з тим, такі прийоми інтонування позитивно впливають на розвиток голосового апарату.

Доречно нагадати, що використання казкових сюжетів в освітньому процесі початкової школи – це потужний педагогічний інструмент [6]. Адже казка близька дітям молодшого шкільного віку та відповідає їхнім психологічним особливостям сприймання [5, с. 219]. В. Сухомлинський стверджував, що саме завдяки казці дитина пізнає світ не тільки розумом, але й чуттєво, засвоюючи ціннісні орієнтири попередніх поколінь [7]. На уроках музичного мистецтва казкові сюжети особливо доречні, а складний процес навчання співу перетворюють на цікаву та захопливу гру.

Звичайно, від теми уроку та освітніх завдань залежить вибір сюжету вокальної історії або ж казки, добір вправ, які увійдуть в цю історію, рівень їх складності, а також особливості звукового матеріалу на уроці музичного мистецтва [3, с. 126]. Наприклад, для формування артикуляційного апарату та співочого дихання, координації голосового апарату та тренуванні регістрів співочого голосу розроблено вокальну історію «Пригоди Муна». Текст сюжету подається із методичним коментарем, в якому розкрито особливості відпрацювання конкретних вправ і їх доцільність використання для співочого розвитку молодших школярів.

Вокальна історія «Пригоди Муна»

Учитель: Діти, а давайте придумаємо, як буде звати нашого космічного героя, котрий живе на Місяці?

Учні: Назвемо його Мун, тому що він живе на Місяці.

Учитель: Чудово, отже слухаємо історію, але вам потрібно спершу потрапити в космос. Давайте запустимо свій космічний корабель. Хлопчики говоритимуть «с-с-с», а дівчатка «ш-ш-ш». *(Учитель змінює ритмічний малюнок, чергуючи тривалості нот; на дошці є візуальні картки тривалостей нот, можуть бути у вигляді космічних тіл).*

Учитель: На Місяці жив космічний житель. Відкривши очі зранку, він потягнувся, відкрив ротик та сказав: «а-а-а». *(Рот максимально широко відкритий та формує літеру «А», тобто округлений. Учні сонно, ніби щойно прокинулись протягують літеру «А» зверху донизу. Дане*

завдання сприяє правильній вокальній позиції, зокрема вільному положенню рота та щелепи. Звук повинен бути не затиснутий та рівний).

Учитель: Мун подивився на сусідню планету Сонце і вирішив посміхнутися йому, протягнувши щире: «і-і-і». (Учням потрібно посміхатися та розтягнути губи, що добре допомагає відчувати різницю в положенні артикуляційного апарату порівняно з іншими голосними. Вправа сприяє розвитку чіткості звучання та світлого тембру. Учні протяжно та гостро, рівномірно проговорюють літеру «І»).

Учитель: Зголоднівши, космічний громадянин побачив смачне варення і здивовано сказав: «о-о-о», бо ж звідки в космосі варення? (Учні округлюють рот та формують літеру «О», з подивом протягують літеру зверху-донизу і навпаки, немов здивувались. Завдання сприяє формуванню правильної вокальної позиції та умінню проспівати рівний, протяжний звук без переривань).

Учитель: А потім голосно засміявся, бо не повірив, що в космосі дійсно є варення. (Учні на посмішці промовляють «ха-ха-ха», працюючи животом та активною подачею звуку).

Учитель: А давайте ми придумаємо назви космічних фруктів та нагодуємо нашого Муна?

Учні: Галактична груша, зоряна слива, кометний банан, метеоритне яблуко, світловий апельсин, астероїдна малина.

Учитель: Чудово! Зваримо справжній космічний компот! Повторюємо за мною: «буль-буль-буль», разом вимішуючи руками наш напій. (Учитель задає тон, різної висоти, зверху-донизу, знизу-доверху, чергуючи тривалості та рухи руками по колу. Можна обрати кухаря-учня, котрий буде першим проговорювати, або ж проспівувати «буль-буль-буль», інша група дітей – повторювати).

Учитель: Смачно поснідавши, Мун вирішив погратися маленьким уламком комети: «тук-тук-тук». (Завдання школярів чітко пропрацювати саме язиком по зубам склад «ту», складаючи губи в трубочку. Важливо, щоб кінчик язика активно працював та правильно вимовляв літеру «Т»).

Учитель: Награвшись, космічний друг вирішив прогулятися чарівними кратерами Місяця, весело проспівуюючи «ля-ля-ля». (Учні відкривають рот та розтягують губи в посмішку, кінчиком язика доторкаються до зубів, щоб добре було чути літеру «Л», при цьому щелепа не рухається, але і не зажата. Склад «Ля» можна співати як і на одній ноті, так і по тризвуках, за бажанням учнів або вчителя).

Учитель: Раптом він зустрів космічний дощик, який швидко-швидко застукав: клацання язиком. (Положення рота кругле, але змінюється відповідно до складу. Це має звучати швидко та чітко. Вправа активізує артикуляційний апарат, дозволить ефективно використовувати у мовленні і співі кінчик язика).

Учитель: Після насиченої прогулянки Мун втомився і вирішив відпочити, заспівавши спокійну пісеньку: «лу-лу-лу». (Рот округлений, формуючи літеру «о», вимовляють склад «лу». Кінчик язика м'яко, але чітко вдаряється в зуби та наспівно співають «Лу-лу-лу». Вчитель може заспівати або ж хтось з учнів продемонструє, інші – повторятьимуть, за допомогою руху руки вгору-вниз, вниз-вгору).

Учитель: Співаючи улюблену пісеньку, наш космічний житель тихенько заснув: «м-м-м...». (Учні замкнули рот, але не до кінця, уявили, що в роті груша, розслабивши губи та рот, спробували мурмурандо, наче вони крізь сон кажуть «М-м-м»).

Таким чином, використання вокальних історій на уроках музичного мистецтва в початковій школі є ефективним засобом співочого розвитку молодших школярів. Поєднання вокальних вправ з сюжетом сприяє розвитку не лише співочого голосу, але впливає на емоційну сферу учнів, активізуючи уяву, творче сприйняття музики та образне мислення.

Список використаних джерел

1. Белікова В. Дитяча опера-казка «Лісова школа» у контексті розвитку української музичної культури. *Імідж сучасного педагога*. 2024. № 1 (214). С. 100-104.

2. Гумінська О. Уроки музики в загальноосвітній школі: *методичний посібник*. Тернопіль: Навчальна книга, Богдан, 2008. 104 с.
3. Діяльнісна парадигма сучасної музичної освіти: *збірник матеріалів / упоряд. О. О. Гумінська*. Рівне : РОППО, РДГУ, 2023. 126 с.
4. Дубенюк С. Вокальна імпровізація як спосіб стимулювання художньо-образного мислення першокласників на уроках мистецтва НУШ: *методичний посібник*. Рівне, 2020 27 с.
5. Кривошея Н. Розвиток музично-естетичної культури старших дошкільників засобами музичної казки. Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. 2014. Вип. 48. С. 217-222.
6. Мішедченко В. Місце та роль музичної казки в освітньому процесі початкової школи. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*. 2020. Вип. 72, Ч. 2. С. 30-34.
7. Хромець В. Василь Сухомлинський: педагогічна концепція. Київ: Дух і Літера, 2023. 40с.

УДК 792.028.3.4

*Гевондян Каріне,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – заслужена артистка України,
старший викладач кафедри мистецької освіти
Заведія Олена Борисівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ЗНАЧЕННЯ ДІЄВОГО АНАЛІЗУ РОЛІ В ПІДГОТОВЦІ АКТОРА ДО СЦЕНІЧНОГО ВИКОНАННЯ

Сучасний розвиток театрального мистецтва характеризується підвищенням вимог до професійної підготовки актора, зокрема до його здатності не лише емоційно відтворювати роль, а й усвідомлено працювати з драматургічним матеріалом. У цьому контексті особливого значення набуває дієвий аналіз ролі як метод, що дозволяє актору розкривати зміст сценічного образу через систему дій.

Актуальність теми зумовлена тим, що у сучасній акторській практиці саме дія виступає основою сценічного існування. Через дію реалізується внутрішній намір персонажа, розкривається його характер, формується взаємодія з іншими героями та розвивається сценічний конфлікт. Усвідомлення цих процесів є необхідною умовою професійного становлення актора.

Метою роботи є визначення значення дієвого аналізу ролі у процесі підготовки актора до сценічного виконання.

Для досягнення поставленої мети передбачено розглянути сутність дієвого аналізу ролі, визначити його основні складові, а також проаналізувати його роль у формуванні сценічної поведінки персонажа.

Дієвий аналіз ролі є важливою складовою професійної підготовки актора, оскільки дозволяє розглядати сценічний образ через систему дій персонажа. У сучасних підходах до акторської майстерності сценічна дія визначається як основа театрального процесу, через яку реалізуються зміст ролі, конфлікт та взаємодія між персонажами [7].

Сутність дієвого аналізу полягає у тому, що актор працює з драматургічним текстом не лише як із літературним матеріалом, а як із основою для побудови сценічної дії. Кожна репліка персонажа розглядається як результат внутрішнього наміру та спрямована на досягнення певної мети. Такий підхід відповідає сучасним методикам акторської підготовки, де дія виступає головним інструментом сценічного існування [9].

Важливим етапом дієвого аналізу є визначення мети персонажа. У навчальних матеріалах з акторської майстерності підкреслюється значення завдання та надзавдання як основи побудови ролі. Надзавдання визначає загальний напрямок розвитку персонажа, тоді як конкретні завдання реалізуються у межах окремих сцен і епізодів [8].

Поняття сценічної дії займає центральне місце у процесі роботи актора над роллю. У дослідженнях акторської майстерності зазначається, що дія має активний характер і завжди спрямована на досягнення результату або вплив на партнера [6]. Вона може проявлятися у різних формах: переконання, протидія, захист, прагнення змінити ситуацію або уникнути небажаних наслідків. Саме через дію актор формує сценічну поведінку персонажа.

У процесі дієвого аналізу актор досліджує мотиви поведінки персонажа. У наукових роботах, присвячених акторській майстерності, підкреслюється, що кожна дія має внутрішнє обґрунтування, яке визначається обставинами та психологічним станом героя [4]. Розуміння мотивів дозволяє уникнути поверхневого виконання та сприяє створенню переконливого сценічного образу.

Аналіз обставин є ще одним важливим компонентом дієвого аналізу. До них належать зовнішні умови (час, місце, соціальне середовище) та внутрішні фактори (емоційний стан, попередній досвід персонажа). Саме обставини визначають логіку поведінки героя і впливають на його дії, що узгоджується з положеннями акторської школи, сформованої у працях Л. Курбаса [2].

Важливою складовою є структуризація ролі. Актор розподіляє матеріал на окремі частини – сцени, епізоди, дії – і визначає для кожної з них конкретні завдання. Такий підхід дозволяє систематизувати процес роботи над роллю та забезпечити її цілісність.

Особливе значення у дієвому аналізі має конфлікт. У навчальних програмах з акторської майстерності визначається, що сценічна дія є засобом реалізації конфлікту, який виступає рушійною силою театрального процесу [7]. Конфлікт може бути як зовнішнім, так і внутрішнім, але в обох випадках він визначає розвиток сценічної ситуації.

Важливим аспектом є взаємодія з партнерами. Театр є колективним мистецтвом, тому актор не існує ізольовано. Його дії викликають реакції інших персонажів, що формує живу сценічну взаємодію. Саме через взаємодію розкривається зміст сценічної дії та логіка поведінки героя.

Значну роль у роботі актора відіграє психофізична єдність. У навчальних посібниках з акторської майстерності підкреслюється, що внутрішні процеси – думки, наміри, емоції – реалізуються через зовнішні засоби виразності: рух, жест, міміку [3; 5]. Це забезпечує органічність сценічного існування та правдивість виконання ролі.

У процесі підготовки актор використовує уяву як важливий інструмент. Вона дозволяє доповнити образ персонажа, створити його передісторію та зробити сценічне існування більш глибоким і переконливим, що відповідає загальним принципам акторської майстерності [1].

Не менш важливим є відчуття сценічного часу. Кожна дія має свій розвиток, кульмінацію і завершення. Від точності цього відчуття залежить ритм ролі та загальна композиція вистави.

Таким чином, дієвий аналіз ролі виступає як системний підхід до роботи над персонажем, який поєднує аналіз тексту, визначення дій, дослідження мотивів, обставин і побудову сценічної поведінки.

Отже, дієвий аналіз ролі є важливою складовою професійної підготовки актора, оскільки забезпечує усвідомлений підхід до створення сценічного образу. Він дозволяє розглядати драматургічний матеріал через систему дій, визначати мету та мотиви персонажа, а також вибудовувати логіку його поведінки у відповідних обставинах. У процесі дієвого аналізу поєднуються такі елементи, як визначення завдань і надзавдання, аналіз сценічної дії, дослідження обставин і конфлікту, а також взаємодія з партнерами. Саме ці компоненти забезпечують цілісність сценічного існування та сприяють створенню переконливого образу.

Таким чином, дієвий аналіз ролі виступає не лише методом роботи над текстом, а й основою формування професійних навичок актора. Його застосування дозволяє перейти від

формального виконання до усвідомленої сценічної дії, що є необхідною умовою сучасної акторської майстерності.

Список використаних джерел

1. Барнич М. М. Майстерність актора: техніка «обману»: навчальний посібник. Ліра-К, 2016. 304 с.
2. Лесь Курбас. Філософія театру / Упоряд. М. Лабінський. Основи, 2022. 920с.
3. Майстерство актора. Мімограмота / Степан Бондарчук; упоряд. Микола Шкарабан. 2-ге вид. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2025. 264 с. : іл.
4. Степан Бондарчук. Майстерство актера. Мімограмота: навчальний посібник. 2025. 254 с.
5. Стецкович О. Особливості формування та розвитку акторської майстерності акторів музично-драматичного театру / Олена Стецкович, Владислав Алтухов, Артем Верещака. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. Вип. 3, т. 1. С. 242–248.
6. Бондарчук С. Майстерство актора: навчальний посібник. Київ: ПП «Євро-Волинь», 2023. 216 с.
7. Берелет В. І., Берелет Л. І. Сценічна дія – найважливіший засіб існування актора на сцені. *Perspectives of contemporary science: theory and practice: IX Міжнар. наук.-практ. конф.*, 14-16 жовт. 2024. Львів, 2024. С. 863-870.
8. Меженін А. С., Цивата Ю. В. Специфіка майстерності актора в контексті постановок постдраматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2021. No 2. С. 329-333.
9. Десятник Г.О., Лимар Л.Д. Основи акторської майстерності в екранній творчості: тексти лекцій [науковий редактор доктор наук із соціальних комунікацій Гоян В.В.]. Київ, Інститут журналістики КНУ імені Тараса Шевченка, 2020. 108 с.

УДК 792.02:792.028.3

*Голуб Анастасія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

РОБОТА ЗІ СТРАХОМ І ЗАХОПЛЕННЯМ: ПРОФЕСІЙНА ТЕХНІКА ВТІЛЕННЯ «НЕГАТИВНИХ» ПЕРСОНАЖІВ У СИНТЕЗІ СЦЕНІЧНИХ МИСТЕЦТВ

Процес втілення «негативних» персонажів у сучасному синтетичному театрі є одним із найскладніших викликів для актора, адже головна мета полягає не просто у демонстрації зла чи жорстокості, а у створенні глибокого амбівалентного відчуття у глядача — одночасного страху та захоплення. Для досягнення цього гіпнотичного ефекту необхідна філігранна професійна техніка, що базується на правильній структуризації ролі, виборі влучної манери гри та потужній роботі творчої фантазії.

Створення будь-якого негативного персонажа починається з розуміння простої істини: жоден лиходій не вважає себе лиходієм. Тому першочерговим завданням митця є пошук внутрішньої правди дійової особи. Як зазначається у дослідженнях театральної методології, фундаментом роботи актора є визначення «зерна образу», тобто справжніх, часто прихованих фізіологічних та психологічних потреб персонажа, а також його «надзавдання» — глобальної мети, заради якої він діє на сцені від зав'язки до фіналу. У випадку з антагоністами це надзавдання може мати деструктивний, егоїстичний або маніпулятивний характер, але для самого героя воно

завжди виглядає абсолютно логічним і справедливим. Щоб уникнути плакатності, карикатурності та одновимірності зла, актор повинен детально опрацювати «другий план» ролі — дослідити весь невидимий багаж життєвого досвіду, психологічних травм, комплексів і звичок персонажа, які залишилися поза межами тексту п'єси. Саме завдяки такій ретельній розробці виникає глибока внутрішня та зовнішня характерність, а страхітливі вчинки героя набувають твердого психологічного обґрунтування. Досягнення ж емоційної правдивості в таких складних ролях відбувається через побудову точної лінії фізичних дій. Логічно виправдана фізична поведінка на сцені стає тим самим своєрідним «клапаном», який пробуджує в акторі необхідні, навіть найтемніші почуття, органічно підводячи його до реалізації надзавдання антигероя [1].

Наступним етапом є вибір сценічної форми, через яку цей деструктивний внутрішній мотив транслюватиметься глядачеві. Професійна компетентність сучасного актора яскраво виявляється у здатності свідомо обрати манеру гри, що найкраще відповідає режисерському задуму та жанровій специфіці вистави. При створенні образу, що має викликати страх і захоплення, актор може використовувати різні інструменти. Якщо вистава тяжіє до естетики епічного чи політичного театру, надзвичайно ефективним стає метод «очуження» за Б. Брехтом. У цій манері актор емоційно та інтелектуально дистанціюється від свого жахливого персонажа, навмисно руйнуючи ілюзію дійсності за допомогою ефектів-подразників; це робиться для того, щоб глядач не співпереживав лиходію, а холоднокровно аналізував рівень його падіння та засуджував його вчинки, відчуваючи при цьому захоплення від самої форми подачі матеріалу.

У міфологічних, містичних чи гротескних постановках може успішно застосовуватися манера гри в «масці», де зовнішні риси зла, пластика та жести гіперболізуються, а все тіло актора перетворюється на виразний пластичний інструмент тотального страху. Проте найскладнішим та наймагнетичнішим завданням залишається манера повного психологічного «перевтілення», коли актор настільки індивідуалізує антигероя та зливається з ним у запропонованих обставинах, що зло стає лякаюче людяним і впізнаваним, викликаючи у публіки справжній шок від того, наскільки привабливою може бути темрява [2].

Водночас виникає закономірна проблема: життєвий досвід нормальної людини (актора) зазвичай не містить тих руйнівних, аморальних чи кримінальних дій, які притаманні негативним персонажам. У цьому випадку уява, яка оперує лише відомими фактами з минулого митця, виявляється безсилою. Головним рушієм у цій роботі стає саме творча фантазія. Фантазія здатна перенести актора у ті екстремальні, виняткові обставини, яких він ніколи не знав у реальності, дозволяючи йому ментально виправдати та «прожити» будь-який, навіть найжорстокіший вчинок. Занурення у такі незвідані глибини власної психіки змушує нервову систему реагувати по-справжньому, провокуючи потужні зміни у психофізичному апараті та викликаючи невідомі, первісні емоції. Це дає змогу наповнити образ лиходія унікальними, не прописаними драматургом індивідуальними деталями, зробити його непередбачуваним і небезпечним у кожній секунді сценічного часу. Більше того, саме розгальмована акторська фантазія створює на сцені ту специфічну густу атмосферу загрози, змушуючи глядачів повірити в реальність небезпеки, навіть якщо актор перебуває в абсолютно порожніх декораціях або використовує мінімальний реквізит [3].

Синтезуючи наведений матеріал у контексті заданої теми, можна констатувати, що феномен привабливості антагоністів у сценічному мистецтві народжується виключно на перетині трьох елементів: залізної логіки мотивів, естетичної форми вираження та безмежної психологічної сміливості актора. Щоб викликати у глядача справжній, паралізуючий страх, актор у жодному разі не повинен грати абстрактне «зло» — він має грати абсолютну, непохитну віру персонажа у власну правоту. Для цього він використовує холодний розум: вибудовує бездоганну лінію фізичних дій та визначає фундаментальні життєві потреби дійової особи, її «зерно». Захоплення ж у глядацькій залі виникає тоді, коли це детально обґрунтоване зло огортається у філігранну театральну форму. Глядач жахається вчинків героя, але не може відірвати очей від майстерності актора, який жонглює манерами гри: від брехтівського інтелектуального очуження до моторошного психологічного перевтілення.

Абсолютним ключем, який поєднує ці елементи в єдиний механізм, виступає тренувана акторська фантазія. Саме вона є тим небезпечним, але необхідним містком у прірву чужого деструктивного досвіду. Сучасний театр вимагає від актора бути не просто виконавцем тексту, а відчайдушним дослідником найтемніших куточків людської природи. Відтак, професійна техніка втілення негативного персонажа полягає у складному парадоксі: за допомогою фантазії митець повинен розбудити в собі монстра, за допомогою аналізу – наділити його бездоганною логікою, а за допомогою обраної манери гри – втримати його під тотальним професійним контролем. У результаті ця деструктивна енергія перетворюється на високий акт сценічного мистецтва, де страх і захоплення стають єдиною емоцією катарсису для глядача.

Список використаних джерел

1. Донченко Н. П. Структуризація орієнтирів художньо-творчої мотивації створення сценічного образу ролі актором драматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 226–230.

2. Татаренко М. Г. Художньо-творча дієвість манер акторської гри у процесі виконання ролі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 213–218.

3. Лифаненкова М. Фантазія як одна з найважливіших складових акторської майстерності. *Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів і дизайнерів: матеріали I Всеукраїнського науково-методичного семінару*. Запоріжжя: Запорізький національний університет, 2024. С. 165–166.

УДК 159.923:78.021]

*Олексієнко Діана,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Науковий керівник – заслужений діяч мистецтв України,
викладач кафедри мистецької освіти
Мисечко Сергій Леонідович
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ МУЗИЧНОЇ ТЕРАПІЇ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ СУЧАСНОГО МУЗИКАНТА

Сучасна музична освіта спрямована на формування високого рівня виконавської майстерності, а також й на розвиток особистості музиканта як цілісної, творчої та психологічно стійкої індивідуальності. Через поглиблений навчальний процес, високу конкуренцію та постійні публічні виступи музиканти часто стикаються з високим рівнем тривожності, емоційним виснаженням та вигоранням.

У зв'язку з цим особливої актуальності набуває впровадження інноваційних підходів, серед яких є використання елементів музичної терапії. Вони сприяють не лише покращенню психоемоційного стану студентів, але й підвищенню якості їх професійної підготовки.

Музична терапія – це метод, що використовує музику та її елементи для покращення фізичного, психологічного та соціального стану людини.

Елементи музичної терапії – це використання звуку, ритму, мелодії та гармонії. Основні елементи включають рецептивні (слухання), активні (спів, гра на інструментах) та імпровізаційні техніки. Вони виконують такі функції як :

— Регулятивна – допомагає знизити рівень тривожності, полегшити або подолати сценічне хвилювання;

— Розвивальна – формує емоційну чутливість та емпатію, стимулює образне мислення, що дозволяє розуміти та сприймати складні музичні твори;

- Комуникативна – забезпечує розвиток навичок взаємодії в колективі (ансамблі, оркестрі), сприяє формуванню невербальної комунікації;
- Терапевтична – запобігає вигоранню, психоемоційному виснаженню, допомагає відновити внутрішній ресурс;
- Когнітивний розвиток – музична терапія покращує увагу, пам'ять, концентрацію, що є дуже важливим у виконавській діяльності;
- Саморегуляція та рефлексія – допомагає усвідомити власні емоції та вивільнити негативні, вчить керувати ними.
- Креативність – розвиває навички імпровізації та творчого самовираження.

У фаховій підготовці музикантів доцільно використовувати як активні, так і пасивні методи музикотерапії [1].

До активних методів музичної терапії відносять спів, відтворення різних звуків за допомогою плескання, тупотіння та клацання, гру на простих шумових інструментах (наприклад, барабани, бубни, маракаси, трикутники та інше), імпровізацію та ритмічні вправи. Ці методи сприяють розвитку креативності, зняттю внутрішніх бар'єрів і самовираженню.

До пасивних методів відносять прослуховування підібраних музичних творів для релаксації, медитації та емоційної корекції. Важливо після обговорити власні враження, образи і фантазії, що виникли під час слухання. Це допомагає краще розуміти музичний матеріал та розвивати емоційне мислення [2].

Елементи музичної терапії можуть органічно інтегруватися в різні форми освітньої діяльності. На індивідуальних заняттях можна використовувати релаксаційні вправи, дихальні техніки, інтонаційно-рухові практики [3].

При груповій роботі частіше застосовують активні методи роботи: відтворення та імпровізування за допомогою власного голосу або музичних інструментів. Можна запропонувати різні ситуації або теми, і потім за допомогою звуків створити діалог [4].

У процесі викладання музично-теоретичних предметів доцільно застосовувати аналіз музичних творів через емоційне сприйняття, асоціативні та образні методи, міждисциплінарні зв'язки (музика – література – психологія). Такий підхід підсилює глибину розуміння музики та сприяє розвитку емоційного інтелекту.

Для ефективного застосування музичної терапії в педагогічній діяльності необхідно дотримуватися певних умов. Важливо враховувати індивідуальні особливості студентів, їх емоційного стану та музичних уподобань. Освітній процес має відбуватися в атмосфері довіри, безпеки та творчої свободи. Студенти мають бути активно залучені до навчального процесу та мати можливість вільно висловлювати свої думки та ідеї.

Важливою складовою є професійна підготовка педагога. Педагог повинен володіти базовими знаннями з музичної педагогіки, вікової та емоційної психології для того щоб підбирати матеріал відповідно до вікових можливостей, враховувати розумові здібності та не переважувати студента, а також основами музикотерапії, щоб покращувати емоційний стан та знижувати тривожність і стрес через музику. Важливо розуміти вплив музики на психоемоційний стан людини, механізми музичного сприйняття та реакції організму на різні елементи музичної терапії. Наприклад:

- Вокалотерапія – сприяє поліпшенню дихання, допомагає стабілізувати серцеву діяльність, покращує мовні навички та допомагає розвивати емоційну сферу;
- Гра на музичних інструментах – покращує відчуття ритму та координація рухів, допомагає керувати стресом та зберігати емоційну рівновагу;
- Слухання музики – допомагає розв'язувати внутрішні конфлікти, є інструментом для розслаблення й розвитку особистості;
- Пантоміма – сприяє психічній релаксації, розвиває фантазію та уяву;
- Імпровізація – допомагає виразити весь спектр почуттів та настроїв [4].

Педагог має володіти сучасними методами та вміти їх інтегрувати у навчальний процес, планувати заняття з урахуванням терапевтичного ефекту.

Через те, що музикотерапія є динамічною галуззю, потрібно постійно вдосконалювати свої навички.

Таким чином, підготовка педагога до застосування елементів музичної терапії є комплексним процесом, що поєднує теоретичні знання, практичні навички та особистісні якості.

Отже, впровадження елементів музичної терапії в сучасну музичну освіту є не просто додатковим інструментом, а необхідною умовою гармонійного розвитку майбутнього музиканта. Використання як активних, так і пасивних методів музикотерапії сприяє зниженню тривожності, подоланню сценічного хвилювання, покращенню когнітивних процесів і запобіганню емоційному вигоранню. Ефективність цього процесу значною мірою залежить від професійної підготовки педагога, його вміння створити безпечне, підтримувальне та творче освітнє середовище, а також інтегрувати терапевтичні методи у навчальний процес. Таким чином, музична терапія стає важливим засобом формування цілісної особистості музиканта, здатного не лише до високоякісного виконання, а й до глибокого емоційного переживання, усвідомлення та творчого самовираження.

Список використаних джерел

1. Вікіпедія. Музикотерапія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D0%BF%D1%96%D1%8F> (дата звернення: 16.04.2026 р.).
2. Швець І., Василевська-Скупа Л., Кравцова Н. Музична терапія як метод навчання та розвитку молодших школярів за умов воєнного стану. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*. №1. 2023. С. 13–20.
3. Ліхуа Чай. Інтеграція музикотерапії та вокальної педагогіки в підготовці фахівців спеціальної освіти КНР. *Professional Art Education* Том 5 №2, 2024. С. 114-120.
4. Гельбак А. М. Музикотерапія у роботі з дітьми з особливими освітніми потребами: [навчально-методичний посібник] / А. М. Гельбак. Кропивницький : КЗ «КОППО імені Василя Сухомлинського», 2019. 50 с.

УДК 792.028:792.028.61

*Ткаченко Ксенія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – народна артистка України,
доцент кафедри мистецької освіти
Шинкарук Ірина Володимирівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

СПЕЦИФІКА ПОШУКУ ХАРАКТЕРНОСТІ ПЕРСОНАЖА: ВІД СПОСТЕРЕЖЕННЯ ДО СЦЕНІЧНОГО ВТІЛЕННЯ

Видатна роль персонажа є ключовою характеристикою, яка не лише визначає їх унікальність у літературі та театрі, але й формує атмосферу твору. Багато письменників і акторів використовують різноманітні методи дослідження, щоб глибше зрозуміти мотивацію, емоції та поведінку персонажа в процесі його створення. Цей перехід від спостереження до сценічного втілення є найважливішим етапом постановки, що дозволяє створити персонажа, який справляє враження на читача або глядача. Спостерігаючи за реальними людьми і вивчаючи їхню поведінку у різних обставинах, автори та актори можуть створювати правдоподібних персонажів, які відображають складність людської природи. Психологічні фактори, такі як емоційний стан, соціальний контекст, а також індивідуальний досвід, стають основою для формування складного і багатогранного персонажа. Ця стаття розглядає аспекти диференціації персонажа, від теоретичних основ до сценічних методів втілення та їх реалізації. Таким чином, ми покажемо, як

процес спостереження та психологічного аналізу сприяє розвитку глибоких образів, що звертаються до аудиторії. Аналіз відмінності персонажа відкриває нові можливості для оцінки не лише літератури, а й людських відносин загалом.

Характеристика персонажа не є природною рисою, а радше результатом складної взаємодії різних факторів [3]. Що таке відмінність персонажа? Відмінність персонажа – це набір рис, які визначають їхню особистість, поведінку та мотивацію, що формують твір літератури або сценічного письма. Ми розглядаємо персонажа в контексті його зовнішнього світу; як вони діють у різних ситуаціях; та їхню внутрішню боротьбу в кожному мить. Важливо зауважити, що емоції, соціальне середовище та культурні практики також формують персонажа, що робить його унікальним [7].

Спостереження та створення персонажа – це важлива практика. Спостереження є ключовим кроком у диференціації персонажа [4]. Письменники, актори, режисери і навіть теоретики часто черпають натхнення з реального життя, спостерігаючи за поведінкою людей у різних середовищах. Це може включати мову тіла, манери, емоційні реакції та соціальні взаємодії. Спостерігаючи, творці можуть створювати правдиві та достовірні образи, що відображають відтінки людської натури [6].

Але не забуваємо про психологічні аспекти. Психологічний компонент є невід'ємною частиною відмінності персонажа [2]. Психологія допомагає зрозуміти, чому персонаж поводить певним чином, які внутрішні причини спонукають їх до дій, а також можливі психологічні травми, що впливають на їхню поведінку. Знання в цих аспектах дозволяє авторам створювати персонажів з багатьма відтінками, які читачі можуть зрозуміти і в яких можуть впізнати себе.

Вивчення відмінності персонажа є давнім пошуком, що реалізується через різні підходи та методи. У цій частині статті ми розглянемо основні способи дослідження диференціації персонажа: спостереження в природному середовищі, інтерв'ю з персонажами та аналіз літературних джерел.

Метод спостереження є одним з найефективніших у вивченні відмінності персонажа [4]. Експериментатор залучається до середовища, де люди можуть демонструвати свою особистість у реальних життєвих ситуаціях. Це дозволяє авторам отримати чіткіші і багатші образи, а також зафіксувати нюанси, які можуть бути неявними в звичайному текстовому аналізі.

Інший важливий метод – використання інтерв'ю та розмов з персонажами. Цей підхід надає досліднику можливість зрозуміти, що персонаж думає і відчуває, а також його мотивацію, страхи і бажання [4]. Інтерв'ю можуть бути структурованими або напівструктурованими, залежно від цілей дослідження. Створення атмосфери довіри є важливим для того, щоб персонаж почувався комфортно і відкрито висловлював свої думки та почуття. Цей метод особливо корисний для персонажів з складною психологією.

Аналіз літературних джерел є ще одним інструментом у дослідженні характеристики [3]. Дослідники можуть звертатися до різних текстів. Щоб вивчити, як автори створюють своїх персонажів через мову, стиль і нарративну структуру. Увага повинна приділятися тим елементам, які підкреслюють характеристики персонажа, їхні відносини з сюжетом та іншими персонажами. Аналіз класичної та сучасної літератури, а також драматичних і кінематографічних творів може бути корисним у цій сфері. Поєднання цих методів дозволяє дослідникам досягти глибокого розуміння унікальності персонажа, що згодом може бути використане для сценічного втілення і розвитку персонажа в літературі та мистецтві.

Сценічне втілення відмінності персонажа є важливим елементом драми та театру, адже воно дозволяє глядачам і виконавцям відчути дії або взаємодії з іншими персонажами [8]. Важливо усвідомити кілька ключових елементів, які забезпечують ефективну характеристику. Методології інтерпретації акторів включають різні техніки, що дозволяють їм зобразити внутрішнє життя персонажа. Актори використовують різноманітні підходи (метод Лі Страсберга і т.д.), щоб передавати емоції та досвід своїх персонажів. Актор повинен не лише відтворити текст, але й внести свій досвід та емоції, щоб надати персонажу реалістичності та зробити його більш впізнаваним [5].

Взаємодія персонажів на сцені дозволяє створити унікальні ролі. Актори реагують один на одного не лише через свої тіла та емоції, але й через реакції своїх сценічних партнерів, що надає відносинам більшої багатогранності. Це може проявлятися через фізичні рухи, варіації голосу або вирази обличчя, які відображають сценічну поведінку і передають емоцію. Динамічна комунікація під час вистави є потужним чинником у передачі глядачам внутрішніх драм і мотивів акторів.

Роль візуальних та аудіо елементів є критично важливою для досягнення специфічного втілення персонажа на сцені. Костюми, макіяж, освітлення та звуковий дизайн можуть підкреслити риси персонажа, настрої та емоційний стан [8]. Різноманітні кольори костюмів можуть вказувати на певні риси або почуття персонажа, а музика може створювати атмосферу, що відповідає емоційній глибині образу. Спільна робота всіх цих елементів створює цілісний образ, який важко забути і який занурює глядача у світ персонажа.

Сценічне втілення відмінності персонажа є складним завданням, і актор повинен розуміти психологію, раціональність і емоції персонажа, щоб успішно втілити цю особистість. Це мистецтво, яке перетворює слова на живий образ, який говорить не лише до сердець глядачів, а й до їхнього інтелекту.

У створенні відмінності персонажа важливо враховувати різні риси. Спостереження є основним елементом, що дозволяє глибше зрозуміти тонкощі і аспекти поведінки персонажа, його мотивацію та психологічні характеристики. Спостереження в реальному житті може дати практичні приклади, як стануть основою для художнього втілення. Інтерв'ю та розмови також є важливими, оскільки вони дозволяють отримати інформацію про внутрішній світ персонажа [4].

Аналіз літературних джерел є другою фазою дослідження, яка надає уявлення про різні підходи до створення персонажів в історії мистецтва [3]. Література переповнена прикладами успішних і невдалих спроб вираження рис характеру. Сценічне втілення характеристик є природним продовженням дослідження. Це поєднання акторської інтерпретації, взаємодії з іншими персонажами та візуальних і аудіо елементів створює цілісну картину, що дозволяє глядачеві побачити персонажа на рівні слів та емоцій [8]. Це підкреслює цінність поєднання психологічних, соціальних та художніх поглядів як основного елемента театрального мистецтва. Таким чином, ми розуміємо, що атрибути персонажа є складними та різноманітними, і до них слід підходити цілісно. Завдяки відкриттю нових шляхів творчості та більш цікавому портрету людства, ми здобуємо знання не лише в літературі і театрі, а й у культурі загалом!

Список використаних джерел

1. Бодрійяр Ж. Символічний обмін і смерть. Київ : Основи, 1998. 453 с.
2. Григор'єва Т. В. Психологія художнього образу. Харків : ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2010. 216 с.
3. Ковалевська Н. Персонаж у художній літературі. Львів : Видавництво ЛНУ, 2025. 284 с.
4. Куценко О. Методи дослідження рис характеру: від спостереження до інтерпретації. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2018. 192 с.
5. Соловійов В. Акторська майстерність: теорія і практика. Одеса : Астропринт, 2012. 320 с.
6. Тищенко В. Творчість у створенні персонажа. Харків : Видавництво ХНУ, 2016. 240 с.
7. Федоров В. Соціальне середовище та його вплив на розвиток характеру. Київ : Наукова Думка, 2019. 304 с.
8. Шклярєвський О. Сценічне втілення: від тексту до дії. Львів : Видавництво ЛНУ, 2021. 256 с.

*Оганян Артур,
здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Науковий керівник – заслужений діяч мистецтв України,
викладач кафедри мистецької освіти
Мисечко Сергій Леонідович
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ІМІДЖ ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ У СУЧАСНИХ МУЗИЧНИХ ЖАНРАХ

Сучасна музична індустрія постає як складне культурне явище, що об'єднує в собі аудіальні та візуальні елементи. Протягом останніх десятиліть розвиток індустрії призвів до того, що імідж став невід'ємною складовою не лише окремих артистів, а й цілих жанрів та культурних пластів [1]. У межах цього простору митці синтезують фольклор, події світового масштабу, локальні мему, а також переосмислюють моду та стилі минулого.

Імідж доцільно розглядати як сукупність психологічних, візуальних та інших факторів, що формують у слухача цілісну картину не лише про конкретний музичний продукт, а й про концепцію артиста як суспільного та культурного явища [3]. Це дає змогу розкрити особистість творця, його світогляд, світовідчуття та творчу палітру, якою оперує виконавець або команда, що стоїть за його проєктом. Окрім того, імідж стає інструментом для ітерації та інтерпретації як забутих, так і популярних жанрів минулих епох.

Різноманітні музичні стилі породили класичні зразки іміджевих стратегій, найяскравіші з яких можна спостерігати в рок-музиці, поп-культурі та хіп-хопі. Фундаментом для формування цих образів тривалий час був протест проти системи [5]. Експресивні образи, провокативна поведінка, харизма та свобода на межі дозволеного стали невід'ємними атрибутами жанрів, що посідають чільне місце у світовому шоу-бізнесі.

Оскільки музична індустрія генерує багатомільйонні прибутки, імідж перетворився на стратегічний інструмент впливу на аудиторію, покликаний максимально точно відповідати запитам та емоційним станам слухачів [2]. На цьому тлі виникли нові феномени глобального продакшну, такі як К-поп, та локальний донедавна J-поп. Феномен азійських жанрів Японії та Південної Кореї є результатом успішного підходу до розширення світової аудиторії через якісний контент із міцним локальним фундаментом та виразним культурним кодом [4].

Це яскраві приклади того, як у сучасній музичній індустрії можна грамотно поєднувати глобальні тренди та місцевий колорит. Такий синтез реалізується не лише через аудіоконтент, а й через модель поведінки, стиль, перформанси та відеокліпи, що зрештою і формує унікальний індивідуальний стиль артиста.

Водночас еталоном та орієнтиром для всього світу залишається Захід. Американські, британські та канадські артисти є квінтесенцією всього того, що ми розуміємо під сучасним іміджем у його найяскравіших проявах. Хіп-хоп культура принесла у світовий простір вуличний стиль, протест проти системи, а також концепцію «трушності» [5]. Це поняття стало фундаментальною частиною іміджу: чимало реп-виконавців ставили на кін власне життя, щоб відповідати образу «генгста» не лише в текстах, а й у реальності.

Аналогічні процеси спостерігалися в рок-музиці 1970-х – 1990-х років. Провокативні образи музичних ідолів сьогодні переосмислюються поколінням зумерів як вагома культурна спадщина [1]. В епоху жанрової дифузії ми все частіше спостерігаємо хіп-хоп артистів, які виглядають і поведуться як «рок-зірки». Це поняття давно перестало стосуватися лише жанру рок і стало загальною назвою для певного типу харизматичної поведінки.

Феномен «SoundCloud-музики» породив новий виток розвитку не лише звуку, а й методів самопросування через специфічний імідж: естетику кіберпанку та свідоме ігнорування традиційних стрімінгових сервісів. Ми спостерігаємо зворотне явище: молоді артисти навмисно

залишаються в андеграунді, що ще сильніше приваблює фанатів. Проте великі лейбли адаптують ці тренди, масштабуючи нішеві явища до рівня масової культури [2].

Найпотужнішим інструментом трансляції іміджу сьогодні є соціальні мережі. TikTok став революційним майданчиком для тисяч виконавців, надавши їм можливість демонструвати не лише музику, а й візуальний стиль та власну філософію. Instagram трансформувався у простір для візуального самовираження, де навіть «відсутність контенту» на порожніх сторінках стала частиною радикального іміджу.

Стримінгові платформи, такі як Apple Music та Spotify, дозволяють артистам структурувати свою дискографію, демонструючи еволюцію образу [4]. Важливою складовою сучасного іміджу є також присутність артиста в медіапросторі: інтерв'ю та подкасти формують навколо виконавця певний «лор» (внутрішню історію), а професійні регалії додають ваги вже існуючому образу [2].

Отже, у сучасній музичній індустрії імідж перестав бути хаотичним явищем. Сьогодні це або чітко вивірена корпоративна стратегія, або ж мистецький бунт із присмаком спонтанності. Імідж є критичним фактором формування індивідуального стилю, який дозволяє артисту не лише виділитися в умовах перенасиченого ринку, а й налагодити глибокий емоційний зв'язок зі своєю аудиторією.

Список використаних джерел

1. Берегова Олена. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ—ХХІ століть: монографія. К.: Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
2. Поплавський М. М. Менеджер шоу-бізнесу [Текст]: підручник для студ. вузів. К.: Вид. центр КНУКіМ, 1999. 560 с.
3. Герчанівська П. Е. Культурологія: термінологічний словник. К.: НАКККіМ, 2015. 439 с.
4. Музична освіта: філософський, мистецтвознавчий та педагогічний наголоси : монографія / за ред. Н. А. Овчаренко, Я. В. Шрамка. Кривий Ріг, 2018. 299 с.
5. Hebdige, D. Subculture: The Meaning of Style. London: Routledge, 1979.

Секція 3. НОВІТНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МИСТЕЦТВІ: ПЕРСПЕКТИВИ ВПРОВАДЖЕННЯ

УДК 78.071.2:78.087.6

Цюряк Ірина,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецької освіти
Грушак Ірина,
концертмейстер кафедри мистецької освіти
Житомирський державний університет імені Івана Франка

СИНТЕЗ ВОКАЛЬНИХ ПРИЙОМІВ ЕКСЛА РОУЗА ЯК ОСНОВА ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ ГУРТУ GUNS N' ROSES

Guns N' Roses увійшли в історію як гурт, що повернув рок-музиці її первісну небезпеку та щирість у період панування «стерильного» глем-металу 1980-х рр. Їхній дебютний альбом *Appetite for Destruction* досі залишається найбільш продаваним дебютом у США, що підтверджує колосальний вплив колективу на масову культуру. Культовість гурту тримається на стилістичному дуалізмі: здатності поєднувати брудний вуличний рок з монументальними стадіонними баладами. У цьому контексті голос Ексла Роуза (справжнє ім'я Уільям Брюс Роуз-молодший), знаменитого американського рок-співака, найбільш відомого як засновника, вокаліста й фронтмена легендарного культового Guns N' Roses, став центральним елементом міфології гурту – вокальним уособленням хаосу, вразливості та бунту, що визначило звучання цілої епохи. У середовищі рок-музики міфологія гурту – це не казки про богів, а цілісний образ, легенда та ідеологія, які створюються навколо колективу. Це те, як фанати та преса сприймають групу поза самою музикою.

Для Guns N' Roses міфологія досі тримається на трьох «китах»:

I. Образ «Найнебезпечнішого гурту у світі». Це офіційний титул, який вони отримали наприкінці 1980-х рр. Їхня міфологія – хаос, бійки на концертах, запізнення на шоу, алкоголь, повне ігнорування правил шоу-бізнесу, що створювало відчуття «справжності» та небезпеки.

II. Архетипи героїв. Міфологія часто будується на контрасті лідерів. Зокрема, Ексл Роуз – це образ вогняного, непередбачуваного, диктаторського генія-перфекціоніста, тоді як Слеш – мовчазний гітарний герой у циліндрі з сигаретою. Їхнє протистояння та синергія стали частиною рок-історії.

III. Естетика «Вуличного романтизму». Тексти та образ гурту малювали міф про Лос-Анджелес як про «джунглі» у композиції «*Welcome to the Jungle*», де виживають лише сильніші. Вони поєднували бруд задвірок із розкішшю стадіонних балад, створюючи легенду про «останніх справжніх рок-н-рольників» [1, с.150].

Мета публікації – розкрити художню логіку синтезу контрастних вокальних прийомів Ексла Роуза як засобу втілення драматичного образу та ключового чинника формування індивідуального стилю гурту Guns N' Roses».

Феномен вокального мистецтва Ексла Роуза становить особливий інтерес для сучасного музикознавства завдяки унікальній комбінації технічної віртуозності та емоційної радикальності. Його виконавська манера не є статичною; вона базується на складному синтезі вокальних прийомів, що охоплюють широкий діапазон від баритонального субтону до високого тенорового міксту та екстремального розщеплення звуку. Дослідження цього синтезу дозволяє розкрити механізми формування індивідуального стилю артиста, де традиційні прийоми блюз-року трансформуються через агресію панку та мелодизм класичних балад, створюючи цілісну впізнавану виконавську естетику.

Розглянемо більш детально зазначені вокальні можливості виконавця.

Індивідуальний стиль Ексла Роуза базується на віртуозному володінні широким робочим діапазоном (понад п'ять октав!), що дозволяє йому вільно маневрувати між регістрами. Виконавець поєднує глибокий, оксамитовий баритональний субтон у нижньому регістрі (наприклад, у куплетах «*It's So Easy*») з надвисоким теноровим мікстом та фальцетом. Особливу роль відіграє динаміка переходів: від плавного ковзання («*glissando*») до різких регістрових зламів, що слугують засобом створення гострого емоційного контрасту та драматичної напруги. Важливим аспектом є здатність вокаліста утримувати довгі ноти у четвертій октаві (фінал композиції «*Don't Cry*»), використовуючи потужну опору дихання та специфічне стиснення гортані. Його фірмові вокальні «сирени» (тривалі високі вигуки) стали не просто технічним досягненням, а ключовим інструментом стадіонної драматургії, що дозволяє голосу домінувати над дуже потужним гітарним супроводом.

Фундаментом вокальної ідентичності Роуза є специфічне поєднання чистого інтонування з агресивними техніками *Distortion* та *Drive*. Його «брудне» звучання досягається шляхом контрольованого додавання горлового супроводу, що створює ефект емоційного надриву без втрати мелодійної чіткості. Найяскравіше цей прийом виявляється у драйвових композиціях, як-от «*Welcome to the Jungle*» (приклад класичного драйву) та «*Nightrain*» (приклад агресивного розщеплення), де вокальна агресія підкреслює бунтарський дух тексту. Ключовим елементом є використання інтенсивного назального твенту (*twang*) – прийому, який надає голосу специфічної прорізності та металевого блиску. Це дозволяє вокалу Роуза залишатися виразним навіть у щільній інструментальній фактурі, що особливо помітно в екстремально високих пасажах «*Paradise City*» (приклад поєднання назального звуку з високою теситурою). Такий синтез чистого голосу та розщеплення стає головним маркером його вокальної експресії, перетворюючи спів на інструмент передачі граничних емоційних станів [2, с.52].

Виконавська манера Роуза є результатом органічного поєднання контрастних вокальних шкіл, що робить його стиль універсальним для різних музичних форм. Від блюз-року артист запозичив гнучку мелізматику та емоційну рухливість, що яскраво простежується в імпровізаційних пасажах таких треків, як «*Mr. Brownstone*» та «*Rocket Queen*» (докази блюзового коріння: свінг, гнучкість). Вплив панку і «брудної» рок-естетики реалізується через сиру, форсовану подачу та підкреслену недбалість фразування, що надає звучанню автентичності й вуличної агресії. Водночас у монументальних рок-баладах («*November Rain*», «*Estranged*», «*Civil War*» як приклад поєднання епічності та технічності) вокаліст демонструє риси академічної школи: стабільний контроль дихання, бездоганне володіння кантиленою та широку вокальну лінію. Цей академізм стає підґрунтям, на якому будуються ефектні кульмінації, де класичний спів раптово вибухає екстремальними хеві-метальними скрімами. Такий синтез дозволяє Роузу трансформувати голос відповідно до образу твору.

Невід'ємним складником вокальної ідентичності Ексла Роуза є унікальна система артикуляції, що базується на свідомому викривленні голосних (*vowel modification* – пояснення того, як він «тягне» слова) та специфічній фонетичній деформації слів. Цей прийом, який часто називають «назальним розщепленням», дозволяє артисту змінювати забарвлення звука від вузького, металевого «скреготу» до широкого, відкритого крику. Така маніпуляція фонемами створює особливий ефект екзистенційного надриву та вразливості, що є ключовим для емоційного сприйняття текстів (наприклад, акцентоване викривлення голосних у вступі «*Sweet Child O' Mine*» або рефренах «*Don't Cry*»).

Палітра відтінків голосу виконавця охоплює граничні полюси звукового тиску. Особливої уваги заслуговує феномен його динамічної трансформації – здатність вокаліста миттєво змінювати вокальну маску безпосередньо в межах однієї музичної фрази. Це пояснює, як він перевтілюється з лірика в агресора. Роуз майстерно використовує інтимний, майже психологічний шепіт (*whisper vocal*), що створює атмосферу довірливості та внутрішньої напруги (як у початкових тактах «*Civil War*»), протиставляючи його потужним кульмінаційним вигукам та тривалим стадіонним «сиренам», яскраво демонструючи поєднання техніки з внутрішнім станом персонажа пісні. Така контрастна амплітуда дозволяє Роузу вибудовувати складну внутрішню драматургію кожної композиції, де голос виступає не просто ретранслятором мелодії,

а головним носієм художнього міфу гурту. Через різкі переходи від субтону до екстремального драйву вокаліст втілює архетиповий образ «бунтівної душі», що перебуває у постійному конфлікті між крихкою ліричністю та агресивним самозахистом, перетворюючи кожен вокальний партію на цілісну психологічну виставу. Критики визнали це революційним кроком у розвитку хард-рок-естетики [3, с.60].

Слід сказати, що вокальна еволюція та деградація Ексла Роуза є предметом запеклих дискусій серед вокальних експертів у часовій перспективі. Протягом тривалої кар'єри, яка триває вже понад 40 років! екстремальні навантаження на голосові зв'язки та специфічна природа його «назального драйву» призвели до помітних змін у тембральному забарвленні та стабільності звуку. У сучасному виконавському стані, зокрема, турах «*Not in This Lifetime...*» та пізніших виступах спостерігається перехід від потужного грудного розщеплення до більш полегшеного, іноді «скляного» фальцетного звучання, відомого серед фанатів та критиків як «*Mickey Mouse voice*». Ця метаморфоза є результатом адаптації його вокального апарату до вікових змін та спробою зберегти високу теситуру класичних хітів (наприклад, «*Live and Let Die*» або «*Better*») шляхом мінімізації тиску на зв'язки.

Попри природну вікову еволюцію голосу та певну втрату колишньої щільності середньочастотного діапазону («*mids*»), що раніше забезпечувала його фірмовий «жирний» драйв, артист демонструє високий рівень виконавської витривалості та інтелектуального підходу до вокального менеджменту. У сучасній манері Роуза спостерігається свідомий перехід від енергозатратного грудного розщеплення до більш «полегшеної» вокальної стратегії, що базується на використанні головного резонансу та фальцетних механізмів. Це дозволяє йому успішно витримувати виснажливі тригодинні стадійні шоу, зберігаючи високу теситуру класичного репертуару гурту Guns N' Roses [4, с.156].

Професійний контроль дихання та стабільна опора стали компенсаторними механізмами, які дозволяють артисту нівелювати дефіцит об'єму звуку за рахунок точного мікрофонного контролю та артикуляційної чіткості. Сучасний етап творчості Роуза ілюструє складний, але логічний баланс між збереженням впізнаваної автентичної манери та технічною переорієнтацією. Замість форсування звуку, яке могло б призвести до повної втрати вокального апарату, він обирає шлях адаптації, де вокальна майстерність виявляється не в агресивній потужності, а в здатності трансформувати стиль під нові фізіологічні можливості, зберігаючи при цьому емоційний зв'язок з аудиторією та цілісність художнього образу.

Отже, все вище викладене дозволяє стверджувати, що вокальний стиль Ексла Роуза не є простою сукупністю запозичених технічних прийомів, а являє собою складну, цілісну систему. У цій системі вокальна технологія (від баритонального субтону до екстремального дисторшену) повністю підпорядкована художньому образу. Кожен технічний елемент – чи то специфічний назальний твенг, чи то різка динамічна трансформація слугує інструментом для передачі внутрішнього конфлікту, вразливості та агресії, що лежать в основі музичної драматургії гурту Guns N' Roses.

Синтез вокальних прийомів Ексла Роуза стає фундаментом для створення унікальної тембральної ідентичності, яка виходить за межі суто технічної віртуозності. Манера виконавця справила фундаментальний вплив на наступні покоління вокалістів, встановивши нові стандарти експресії в хард-року та альтернативній музиці. Його здатність поєднувати панківську сирість з академічною кантіленою та високою теситурою відкрила шлях для розвитку мультижанрового вокалу. Досвід Роуза в адаптації голосу до вікових змін та тривалих концертних навантажень через зміну вокальної стратегії є цінним матеріалом для сучасного вокального мистецтва, ілюструючи важливість технічного менеджменту в кар'єрі екстремального вокаліста.

Таким чином, феномен Ексла Роуза переконливо демонструє, що автентичний індивідуальний виконавський стиль формується не випадково, а на перетині глибокої рефлексії над музичними традиціями: від емоційної мелізматики блюзу й агресивної подачі панку до структурної логіки академічного вокалу та безкомпромісного, сміливого експерименту з фізіологічними лімітами вокального апарату. Роуз радикально розширив

уявлення про припустиму межу вокальної експресії, інтегрувавши екстремальні техніки розщеплення у мейнстримну рок–культуру – частину рок–музики, яка стала максимально популярною, комерційно успішною та загальновизнаною. Це той рок, який перестає бути «андеграундом», музикою для вузького кола та стає частиною масової культури.

Творчий шлях виконавця ілюструє рідкісну для хард–року здатність до стилістичної гнучкості та технічного виживання: від іконічного «сирого» драйву періоду 1980–х рр. до витонченого вокального менеджменту та адаптації в сучасних реаліях. Це робить виконавський доробок Ексла Роуза не просто частиною історії популярної музики, а ключовим об'єктом системного вивчення еволюції вокального мистецтва на межі ХХ–ХХІ століть. Дослідження його досвіду є актуальним як для теоретичного музикознавства, так і для практичного вокального мистецтва, пропонуючи унікальні кейси подолання технічних викликів та збереження тембральної впізнаваності виконавця протягом десятиліть.

Список використаних джерел

1. Бергер А. Світ рока: Естетика та виконавські практики. Київ: Музична Україна, 2018. 256 с.
2. Кеннеді К. Extreme Vocal Techniques: Distortion, Scream and Growl. New York: Hal Leonard, 2020. 180 p.
3. Ріггз С. Співайте як зірки (Singing for the Stars). [пер. з англ.]. Київ, 2015. 210 p.
4. Уолл М. Останні з гігантів: Повна історія Guns N' Roses. London: Trapeze, 2016. 432 p.
5. Джеймс М. The Gospel According to Guns N' Roses. London: Jawbone Press, 2017. 312 p.
6. Форестер Р. Phonetics in Rock Vocals: Vowel Modification and Twang // *Journal of Modern Musicology*, 2019, Vol. 4. P. 12–34.
7. Tamplin K. The Mechanics of Axl Rose's Voice: Drive, Distortion and Longevity. Ken Tamplin Vocal Academy Research, 2020 : URL: kentamplinvocalacademy.com (дата звернення: 20.04.2026 р.).

УДК 78.011.26:792

*Дерев'янка Світлана,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

АРТ-ПОП ЯК ПЕРФОРМАТИВНА ПРАКТИКА: ТЕАТРАЛЬНІ АСПЕКТИ У ТВОРЧОСТІ ДЖЕРІ ХЕЙЛ

Сучасному соціокультурному простору притаманні активні процеси трансформації форм культурного та мистецького вираження, що зумовлено інтеграцією різних видів мистецтва та розширенням меж сталого традиційного художнього мислення. Митці ХХІ століття надають перевагу синтезу мистецтв, у межах якого відбувається поєднання музики, візуального мистецтва, театру, медіа та перформансу. Такий підхід сприяє формуванню нових типів художньої діяльності та жанрів, де окремі види мистецтва існують в одній площині не ізольовано один від одного, а в тандемі, чим створюють цілісні естетичні проекти.

Одним із яскравих проявів зазначених вище процесів є арт-поп – сучасний стиль музики, який поєднує у своїй основі елементи популярної музики з експериментальними та концептуальними практиками. На відміну від традиційної поп-музики, з якої у ХХ столітті відокремився арт-поп, критики позиціонують даний стиль як інтроспективну та концептуально навантажену форму. Визначною рисою арт-попу можна вважати бажання поєднати масовість

поп-напрямку з ідеями та естетикою високого мистецтва [1]. Арт-поп виходить за межі сталого розуміння музичного твору, перетворюючи його на цілісний художній продукт, у якому кожен елемент відіграє якусь роль та несе зміст: музика, образ, сценічна дія, візуальний ряд та концепція.

Зростання ролі перформативної складової в сучасній українській музичній культурі привертає увагу митців та критиків. Адже, виконавець в якості інтерпретатора музичного матеріалу вже давно не торкається глядачів так сильно, як виконавець-творець сценічного образу, що функціонує в межах перформативної дії. Цей аспект призводить до необхідності розгляду музичного мистецтва у контексті театральності та перформансу.

Поняття «перформативність» у ідеології сучасного мистецтвознавства має значення усвідомлення мистецтва як процесу дії, що відбувається в момент виконання та передбачає тісну взаємодію між артистом та глядачем [2]. Перфоманс, як і арт-поп, виступає як синкретична форма мистецтва, що поєднує в одне ціле музичні, театральні та візуальні елементи. Прояв театральності в межах перформансу можна відчутти через створення образу артиста, використання акторських технік як на сцені, так і в кліпах, а також через наявність внутрішньої драматургії та емоційної напруги, заданої сюжетом.

Повертаючись до ідей арт-попу, його основна функція не просто музичний виступ, а радше застосування перформативної практики, де важливу роль відіграє концептуальна інтерпретація твору [3].

Виконання музики перетворюється у такому випадку на цілісний перформанс, що поєднує вокальне виконання, акторську гру, візуальний образ, сценічні рухи одним концептуальним сюжетом. Саме такий підхід до творчості відображає світові тенденції розвитку сучасної культури з орієнтацією на міждисциплінарність.

Творчість української артистки Джері Хейл характеризується активним застосуванням синтезу музичного та театрального мистецтв, що в свою чергу дозволяє розглядати її діяльність в межах перформативної практики. Артистка не просто виконує музичні твори, а на їх основі створює цілісні художні концепції, реалізація яких досягається через вмиле застосування вокалу, музики, драматургії, візуального ряду та спільної ідеї. Варто зазначити, що її творчості притаманне використання елементів іронії, гротеску, гіперболізації та драматизації, що є типовими характеристиками театрального мистецтва [4].

Серед аспектів, що притаманні перформативності, з творчості Джері Хейл виділимо три найяскравіші: сценічний образ, вокальне виконання та візуальні компоненти. Артистка вмילו використовує сценічний образ не як перманентну частину її творчості, а як змінну форму, що трансформується залежно від змісту композиції, що в свою чергу перетворює виконання на театральну роль. Виконавиця виступає як акторка, що несе історію в кожній дії на сцені чи в кадрі, проживає певний емоційний стан, передаючи його глядачеві.

З цього впливає другий компонент – вокальне виконання, яке виступає не лише засобом відтворення музичного матеріалу, а й інструментом акторської виразності. Завдяки активній роботі з динамічними контрастами, тембровими забарвленнями, інтонаційними варіаціями, виконавиця відтворює різні психоемоційні стани, що підсилює драматургію змісту твору. Вокал тут фігурує як засіб художньої інтерпретації, що поєднує музичну та театральну складові концепції.

Не менш важливими є візуальні компоненти, що включають пластику, міміку, костюми, приховані символи та відеоряд. Вони відіграють роль заповнення візуального простору сенсом, чим підсилюють вищеписані складові. Кліпи та живі виступи Джері Хейл багаті на активне використання хореографії, за допомогою якої формується цілісність художнього бачення та створюється глибокий емоційний вплив на глядача. Окремо варто відмітити постановку живих виступів артистки, роботу над якими проводить режисер Алан Бадоев, де кожен рух та кожен візуальний образ на сцені має зміст та відображає цілісність концепцій творчості виконавиці. Серед останніх проєктів Алана над шоу артистки – концерт «Джерело» 4 квітня 2026 року в Палаці спорту [5].

Вдалим прикладом реалізації перформативності в межах творчості Джері Хейл є кліп на пісню «*Love me hard*», у якому поєднано музичну, театральну та візуальну складові. Виконавиця ділиться історією його створення: «Це трек, який треба дивитися. Як кіно. Він був написаний як саундтрек до фільму, якого не існувало. Тому ми з режисеркою Валерією Фадєєвою його зняли. У центрі сюжету музичного фільму – хлопець, який приходить до бібліотеки за конкретною книгою. Він закоханий у її героїню і перечитує історію знову і знову – образ вигаданої дівчини став його залежністю» [6].

Відеоряд кліпу побудований в межах простору, де головний герой переживає внутрішній конфлікт [7]. Концепція в свою чергу відображає тему стосунків, що від пристрасті та захоплення переростають до психологічної та емоційної залежності. Візуальна структура багата на символи, що криються в деталях. Стримана, впорядкована та естетично приваблива бібліотека, де розгортаються події, контрастує з внутрішнім емоційним станом головного героя, який передається через різку хореографію, напівтемряву та гру зі світлом від свічок, чим підсилює драматичний зміст твору. Циклічність візуальних сцен символізує замкнене коло психологічного стану головного героя, який не в змозі вийти за межі власних переживань.

Музика існує в межах відеокліпу, чим підсилює драматургію. Активні ритми відтворюють серцебиття, через що при прослуховуванні створюється відчуття тривоги. Використання академічного вокалу як фонового забарвлення мелодії дозволяє відчутти відлуння класичної музики, що у свою чергу гармонійно поєднується з візуальною структурою простору, де відбуваються події. Також присутні речитативи, звучання яких схоже на шепіт в межах приємної частоти, що створює ефект інтимності та емоційного зближення з героями.

Окремо роль відіграють деталі, жести, погляди, що передають психологічні зміни героя від стриманості до емоційної експресії [8]. Виділимо найяскравіші серед них:

- Контрастний червоний. Використання червоного у якості контрасту з чорним чи білим застосовується у візуальних композиціях для привернення уваги. У кліпі червоними елементами використано гранат, свічка та прикраса на шиї головної героїні, кожен з яких об'єднується із символом крові – те, до чого приводить залежність.

- Сльози. Джері розповіла про цей символ таким чином: «Момент, коли я плачу з червоною сльозою в маленькій пляшечці, був натхненний традицією XIX століття. Поплакати в маленьку пляшечку з дірочками, щоб твої сльози випарувалися. Це означало, що коли хтось помре, твої сльози висохнуть, і тоді ти почнеш сумувати» [9].

- Очі. Погляди головних героїв відображають їх роль в сюжеті. Дівчина має «пусті» очі, що пояснює її природу – матеріалізовану фантазію головного героя. Хлопець на початку дивиться на дівчину із захватом, проте з часом погляд стає лихим та жадібним.

- Вогонь. Він символізує руйнування, емоційне вигорання та небезпеку, що виникає в токсичних стосунках. Проте вогонь можна розглядати як символ очищення. Тобто він має два значення: руйнування та відновлення.

Вищеописані деталі дозволяють глибше осягнути психологічне забарвлення дій та мотивів головних героїв. Саме такий підхід до візуальних елементів є характерним в першу чергу для театрального мистецтва, де зміст ховається в невербальній виразності.

Пластика головних героїв у кліпі також має яскраві ознаки театралізованої гри. Рухи свідомо різкі, акцентні, гіперболізовані, що в загальній картині створює ефект сценічності. Елемент, де головний герой ніби тягне головну героїню за волосся, був досягнутий за допомогою чітко продуманої хореографії та допоміжного інструменту у вигляді скейтборду [9]. Проте правильна постановка кадру та емоційна гра акторів створила потрібний ефект в кадрі.

У підсумку, кліп на пісню «*Love me hard*» можна вважати як вираження форми музичного перформансу, у якому поєдналися різні види мистецтва. Синтез музики, акторської гри, хореографії та візуального ряду, що працюють в карді як єдина система, свідчить про розширення меж музичної культури. Творчість Джері Хейл демонструє високий рівень використання різних видів мистецтв, що дає змогу розглядати її як яскравого представника українських арт-поп перформансів. А театральні аспекти у її роботах підтверджують тенденцію до синтезу мистецтв у межах змін сучасного українського культурного простору.

Список використаних джерел

1. Resnik L. B., Weaver P. A. Theory and practice of early reading: volume 1. Taylor & Francis Group, 2016
2. Schechner R. A New Paradigm for Theatre in the Academy. 1992. Vol. 36, no. 4. P. 7. URL: <https://doi.org/10.2307/1146210> (Дата звернення: 10.04.2026)
3. Grenier L. Richard Middleton. Studying Popular Music. Milton Keynes: The Open University Press, 1990. 328pp. ISBN 0-335-15276-7. *Canadian university music review*. 1991. Vol. 11, no. 1. P. 142. DOI: <https://doi.org/10.7202/1014840ar>
4. Brecht B. A short organum for the theatre (1948). *Modern theories of drama*. 1998. P. 232–246. URL: <https://doi.org/10.1093/oso/9780198711407.003.0038> (Дата звернення: 10.04.2026)
5. Jerry Heil в Instagram: «ДЖЕРЕЛО». *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/reel/DWwvfDNDflj/?igsh=azQ1NTIxdlkYW5z> (Дата звернення: 10.04.2026)
6. Jerry Heil. LOVE ME HARD (Official Music Video), 2025. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FJi6BrkrJhk> (Дата звернення: 10.04.2026)
7. Schechner R. Performance Studies. New York, 2002. P. 36.
8. Клековкін О. Homo simultane: Нарис про людину одночасну та її перформанси, скоєні і нескоєні, як у театрі, так і поза його межами. Інститут проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ: Арт Економі, 2015. 144 с.
9. Jerry Heil в Instagram: «The secrets behind the making of the «LOVE ME HARD» music film». *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/reel/DMQjMSrI5Ry/?igsh=c3V0aXVoNGJ3b3Fr> (Дата звернення: 10.04.2026)

УДК 78.036.9:780.628

Кравза Вероніка,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Науковий керівник – старший викладач
кафедри мистецької освіти
Новосадова Світлана Артемівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЗВУКА ФЛЕЙТИ ПІД ВПЛИВОМ ДЖАЗОВОЇ СТИЛІСТИКИ

Джазова музика є одним із найбільш значущих художніх явищ ХХ–ХХІ століть, що сформувалося на перетині афроамериканських музичних традицій, блюзу, спірічуелсів та європейської академічної культури. Вона характеризується особливим типом музичного мислення, в якому провідну роль відіграють імпровізація, ритмічна свобода, синкопованість та індивідуалізована виконавська манера. Саме ці ознаки визначають специфіку джазу як відкритої, динамічної системи, здатної до постійної трансформації [1].

У структурі джазової музики важливе місце посідає інструментальний компонент, оскільки тембр інструмента та виконавська манера безпосередньо впливають на формування загального звучання ансамблю. Традиційно провідні позиції у джазі належать духовим інструментам, таким як саксофон і труба, що зумовлено їхньою динамічною потужністю та виразністю. На цьому тлі флейта тривалий час залишалася на периферії джазового інструментарію, що було пов'язано як із її акустичними особливостями, так і з усталеними естетичними уявленнями про неї як про інструмент академічної музики.

У класичній традиції флейта сформувалася як інструмент із виразно ліричним, камерним характером звучання. Її тембр асоціюється з легкістю, прозорістю та витонченістю, що зумовило

відповідні виконавські канони, орієнтовані на точність інтонації, контрольованість динаміки та дотримання авторського тексту. Така естетика певною мірою суперечила джазовій практиці, де визначальними є імпровізаційність, свобода трактування та активна взаємодія між виконавцями. У наслідок цього інтеграція флейти в джаз відбувалася поступово й супроводжувалася переосмисленням її тембрових і технічних можливостей.

Історичний розвиток джазу засвідчує зміну функцій інструментів залежно від стильових етапів. У ранньому джазі, що сформувався на початку ХХ століття, переважала колективна імпровізація, а провідну роль відігравали більш гучні духові інструменти, зокрема труба, кларнет і тромбон. У період свінгу флейта іноді використовувалася в оркестрових аранжуваннях, однак не мала самостійного значення як сольний інструмент. У бібопі, який характеризується ускладненням гармонічної мови та інтенсифікацією імпровізаційних процесів, флейта також залишалася другорядною, проте саме цей етап заклав передумови для подальшого розширення інструментального складу джазу [2].

Вирішальне значення для утвердження флейти в джазовій практиці мав період модерн-джазу середини ХХ століття. Зміни в естетиці музичного мислення, зокрема звернення до модального принципу організації, сприяли зростанню ролі тембрової виразності та мелодичної лінії [3].

За таких умов флейта виявилася особливо придатною для реалізації ліричних і медитативних образів. Водночас розвиток звукопідсилювальної техніки дозволив подолати її природні динамічні обмеження, що стало важливим чинником інтеграції інструмента в ансамблеве звучання.

Подальша еволюція джазу зумовила розширення функціональних можливостей флейти. У фрі-джазі вона почала використовуватися не лише як мелодичний, а й як експериментальний інструмент, здатний створювати складні темброві та шумові ефекти. У стилях ф'южн і джаз-рок її роль трансформувалася під впливом електрифікації, що дало змогу інтегрувати флейту в більш насичене та ритмічно активне звучання. У сучасному world-jazz флейта набуває значення універсального інструмента між культурною комунікацією, поєднуючи джазову імпровізацію з традиціями різних музичних культур [4].

Особливості джазового флейтового виконавства зумовлені синтезом академічної технічної бази та імпровізаційної свободи джазу. На відміну від класичної традиції, де домінує стабільність звуковидобування, у джазі значно зростає роль ритмічної гнучкості, інтонаційної варіативності та індивідуального стилю виконавця. Це проявляється у специфічному фразуванні, орієнтованому на свінгову пульсацію, а також у використанні різноманітних артикуляційних і тембрових прийомів [3].

Технічний арсенал джазової флейти включає як традиційні, так і розширені виконавські засоби. Поряд із варіативною артикуляцією та синкопованим фразуванням широко застосовуються шумові ефекти, мультифоніка, фрулато, мікроінтонаційні відхилення та вокалізація під час гри. Такі прийоми дозволяють значно розширити звукову палітру інструмента та наблизити його до виразних можливостей інших джазових духових [5].

Початковий етап пов'язаний із першими спробами використання флейти в джазовому середовищі, проте справжній розвиток відбувся у другій половині ХХ століття. Значний внесок у становлення джазового флейтового виконавства здійснили такі музиканти, як Хербі Менн та Х'юберт Лоуз, які розширили технічні та виражальні можливості інструмента в різних стильових напрямках.

Еволюція ролі флейти в різних стильових напрямках джазу демонструє її здатність до адаптації та трансформації. Від другорядної функції у ранніх стилях вона поступово перейшла до провідної ролі в окремих напрямках, зокрема в кул-джазі, де її тембр став органічною частиною ліричної естетики. У більш пізніх стилях флейта набула нових функцій, пов'язаних із експериментальними пошуками та між культурними впливами.

Таким чином, процес інтеграції флейти в джазову музику є складним і багатограним явищем, що відображає загальні тенденції розвитку джазу як відкритої художньої системи. Сучасний стан джазової практики засвідчує, що флейта посідає в ній повноправне місце,

виступаючи універсальним інструментом із широкими виражальними можливостями. Її роль визначається не лише технічними характеристиками, а й здатністю до стилістичної гнучкості та взаємодії з різними музичними традиціями, що забезпечує подальший розвиток джазового мистецтва в умовах глобалізованої культури.

Список використаних джерел

1. Симоненко В. Українська енциклопедія джазу. Київ : Центрмузінформ, 2004. 232 с.
2. Журба В. В. Стиль bebop у джазовій музичній культурі США 1940 – першої половини 1950-х років : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : Національний університет культури і мистецтв, 2021. 260 с.
3. Павленко О. М. Принципи виконання естрадно-джазових творів. *Духовність особистості в системі мистецької освіти*. 2017. Вип. 3. С. 71–77.
4. Гладких А. В. Специфіка виконання джазових прийомів у сучасній музиці. *Культура України*. 2011. № 34.
5. Перцов М. О. Сучасні модифікації флейти та їх використання в музичній практиці. *Young Scientist*. 2017. № 10 (50). С. 312–316.
6. Коломієць Є. А. Тенденції розвитку флейтового виконавства у ХХ–ХХІ сторіччі : кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр» за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» / Херсонський державний університет. Херсон, 2021. 39 с.

УДК 780.616.433.082.03

*Хміль Вікторія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Науковий керівник – викладач кафедри мистецької освіти
Олійник Ярослава Володимирівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

СИНТЕЗ СТИЛІВ У ФОРТЕПІАННИХ ТРАНСКРИПЦІЯХ ФАЗІЛЯ САЯ

Анотація. Стаття присвячена стильовому синтезу у фортепіанних транскрипціях турецького композитора-піаніста Фазіля Сая, де класична форма, джазова ідіоматика та східна етнокультурна ідентичність утворюють єдиний конгломерат. Досліджено основи композиторського стилю, виявлено технологічні прийоми на прикладі фортепіанних транскрипцій «Alla Turca Jazz» та «Summertime». Визначено методи синтезу стилів, зокрема джазової реконструкції класичних тем, перетворення малих форм у масштабні фортепіанні структури. Доведено, що віртуозність Сая базується на іронічному переосмисленні канонів та інтеграції східної ідентичності (орієнтальної мелізматики) у західноєвропейський музичний контекст. Визначено, що транскрипції композитора є унікальним «поліфонічним діалогом культур», де академічна форма стає основою для віртуозного синтезу східної орнаментики та джазової енергетики.

Ключові слова: фортепіанна транскрипція, стильовий синтез, джазова ідіоматика, анатолійський фольклор.

Мета статті — розкрити специфіку стильового синтезу у фортепіанних транскрипціях Фазіля Сая на прикладі творів «Alla Turca Jazz» та «Summertime», виявивши технологічні прийоми поєднання класичної форми, джазової ідіоматики та східної мелізматики.

Синтез стилів у творчості Фазіля Сая — це поєднання трьох потужних пластів: академічного класицизму, джазової імпровізації та анатолійського фольклору. Своїми фортепіанними транскрипціями Сай створив діалог між західною класичною традицією та східним (зокрема турецьким) фольклором. Його аранжування часто звучать як зафіксована

імпровізація. Він використовує елементи джазу, синкоповані ритми та нестандартні метри (наприклад, 5/8, 7/8), характерні для балканської та турецької музики. Фортепіано в його транскрипціях часто імітує звучання народних інструментів (наприклад, уда або кануна) через специфічні прийоми звукотворення. Естетика стильового синтезу цього композитора полягає в баченні музики як єдиного простору, де барокова поліфонія може природно переходити в джазовий драйв, де фортепіанна транскрипція це діалог епох.

Основи композиторського стилю Ф.Сая:

1) класико-романтична основа виявляє свої риси у використанні віртуозної техніки в традиціях Ліста та Бузоні, Сай зберігає структуру оригіналу, але наповнює її новим змістом.

2) джазова ідіоматика в його перекладеннях це використання септакордів, нонакордів та специфічних джазових гармонічних послідовностей, впровадження свінгового ритму у класичні теми (наприклад, у «Alla Turca Jazz»), елементи «кросоверу», де межа між класикою та джазом стирається.

3) етно-культурний елемент в фортепіанній творчості Сая представлено через складну метроритміку: використання неквадратних розмірів (7/8, 9/8), притаманних турецьким танцям (Зейбек, Хорон), вкраплення мікрохроматики та специфічних східних ладів, що додають транскрипціям медитативного або екстатичного характеру [1].

4) технологічні прийоми синтезу стилів: використання непіаністичних тембрів – імітація звуків барабанів (дарбуки) або струнних інструментів (саза, уда) через гостре стаккато та кластери. "Stride piano" та класичний бас: у лівій руці Сай часто використовує техніку страйд-піаніно (чергування низького баса та акорду), що характерно для раннього джазу, поєднуючи це з класичною дрібною технікою правої руки. Поєднання класичної фортепіанної техніки *perlé* з джазовим *non legato* та акцентуацією на слабкі долі. Це створює особливий «драйв», який є візитівкою його стилю. У межах однієї транскрипції Сай може цитувати прийоми композиторів – романтиків 20 ст. такі як широка фактура, масивні баси і в той же час переходити до гармоній Білла Еванса або ритмів Дейва Брубeka. Сай часто проводить тему в середньому регістрі, оточуючи її віртуозними пасажами в обох руках, тобто поліфонізує фортепіанну фактуру. Це класичний прийом транскрипторів-романтиків (Ліст, Гальберг), застосований до джазового матеріалу [2].

Композитор також використовує метод «Джазової деконструкції» класичної теми:

1) на впізнаваний класичний мотив накладає свінгові або синкоповані структури. Класична рівність восьмих нот замінюється джазовою пульсацією, що створює ефект «оживлення» статичного тексту;

2) гармонічне збагачення: використання класичної мелодії (наприклад, Моцарта чи Паганіні) з джазовою вертикаллю. Заміна простих трізвуків септакордами з альтерованими надбудовами (тензіями) дозволяє Саю досягти специфічного імпресіоністично-джазового фонізму, створюючи ефект гармонійної "розмитості" або "туманності".

В своїх транскрипціях Сай часто зберігає класичну форму (наприклад, рондо), де головна тема (рефрен) звучить майже академічно, а епізоди перетворюються на віртуозні джазові імпровізації. Таким чином, композитор відроджує старовинну традицію виконавської каденції, але наповнює її мовою сучасного джазу та блюзу, де виконавець має простір для стилістичної гри — від барокових орнаментів до фрі-джазу.

Яскравим прикладом синтезу стилів є фортепіанна транскрипція Фазіля Сая "Alla Turca Jazz". Зберігаючи впізнаваність моцартівської теми, Сай впроваджує елементи джазу через специфічне штрихування. Драматургічний розвиток реалізується через насичення тканини альтерованою гармонією, що сягає апогею у використанні техніки "locked hands" (блок-акордів). Попри складну ритмічну структуру, тематичне ядро Моцарта залишається непорушною основою всієї композиційної побудови. Якщо в Моцарті композитор стилізує від класики до джазу, то в обробках творів Гершвіна (особливо в його транскрипції «Summertime») він трансформує джазовий стандарт до рівня монументального академічного полотна. Сай перетворює лаконічну колискову Гершвіна на розгорнуту концертну п'єсу. Це вже не просто супровід до голосу, а самодостатня «фортепіанна поема», де джазова тема стає об'єктом симфонічного розвитку.

Композитор використовує класичний принцип варіаційного розвитку, де кожне нове проведення теми стає фактурно складнішим — від прозорого імпресіонізму до потужних кульмінацій у стилі романтиків початку 20 століття. Сая починає транскрипцію з вишуканих фігурацій, що нагадують Дебюссі або Равеля. Він використовує оригінальні гармонії Гершвіна, додаючи дисонуючі секунди, кластери та багатоярусні акорди. Це поєднує джазову вертикаль із експресіонізмом ХХ століття. Ритмічний контраст вибудовується на антитезі традиційної академічної фігурації (дрібна пальцева техніка) та пружного джазового біту, що створює ефект стильової поліфонії. У цій транскрипції він створює тембральні імітації джазового оркестру: *нижній регістр* — імітація контрабасового піцикато, *середній* — хрипке звучання саксофона, *верхній* — вібрато труби або флейти. Розвиток музичної тканини відповідає естетиці джазового мейнстріму: ліва рука реалізує функцію "walking bass" (крокуючого басу), імітуючи партію контрабаса, тоді як права веде мелодичну лінію, насичену специфічними блюзовими інтонаціями, форшлагами та глісандуючими "підтяжками", що відтворюють манеру джазового вокалу або саксофона. У фіналі джазова тема розростається до масштабів фортепіанного концерту. Елементи академічного стилю проявлені у використанні подвійних октав, масивних акордів в обох руках, що є прямою аналогією транскрипцій Ференца Ліста, але на гармонійній основі Гершвіна [3].

Висновки. Транскрипція «Summertime» Фазіля Сая демонструє, як джазовий стандарт може набути ознак академічного циклізму. Сая доводить, що джазова мелодія здатна витримати навантаження великої піаністичної форми, не втрачаючи при цьому своєї імпровізаційної природи. Загалом, синтез у транскрипціях Фазіля Сая це створення нового типу віртуозності, де академічна підготовка піаніста стає інструментом для вивільнення джазової енергії, а класична форма — фундаментом художньої цілісності твору. Ігровий характер синтезу стилів у Сая виявляється через іронічне переосмислення класичних канонів. Додаючи естрадні штрихи до академічного полотна, він балансує на межі жанрів, де легкість сприйняття поєднується з бескомпромисним віртуозним інструменталізмом. Музична мова Сая трансформує західні канони через призму східної ідентичності. Використання специфічної мелізматика, що відсилає до орієнтальних наспівів, дозволяє композитору переосмислити навіть джазову класику (зокрема Гершвіна). Цей поліфонічний діалог культур створює складний стильовий конгломерат, у якому класична форма, джазовий ритм та східна орнаментика зливаються в єдине ціле.

Список використаних джерел

1. Say, F. «Uçak Notları» (Flight Notes). — Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 1999 URL: <https://kitaplardanlanlamayanadam.com/fazil-say-ucak-notlari/>
2. Офіційний сайт Фазіля Сая. URL: <https://fazilsay.com/publications/> (дата звернення: 15.04.2026 р.).
3. Kandemir, G. (2015). An Analysis of Piano Works by Fazıl Say in Terms of Performance and Interpretation. URL: https://ir.upsi.edu.my/sw_inc/doc.php?t=p&did=10064&id=11009495

УДК 78.01:7.013

Голуб Дмитро,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецької освіти
Цюряк Ірина Олександрівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка

**РОЛЬ РИТМУ ЯК УНІВЕРСАЛЬНОГО КОДУ СУЧАСНОЇ МУЗИЧНОЇ
КУЛЬТУРИ**

У сучасному музикознавстві ритм дедалі частіше осмислюється не лише як структурний компонент музичного твору, а як універсальний код, що забезпечує комунікацію між культурами, історичними епохами та різними музичними практиками. Його універсальність обумовлена тим, що ритмічне сприйняття має глибинну психофізіологічну природу та пов'язане з базовими механізмами людського мислення, руху та координації. Дослідження у сфері когнітивної музикології демонструють, що ритм є одним із найбільш стабільних і зрозумілих елементів музики, здатним зберігати свою структуру навіть у процесі міжкультурної трансформації [1].

Важливу роль у формуванні ритму як універсального коду відіграють етнічні барабанні традиції, зокрема африканські, латиноамериканські та карибські. У цих музичних культурах ритм виконує не лише естетичну, а й соціальну, комунікативну та організаційну функції. Західноафриканські ансамблеві практики характеризуються високим рівнем полірифмії, де кожен інструмент виконує окрему функцію у складній системі взаємодії. Як показують дослідження, точність ритмічної координації в таких ансамблях досягається завдяки оптимізованій сенсомоторній взаємодії між виконавцями, що формує стійкі моделі колективної синхронізації [2]. Отже, актуальність питання полягає у необхідності переосмислення ритму як фундаментальної когнітивної та соціальної структури, що забезпечує стійку міжкультурну комунікацію в умовах сучасної глобалізації музичного простору.

Метою публікації є обґрунтування ролі ритму як універсального комунікаційного коду сучасного музикознавства.

Особливе значення у структурі афродіаспорних ритмів має принцип «ключового патерну» (clave), який виступає основою організації музичного часу. Clave визначає взаємозв'язок між ритмічними шарами та формує внутрішню логіку композиції. Дослідження бразильських і афрокубінських ритмів демонструють, що ці патерни можуть бути формалізовані та використані як основа для створення нових ритмічних структур, у тому числі в цифровому середовищі [3]. Подібні ритмічні моделі мають універсальний характер і зустрічаються у різних культурах, що підтверджує їхню фундаментальну роль у музичному мисленні [4].

У процесі глобалізації та розвитку цифрових технологій етнічні ритмічні структури активно інтегруються в сучасну музичну культуру, особливо в електронні жанри. Одним із найяскравіших прикладів є драм-енд-бейс та джангл, які базуються на брейкбітах, що походять із фанку та соулу. Ці ритмічні моделі, у свою чергу, мають коріння в африканській музичній традиції. Використання семплів класичних ритмічних фрагментів у цих жанрах є не лише технічним прийомом, а формою культурної трансмісії, що забезпечує спадкоємність ритмічних практик [5].

Жанр техно також демонструє вплив етнічних ритмічних структур, хоча й у більш абстрагованій формі. Його характерні риси – циклічність, повторюваність і поступова варіативність – співзвучні з принципами африканської музики, де розвиток досягається через мікроритмічні зміни та нашарування ритмічних патернів. Така організація музичного часу дозволяє створювати ефект безперервного руху, що має глибоке психологічне та фізіологічне підґрунтя.

Окрім електронної музики, вплив етнічних барабанних ритмів простежується у широкому спектрі сучасних жанрів. Афробіт є одним із найбільш очевидних прикладів синтезу традиційних африканських ритмів із сучасними музичними стилями, такими як джаз, фанк і поп-музика. Дослідження показують, що африканські ритмічні структури продовжують відігравати ключову роль у формуванні сучасної музичної ідентичності, зокрема в країнах Західної Африки [6].

Фанк як музичний стиль розвиває концепцію «groove», що базується на складних синкопованих ритмах і взаємодії інструментів. Теоретичні моделі фанкових ритмів демонструють, що їхня структура поєднує регулярність і варіативність, створюючи динамічний баланс між стабільністю та імпровізацією [6]. Це робить їх універсальним інструментом для побудови ритмічних систем у різних жанрах, включаючи хіп-хоп, неосоул та електронну музику.

Хіп-хоп і пов'язані з ним жанри відіграють особливу роль у процесі трансформації етнічних ритмів. Практика семплінгу дозволяє інтегрувати фрагменти традиційної та популярної музики у нові композиції, створюючи складні міжкультурні зв'язки. Дослідження культурної

трансмисії показують, що навіть у цифрову епоху основні принципи передачі музичних традицій залишаються стабільними, а ритмічні патерни зберігають свою ідентичність, адаптуючись до нових умов [7].

Значний вплив етнічних ритмів спостерігається також у латиноамериканській та карибській музиці, яка, у свою чергу, активно впливає на глобальну поп-культуру. Ритмічні структури цих регіонів характеризуються складною організацією та високим рівнем синкопування, що створює специфічне відчуття руху та енергії [4]. Ці особливості активно використовуються у сучасній поп-музиці, танцювальних жанрах та кінематографічній музиці.

У сучасному музичному просторі також спостерігається тенденція до інтеграції етнічних ритмів у академічну та експериментальну музику. Композитори звертаються до традиційних ритмічних структур як до джерела нових форм організації музичного часу. Це проявляється у використанні поліметрії, асиметричних ритмів та циклічних структур, що розширюють можливості музичної мови [8].

Важливим аспектом є також соціокультурна функція ритму. У традиційних культурах барабанні практики виконують роль засобу комунікації, соціальної організації та ритуальної діяльності. Наприклад, «говорячі барабани» в африканських культурах використовуються для передачі інформації на відстані та мають чітко визначену семантичну функцію. У сучасній музичній культурі ці функції трансформуються, але не зникають: ритм продовжує виступати засобом колективної ідентифікації, особливо в контексті клубної культури та масових музичних подій. Крім того, ритм відіграє важливу роль у формуванні емоційного сприйняття музики. Дослідження показують, що відчуття «groove» залежить не лише від об'єктивних ритмічних характеристик, а й від суб'єктивного досвіду слухача [2]. Це підкреслює складність ритму як феномена, що поєднує фізичні, когнітивні та культурні аспекти.

Узагальнюючи вище викладене, можна стверджувати, що ритм у сучасній музичній культурі еволюціонував від суто структурного елемента композиції до статусу універсального комунікаційного коду. Його функціонування забезпечує тяглість між архаїчними традиціями та новітніми музичними практиками, стаючи фундаментальною платформою для міжкультурного діалогу.

Розширене розуміння природи ритму дозволяє нам зробити наступні висновки:

- універсальність ритму ґрунтується на глибинних психофізіологічних механізмах людського сприйняття. Доведено, що ритмічні структури є найбільш резистентними (стійкими) до спотворень у процесі трансляції. Це дозволяє ритму зберігати свою семантичну цілісність навіть при переході з локального етнічного контексту в глобальний музичний простір;

- на прикладі західноафриканських та латиноамериканських барабанних традицій простежується унікальна модель колективної комунікації. Висока точність поліритмічної координації в таких ансамблях є результатом оптимізованої сенсомоторної взаємодії. Це перетворює ритм на інструмент соціальної згуртованості, де індивідуальна партія кожного виконавця набуває сенсу лише в системі загальної синхронізації;

- етнічні барабанні традиції не залишаються статичними артефактами минулого. Завдяки своїй структурній чіткості та енергетичній насиченості, вони легко інтегруються в сучасні жанри (від джазу та ф'южн до електронної музики), стаючи генетичним кодом нових музичних стилів. При цьому відбувається діалектичний процес: ритм трансформується під впливом нових технологій, але зберігає свою первинну здатність організовувати людський рух і мислення;

- ритм виступає як «метамова», що долає лінгвістичні та культурні бар'єри. В умовах глобалізації він стає ключовим медіатором, який дозволяє сучасним музикантам різних шкіл та епох знаходити спільні точки дотику через спільний досвід переживання пульсації та часу.

Таким чином, концепція ритму як універсального коду відкриває шлях до вивчення культурної спадкоємності та прогнозування подальшої трансформації сучасної музичної мови. У перспективі подальших досліджень варто приділити особливу увагу тому, як традиційний ритм адаптується до цифрової епохи. Вивчення його інтегруючої функції в умовах глобалізації відкриє нові горизонти у розумінні музики як мови, що не має кордонів.

Список використаних джерел

1. Levitin D., Grahn J.A., London J.M. The Psychology of Music: Rhythm and Movement. *Annual Review of Psychology*. 2018. 51-75. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-122216-011740> (02.04.2026).
2. Jacoby, Nori, Rainer Polak, and Justin M. London. "Extreme precision in rhythmic interaction is enabled by role-optimized sensorimotor coupling: analysis and modelling of West African drum ensemble music." *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences* 376 (2021). <https://doi.org/10.1098/rstb.2020.0331> (04.04.2026).
3. Duong, Quan, Kjell Lemström, and Olli Reijonen. "On Brazilian Drum Claves and Generating Rhythm Patterns Out of Them." ** (2024): 33-44. https://doi.org/10.1007/978-3-031-60638-0_3 (03.04.2026).
4. Savage, Patrick E., Steven Brown, Emi Sakai, and Thomas E. Currie. "Statistical universals reveal the structures and functions of human music." *Proceedings of the National Academy of Sciences* 112 (2015): 8987 - 8992. <https://doi.org/10.1073/pnas.1414495112> (03.04.2026).
5. Christodoulou, C. "Bring the Break-Beat Back! Authenticity and the Politics of Rhythm in Drum'n' Bass." *Dancecult* (2020). <https://doi.org/10.12801/1947-5403.2020.12.01.08> (05.04.2026)
6. García, Daniel Flores, Hugo Flores García, and Matteo Riondato. "ClaveNet: Generating Afro-Cuban Drum Patterns through Data Augmentation." *Proceedings of the 19th International Audio Mostly Conference: Explorations in Sonic Cultures* (2024). <https://doi.org/10.1145/3678299.3678335> (05.04.2026).
7. Pasquali, Matheus Mesquita, and Leonardo Piermartiri. "A linha de baixo nos ritmos do sul do Brasil." *Per Musi* (2025). <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2025.54497> (05.04.2026).
8. Youngblood, Mason. "Cultural transmission modes of music sampling traditions remain stable despite delocalization in the digital age." *PLoS ONE* 14 (2018). <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0211860> (07.04.2026).

УДК 78.01:782

Черній Віктор,

концертмейстер кафедри мистецької освіти,

Тітова Олена,

концертмейстер кафедри мистецької освіти

Житомирський державний університет імені Івана Франка

ТРАНСФОРМАЦІЯ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО МІЖМИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ

У сучасну епоху цифрових технологій та кліпового мислення академічна музична традиція стикається з викликом втрати аудиторії. Процес її трансформації через синтез із візуальними мистецтвами, перформансом та медіа-технологіями стає не просто естетичним пошуком, а стратегією виживання та актуалізації класичної спадщини в сучасному культурному просторі.

Цілком зрозумілим є те, що трансформація академічної традиції через міжмистецький синтез не руйнує її основу, а навпаки – розширює її комунікативні можливості. Поєднання мистецтв робить складну музику зрозумілішою та ближчою людям, що допомагає їй стати популярною.

Наводимо приклади, де музика перестає бути лише звуком і стає частиною перформансу, технологій або візуального ряду:

Опера-реквієм «IYOV» (формація Nova Opera). Композитори Роман Григорів та Ілля Разумейко трансформують традиційний жанр опери, використовуючи препароване піаніно, бітбокс та нестандартні вокальні техніки. Це ідеальний приклад того, як академічний канон перетворюється на сучасний перформанс. Автори відмовляються від традиційного використання

інструментів, перетворюючи рояль на цілий оркестр (ударний, струнний та шумовий одночасно). У цьому контексті музика перестає бути автономною: вона синтезується з фізичним театром та специфічною акустикою простору, створюючи новий тип сакрального дійства, що виходить за межі суто філармонійного формату [1].

Проект «Вільні» (Open Opera Ukraine). Тут ми бачимо поєднання барокової музики з сучасним цифровим мистецтвом та світловими інсталяціями. Це показує, як стародавня традиція (архаїка) адаптується до сприйняття сучасної людини через візуал. Трансформація традиції також відбувається через зміну середовища побутування музики, що перетворює слухання на імерсивний досвід. Кураторські проекти агенції «Ухо» та постановки Open Opera Ukraine (наприклад, барокові опери в нетеатральних просторах) демонструють вихід за межі «сцени–коробки». Тут виникає синтез музики з архітектурою та дизайном середовища: локація перестає бути лише фоном і стає частиною партитури. Це свідчить про перехід від пасивного споглядання до активного занурення, де візуальний ряд, рух артистів та акустичні особливості приміщення формують єдине міжмистецьке полотно [2].

Kyiv Contemporary Music Days. Освітньо–концертна платформа, що виводить академічну музику в незвичні простори (заводи, ангари, руїни тощо), змінюючи дистанцію між виконавцем та слухачем.

Не менш важливим вектором змін є інтеграція цифрових технологій в інтелектуальний шар композиції, що ілюструє творчість Алли Загайкевич. Її проекти демонструють синтез академічної логіки та електроакустичних алгоритмів, де комп'ютер стає повноцінним учасником ансамблю. Такий підхід стирає межу між «живим» та «генерованим» звуком, перетворюючи музичний твір на динамічну систему. Подібна медіа–артова складова актуалізує класичну спадщину, роблячи її релевантною для сучасного цифрового сприйняття, як це реалізовано в ініціативах платформи *Ukrainian Live Classic*, що цифровізує український канон [3].

Отже, після розгляду вище згаданих творчих доробків, ми зазначаємо: аналіз цих проєктів доводить, що академічна музика остаточно відмовилася від «чистих» форм. Сучасний жанр існує як відкрита система, де класична партитура є лише одним із компонентів поруч із цифровими алгоритмами, перформансом та медіа–артом

Завдяки впровадженню принципів інтермедіальності, як особливого типу взаємодії, діалогу або синтезу між різними видами мистецтв: літератури, живопису, музики, кіно, театру в межах одного художнього твору, музичний твір трансформувалася з об'єкта споглядання на створення відчуття знаходження безпосередньо всередині події. Академічна традиція стає релевантною для сучасності саме через здатність створювати мультисенсорний досвід, що відповідає кліповому та багатоканальному сприйняттю сучасної людини.

Вихід академічної музики за межі філармонійних залів у простір міжмистецького діалогу є не просто зміною локації, а способом виживання традиції. Синтез архаїки та високих технологій дозволяє українському академічному контексту залишатися частиною глобального мистецького процесу, зберігаючи при цьому унікальний національний код. Кінцевим результатом трансформації є перехід від пріоритету «тексту» (нот) до пріоритету «події» (перформансу). Академічна музика сьогодні – це не музейний експонат, а живий процес, що постійно перевинаходить себе через взаємодію з іншими видами мистецтва.

Підсумовуючи, можна представити наступні висновки:

По–перше, виникла жанрова гібридизація як нова норма. Досвід формації Nova Opera та електроакустичні пошуки Алли Загайкевич доводять, що академічний жанр перестав бути замкненою структурою. Через механізми інтермедіальності музичний твір перетворюється на відкриту систему, де класична партитура стає лише одним із компонентів ширшого мультимедійного дискурсу.

По–друге, завдяки впровадженню імерсивних технологій та зміні просторових контекстів (як у проєктах Open Opera Ukraine), слухач перестає бути пасивним спостерігачем. Традиційне філармонійне прослуховування замінюється синестетичним досвідом, де архітектура, візуал та звук формують єдине середовище за принципом цифрового синтезу мистецтв.

По-третє, проекти на кшталт «Ковчега «Україна»» демонструють, що синтез архаїчного фольклору, академічного симфонізму та медіа-арту працює за принципом культурного наслоєння. Це дозволяє не лише зберегти національний код, а й зробити його релевантним для сучасного глядача, інтегруючи високе мистецтво в актуальний технологічний контекст.

І нарешті, по-четверте, перехід до перформативності, де головним вектором розвитку стає зміна пріоритету з «тексту» (нотного запису) на «подію» (перформанс). Адже сучасна академічна музика визначається не лише композиторським задумом, а й живим процесом взаємодії артиста з простором та технологіями, що робить кожне виконання унікальним актом мистецького синтезу.

Таким чином, сучасна українська академічна музика успішно долає стан герметичності, перетворюючись на потужний майданчик для експериментів, де традиція слугує не обмежувачем, а фундаментом для побудови нових багатовимірних художніх світів. Класична музика сьогодні – це вже не лише «музика в бібліотеках», а високотехнологічна сфера, де традиція зустрічається з інноваціями. Попри технологічність, вона залишається фундаментом освіти.

Сьогодні академічне мистецтво рішуче скидає з себе пил консерваторських залів і виходить у відкритий океан цифрового простору. Це вже не «музика в ієрогліфах» для вузького кола обраних, а живий, пульсуючий досвід, що розгортається прямо в наших смартфонах.

Класична традиція більше не обмежується стінами академії; вона стає частиною мультисенсорного всесвіту, де звук переплітається з генеративною графікою, а слухач із пасивного спостерігача перетворюється на співучасника дійства. Технології не просто «оцифрували» класику – вони дали їй нове дихання, перетворивши концерт на імерсивну подорож, де межа між реальним оркестром і віртуальним світом остаточно стирається.

Відомі композитори, такі, як Валентин Сильвестров [5] чи Стів Райх, використовують досвід минулих епох для створення нових сенсів – від постмодерністської ностальгії до мінімалізму, що допомагає людині концентруватися в галасливому цифровому світі. Це інтелектуальна лабораторія, де технології не замінюють мистецтво, а слугують засобом розширення людських можливостей у XXI столітті.

Список використаних джерел

1. IYOV (opera-requiem) NOVA OPERA : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0AWFrzRNEBQ>
2. Open Opera Ukraine : URL: <https://www.openopera.com.ua/>
3. Композиторка Алла Загайкевич: «Ми хочемо, щоб музика оновлювалася і мала майбутнє» : URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Lb7XlmUilM8>
4. Берегова О. Діалог культур в українській музиці ХХ–ХХІ століть. Київ: Інститут культурології НАМУ, 2020. 320 с.
5. Вишинський В. Творчість Валентина Сильвестрова в дзеркалі постмодерної парадигми. *Музична наука на межі тисячоліть*. 2012. Вип. 4. С. 15–28.
6. Манович Л. Мова нових медіа / пер. з англ. Київ: Центр сучасного мистецтва, 2005. 384 с.
7. Павлишин С. Американська музика ХХ століття: мінімалізм і постмінімалізм. Львів: БаК, 2007. 192 с.

УДК 78.071.2:780.616.433(520)

Соботюк Анна,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецької освіти
Цюряк Ірина Олександрівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка

ПОЗА МЕЖАМИ ЖАНРІВ: ФЕНОМЕН ЯПОНСЬКОЇ ПІАНІСТКИ КЕЙКО МАЦУЇ

Творчість японської піаністки та композиторки Кейко Мацуї є репрезентативним прикладом кроскультурного синтезу в сучасній інструментальній музиці, що постає як цілісна художня система на перетині східної та західної ментальних традицій. Її індивідуальний художній метод базується на поєднанні ключових принципів східної естетики з традиційними західними формами, зокрема принципів споглядання, гармонії з природним світом та семантичної значущості паузи, як у структурно визначених західноєвропейських музичних формах. Актуальність дослідження цього феномену зумовлена специфікою авторського стилю Мацуї, який виходить за рамки стандартних музичних жанрів. Вона майстерно трансформує канони джазової імпровізації, неокласичну мелодику та атмосферність напряму New Age, створюючи особливий тип музичного висловлювання – «інтелектуальний мейнстрим». У контексті теперішньої глобалізації мистецьких процесів творчість Мацуї демонструє механізми збереження національної ідентичності через сучасні інструментальні засоби, де фортепіанна фактура стає майданчиком для діалогу між японським ліризмом та західною динамікою.

Публікація присвячена аналізу творчості Кейко Мацуї, а мета – показати на прикладі піаністки, як інструментальне мистецтво може бути інтелектуально глибоким і водночас універсальним для сприйняття у глобальному світі

Розглянемо етапи професійного становлення та формування індивідуального стилю Кейко Мацуї. Генезис творчого методу Мацуї (у дівочтві – Дої) зумовлений поєднанням традиційного японського виховання та фундаментальної музичної освіти. Початок навчання у п'ятирічному віці під впливом матері, викладачки традиційних танців, заклав підґрунтя для розуміння національної естетики. Процес формування її музичної мови характеризується синтезом різновекторних впливів: по–перше: вивчення класичної спадщини, зокрема, Й.С. Баха (його творчість була базою під час навчання Кейко в системі Yamaha Music, що допомогло їй розвинути навички поліфонії та аранжування); Фредеріка Шопена (вплинув на ліризм та романтичну забарвленість її творів); Вольфганга Амадея Моцарта (його прозори та легкі мелодії також відіграли роль у формуванні її стилю); а Людвігу ван Бетховену та Францу Шуберту вона присвятила серію альбомів «Tribal» (*Tribal Schubert, Tribal Beethoven*), де переосмислювала класичні канони в сучасному контексті. По–друге: освоєння імпровізаційних принципів у підлітковому віці під впливом Чіка Корія, відомого американського джазового піаніста, композитора й одного з найвпливовіших музикантів ХХ століття та Стіва Уандера, легендарного американського соул–співака, композитора та мультиінструменталіста, для Кейко Мацуї він став одним із головних орієнтирів у підлітковому віці, коли вона почала відходити від суворої класики в бік сучасної музики.

Важливим кроком стало навчання в Yamaha Music Foundation, де Кейко опанувала аранжування та композицію, що згодом сформували її власний стиль. Диплом за фахом «дитяча культура» розширив її кругозір, додавши її творчості особливої гуманітарної глибини. Ранній період творчості (з 17 років) позначений успішною роботою в галузі кіномузики та анімації (саундтрек «Херю», серіал «Hidamari no Ki»). Отримання серіалом премії *Shogakukan Manga Award* (1984) свідчить про високий художній рівень музичного супроводу, де через метафору «дерева на сонці» композиторка втілила історико-культурні коди Японії, що стало прелюдією до її подальших кроскультурних експериментів [1].

Фундаментальну музичну базу виконавиці забезпечило навчання у профільному фонді під патронатом Міністерства культури Японії, що визначило її професійний вектор як композиторки та аранжувальниці. Період ранньої професійної активності (з 1982 року) характеризується роботою у складі ансамблю Cosmos, де у процесі створення семи альбомів відбулася апробація принципів стилю джаз–ф'южн. Цей досвід колективної творчості став підготовчим етапом до реалізації сольних проєктів. А вирішальним моментом у виході на глобальний музичний ринок стало відрядження до США (у віці 19 років) за підтримки корпорації Yamaha для здійснення студійних записів. Цей період позначений не лише технічним удосконаленням виконавської

майстерності, а й початком тривалої творчої співпраці з Казу Мацуї, своїм майбутнім чоловіком та продюсером. Синергія японської музичної традиції та американських стандартів звукозапису заклала основу для подальшої світової експансії творчості піаністки. Зрілий період сольної кар'єри Мацуї позначений стабільною присутністю її робіт у топ-чартах сучасного джазу, що підтверджує високу комунікативну ефективність її музичної мови. Особливе місце в дискографії посідає альбом «Altair & Vega» (2011), створений у колаборації з патріархом смуз–джазу Бобом Джеймсом. Цей проєкт є зразком концептуального синтезу, адже в ньому простежується звернення до японського фольклорного коду (легенда про свято Танабата) як основи художнього наративу та поєднання джазової фактури гри у чотири руки з інтертекстуальними включеннями (цитати з творів Й.С. Баха та Й. Гайдна), що створює ефект «неокласичного космізму» [2].

Важливою рисою творчості піаністки є її соціальна рефлексія. Альбом «The Ring» (2002) став програмною відповіддю на трагедію 11 вересня 2001 року, втіливши ідею гуманізму та глобального співчуття. Драматизм та водночас медитативність цього циклу зумовили його широке функціонування поза концертними залами: у документалістиці, спортивній естетиці (художня гімнастика) та цифровому медіапросторі. Характерне для Мацуї «кінематографічне звучання» дозволяє її композиціям функціонувати як самодостатнім аудіовізуальним образам, що поєднують прикладну функціональність із високою концертною цінністю, а визнання її «Артистом року» свідчить про успішну інтеграцію індивідуальної філософії у глобальний культурний контекст. Еволюція виконавської діяльності Мацуї позначена виступами на провідних світових майданчиках, зокрема, у знакових джазових центрах Blue Note у Нью-Йорку та Токіо. Останній етап її творчості репрезентований альбомом «Echo» (2019), який музична критика визначає як найбільш концептуальну та натхненну роботу піаністки. Важливою ознакою цього проєкту є масштабна творча колаборація з елітою світового джазу, серед яких: Маркус Міллер, Кірк Валум, Роббен Форд та Кайл Іствуд. Залучення таких майстрів, а також представників нового покоління Вінні Колайути та Джиммі Джонсона дозволило створити складну звукову фактуру («звуковий гобелен»), де кожен інструмент підсилює філософську концепцію альбому – ідею єдності всього живого та вібраційного зв'язку людини з Всесвітом. Особливу роль у формуванні художнього образу відіграв поет Джефф Джонсон, чия вербальна інтерпретація назв композицій доповнила музичний зміст творів.

Слід зазначити, що здобуття титулу «Найкраща джазова артистка року» на *Oasis Awards* (1999), де Мацуї була єдиною жінкою першої десятки рейтингу, підкреслює її виняткову роль у традиційно маскулінному джазовому середовищі. Альбоми «Dream Walk», «Sapphire», а особливо «Deep Blue» (2001) (трижизневе лідерство у Top Billboard), свідчать про комерційну життєздатність її інтелектуальної музики. Творчість Мацуї має вагомe значення для налагодження міждержавних культурних зв'язків, про що свідчить її участь у офіційних дипломатичних прийомах на найвищому рівні, наприклад, візит Джорджа Буша до резиденції Прем'єр-міністра Японії у 2002 році [3].

Окремим аспектом міжнародної діяльності Кейко Мацуї є її багаторічна та систематична співпраця з українською музичною спільнотою, що стала яскравим прикладом культурної дипломатії в дії. Україна є одним із ключових регіонів гастрольної активності піаністки, де її творчість здобула статус знакового явища для поціновувачів інтелектуального джазу. Виступи Мацуї в Україні часто проходять у супроводі провідних українських оркестрів, зокрема симфонічного оркестру Lords of the Sound. Така синергія японського сольного виконавства та української академічної школи дозволяє по-новому інтерпретувати авторські композиції через насичені симфонічні аранжування. У 2013 році композиторка представила в Києві спеціальну програму та альбом, назва якого «The Road to...» та зміст стали присвятою її українським прихильникам, що підкреслює особливий емоційний зв'язок мисткині з місцевою аудиторією. Музика Мацуї в Україні інтегрується у національний контекст навіть через народні інструменти – існують професійні перекладення її відомих творів, наприклад, «Tears of the Ocean» для бандури, що є найвищою формою визнання кроскультурного потенціалу її мелодій. У контексті виступів на головних майданчиках країни: Національний палац мистецтв «Україна», МЦКМ «Жовтневий палац», Мацуї незмінно наголошує на ролі музики як інструменту підтримки

та джерела надії для людей у складні часи. Отже, українські візити Кейко Мацуї виходять за межі звичайних концертних турів, трансформуючись у глибокий творчий обмін, який збагачує сучасний музичний простір обох країн [4].

Підсумовуючи короткий аналіз творчого доробку Кейко Мацуї, ми можемо підкреслити: музика композиторки постає як багатовимірний синтез класичної традиції, джаз–ф’южну, року та елементів нью–ейджу. Попри термінологічне визначення її творчості як *smooth jazz*, вона демонструє вихід за межі канонів жанру завдяки складним аранжуванням та насиченій інструментальній палітрі. Основою впізнаваного звучання піаністки є поєднання щільного, рівного сучасного звуку з етнічними тембрами, зокрема, використання японської бамбукової флейти сякухаті. Це створює ефект «медитативного трансу», де музика виконує релаксаційну та терапевтичну функції, гармонізуючи психоемоційний стан слухача. Концертна діяльність Мацуї є формою просвітництва: поєднання музики з історіями про японські традиції та захист природи в структурі її виступів перетворює концерт на інтерактивний культурний захід, що сприяє збереженню природної та духовної спадщини. Філософське підґрунтя творчості Мацуї базується на вірі в музику як «універсального дарунку людської душі», що здатен об’єднувати покоління та народи. Її концепція «музика як провідник миру та любові» відображає прагнення до глобальної єдності, де мистецтво стає сполучною ланкою між людиною та Всесвітом: океанами та континентами.

Таким чином, феномен Кейко Мацуї полягає у створенні універсальної музичної палітри, яка долає мовні та культурні бар’єри. Попри значну комерційну популярність та успіх у світових чартах, її творчість не стає суто розважальним продуктом, вона зберігає глибинну духовність, що ґрунтується на поєднанні японської споглядальності та західної емоційності, зберігаючи оригінальність аранжувань і високу етичну цінність у сучасному полікультурному світі.

Список використаних джерел

1. Matsui Keiko. Biography. Keiko Matsui Official Website : URL: keikomatsui.com (дата звернення: 10.04.2026).
2. Keiko Matsui. Artist Profile. The Kennedy Center : URL: <https://www.kennedy-center.org/artists/m/ma-mn/keiko-matsui/> (дата звернення: 10.04.2026).
3. Collar Matt. Keiko Matsui: Biography & History. AllMusic : URL: <https://www.allmusic.com/album/collection-mw0000028730> (дата звернення: 14.04.2026).
4. JazzTimes. Keiko Matsui: Echo (Shanachie). JazzTimes. 2019 : URL: <https://www.jazztimes.com/reviews/albums/keiko-matsui-echo-shanachie/?v=5269f4d75f5b> (дата звернення: 15.04.2026).

УДК 792.071.2.07

Козлова Вікторія,
*здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

НОВАТОРСЬКІ ІДЕЇ ТА ТЕАТРАЛЬНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ЛЕСЯ КУРБАСА

Мистецький феномен Леся Курбаса неможливо розглядати поза контекстом європейського модернізму та інтелектуальних трансформацій початку ХХ століття. Його постать стала ключовою для українського культурного простору, оскільки саме Курбас зумів ідентифікувати першопричини стагнації національної сцени та радикально її оновити, відкривши шлях до європейського контексту.

Вихований у традиціях Віденського та Львівського університетів, Курбас приніс у театральну практику глибоке знання європейської філософії, психоаналізу та «Нової драми». Його інтерес до текстів Генріка Ібсена був настільки глибоким, що режисер вивчив норвезьку мову для читання творів в оригіналі, вважаючи, що справжній зміст тексту розкривається лише через його первинне мовне звучання.

Актуальність нашої теми можна помітити у двох аспектах. По-перше, постать Л. Курбаса для українців є визначальною, важливою та цінною. По-друге, театр завжди відігравав ключову роль в житті та світосприйнятті українців, а Курбас зробив вирішальний крок до його модернізації. Саме він перетворив нашу українську сцену на простір інтелектуального пошуку, експерименту та глибокої, чуттєвої рефлексії.

Почнемо ж з того, що реформаторська діяльність Курбаса була, насамперед, спрямована на подолання монополії побутово-реалістичного театру, який він вважав анахронічним та обмеженим. Замість етнографічного копіювання дійсності він пропонував театр нових стилів, де мистецтво розглядалося не як «божа іскра», а як результат напруженої інтелектуальної та фізичної праці. Театр для Курбаса став простором особистого вираження та інструментом глибинної комунікації зі світом [3].

Цей перехід від наслідування до активного творення нової художньої реальності базувався на синтезі психологічного конфлікту, запозиченого у Ібсена, та методів психоаналізу Зигмунда Фрейда. Такий підхід дозволяв Курбасу працювати з підсвідомими структурами глядацького сприйняття. Можна сказати, що він перетворював кожен виставу на своєрідну групову терапію.

Фундаментальною категорією системи Курбаса є поняття «перетворення». Якщо перевтілення вимагало від актора максимальної ідентифікації з образом через систему проживання, то перетворення за Курбасом – це майже інтимне, поетичне відображення ідей та змістів драматичного твору в якісно новому, сценічному вияві. Іншими словами, це процес трансформації літературного матеріалу в самодостатній театральний образ за допомогою метафор, алегорій та ритмічної організації [1].

Одним із ключових елементів перетворення є «тривання в наміченому уявою ритмі». Ритм для Курбаса був не просто музичною категорією, а способом організації акторського існування. Слово часто відступало перед рухом, а звук використовувався як вигук, що підсилював екстатичний стан або динаміку сцени. У цьому контексті Курбас звертався і до традицій лялькового театру (вертепу), де актори мали діяти механічно, подібно до ляльок, що створювало ефект відчуження та підкреслювало ідейну структуру твору.

Не можемо обійти увагою і відомий феномен «розумного арлекіна». У 1918 році у своєму «Театральному листі» Лесь Курбас проголосив народження нового типу митця – «розумного арлекіна». Це був виклик пануючій тоді «літературщині», яка, на думку режисера, вбила театр, змусивши його ілюструвати тексти замість того, щоб творити власну мову [2].

«Розумний арлекін» у Курбаса – це не просто актор, а інтелектуально й емоційно розвинена особистість, яка мислить сценічно, тонко відчуває партитуру вистави і водночас здатна впливати на її зміст. Він виступає не лише виконавцем, а співтворцем, який разом із режисером формує смисли та фактично бере участь у створенні сценічної реальності.

Такий актор мав бути всебічно освіченим, відкритим до філософії, психології, мов і нових форм мислення, адже саме інтелектуальна глибина ставала основою його сценічної свободи. У «Березолі» Курбас послідовно вибудовував цю модель через постійну роботу над собою: тренінги, психотехніку, фізичну підготовку і внутрішню дисципліну, що формували особливу акторську чутливість і точність.

Важливою була й здатність швидко входити в образ і так само легко виходити з нього, зберігаючи контроль над внутрішнім станом і не втрачаючи дистанції між особистим і сценічним. Такий підхід робив актора не просто виконавцем ролі, а справжнім дослідником сценічної дії, який у процесі гри осмислює реальність і пропонує власний погляд на неї – підхід, що випередив багато сучасних театральних практик [2].

Революція Курбаса була б неповною без радикальної зміни візуальної мови театру. Співпраця з Вадимом Меллером, якого справедливо називають «симфоністом рухів», призвела

до появи так званої конструктивістської сценографії в Україні. Для Меллера конструктивізм був не просто стилем, а «найвищою формальною інженерією усього життя». Декорації перестали бути статичним тлом і перетворилися на динамічні установки – «станки», які допомагали акторові виявляти ритм вистави [7].

Зрозуміти новаторські ідеї Курбаса можна і за допомогою ключових сценографічних прийомів «Березоля». Розглянемо їх ближче:

- рухомі конструкції. Використання помостів різної висоти, геометричних планшетів та щитів, що дозволяли миттєво змінювати простір без перерви в дії;
- відмова від павільйонів. Замість імітації кімнат чи пейзажів використовувалися вертикальні конструкції, що підкреслювали архітектуру сцени;
- костюм як оболонка. Меллер реформував театральне вбрання, створюючи костюми, що були «другою шкірою» актора. Вони не лише передавали характер, а й диктували пластику руху, часто базуючись на українському бароко або народній колористиці, але в авангардній інтерпретації;
- світловий та колірний ритм. Наприклад, у виставі «Макбет» (1924) використовувалися світло-зелені щити з яскраво-червоними написами на чорному тлі, що створювало потужний візуальний акцент і працювало на загальну атмосферу політичного фарсу [6].

Одним із найбільш радикальних експериментів стало впровадження кіноекрана у театральну тканину вистави «Джиммі Гігінс» (1923). Курбас використовував кадри хроніки та спеціально відзняті фрагменти, щоб показати внутрішні видіння героя або створити епічний масштаб подій Першої світової війни, який було неможливо відтворити суто сценічними засобами.

Не буде повним аналіз і без ґрунтовного погляду на вистави. Кожна велика постановка Курбаса була кроком у невідоме, де випробувалися нові прийоми взаємодії з простором, текстом та глядачем. Розглянемо деякі з цих постановок детальніше.

«Джиммі Гігінс» (за Е. Сінклером, 1923).

Ця вистава стала маніфестом нового синтетичного мистецтва. Головний герой у виконанні Амвросія Бучми (або Йосипа Гірняка) трактувався як «маленька людина», чия соціальна маска фокусувала світові катаклізми.

Масовка діяла як єдиний органічний механізм («гвинтики»), передаючи не зовнішні події, а внутрішні переживання героя. Вистава будувалася за принципами кіномонтожу, де сцени різко змінювали одна одну, створюючи динамічний ритм. Цікавою деталлю було й те, що держави-учасниці війни були представлені як актори у фраках і циліндрах, що сперечалися за сфери впливу на спеціальних геометричних планшетах [4].

«Макбет» (В. Шекспір, 1924).

Курбас деконструював класичну трагедію, перетворивши її на політичний фарс. Замість героїзації він показав крах особистості в боротьбі за владу.

Режисер власноруч виправив переклад П. Куліша, щоб наблизити мову до потреб експресіоністичного театру. Фінальна сцена «чехарди королів», де вбивство кожного нового тирана супроводжувалося незмінною формулою єпископа «Несть власті, а ще не від бога», стала гострою сатирою на будь-яку диктатуру. Іван Мар'яненко грав Макбета як спустошену, боягузливу істоту, що було радикальним відходом від традиції виконання цієї ролі як величного злодія [5].

Для Курбаса театр був не лише мистецтвом, а й фронтом боротьби за українську ідентичність. Він підтримував розвиток України в європейському напрямку й відкидав сліпе наслідування інших. Лесь Курбас хотів, щоб з'явилася нова людина – розумна, незалежна, з власними коренями, яка впевнено почуватиметься в складному сучасному світі.

Підводячи підсумки дослідження, хочеться зазначити, що творчість Лєся Курбаса постає як цілісна інтелектуально-мистецька система, у якій театр перестає бути лише формою розваги й перетворюється на простір глибокого осмислення людини, суспільства та епохи. Його новаторські підходи руйнували усталені сценічні канони, відкриваючи шлях до умовного,

філософського театру, де головним стає не побутова правдоподібність, а метафоричне й символічне мислення. Курбас вибудував сцену як синтез різних мистецтв і дисциплін, де слово, рух, музика та простір працюють як єдиний організм, підпорядкований внутрішньому ритму вистави.

Його життя і доля – як представника Розстріляного відродження – додають цій спадщині особливої ваги, адже вона постає не лише як мистецьке явище, а як свідчення сили ідей, здатних виходити за межі свого часу й вступати в конфлікт із тоталітарною логікою. Попри трагічний фінал, інтелектуальний і творчий спадок Курбаса не втрачає актуальності: він продовжує формувати культурну пам'ять і розширювати уявлення про можливості театру як мистецтва мислення. Сьогодні звернення до «Березоля» є не лише актом історичної пам'яті, а й способом переосмислення власної мистецької суб'єктності, що й надалі визначає напрям розвитку українського театру.

Список використаних джерел

1. Авраменко П. М., Заведія О. Б. Метод перетворення Леся Курбаса. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2025. Вип. 85. Т. 1. С. 34–40.
2. Веселовська Г. «Розумний арлекін» в авангардному і сучасному українському театрі. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. №16 (1). С. 153–158.
3. Вовк К. Лесь Курбас та його театр «Березіль». У чому феномен? *Свідомі*. 2023. URL: <https://svidomi.in.ua/page/les-kurbas-ta-ioho-teatr-berezil-u-chomu-fenomen>
4. Джіммі Гіггінз. Open Kurbas. URL: <https://openkurbas.org/performances/dzhimmi-hihhinz/>
5. Макбет. Open Kurbas. URL: <https://openkurbas.org/performances/makbet/>
6. Курбас О. С. Березіль: Із творчої спадщини / під ред. М.Н.Москаленко; упоряд. М. Г. Лабінський К.: Дніпро, 1988. 518 с.
7. Рудяченко О. Вадим Меллер. Симфоніст рухів. *Українформ*. 2023. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3694465-vadim-meller-simfonist-ruhiv.html>

УДК 7.01:792.075:792.2

Яроповецька Валентина,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка

ОСОБЛИВОСТІ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ У РЕАЛІЗАЦІЇ РЕЖИСЕРСЬКОГО ЗАДУМУ СУЧАСНОЇ ДРАМАТИЧНОЇ ВИСТАВИ

Сучасний драматичний театр функціонує у системі координат, де класичний логоцентризм втратив монополію на смислотворення. Вербальний текст п'єси розглядається виключно як один із багатьох рівнів театральної комунікації, повністю рівноцінний акустичному, візуальному або кінетичному ряду. Режисерський задум трансформувався з інструменту сценічної інтерпретації літературного першоджерела у стратегію конструювання автономної просторово-часової реальності. Реалізація цієї стратегії базується на тотальному синтезі мистецтв. Формується мультисенсорне середовище. Межі між просторовими та часовими видами мистецтва нівелюються, утворюючи гетерогенну тканину вистави. Динаміка змін явища синтезу вказує на остаточний перехід від ілюстративності до структурної інтеграції [1]. Синтез перестав

бути механічною сумою доданків. Виникає якісно нова естетична конфігурація, де звук, світло, медіа та тілесність виконавця перебувають у стані безперервної інтерференції.

Природа синтезу в сучасному театрі кардинально відрізняється від класичної концепції *Gesamtkunstwerk*. Замість гармонії та підпорядкування єдиній меті, сучасна режисура оперує принципами контрапункту, колажу та свідомого дисонансу. Різні мистецькі форми існують у паралельних площинах, конфліктують між собою, генеруючи смислове напруження. Сценічний простір структурується як ризома. Відсутність єдиного ідейного центру змушує реципієнта самостійно вибудовувати ієрархію сприйняття. У контексті перформативних практик феномен синтезу набуває ознак події, що розгортається тут і зараз, відкидаючи репрезентативну модель [2]. Актор не зображує персонажа у заздалегідь створених декораціях, а фізично взаємодіє з матеріальністю простору.

Візуальний вимір вистави зазнав радикальної деконструкції. Традиційна мальовнича чи архітектурна сценографія поступилася місцем сценографії світла, медіа та порожнечі. Застосування цифрових технологій, відеоарту, генеративної графіки розширило інструментарій режисера до масштабів віртуальної реальності. Хронотоп вистави стає текучим. Відеопроєкція здатна миттєво змінювати масштаби, фактури та семантику сценічного майданчика. Виникає специфічна взаємодія фізичного тіла актора з цифровим середовищем. Цифровий об'єкт на сцені функціонує як повноцінний партнер живої дії. Розчинення акторської тілесності у медійному потоці формує нові способи вираження станів перформативного суб'єкта. Світлова партитура виконує функцію просторового скальпеля. Світло ізолює, деформує, акцентує деталі. Режисер формує візуальний текст вистави через рух променів, зміну кольорової температури та інтенсивності, вибудовуючи динамічну архітектуру прямо на очах у реципієнта.

Акустична екологія сучасного спектаклю формується поза межами традиційного музичного супроводу. Музика перестає обслуговувати або дублювати емоційний стан мізансцени. Відбувається зміщення фокусу на саунд-дизайн та конкретну музику (*musique concrète*). Поява нових міждисциплінарних проблем у музикознавстві свідчить про запит на вироблення нових критеріїв аналізу театрального звуку [4]. Акустичний простір вистави конструюється з промислових шумів, мікроскопічних звуків тіла, електронних генерацій та абсолютної тиші. Тиша маркується як активний композиційний елемент. Режисер використовує звук як інструмент просторової орієнтації та психофізіологічного впливу. Багатоканальні аудіосистеми дозволяють створювати імерсивне звукове середовище. Реципієнт опиняється всередині акустичної інсталяції. Голос актора піддається електронній модуляції, відривається від фізичного носія, стає самостійним акустичним об'єктом. Взаємодія живого звуковидобування та цифрової обробки генерує багаторівневу семіотичну систему.

Кінетика та пластика у драматичному театрі асимілюють техніки *contemporary dance*, фізичного театру та контактної імпровізації. Тіло актора функціонує як первинний генератор сенсів. Вербальний текст часто редукується до мінімуму або подається у вигляді вокальної партитури, тоді як фізична дія бере на себе основне наративне навантаження. Хореографічний текст позбавлений дивертисментного характеру. Він проростає з внутрішньої логіки режисерського концепту. Зіткнення тіла з матеріалами – водою, землею, металом, склом – сприймається як самостійне художнє висловлювання. Дослідження тілесності в екстремальних умовах сценічного існування формує нову перформативну реальність [2]. Акторський ансамбль працює як єдиний кінетичний механізм. Рух структурує час вистави, задає її ритмічну та метричну основу.

Синтез мистецтв безпосередньо впливає на процеси деконструкції класичного драматичного персонажа. Психологічний театр вимагав лінійної побудови характеру. Сучасна вистава дробить ідентичність героя за допомогою медіальних та акустичних інструментів. Внутрішній монолог персонажа виноситься у простір саунд-дизайну як окрема звукова доріжка. Підсвідомість або пам'ять візуалізуються через генеративну графіку або трансляцію заздалегідь знятого відеоконтенту. Актор на сцені взаємодіє з власними медійними проєкціями. Відбувається розщеплення суб'єкта. Режисерський задум формулює проблему множинності особистості через розшарування перформативного, акустичного та візуального планів дії. Фізична присутність

актора маркує лише один з аспектів існування. Решта граней розкривається через взаємодію суміжних мистецтв.

Часовий вимір вистави піддається жорсткій маніпуляції завдяки інструментам синтезу. Театральний час розшаровується. Паралельне існування живої музичної імпровізації, сповільненої кінетики акторського ансамблю та прискореного відеоряду створює поліхронічну структуру. Глядач одночасно перебуває у кількох часових реєстрах. Музика задає метричну сітку, тоді як пластика ламає її синкопованими рухами. Режисер створює просторово-часові воронки. Розтягнення або стиснення сценічного часу досягається через інтенсивність світлових пульсацій або частотний діапазон акустичних ефектів. Синтез цих елементів дозволяє матеріалізувати категорію часу, зробити її фізично відчутною для реципієнта.

Методологія режисерського мислення трансформується під впливом інтермедіальності. Режисер оперує категоріями різних видів мистецтв одночасно. Цей процес вимагає специфічної оптики вже на етапі підготовки фахівців. Навчальні програми фіксують вивчення синтезу мистецтв як базової фахової дисципліни [5]. Закономірності використання елементів синтезу фіксуються у площині студентського театру, що дозволяє відстежити етапи формування режисерського концепту від ідеї до сценічної реалізації у лабораторних умовах [3]. Процес постановки базується на експерименті. Режисер компілює фрагменти різних текстів культури, створюючи гіпертекст вистави. Глядач запрошується до активної співтворчості у процесі дешифрування цього гіпертексту.

Синтез мистецтв виступає базовим механізмом реалізації парадигми постдраматичного театру. Відмова від фабули на користь стану, від репрезентації на користь фізичної присутності вимагає оновлення форм виразності. Режисерський задум фокусується на конструюванні афекту та енергетичного поля. Матеріальні об'єкти на сцені набувають статусу актантів. Речі, механізми, фактури діють нарівні з живими виконавцями. Ця об'єктно-орієнтована онтологія руйнує антропоцентричну модель сцени. Елементи неживої природи, інтегровані через синтез мистецтв, формують самостійні семантичні лінії. Взаємодія актора з об'єктом перетворюється на багаторівневий хореографічно-акустичний акт.

Просторово-часовий континуум деформується під впливом мультимедійних технологій. Використання камер реального часу на сцені роздвоює перспективу глядача. Одночасне існування фізичної дії та її крупного плану на екрані створює ефект когнітивного дисонансу. Режисер маніпулює оптикою сприйняття. Деталь, вихоплена об'єктивом, стає монументальною. Мікроміміка актора транслюється у масштабах архітектурного об'єкта. Медіальний синтез вимагає від виконавця принципово іншої техніки існування, наближеної до кінематографічної. Межа між театром і кіно стирається. Вистава перетворюється на процес зйомки та трансляції одночасно.

Динаміка змін у площині театрального синтезу безпосередньо корелює з еволюцією глядацького сприйняття [1]. Кліпове мислення, навичка багатоканального споживання інформації диктують театру високу щільність кодів. Режисер враховує цей фактор при конструюванні партитури вистави. Щільність подій на одиницю сценічного часу максимізується. Синтез мистецтв дозволяє передавати масиви інформації миттєво, через візуальні або акустичні імпульси. Колір, звук, ритм впливають на сенсорний апарат реципієнта, минаючи раціональні фільтри. Фізіологічний відгук досягається через сенсорне перенавантаження або тотальну депривацію.

Поліфонія сучасного театру виключає можливість однозначного прочитання вистави. Кожен глядач монтує власний текст з елементів, запропонованих режисером. Синтез мистецтв формує відкриту структуру твору. Вербальний текст позбавлений монополії на сенс. Зображення здатне заперечувати текст, а звук – деконструювати зображення. Гра кодів визначає простір реалізації режисерського задуму. Інтеграція різних мистецьких практик генерує гібридні жанрові форми. Документальний театр поєднується з медіа-інсталяцією, драматична гра – з саунд-артом. Режисер виступає куратором простору, організовуючи взаємодію автономних художніх елементів. Синтез відбувається на рівні створення нової театральної реальності, закони функціонування якої задаються правилами конкретної вистави. Процес формування цих правил

тісно пов'язаний з експериментальними майданчиками, де кристалізуються підходи до взаємодії виражальних засобів [3]. Дослідження медіального, акустичного та тілесного потенціалу формує базу для постановок. Музикознавчий інструментарій адаптується для потреб аналізу театральних форм [4]. Теорія синтезу стала частиною академічного дискурсу у сфері мистецької освіти [5]. Осмислення процесів вимагає залучення методології суміжних наукових дисциплін.

Отже, реалізація режисерського задуму в сучасній драматичній виставі неможлива без застосування механізмів синтезу мистецтв. Цей синтез має виключно структурний, а не ілюстративний чи декоративний характер. Елементи візуального, акустичного, медіального та пластичного мистецтв функціонують як рівноправні семантичні одиниці у побудові поліфонічного сценічного тексту. Злам класичної ієрархії виражальних засобів призвів до формування відкритої, ризоматичної моделі театральної вистави.

Режисер оперує мультисенсорним інструментарієм. Аудіальне та візуальне середовище конструюється за допомогою цифрових технологій, перетворюючи простір сцени на динамічну інтермедіальну платформу. Фізичне тіло актора вступає у складну взаємодію з віртуальними об'єктами, звуковими ландшафтами та світловою архітектурою. Акустична партитура виходить за межі музичного оформлення, перетворюючись на самостійну драматургічну вісь постановки.

Список використаних джерел

1. Владимірова Н. В. Динаміка змін явища синтезу мистецтв у площині драматичного театру. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах* : зб. матер. міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2020. С. 14–16.
2. Безугла Р. І. Феномен синтезу мистецтв в контексті сучасних перформативних практик. *Синтез мистецтв у сучасних соціокультурних процесах* : зб. матер. міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 2020. С. 9–11.
3. Лимаренко Л. І. Закономірності використання синтезу мистецтв у виставах студентського театру. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 2014. № 10 (Ч. 3). С. 60–65.
4. Немкович О. «Театр майбутнього»: міждисциплінарні проблеми в українському музикознавстві. *Народна творчість та етнологія*. 2025. № 3. URL: <https://nte.etnolog.org.ua/en/2025-year/3/3043-studies-and-materials/5821-theatre-of-the-future-interdisciplinary-problems-in-ukrainian-musicology>
5. Синтез мистецтв ДВВ. *Львівський національний університет імені Івана Франка* : Факультет культури і мистецтв. URL: <https://kultart.lnu.edu.ua/course/syntezy-mystetstv-dvv>

Секція 4. ІСТОРІЧНИЙ ДОСВІД РОЗВИТКУ СИНТЕЗУ МИСТЕЦТВ В УКРАЇНІ ТА СВІТІ

УДК 78.071.1:782.1

*Наталія Борисенко,
викладач кафедри мистецької освіти,
Ігор Суботницький,
концертмейстер кафедри мистецької освіти,
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ОПЕРА ЯК ЖИТТЯ: ФЕНОМЕН ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ

Серед музикантів-геніїв світу провідне місце належить великому італійському композитору Джузеппе Верді – творцю багатьох блискучих оперних творів, які й до сьогодні хвилюють нас своєю героїчною спрямованістю, високим громадянським пафосом, великою любов'ю до людей. Все життя композитор мріяв про свободу для рідної Італії, яка в ті часи була під владою Австрії. На власні кошти закупає зброю для національної гвардії, організовує допомогу пораненим та сиротам тих, хто загинув на полі бою. Його мрія – бачити Італію республікою. Прем'єри багатьох опер великого музиканта перетворювалися в яскраві політичні маніфестації. Недарма сучасники йменували Верді «маестро італійської революції», «маестро боротьби». Одного разу, перед багатьма тисячами людей, для того щоб запалити в душах громадян патріотичні почуття, тодішній прем'єр-міністр Італії П'ємонта Кавур замість того, щоб виголосити промову заспівав кабалетту Манріко з опери композитора «Трубадур».

Перші опери Верді не мали великого успіху, а особисте життя композитора було затьмарене трагедіями: він втратив дружину та двох дітей. Ці події могли зламати будь-яку людину, але саме в цей період Верді створив свою першу значну оперу – «Набукко».

Опера принесла йому справжню славу. Особливо відомим став хор «*Va, pensiero*», який став символом прагнення італійців до свободи. У цей час Італія переживала період національного визвольного руху – *Risorgimento*, і творчість Верді тісно перепліталася з цими подіями.

У 1850–1860-х роках Верді створює свої найвідоміші опери, які й сьогодні входять до репертуару провідних театрів світу. Серед них драматична історія придворного блазня «Ріголетто», насичений пристрастями та конфліктами «Трубадур», лірична драма «Травіата». Ці опери стали новим етапом у розвитку оперного мистецтва. Верді відмовляється від шаблонних форм і створює глибокі психологічні образи, що робить його твори більш реалістичними та емоційно насиченими [1].

Із часу своєї першої постановки в Римі, в незвично темну й грозову майже два сторіччя тому, «Трубадур» залишається однією із найпопулярніших опер у світі. Це романтична драма, повна фатальних таємниць і любовних пристрастей. Два брати, трубадур Манріко й Граф ді Луна, які не підозрюють про свої родинні зв'язки, стають непримиренними суперниками в боротьбі за владу й за любов герцогині Леонори. Одержимий ревнощами й помстою, ді Луна убиває свого брата, якого розшукував усе життя за заповітом покійного батька. Натхненний п'єсою іспанського драматурга А. Г. Гут'єрреса, Верді зумів створити надзвичайно яскраві музичні образи головних героїв. Їх доповнюють колоритні фігури циган, солдат і наближених графа, окреслені в чудових хорах.

Музика «Трубадура» багата гарними мелодіями, які близькі до народних наспівів. Невипадково багато з них стали в Італії широко відомими й улюбленими народом революційними піснями.

«Ріголетто» – один з найвеличніших музичних творів усіх часів. Про це говори вже той факт, що з моменту прем'єри (а це було у 1851 році) опера не сходить зі сцени, й кожне покоління глядачів захоплено вітає цей шедевр. Сам Верді до кінця своїх днів уважав «Ріголетто» кращим

своїм твором. Після прем'єри він сказав: «Я задоволений собою й думаю, що ніколи не напишу кращого».

Слідом за Венецією, що захоплено прийняла оперу, «Ріголетто» беруть до постановки багато театрів Італії і Європи. Россіні, що побував на Паризькій прем'єрі, захоплено вигукнув: «Цю музику міг створити тільки геній!».

В 1868 єгипетський уряд звернулося до композитора із пропозицією написати оперу до відкриття нового театру в Каїрі. Верді відмовився, він уникав писати музику на замовлення, присвячену якійсь події, бо вважав, що це якоюсь мірою, підріже крила натхнення. Як правило лібрето таких опер виявлялися недосконалими й ніяка музика не могла цього виправити. Переговори тривали два роки, і лише сценарій ученого-єгиптолога Мариєтт-Бея, заснований на стародавній єгипетській легенді, змінив рішення композитора. Опера «Аїда» стала одним з його яскравіших новаторських створень. Вона відзначена блиском драматичної майстерності, мелодійним багатством, майстерним володінням оркестром [1].

Не дивно що похмурих колоритом пронизані всі твори, створені Верді у «важке десятиліття». Це відноситься до «Реквієму», «Дона Карлоса» й «Силі долі». Багато випробувань випало на долю композитора в період створення цих творів. Переживання за долю улюбленої Італії, хвороби близьких друзів, смерть батька, ще рік, і знову важка втрата – помер Россіні. «У світі згасло велике ім'я, це було найпопулярніше ім'я нашої епохи, це була слава Італії» – говорив Верді зі сльозами на очах.

Верді був невтомний у пошуках найбільш довершених форм втілення своїх задумів, надзвичайно вимогливий до себе, до лібретистів і виконавців. Він нерідко сам підбирав літературну основу для лібрето, детально обговорював з лібретистами весь процес його створення. Композитор вимагав драматичної правди від співаків, він був нетерпимий до будь-якого прояву фальші на сцені, безглуздої віртуозності, не сповненої глибокими почуттями, не виправданої драматичною дією. Талант, душа й сценічне чуття – от якості які він насамперед цінував у виконавцях [2].

Музика Верді глибоко народна. Вона немов напоєна соками співучої землі Італії. Саме тому мелодії, створені композитором, відразу ж підхоплювалися народом. Арії з його опер співали на вулицях. Сам композитор з жартівливою гордістю говорив, що його музика дійшла до самих далеких куточків Африки й Індії.

Завдяки твердості характеру та цілеспрямованості, Верді зумів подолати всі перешкоди й негоди, що встали на його життєвому шляху: байдужість і відсталість діячів музичного світу, рутину й шаблони, що панували на оперних підмостках, особисте горе – смерть коханої дружини і дітей.

Майже вісімдесят вісім років прожив Верді. Його біографія, однак, не дуже багата зовнішніми подіями. Подібно Бальзаку, він міг би сказати: «Великі події у моєму житті – це мої твори». І дійсно, це так. Кожна з 26 опер – сторінка його життя, тому що в кожне зі своїх створень композитор вклав увесь вогонь свого серця, міць розуму, велику спрагу волі.

Джузеппе Верді – це не лише геніальний композитор, а й видатна історична постать, яка вплинула на культурний і політичний розвиток своєї країни. Його опери й сьогодні хвилюють слухачів у всьому світі, а його музична мова залишається зрозумілою та актуальною. Творчість Верді є невід'ємною частиною світової музичної спадщини, а його ім'я назавжди залишиться серед найвидатніших митців людства.

Список використаних джерел

1. Верді, Джузеппе (Verdi, Giuseppe) / Наукова бібліотека імені академіка Миколи Жулінського URL: <https://lib.oa.edu.ua/funds/music/late-romanticism/giuseppe-verdi>
2. Джузеппе Верді і італійська опера XIX століття URL: <https://studfile.net/preview/5044248/page:8/>

*Роговська Єлизавета,
викладач кафедри мистецької освіти,
Рутецький Василь,
заслужений артист України, доцент кафедри мистецької освіти
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ВОКАЛЬНИХ СТУДІЙ В ПЕРСОНАЛЬНИЙ БРЕНД: ДОСВІД АВТОРСЬКИХ ШКІЛ ЖИТОМИРА

Вокальні студії відіграють комплексну роль у розвитку особистості, поєднуючи мистецьке виховання, психологічну підтримку та соціалізацію. Вони не лише навчають співу, але й сприяють розкриттю творчого потенціалу, формуванню впевненості та розвитку емоційного інтелекту.

Основні аспекти впливу вокальних занять на особистість:

- Творчий розвиток та самовираження: Заняття вокалом розвивають музичний слух, почуття ритму, пам'ять та уяву. Вони допомагають знайти власний голос, навчитися інтерпретувати музичні твори та виражати власні почуття через творчість.
- Психологічна адаптація та емоційне здоров'я: Вокал допомагає долати страх сцени (страх публічних виступів), знімає емоційну напругу та розвиває емоційну виразність. Це сприяє позитивній самореалізації та психологічному комфорту.
- Соціалізація та комунікація: навчання у вокальній студії розвиває навички міжособистісного спілкування та дисципліну.
- Формування впевненості: Публічні виступи, звітні концерти та успіхи у співанні підвищують самооцінку, формують впевненість у собі та своїх силах.

Вокальні студії допомагають обдарованим особам виявити творчі здібності, закладаючи основи для професійної художньої діяльності та естетичної культури.

Особливості роботи вокальних студій полягають у тому, що завдяки невимушеній, творчій атмосфері, вони забезпечують гармонійний розвиток особистості, впливаючи на її емоційну, інтелектуальну та соціальну сфери.

Аналізуючи діяльність вокальних студій можна виокремити п'ять основних засад їхнього функціонування:

1. Опора на здобуття підстав вокального мистецтва: включає роботу над диханням, розучування пісень, виконання вправ для голосу (вокалізи), ознайомлення з нотною грамотою.
2. Ознайомлення з видами вокалу: студії пропонують навчання естрадному, народному, академічному вокалу.
3. Опанування сценічною майстерністю: окрім співу, студійці працюють над жестами, сценічною пластикою та здобувають акторські вміння. Вокальні студії також пропонують комплексну роботу, що поєднує вокал з хореографією.
4. Різноманітність форматів: існують вокальні студії як для дітей, так і для дорослих, індивідуальні та групові заняття, що дозволяє вибрати зручний темп навчання.
5. Концертна діяльність: студійці беруть участь у конкурсах та фестивалях, що стимулює їхній професійний ріст та творчий розвиток.

Вокальні студії у Житомирі активно розвиваються, поєднуючи академічні традиції, народні співи та сучасні естрадні напрямки. У місті діють приватні вокальні студії, які пропонують професійні підходи до постановки голосу і спрямовані на навчання дітей та дорослих. Це такі студії, як VOCAL DRIVE (сучасна студія), BRAND (студія вокального мистецтва), Karpenko Studio, а також студія музичного мистецтва RIGRET, музична майстерня Амадеус, Продюсерський центр Ірени Марченко, Мистецька студія «Solov'їна».

На окрему увагу заслуговує *Студія естрадної пісні у Житомирському Центрі творчості дітей і молоді*, яка працює з 1995 року. Студія з'явилася на хвилі нагальної потреби в українській дитячій естрадній пісні, якої до того часу фактично не існувало як жанру, місця, де діти змогли б

реалізувати свій творчий потенціал саме в естрадному мистецтві, але була величезна потреба в написанні українських дитячих естрадних пісень. За майже 30 років існування випускниками студії стали сотні дітей і підлітків, більшість із яких пов'язали своє життя з піснюю і музикою. Але й інші назавжди полюбили це мистецтво. Випускниками студії естрадної пісні є Олександр Воєвуцький, Анна Кукса, Анна Тиха, Ангеліна Тереннікова, Катерина Бакальчук, Анастасія Тарковська, які мали успіхи у таких телевізійних проєктах, як «Караоке на майдані», «Шанс», «Голос країни», «Х-Фактор» або національному відборі на Євробачення.

Так, Олександр Воєвуцький у 2000 році став переможцем телепрограми «Караоке на майдані» з Ігорем Кондратюком, а згодом за результатами глядацького голосування переміг і у проєкті «Шанс». Анна Кукса у 2017 році випробувала свої сили у проєкті «Голос країни». Вона потрапила в команду тренера Джамали і стала фіналісткою шоу. Анна Тиха теж брала участь у телепроєкті «Голос країни». З командою Тіни Кароль стала фіналісткою цього вокального конкурсу. Також спробувала себе в ролі телеведучої у програмі «Світські хроніки». Ангеліна Тереннікова стала учасницею «Голос. Діти» в команді Джамали, співала в дуетах з Юлією Саніною та Джамалою. Дівчина була дворазовою фіналісткою Нацвідбору на Дитяче Євробачення у 2019 та 2020 роках. А також стала наймолодшою учасницею (фіналісткою) національного відбору на «Євробачення-2023». Зараз Ангеліна живе у Швеції, навчається у музичному коледжі за спеціальністю "співак/автор пісень". У 2022 році я взяла участь у шведському телепроєкті IDOL, де увійшла в 20-ку фіналістів. На шоу вирішила піти, аби розповісти людям про Україну і про те, що таке життя під час війни. Працювала у волонтерській організації для українців у Швеції «Malmö helps», де викладала вокал та хореографію для дітей і підлітків. А ще виступила перед королем Швеції Карлом Густавом XVI на ювілеї його правління (50 років) та виконала свою авторську пісню. Анастасія Тарковська (Навольнева) — власниця та керівниця школи сучасних мистецтв «BRAND», організаторка всеукраїнських та міжнародних творчих конкурсів, фестивалів, музичних проєктів BRAND FEST. Катерина Бакальчук-Клосовська має лірико-колоратурне сопрано з рідкісним тембром голосу. Співає в різних жанрах — від оперної класики до сучасної популярної музики, має великий репертуар українською, англійською, французькою, італійською та польською мовами: оперні арії, романси, народні пісні різних епох. Також пісні з репертуару Сари Брайтман, Андреа Бочеллі, Лари Фабіан, Джоша Гробана, Тіни Тернер, Глорії Гейнор, АББА та інших. Катерина увійшла до п'ятірки найкращих співачок України 2016 року за версією телешоу «Караоке на Майдані». У 2020 році брала участь у телепрограмі «Діти проти зірок» на «Новому каналі». Її голос звучав на національному радіо та ФМ-радіостанціях, на Суспільному у піснях та рекламних джинглах, на дитячому телеканалі «Малютко» в саундтреках до мультфільмів «Лорина Зірка», «Поліанна», «Тіко та друзі». На початку повномасштабного вторгнення Росії Катерина Бакальчук-Клосовська виїхала до Польщі, де брала участь у багатьох благодійних концертах, що організовувалися на підтримку України. Серед них найбільший — «Śląsk dla Ukrainy» (6 березня 2022 року). З початку 2024 року Катерина співпрацює з «Концертною агенцією Брусса» (Польща). В травні і червні 2024 року в рамках стипендіального проєкту працювала в Сілезькій філармонії імені Горецького в Катовіцах, а з липня того ж року почала співпрацювати з одним із найкращих камерних колективів Польщі «Camerata Silesia» [1].

Продовжуючи огляд вокальних студій зупинимось на *BRAND School* — школі у Житомирі, яка пропонує уроки для дітей та дорослих з вокалу, гри на гітарі, барабанах, фортепіано, малювання та ораторського мистецтва. Школа також має студію звукозапису. Заняття проводяться як індивідуально, так і в групах. Школа функціонує з 2016 року.

Засновницею та керівником школи є випускниця Студії естрадної пісні у Житомирському Центрі творчості дітей і молоді Анастасія Тарковська — співачка, вокальна тренерка, лауреатка всеукраїнських, міжнародних конкурсів, авторка та виконавиця власних пісень. Анастасія веде активну концертну діяльність, є постійним членом журі на вокальних конкурсах, творчих фестивалях, музичних проєктах. Має нагороди за сприяння розвитку дітей та молоді, збагачення й вагомий внесок у розвиток української культури. Багато її учнів стали переможцями всеукраїнських та міжнародних конкурсів, успішно вступили до музичних вищих навчальних

закладів та викладають у музичних студіях України. Організатор міжнародних проєктів BRAND FEST: мистецьких конкурсів і фестивалів BRAND FEST, на яких учасники можуть продемонструвати свої таланти [2].

Викладачі BRAND SCHOOL – це професійна команда дипломованих спеціалістів, які професійно допомагають студійцям оволодіти вокальною технікою, роблять цей процес цікавим, використовуючи сучасні українські та закордонні методи та методики навчання. Слід наголосити, що викладачі вокалу є випускниками Житомирського державного університету ім.І.Франка. Це Ірина Качанюк - викладач естрадного та академічного вокалу, Олександра Нідзельська - викладач естрадного вокалу, співачка, Лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, володар Гран-прі Міжнародного конкурсу «HIT THE TALENTS 2023» (м.Львів), Вікторія Дорошук – фахівець у галузі дитячого вокалу [3].

Учні BRAND SCHOOL регулярно виступають на концертах, фестивалях і конкурсах в Україні та за кордоном, де здобувають призові місця та гран-прі. Випускники викладають у музичних і навчальних закладах України та інших країн, вступають до престижних музичних вишів за кордоном і створюють власні музичні проєкти.

Ще одним осередком, де народжуються таланти, є *Продюсерський центр Ірени Марченко*, випускниці Житомирського державного університету ім.І.Франка. Центр дає дітям чудову можливість розвивати і вдосконалювати творчі навички на високому професійному рівні.

З 2015 року Продюсерський центр Ірени Марченко працює у сфері творчості, культури, мистецтва та шоу-бізнесу. На його базі успішно функціонує талант-центр, де кращі фахівці навчають дітей естрадного вокалу, фортепіано, ораторської майстерності, сценічної майстерності.

На курс Естрадного вокалу приймають малюків від 3.5 років; дітей/підлітків/молодь, які тільки розпочинають свою пригоду в світі вокалу; вокалістів-початківців; дорослих – шанувальників мистецтва вокалу.

До програми навчання входить робота з диханням/артикуляцією/дикцією; вокальні вправи для розвитку слуху та голосу; підбір особистого репертуару; детальний розбір композицій; імпровізація, фразування, ритм; робота з мікрофоном; робота над подачею музичного матеріалу на сцені; акторська майстерність вокаліста; зняття емоційних комплексів. Програма навчання підбирається індивідуально під кожного студента. Заняття проводяться як індивідуально, так і в групах.

Продюсерський центр Ірени Марченко це місце де кожен зможе здійснити свою мрію — навчитися співати та сяяти на сцені [4, 5].

У самому серці міста Житомир розташована сучасна *вокальна студія VOCAL DRIVE*. Як зазначає її засновниця та вокальний коуч Наталія Ренгвельська: «студія створена для всіх, хто хоче розвивати свій голос, відчувати драйв і отримувати задоволення від музики. Це простір, де кожен може поринути у світ вокалу з головою, відчути впевненість, підтримку й отримати якісні знання у творчій атмосфері. Чому саме Vocal Drive? Назва відображає характер і ритм життя студії — енергійний, натхненний, з чітким рухом до мети. Тут вірять: драйв має бути в кожному занятті, адже саме він надихає на розвиток».

Шлях у світ викладання вокалу і до реалізації мрії щодо власної вокальної студії, Наталія Ренгвельська - хормейстр парафії святого Йоана з Дуклі, розпочала 30 років тому. Ще навчаючись у Музичному коледжі за спеціальністю “Хорове диригування” вона активно брала участь у різноманітних конкурсах, тож точно знала, як тримати в руках мікрофон і відчувати сцену. Безцінний досвід вокалістки та керівника Наталія здобула спрацюючи з багатьма колективами, а також удосконалюючись на різноманітних курсах, тренінгах, марафонах – як у провідних українських менторів, так і у зарубіжних фахівців.

Родзинкою у діяльності вокальної студії VOCAL DRIVE є воркшопи для викладачів і вокалістів «АНАТОМІЯ ГОЛОСУ 2.0». Основними темами зустрічей є навчання глибоко аналізувати голоси улюблених артистів — від технік до вокальних нюансів, дослідження різноманітності вокальних манер і уміння їх розпізнавати та практично реалізовувати [6].

Цікавим авторським проектом є *Мистецька студія «Solov'їна»* випускниці Житомирського державного університету ім.І.Франка. Тетяни Коновал. Студія пов'язана з діяльністю у сфері мистецтв (Performance Art, Music Production) і займається розвитком творчих здібностей дітей, а її вихованці беруть активну участь та здобують перемоги у мистецьких конкурсах [7].

Студія музичного мистецтва RIGRET 28 березня 2026 року святкувала свій 5 річний ювілей. Концепція студії звучить досить переконливо: «ми пропонуємо більше ніж вокал, на наших уроках ви не лише навчитеся володіти своїм голосом, диханням та зрозумієте фізіологію постановки звуку, а й пропрацюєте свій ментальний стан, артистизм та внутрішню подачу того чи іншого репертуару [8].

Музична майстерня «Амадеус» у Житомирі (Amadeus Vokal School) була заснована 14.03.2013 року. Це навчальний заклад, що пропонує навчання вокалу, акторській майстерності, грі на фортепіано, а також вивчення теорії музики та сольфеджіо. Школа фокусується на практиці роботи на сцені та організації концертів. Основні напрямки діяльності «Amadeus Vokal School»:

- Вокал: Школа вокалу для різних рівнів підготовки.
- Акторська майстерність: Навчання сценічній мові та поведінці.
- Інструментальне навчання: Фортепіано.
- Теоретична підготовка: Сольфеджіо та теорія музики.
- Сценічна практика: Організація концертів та шоу-програм для учнів [9].

Karpenko Studio (Karpenko Vocal Studio) — це студія вокалу та звукозапису в Житомирі, яка пропонує навчання для дітей та дорослих без вікових обмежень. Керівник Карпенко Лілія.

Основні напрямки діяльності:

- Уроки вокалу: індивідуальні заняття з постановки голосу та вивчення сучасних пісень (можливі офлайн та онлайн).
- Акторська майстерність: розвиток сценічних навичок.
- Студія звукозапису: запис пісень, створення аранжувань.
- Відеовиробництво: зйомка кліпів та творчих відео [10].

Підсумовуючи, зазначимо, що вокальні студії у вокальному просторі відіграють важливу роль як осередки професійної підготовки, творчого самовираження та художньо-естетичного розвитку виконавців. Вони функціонують як центри, що:

- Забезпечують комплексний підхід: поєднують техніки дихання, звукоутворення, постановки голосу з педагогічними технологіями та неформальною освітою.
- Реалізують фахову підготовку: спрямовані на досягнення фонаційно-технологічної досконалості та розвиток творчо-виконавської майстерності співака.
- Формують стиль: допомагають розвивати вокальну творчість, естетичні смаки та індивідуальний імідж, що особливо важливо для сучасного естрадно-вокального мистецтва.

Трансформація вокальної студії в персональний бренд — це перехід від пропозиції (продажу) традиційних «уроків вокалу» до пропозиції (продажу) унікального досвіду, експертності та особистості викладача. Це перетворення вокальних студій з безликої установи на бренд, який асоціюється з конкретною людиною, її цінностями та стилем.

Список використаних джерел

1. Ковальчук Оксана. Вокальний гурток і професія: як склалася доля і кар'єра випускників студії естрадної пісні у Житомирі, 21 вересня 2024. URL: <https://suspilne.media/zhytomyr/838357-vokalnij-gurtok-i-profesia-ak-sklalasa-dola-i-karera-vipusknikiv-studii-estradnoi-pisni-u-zitomiri/>
2. BRAND SCHOOL Школа сучасних мистецтв Житомир. URL: <https://brand.zt.ua/>
3. BRAND SCHOOL Школа сучасних мистецтв Житомир. Команда. URL: <https://brand.zt.ua/teachers/>
4. Продюсерський Центр Ірени Марченко. URL: <https://www.facebook.com/produserzhytomur>
5. Ірена Марченко Проекти. URL: <https://www.facebook.com/enerdgy.fest>

6. VOCAL DRIVE (сучасна студія). URL: <https://www.instagram.com/vocaldrive.studio/>
7. Мистецька студія «Solov'їна». URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=61567178322220>
8. Студія музичного мистецтва RIGRET. URL: <https://rigret.zt.ua/>
9. Amadeus Vokal School. URL: https://www.instagram.com/amadeusschool_zt/
10. karpenko_vocal_studio. URL: https://www.instagram.com/lilia_karpenko_/

УДК 787.4:7.01:792

*Кулаківський Ігор,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, доцент кафедри мистецької освіти
Бовсунівська Наталія Миколаївна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

КОНТРАБАС У СИНТЕЗІ МИСТЕЦТВ: МІЖ МУЗИКОЮ, ТЕАТРОМ І ВІЗУАЛЬНОЮ КУЛЬТУРОЮ

У межах історії європейського інструментального мистецтва контрабас формувалася як явище складне, багатовимірне й тривалий час позбавлене стабільної ідентичності. Його місце в камерному музикуванні не було наперед визначено, а складалося поступово – як наслідок взаємодії різних інструментальних традицій, виконавських практик і художніх контекстів, що досить часто виходили за межі суто музичного середовища. Власне, можемо констатувати, що історична доля розвитку інструмента – це хрестоматійний приклад культурної дифузії європейських музичних практик.

Ще у XVI столітті в європейській культурі функціонували різні типи басових смичкових інструментів, передусім – у межах віольної традиції. Писемні та іконографічні джерела фіксують їхню значну варіативність – як конструктивну, так і функціональну. Уже сам факт активної присутності цих інструментів у живописі свідчить про їхню включеність у широкий художній простір епохи, де музика, візуальне мистецтво та театралізовані форми співіснували в тісній взаємодії. Віолоне, як найбільший представник басової групи, не лише забезпечував звукову основу ансамблю, а й виступав складником цієї міжмистецької комунікації. Водночас, поняття basso в ранньомодерній музиці означало, радше, функцію, ніж конкретний інструмент. Така функціональна невизначеність відкривала простір для варіативності виконавських рішень і сприяла гнучкості ансамблевого складу. У різних художніх ситуаціях – від камерного музикування до театральних дійств – басова лінія могла реалізовуватися різними інструментами, що підкреслює її інтегративний характер у системі синтезу мистецтв. Еволюція контрабаса пов'язана з поступовою трансформацією віолоне, що відбувалася паралельно зі змінами в естетичних запитах епохи. Перехід від багатострунних моделей із терцієвим принципом настроювання до чотириструнного інструмента з квартовим строем був зумовлений не лише технічними чинниками, а й новими вимогами ансамблевого мислення, у тому числі в театральнoscенічних практиках. Формування більш уніфікованого типу інструмента сприяло його кращій інтеграції в різні художні середовища. Особливе значення для розуміння цієї еволюції мають іконографічні джерела. Зображення XVI–XVII століть демонструють використання великих басових інструментів у різноманітних ансамблях – як камерних, так і більш розгорнутих, пов'язаних із театральними чи церемоніальними контекстами. У цих візуальних свідченнях контрабас постає не лише як звуковий, а й як образний елемент художнього цілого [1]. Цей процес не був одноманітним: протягом тривалого часу співіснували інструменти різних типів, що поєднували риси віольної та скрипкової традицій. Відсутність стандартизації зумовила значну різноманітність форм і строїв, що, у свою чергу, відображало відкритість музичної

культури до міжмистецьких впливів. Саме тому контрабас можна розглядати як інструмент, чия історія формувалася в полі постійної взаємодії різних художніх практик.

Розвиток музичної практики XVII століття супроводжувався поступовим переходом від віольної до скрипкової традиції. Віолончель утверджується як провідний басовий інструмент, тоді як великі басові інструменти, зокрема віолоне, зберігають функцію поглиблення звукової перспективи, часто дублюючи басову лінію. У театральній музиці, зокрема опері, це набувало особливого значення, оскільки сприяло створенню виразного драматичного ефекту. Формування практики *basso continuo* стало одним із ключових чинників інтеграції контрабаса в ансамблеву систему. У церковній та світській музиці він взаємодіяв з органом, клавесином, віолончеллю та духовими інструментами, утворюючи гнучкі комбінації, що адаптувалися до конкретних умов виконання. У цьому контексті контрабас виступав як елемент, що поєднує різні звукові й художні площини, забезпечуючи цілісність музично-сценічного простору.

Лише на межі бароко й класицизму спостерігається поступова конкретизація ролі контрабаса в нотному тексті. Композитори починають виокремлювати його як самостійний інструмент, що свідчить про зміну художнього мислення. У цьому процесі важливу роль відіграла творчість Яна Дісмаса Зеленки [2], який залучав контрабас до камерних ансамблів не лише як функціональну основу, а як активного учасника музичного діалогу.

Образотворчі джерела XVI–XVII століть фіксують існування великих басових інструментів, співрозмірних із людським зростом, які використовувалися в різних ансамблевих форматах – від камерних дуетів і тріо до розширених складів. Важливі свідчення залишили тогочасні теоретики. Так, Адріано Банк'єрі [3] розрізняв віолоне да гамба та контрабасовий віолоне з різними системами настроювання. Міхаель Преторіус у трактаті «*Syntagma Musicum*» подав ілюстрації кількох типів басових інструментів, уживаючи різні найменування для п'яти- та шестиструнних моделей [4]. Наприкінці XVII століття Бартоломео Бісмантова вже використовував термін «контрабас або велика скрипка» щодо чотириструнного інструмента [5].

У XVIII столітті контрабас дедалі впевненіше входить у сферу камерного музикування. Його участь у різних ансамблевих жанрах – від дивертисментів до ноктюрнів – засвідчує розширення функціональних можливостей інструмента. Поступове розмежування партій віолончелі та контрабаса сприяло чіткішому усвідомленню їхніх тембрових і виражальних ресурсів. Попри традиційне сприйняття як акомпануючого інструмента, контрабас має значний потенціал як носій самостійної художньої виразності. Його темброва глибина дозволяє не лише підтримувати гармонічну основу, а й формувати образний вимір музичного твору, що особливо важливо в контекстах, де поєднуються музика, сценічна дія та візуальні елементи. Камерне музикування, у свою чергу, створює оптимальні умови для розкриття цього потенціалу. У малих ансамблях контрабас стає повноцінним учасником художньої взаємодії, де кожен інструмент виконує не лише функціональну, а й комунікативну роль. Саме тут найвиразніше проявляється його здатність інтегруватися в цілісний мистецький простір, що формується на перетині різних видів мистецтва.

Отже, історія контрабаса в камерній музиці може розглядатися не лише як еволюція інструмента, а й як відображення ширших процесів синтезу мистецтв. Його розвиток від функціонально невизначеного басового засобу до повноцінного ансамблевого голосу супроводжується поступовим входженням у складні художні системи, де музика взаємодіє з театром і візуальною культурою, зберігаючи при цьому власну специфіку та автономію. У межах сучасної художньої практики принципи синтезу мистецтв особливо виразно проявляються в музичному мистецтві через трансформацію функцій інструментів. Контрабас у цьому контексті постає як приклад поступової емансипації інструмента від суто акомпанувальної функції до багатовимірного художнього медіума. У класичній традиції контрабас виконує переважно гармонічно-фундаментальну роль, забезпечуючи стабільність оркестрового звучання. У творчості Й. Гайдна та В.-А. Моцарта він функціонує як опора басової лінії та структурний елемент оркестрової системи. У романтичну добу відбувається суттєве розширення його художніх функцій. Р. Вагнер використовує групи контрабасів для створення глибоких тембрових пластів у музичній драматургії, зокрема в тетралогії «Перстень Нібелунга». У творчості

Г. Малера контрабас набуває статусу носія тематичного матеріалу та драматичного контрасту [6]. Але, як завжди, – знайдеться *але* (*курсив наш – Авт.*). В історії інструментознавства є небагато інструментів, доля або трансформація будови чи назви яких викликала б стільки дискусій, скільки має їх історія контрабаса. У ХХ столітті інструмент поступово виходить за межі оркестрової функції та формує сольну традицію. Важливу роль у цьому процесі відіграв Джованні Боттезіні, який розкрив технічний і виразовий потенціал контрабаса як сольного інструмента [7]. Сучасна музична практика демонструє подальшу трансформацію його функцій у напрямі камерного та експериментального музикування, де контрабас виступає як чинник формування просторової та тембрової архітектоники ансамблю.

Нинішній мистецький процес характеризується посиленням міждисциплінарних зв'язків і розширенням принципів синтезу мистецтв. У цьому контексті контрабас набуває функції універсального медіума, що інтегрує музичні, театральні, перформативні та візуальні практики. Показовим прикладом є монодрама П. Зюскінда «Контрабас», у якій інструмент постає як символічний центр драматургічної дії, що відображає психологічну амбівалентність персонажа та його екзистенційну залежність від інструмента [8; 9]. Поведінка цього несподівано автономного героя вибудовується як складний перформативний акт, у якому межі між музикою, словом і сценічною дією поступово розчиняються. Його монолог від початку має характер не лише вербального висловлювання, а й своєрідної «звукової інсталяції», де контрабас виступає не просто інструментом, а співучасником і водночас матеріальним носієм драматургії. Початково герой артикулює майже апологетичне ставлення до свого інструмента, вибудовуючи дискурс, у якому контрабас постає як фундаментальна опора оркестрового цілого. Однак ця вербально-музична рівновага швидко порушується: словесна конструкція починає суперечити інтонаційній логіці внутрішнього «звукового образу». Від декларативного «найважливішого інструмента оркестру» герой переходить до агресивного заперечення, і ця трансформація відбувається не лише в площині змісту, а й як зміна тембрової психології висловлювання. У цій точці контрабас перестає бути лише музичним об'єктом і перетворюється на медіатор між різними художніми режимами. Його матеріальна присутність у сценічному просторі актуалізує тілесний вимір музики: інструмент починає «звучати» навіть тоді, коли він мовчить, оскільки його форма, вага і об'єм входять у драматургію висловлювання як візуально-тактильний чинник. Саме в цій напрузі синтез мистецтв проявляється найбільш виразно: музика існує як уявна акустична реальність, слово – як її тимчасова заміна, а сценічна присутність героя – як тілесна реалізація цього конфлікту. Жоден із цих рівнів не функціонує автономно: навпаки, кожен постійно переходить у інший, утворюючи нестабільну, але цілісну художню систему. Оркестрова ієрархія, яка постає у свідомості персонажа, набуває ознак не лише соціально-музичної моделі, а й майже візуальної композиції простору, де кожен інструмент є фіксованою позицією у загальній архітектоніці звучання. У цій структурі контрабасист усвідомлює себе не як автономного творця, а як елемент задалегідь визначеної конфігурації. У результаті сам герой стає місцем перетину мистецьких кодів: музичного (як потенційного звучання), вербального (як його артикуляції) та сценічного (як тілесної присутності у просторі виконання). Його внутрішній розпад – це не психологічний жест, а ефект розшарування художніх мов, які перестають збігатися між собою. У контексті синтезу мистецтв важливо, що контрабас тут функціонує як сценічний об'єкт-актор. Його матеріальна присутність формує простір дії, перетворюючи монолог на майже театралізований діалог між тілом виконавця і «річчю, що звучить». Інструмент поступово перестає бути акомпануючим елементом і набуває статусу візуально-звукового опонента.

Заявлену своєрідність цього твору додатково увиразнює ще одне свідчення – цього разу з критичної рецензії, опублікованої на сторінках швейцарського видання «Die Weltwoche». У ній контрабас окреслено як інструмент, «без якого неможливе оркестрове звучання, проте якому традиційно відмовлено у повноцінному сольному висловлюванні» [10]. У перформативних практиках контрабас функціонує як сценічний об'єкт, у якому виконавець поєднує ролі музиканта і актора. Його фізичний масштаб і візуальна виразність сприяють інтеграції музики й театру. У візуальній культурі контрабас використовується як просторовий і символічний об'єкт

у мультимедійних інсталяціях та сценографії, виконуючи одночасно акустичну й візуальну функції.

XX і XXI сторіччя сказали своє вагоме слово щодо ролі контрабасу. Репертуарна палітра контрабаса у музиці цього часу демонструє суттєве переосмислення його функціонального статусу: інструмент дедалі активніше постає не лише як фундаментальний елемент оркестрової фактури, а й як повноцінний носій сольного висловлювання. У симфонічній, оперній та камерній творчості Густава Малера, Ріхарда Штрауса, Пауля Гіндеміта, Арнольда Шенберга, Альбана Берга, Даріуса Мійо, Бенджаміна Бріттена, Рейнгольда Глієра, Софії Губайдуліної, контрабас отримує виразно індивідуалізовані партії, що розкривають його темброву багатогранність і драматургічний потенціал [11].

Переломний етап у становленні інструмента припадає на рубіж XIX–XX століть, коли його інтенсивне залучення до сфери джазу суттєво розширює спектр виконавських прийомів. Саме в цьому середовищі відбувається активне збагачення штрихової техніки, ритмічної свободи та агогічної пластики, що згодом вплинуло і на академічну практику.

Якщо у попередні епохи контрабас не належав до провідних інструментів, то на початку XX століття він утверджується як носій виразного, мобільного й часто експресивно загостреного тембру. Це спричиняє його стрімке входження у сферу сольного виконавства. Концертна сцена поповнюється яскравими віртуозами, серед яких ключове місце посідає Сергій Кусевицький — музикант світового рівня, який не лише активно гастролював Європою, а й став важливою фігурою американського музичного життя, тривалий час очолюючи Бостонський симфонічний оркестр. Його інтерпретаційна діяльність, а також власний концерт для контрабаса з оркестром започаткували новий етап у розвитку інструмента як сольного [12; 13].

Отже, контрабас у сучасному мистецтві постає як багатофункціональний художній медіум, що еволюціонує від інструмента гармонічної основи до активного учасника синтетичних художніх практик. Його трансформація відображає загальні процеси синтезу мистецтв у сучасній культурі та засвідчує зростання міждисциплінарності як ключової тенденції художнього розвитку.

Список використаних джерел

1. Bonta S. From Violone to Violoncello: A Question of Strings? https://www.earlybass.com/wp-content/themes/publication/images/from_violone_to_violoncello_a_question_of_strings.pdf
2. Соланський З. Контрабас в камерній музиці барокового періоду (на прикладі тріо-сонат Я. Д. Зеленки). *Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал*. 2025. Вип. 2 (08). С. 99–102.
3. Banchieri Adriano. Conclusioni nel suono dell'organo, Op.20 (IA_imsalp-nel-suono-dellorgano-op20-banc. URL: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Conclusioni_nel_suono_dell%E2%80%99organo%2C_Op.20_%28IA_imsalp-nel-suono-dellorgano-op20-banchieri-adriano%29.pdf
4. Michael Praetorius. Syntagma Musicum III. URL : https://books.google.ba/books?id=U48RDAAAQBAJ&printsec=copyright&source=gbs_pub_info_r#v=onepage&q&f=false
5. Bismantova B. Compendio Musicale, Libro principale. Ferrara 1677. URL : https://imsalp.org/wiki/File:PMLP510627-Bismantova_1677_regole_per_suonare_il_basso_continuo_upload.pdf#filehistory
6. Pelczar T. Kontrabas od A do Z. Warszawa, 1974. 235 s.
7. Bottesini, Giovanni. Encyclopædia Britannica. 1911. URL: https://en.wikisource.org/wiki/1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Bottesini,_Giovanni
8. Зюскінд П. Контрабас. Харків: Фоліо, 2005 р. 127 с.
9. Шевчук, К. Внутрішній конфлікт культури у п'єсі-монолозі П. Зюскінда «Контрабас». *Студентські наукові записки. Серія «Філологічна»*. 2013. Вип. 6. С. 255–258.

10. Чертенко О. П. Мандри руїнами штукатурського храму (Огляд творчості Патріка Зюскінда). 09.11.2022. URL : <https://md-eksperiment.org/post/20221109-mandri-ruynami-shtukarskogo-hramu-oglyad-tvorchosti-patrika-zyuskinda>
11. Лучанко О.М. Жанр контрабасового концерту в музично-історичному процесі: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2008. 19 с.
12. Vanscheeuwijck, M. The Baroque Cello and Its Performance. *Performance Practice Review*: Vol. 9: No. 1, Article 7. 1996. 213 p.
13. Полянська, К., Білоусов, С. Контрабас в камерно-інструментальній музиці ХХ століття: До питання формування сольного виконавства на контрабасі. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. №18(1). С. 32–36.

УДК 78:821.161.2-1:78.071.1(477)

*Савчук Олександра,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, доцент кафедри мистецької освіти
Бовсунівська Наталія Миколаївна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ТВОРЧИСТЬ ВОЛОДИМИРА ШИНКАРУКА ЯК СИНТЕЗ МУЗИКИ ТА ПОЕЗІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ АВТОРСЬКІЙ ПІСНІ

У сучасній культурі особливе місце займають явища, що виникають на перетині різних видів мистецтва. Авторська пісня є одним із найяскравіших прикладів такого синтезу, адже вона поєднує літературну творчість, музичну композицію та виконавське мистецтво в єдину художню систему. У цьому жанрі автор одночасно є поетом, композитором і виконавцем, що дозволяє створювати твори, де слово і музика не просто існують поруч, а взаємодіють і взаємопідсилюють одне одного. Така форма творчості передбачає глибоку особисту участь автора у створенні художнього твору, де він передає емоційний зміст слухачеві

На відміну від популярної музики, де тексти і мелодії часто створюються окремо, у бардівській традиції центральне місце займає, все ж, поетичне слово. Музика у цьому випадку не змагається з текстом, а допомагає йому звучати виразніше, підсилює інтонації та створює емоційний фон для сприйняття поезії. Це формує особливий тип художнього мислення, де кожна музична фраза підкреслює зміст слова, а кожен рядок поезії визначає ритм і характер мелодії. Такий синтез створює унікальний простір, здатний передавати найтонші переживання, духовні пошуки та глибокі життєві роздуми. Ще однією характерною рисою авторської піснетворчості є камерність виконання: найчастіше такі твори звучать у невеликому колі слухачів, що створює атмосферу довіри та щирого спілкування. Простота музичної форми поєднується з глибиною змісту, а мелодія часто наближається до інтонацій живої людської мови. Саме тому авторська пісня сприймається не лише як музичний виступ, а як особлива форма емоційної розмови між автором і слухачем [1]. Еволюція назв явища, яке сьогодні окреслюють як авторську пісню, відбувалася поступово: від «туристської» та «самодіяльної» до власне «авторської». Це культурне явище сформувалося впродовж 1950–1960-х років. Після завершення Другої світової війни ситуація в культурному просторі була суперечливою: лірична поезія фактично опинилася під негласною забороною, тоді як офіційна друкована продукція орієнтувалася переважно на ідеологічне возвеличення політичного керівництва. Водночас, у суспільній свідомості людей, які пережили воєнні травми, поступово відбувався процес внутрішнього відновлення, що сприяв відродженню інтересу до щирого поетичного слова [2].

Формування авторської пісні в Україні відбувалося розпочалося у другій половині ХХ століття. Цей процес був тісно пов'язаний із розвитком традиції виконання співаної поезії в

середовищі творчої інтелігенції та студентства: вона звучала під час туристичних подорожей, студентських вечорів, дружніх зустрічей або творчих вечорів. Найчастіше автори виконували свої твори під гітару, що надавало музиці особливої камерності та створювало атмосферу довірливого спілкування. Багато митців розглядали пісню як форму співаної поезії, в якій музика лише підсилює художню силу слова [3].

В Україні розвиток цього напрямку розпочався 1960-1970-х роках у великих містах, передусім – у Києві, Харкові та Севастополі. У середині 1960-х років при туристичних клубах, зокрема приладобудівного інституту (клуб «Гермес»), організовувалися концертні виступи. Згодом було створено клуб самодіяльної пісні «Барди і менестрелі», діяльність якого припинилася через виконання творів із ідеологічно небажаним змістом [4]. Упродовж того часу в Києві навколо туристичних клубів формувалися спільноти авторів і виконавців, а під час зльотів проводилися конкурси туристської пісні. Важливою подією стало видання у 1969 році збірника «Муза мандрів» у видавництві «Музична Україна». Структура книги охоплювала тематичні розділи, присвячені мандрівкам, рідному краю, дружбі та побуту туристів. У ній органічно поєднувалися народні, популярні та авторські пісні, що відображає ширший процес розвитку музичної культури України [5].

Саме в цей період почала формуватися творча індивідуальність Володимира Шинкарука, чия творчість стала яскравим зразком того як органічно можуть поєднуватися музика і література, створюючи нову художню якість.

Початок творчого шляху Володимира Шинкарука пов'язаний із його знайомством із гітарою. У підлітковому віці він побачив хлопця, який співав і акомпанував собі на цьому інструменті. Це справило на майбутнього митця настільки сильне враження, що він вирішив навчитися грати самостійно. Не маючи поруч вчителя, він звернувся до знайомого з проханням пояснити основи гри. У відповідь отримав лист із намальованим грифом гітари, позначеними струнами і табулатурою. Саме з цього простого малюнка почалося його знайомство з музикою. Поступово він почав створювати власні мелодії і тексти. Спочатку Шинкарук виконував їх, не зізнаючись у своєму авторстві, однак після перемоги на обласному конкурсі та участі у фестивалі політичної пісні почав відкрито представляти свої твори як власні.

З часом творчість Шинкарука набула чітко виражених індивідуальних рис. Його музика відзначається простотою гармонії та ліричною мелодикою, а гітарний супровід створює камерну атмосферу, характерну для бардівської традиції. Особливою рисою його пісень є інтонаційна близькість до живої мови. Мелодія часто розвивається так, ніби повторює природні інтонації людського голосу. Завдяки цьому пісні сприймаються як щира і відверта розмова автора зі слухачем, у якій поєднуються ліричність, легка іронія та глибокі життєві роздуми [6].

Творчість Володимира Шинкарука розвивалася поступово, проходячи кілька важливих етапів. У ранній період, що припадає на 1970-ті роки, його пісні відзначалися відносною простотою музичної структури та щирістю викладу. Саме тоді з'явилися перші авторські твори, серед яких особливо вирізняється «Балада про хлопчика». У 1980-ті роки формується індивідуальний стиль митця: його пісні стають більш виразними з точки зору музичної форми і психологічної глибини. Прикладом цього є композиція «Вікна», у якій поєднуються лірична мелодія та глибокі роздуми про внутрішній світ людини. Особливої філософської глибини творчість Шинкарука набуває у 1990-ті роки, коли у його піснях з'являються роздуми про сенс життя, внутрішні конфлікти людини та її духовні пошуки. Одним із яскравих прикладів цього періоду є пісня «Відвертість». У пізніші роки творчість митця стає ще більш зосередженою на внутрішньому світі людини. Його пісні набувають медитативного характеру, у них з'являється більше спокійних інтонацій та філософських роздумів.

Рефлексії на тему творчості Володимира Шинкарука загалом дозволяють зробити декілька узагальнень, а саме: вона стала зразком органічного поєднання музики та літератури, де жоден елемент не існує сам по собі. У його творах музика стає не лише супроводом поетичного тексту, а невід'ємною частиною художнього образу, а слова, у свою чергу, визначають розвиток мелодії, її ритм і динаміку. Така взаємодія створює цілісний художній простір, у якому слухач відразу відчуває внутрішню логіку пісні та емоційний стан автора. Слід, однак, зауважити, що

практично всі музичні критики відзначають значну глибинну і змістову перевагу поезії над супроводом. Тексти Володимира Федоровича мають глибоку образність, метафоричність та ритмічну структуру, яка природно співвідноситься з музичною лінією. Проте, незважаючи на певну підпорядкованість мелодії словам, – саме у Шинкарука мелодія не просто ілюструє слова, вона надає їм голосу, інтонаційної глибини та емоційного відтінку. Наприклад, у ліричних композиціях м'який перебір гітари створює відчуття задумливості та спокою, ніби музика стає продовженням думки автора. У більш драматичних творах ритмічний бій або комбіновані прийоми гри підкреслюють напруження і драматизм тексту, роблячи слухача активним учасником внутрішніх переживань персонажів пісні. Поетичне слово задає ритм мелодії, визначає логіку музичної форми та динаміку гітарного супроводу, а музика, у свою чергу, відкриває слухачеві приховані смисли тексту, робить образи більш наочними і відчутними. Саме так створюється ефект художнього синтезу: музика і література утворюють єдиний організм, де жодна складова не домінує, але кожна підсилює іншу. Через зміну техніки гри – від м'якого арпеджіо до ритмічного бою або їх поєднання – інструмент стає активним учасником синтезу мистецтв, створюючи спільну музично-поетичну тканину пісні. Таким чином, творчість Шинкарука демонструє, що авторська пісня може бути повноцінним полем синтезу мистецтв, у якому поезія і музика не лише існують разом, а утворюють нову художню якість, здатну передати глибокі людські переживання та духовні пошуки. Саме ця взаємодія музики і слова робить його пісні живими, щирими і надзвичайно близькими слухачеві.

Випуск альбому «Перекотинебо» став подією не тільки в колі виконавців авторської пісні, а й культури України в цілому. До нього увійшли пісні різних років, які відображають основні мотиви творчості автора: тут звучать роздуми про любов і людську пам'ять, відчуття духовної близькості та філософські спостереження за життям. Альбом став своєрідним підсумком багаторічної творчої роботи митця, у якому поєдналися його поетичні та музичні пошуки.

Усе вище викладене дозволяє зробити декілька підсумкових зауваг. Авторська пісня є унікальним явищем культури, оскільки вона демонструє природний синтез музики та літератури, де поезія і музика утворюють єдине художнє ціле. У творчості Володимира Шинкарука цей синтез досягнув особливої гармонії: музика підкреслює емоційний і ритмічний зміст слова, а поезія визначає розвиток мелодії та інтонаційний малюнок пісні. Його твори є яскравим прикладом того, як можна органічно поєднати глибоку літературну думку і просту, але виразну музичну форму. Гітарний супровід у його піснях не просто акомпанує голосу, а стає активним учасником художнього процесу, надаючи кожному рядку живого звучання і психологічної глибини. Завдяки цьому пісні Шинкарука сприймаються як щира розмова, що торкається внутрішнього світу слухача і створює відчуття безпосередньої емоційної близькості.

Саме завдяки органічному синтезу музики і літератури творчість Шинкарука займає важливе місце в українській культурі. Його пісні продовжують жити, бо вони говорять про універсальні людські цінності: любов, пошук сенсу, духовність та прагнення до щастя. Як підкреслював сам митець: «Я маю один перед долею борг. Це борг за щастя. Він платиться щастям» [7]. Ці слова найточніше передають сутність його творчості – щирої, поетичної та музично насиченої, здатної досягати найглибших пластів людської душі.

Список використаних джерел

1. Різник О. О. Авторська пісня // Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/%D0%90%D0%B2%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%BD%D1%8F
2. Горожанкіна О. Ю. Феномен авторської пісні в українській музичній культурі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 61. Т. 1. 2023. С. 77-82.
3. Картавий П. Про співану поезію. Захалавна книжка барда. Ч. 1. Авторська пісня як явище культури. Суми, 2001. URL : <https://www.pisni.org.ua/articles/87.html>
4. Картавий П. Співана поезія як художнє віддзеркалення Всесвіту. Ч.2. Суми, 2001. URL : <https://www.pisni.org.ua/articles/90.html>

5. Картавий П.В. Сучасна українська авторська пісня: статті про витoki жанру, авторів-ветеранів, фестивалі, поради молодим і долю Володимира Івасюка. Суми : МакДен, 2009. 76 с.

6. Володимир Федорович Шинкарук. Я виграю цю страшну боротьбу і треба буде віддячувати : інтерв'ю // Україна молода. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/1720/164/60833/>

7. Володимир Федорович Шинкарук. «Іду у пісню, наче йду у вічність») // Україна молода. 16.01.2015. URL: <https://www.umoloda.kiev.ua/number/2593/164/91345/>

УДК 78.03:791.43

*Сироїд Каріна,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник – заслужений діяч мистецтв України,
викладач кафедри мистецької освіти
Грищенко Ігор Дмитрович
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ФЕНОМЕН ПОПУЛЯРНОСТІ ПІСНІ «MOON RIVER»: ВІД КІНОЕКРАНУ ДО СУЧАСНОСТІ

У 1961 році на екрани вийшов фільм Блейка Едвардса «Сніданок у Тіффані». Серед усього, що там було – розкішний Нью-Йорк, Одрі Гепберн у маленькій чорній сукні, роман Трумена Капоте в основі – найбільше людям запам'яталася пісня. Проста, коротка, написана буквально за кілька годин. Генрі Манчіні склав мелодію під голос Гепберн – негучний, трохи наївний, без будь-якої вокальної помпезності. Джонні Мерсер дописав слова, натхненні його дитинством у Савані – річки, літо, хлопчисько з вудкою, який мріє про щось невизначене і далеке [1].

Після першого перегляду готового фільму продюсер Paramount Мартін Ракін заявив, що пісню треба вирізати. Гепберн відреагувала різко і однозначно – категоричне «ні». Пісня залишилася у фільмі. Згодом вона отримала "Оскар" за найкращу оригінальну пісню і дві премії «Греммі» – за запис року та пісню року. З одного боку, «Moon River» народилася як суто службовий кіноелемент; з іншого боку, вона одразу переросла межі фільму і почала існувати цілком окремо від нього [1].

По-перше, варто розібратися, чому саме ця пісня так діє на людей. Манчіні обрав вальсовий розмір 3/4 – розмір, що на слух сприймається як щось плинне і хитке, мов справді течія річки. Мелодія не робить різких стрибків і не вимагає від співака ні великого діапазону, ні особливої техніки. Вона звучить так, ніби хтось просто наспівує щось для себе, не для публіки.

Текст Мерсера побудований навколо кількох образів, за кожним із яких стоїть ціла низка асоціацій. «Huckleberry friend» – і дитячий спогад, і Марк Твен, і відчуття чогось безповоротно втраченого. Мерсер умів писати так, щоб слова звучали як звичайна розмова, але при цьому западали в пам'ять надовго. Між мелодією і текстом немає боротьби за першість – вони просто існують разом, і таке трапляється в популярній музиці рідше, ніж здається [2].

По-друге, у самому фільмі пісня працює значно складніше, ніж просто вставний номер. Вона з'являється там кілька разів – і щоразу в іншій ролі. Спочатку як інструментальний лейтмотив у титрах, потім як жива пісня: Гепберн сидить на пожежній драбині, перебирає акорди на гітарі й наспівує – без публіки, ніби для себе. Сцена, яку глядачі пам'ятають десятиліттями, вийшла такою не через спецефекти чи складну операторську роботу, а саме через пісню.

Едвардс і Манчіні від початку домовилися: музика з'являтиметься лише там, де вона справді потрібна, і не намагатиметься пояснювати те, що глядач і так розуміє. Наприклад, коли мелодія звучить інструментально у фіналі, жодних слів уже не треба – все, що накопичилося впродовж фільму, вихлюпується через неї саме в той момент. Подібний підхід до роботи з піснею

у кіно зустрічається нечасто, і саме він перетворив «Moon River» із саундтреку на повноцінного учасника оповіді [3].

По-третє, після виходу фільму «Moon River» моментально стала естрадним стандартом. Ендрю Вільямс записав власну версію того ж 1962 року – і вона виявилася настільки вдалою, що пісня фактично перетворилася на його особистий підпис. Роками він відкривав нею кожен випуск свого телешоу, назвав своє видавництво і концертний зал у Бренсоні її іменем, а автобіографію – «Moon River and Me».

Після нього за пісню бралися Тоні Беннетт, Барбра Стрейзанд, Френк Сінатра – і кожен знаходив у ній щось своє. Пізніше з'явилися джазові інструментальні версії, рок-аранжування, електронні ремікси. Мелодія витримала все. Ми вважаємо, що причина – у принциповій відкритості твору: вона не прив'язана до конкретного жанру чи епохи, не вимагає культурного контексту і при цьому залишається впізнаваною за першими двома нотами. Пісні з подібними властивостями перетворюються на стандарти не завдяки рекламі, а завдяки тому, що виконавцям із різних поколінь просто хочеться їх грати [4].

Культурна присутність «Moon River» у медіапросторі не згасла й донині. Мелодія регулярно звучить у рекламних кампаніях парфумів і ювелірних брендів, з'являється в серіалах і художніх фільмах – іноді як пряме цитування, іноді лише натяком в оркестровій аранжировці. Кожна нова поява фактично перезапускає пісню для чергового покоління, котре може навіть не знати оригінального фільму.

Закономірність тут доволі проста: твори стають "вічними" у популярній музиці не через одноразовий успіх, а через постійне повернення – коли різні люди в різний час знаходять у знайомій мелодії щось своє, не обов'язково те, що мали на увазі автори. У добу стримінгових сервісів «Moon River» щороку з'являється у мільйонах плейлистів поряд із цілком сучасними хітами – і від кожного сусідства лише виграс [5].

Отже, «Moon River» протрималася в культурній пам'яті понад шістьдесят років – і не через збіг обставин, і не через вдалий маркетинг. Манчіні написав мелодію, яка не вимагає нічого зайвого – ні від виконавця, ні від слухача. Мерсер написав текст, що звучить як звичайна розмова, але залишається в голові ще довго після того, як музика замовкла. Фільм Едвардса дав пісні конкретне обличчя – Гепберн на пожежній драбині – і прив'язав її до певного настрою: тихої меланхолії, мрії про щось невловиме. Але далі пісня пішла власним шляхом. Її співали люди, які ніколи не бачили фільму, грали в ресторанах і на весіллях, переосмислювали виконавці з абсолютно різних традицій і культур. Відповідь на питання, чому одні пісні живуть десятиліттями, а інші зникають після першого сезону, мабуть, криється саме в цьому: справжня музична класика не намагається пояснити, що вона означає, – вона дозволяє кожному вирішити самотійно. І щоразу, коли хтось знову вмикає «Moon River» – у навушниках, у кафе чи просто наспівує під ніс – пісня знову доводить, що час над нею не має влади.

Списки використаних джерел

1. Mancini H. Did they mention the music? : the autobiography of Henry Mancini. New York : Simon & Schuster, 2001. 382 p.
2. Furia P. The Poets of Tin Pan Alley: A History of America's Great Lyricists. — New York: Oxford University Press, 1990.
3. Payri B. 'Moon River and Me': The film-song as leitmotiv in Breakfast at Tiffany's // The Soundtrack. — 2011. — Vol. 4, № 2. — P. 137–152.
4. Powrie P., Stilwell R. Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film. — Aldershot: Ashgate, 2006.
5. Brackett D. Interpreting popular music : with a new preface by the author. Berkeley : University of California Press, 2023. 392 p.

*Редькіна Катерина,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво
Науковий керівник – старший викладач
кафедри мистецької освіти
Новосадова Світлана Артемівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ФАНТАЗІЙ ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО Г.Ф.ТЕЛЕМАНА У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МУЗИЧНИХ ТРАДИЦІЙ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

Музичне мистецтво першої половини XVIII століття – розквіт епохи Бароко (португ. *perola barroco* – “перлина неправильної форми”, італ. *barocco* – “хімерний”). Світогляд людини цього часу відбувається через усвідомлення власної беззахисності у безмежному просторі через наукові відкриття Г.Галілея, М.Коперника та Й.Кеплера, які доказали, що Земля рухається навколо сонця. Тому людина Бароко охоплена почуттям тривоги, песимізму, трагічного дисонансу. Разом з тим, грандіозність, пишність, динамізм цього стилю вражають і захоплюють, створюючи ілюзію перемоги над життєвою порожнечою [1].

Мистецтво цієї доби розкриває емоційну атмосферу через зосередження на внутрішньому світі людини, її переживаннях та контрастах. Все це пояснює характерні особливості стилю: використання дисонансів, контрастів, становлення *basso continuo*, перехід до тональності та найголовніше- панівна роль афектів (конкретних емоційних станів, що втілювалися з допомогою риторичні фігури) [2].

Провідне місце у мистецтві Бароко посідає постать Георга Філіпа Телемана – німецького композитора, капельмейстера, органіста, музичного критика та діяча, життєвий шлях якого є прикладом становлення унікального “змішаного стилю” завдяки самостійності та природній комунікабельності.

Телеман був надзвичайно обдарованою особистістю. Не маючи систематичної музичної освіти, він самостійно опанував гру на скрипці, цитрі та блокфлейті. Композитор вивчив принципи композиції, переписуючи партитури інших митців, а подальші подорожі до Лейпцигу та Берліну та Франції дозволили опанувати французьку манеру виконання творів. Захоплювався польським та моравським фольклорами, який він називав “варварською красою” та згодом інтегрував у власну творчість.

Відкритість та всебічна обізнаність Г.Ф.Телемана сприяли вільному спілкуванню з людьми різних професій та статусу. Завдяки активним подорожам та творчій взаємодії з Й.С.Бахом та Г.Ф.Генделем композитор опанував особливості німецької, французької італійської шкіл та польського фольклору [3].

Так інтеграція поліфонічних ліній Й.С.Баха розкриває фактуру “12 фантазій для скрипки соло” Г.Ф.Телемана насиченою технікою подвійних нот та акордів, що створює ефект багатоголосся, використанням інтервальної послідовності у дециму, терцієвих трелів, баріоляжів [4]. Проте на відміну від глибоких філософських роздумів та складної музичної риторики Й.С.Баха Телеман створює лаконічні та світлі інтонаційно- ритмічні фрази, а також змінює модель церковної сонати, підкреслюючи право на творчий експеримент, в якому кожна фантазія має вільну структуру. До прикладу фантазії № 1,6,7 наслідують чотиричастинну будову твору, а інші мають тричастинну, що є нетрадиційним в епоху першої половини XVIII ст. Важливим уточненням є “*senza basso*” на початку кожної фантазії, що означає без безперервного басу, тобто без партії басу та інструментів, які доповнювали б фактуру твору. Це розкриває самодостатність інструменту, адже скрипаль має самостійно виконувати поліфонічну структуру, не покладаючись на підтримку акомпанементу. Таким чином композитор свідомо розширює технічні та художні можливості скрипки.

Так Фантазія №1 - чотиричастинний цикл, що бере початок від барокових сонат Й.С.Баха. Твір відкривається протяжним *Largo* (сарабанда) з широкими інтервалами та пунктирним ритмом французької манери виконання, що підкреслює гостроту та помпезність, яке змінюється фугатним *Allegro*, далі звучить величне і трагічне *Grave* та фіналом стає *Allegro*. Особливістю фантазії є авторська вставка - "Si repliola la allegro", що означає "Знову *Allegro*", надавши виконавцю можливість імпровізувати [5].

Фантазія № 7 має традиційну структуру італійської сонати. Вона відкривається *Dolce*, де співуча мелодія поєднується з басом. Цікаво, що замість важких акордів композитор використовує швидкі стрибки між регістрами для створення імітації звучання декількох інструментів. Наступні *Allegro* та *Largo* підводять до фіналу *Presto*- грайливого французького гавоту, який завершує твір легким та світським звучанням [6].

Таким чином завдяки художнім, технічним та тембральним факторам інструменту Г.Ф.Телеман пропонує звучання однієї скрипки як цілого ансамблю, виразно поєднуючи італійську виваженість та французьку вишуканість.

Отже, аналіз структурної побудови та інтонаційної палітри свідчить про те, що жанрова та стильова творчість Г.Ф.Телемана багатогранна, адже композитор створював музичні твори у багатьох жанрах того часу, поєднуючи надбання різних національних шкіл – італійської, французької, німецької та польської. Кожна фантазія містить елементи сюїти, серед яких сарабанда, жига, менует або пасп'є, куранта, бурре і гавот. Г.Ф. Телеман сміливо поєднує риси сонати, концерту та сюїти, чергуючи їх між собою для створення контрасту та максимального розкриття технічних можливостей скрипки [7].

Дослідження творів Телемана показали, що поєднання різних стилів та жанрів в одній фантазії відображає особливості переходу від барокових елементів до рис класицизму. У фантазіях це проявилось через поєднання поліфонічного письма та "галантного стилю"- вишуканої мелізматики, світлої фактури, тим самим підкреслюючи зміну суворих канонів на творчу уяву та імпровізаційну свободу. Відтак, творчість Г.Ф.Телемана є визначальним етапом розвитку жанру фантазії для подальшої еволюції у світовій музичній культурі.

Список використаних джерел

1. Жаборюк А.А. Посібник з історії світової художньої культури: навч. посіб. Одеса: Астропринт, 2015, 248 с. [Електронний ресурс] URL: <https://dspace.onu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/f5c557f0-f78c-4148-b6c8-58810da8207e/content>
2. Фоменко Н.В. Афект в теорії та виконавській практиці "Stylus fantasticus" (на прикладі "Хроматичної фантазії Й.С.Баха"). *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. Київ, 2020. Вип 4 (49). С.130-145.
3. Ратушинський Д.О. Клавірні фантазії Георга Філіпа Телемана у контексті стильових тенденцій часу. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського*. Київ, 2023. Вип 138. С. 137-152.
4. Oskana Hretczyn Барокобі проєкції жанру сонати для скрипки соло в творчості Йоганна Себастьяна Баха і Георга Філіпа Телемана : Barokowe projekcje gatunku sonaty na skrzypce solo w twórczości Jana Sebastiana Bacha oraz Georga Philippa Telemanna *Wartości w muzyce* 4, 153-162 2012 [Електронний ресурс] URL: https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/wartosci-w-muzyce/2012-tom-4/wartosci_w_muzyce-r2012-t4-s1-53-162.pdf
5. Dikmans G. Georg Philipp Telemann: Melodious Canons & Fantasias. Elysium Ensemble (Greg Dikmans, flute; Lucinda Moon, violin). Liner notes. Resonus Classics, 2016. 20 p [Електронний ресурс] URL: <https://elysiumensemble.com/pdf/Telemann-Melodious-Canons-booklet.pdf>
6. Mitchell A. Telemann: Twelve Fantasias for Solo Violin. Liner notes. Hyperion Records, 2022. 16 p. [Електронний ресурс] URL: https://www.hyperion-records.co.uk/dc.asp?dc=D_CDA68384
7. Geertz L. K. Telemann's Fantasias for Solo Violin as Precursors to the Solo Sonatas and Partitas of J. S. Bach : a lecture-document : partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Oregon, 2014. 64 p. [Електронний ресурс] URL:

УДК: 78.071.1:784.1(477)"19"

*Назаровська Ангеліна,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
за спеціальністю В5 Музичне мистецтво
Науковий керівник – заслужений діяч мистецтв України,
викладач кафедри мистецької освіти
Грищенко Ігор Дмитрович
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ОБРАЗ УКРАЇНИ У ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Музика – «один зі складових української духовності. Вона розважає, є системою мислення, формує історичну пам'ять та об'єднує почесне місце в цьому порядку важливості займає вокальна музика, оскільки та, що через слова, натхненні музикою, здатна найповніше виражати почуття та ідеї».

Зараз, коли в Україні активно відроджується культура і національна ідентичність, особливо важливо звертатися до музичної спадщини ХХ століття. Тодішня вокальна музика — це не просто мистецтво, а щось значно більше. Вона передає пам'ять про минуле, емоції людей і їхні духовні цінності. Саме через поєднання слів і музики найкраще розкривається внутрішній світ людини: її переживання, ставлення до Батьківщини та відчуття себе як частини народу. Крім того, у сучасних умовах, коли є багато соціальних викликів, особливо відчувається потреба зберігати і популяризувати свою культуру. Тому вивчення вокальної музики ХХ століття — це не просто цікаво, а справді потрібно.

У вокальній музиці протягом решти 20-го століття композитори зображували Україну як символ, а також як спільний, поширений людський досвід. Також у решті вокальної музики 20-го століття вони поверталися до поняття «батьківщини» чи «країни» як символу хорошого досвіду людини в певному місці. Використовуючи свою виразну мову таким чином, композитори викликали прості образи полів, річок та квітучих садів, за допомогою яких вони натякали як на глибоку ідентифікацію та близькість до природи, так і на різноманітні повсякденні речі (які є постійними елементами щоденного досвіду більшості слухачів), щоб викликати любов, щастя, мир та інші позитивні емоції. Матері, обрані за свої почуття до України, – матері, чия любов, тепло, турбота та піднесений дух до Батьківщини приходять до нас у багатьох піснях про Україну. Саме сила цієї ідеї через ідею про те, що ми самі пробуджуємо почуття вселенської матері, надає такій музиці її правдивості та ніжності [3].

Не менш значущою є ідея дороги, життєвої подорожі. Герой цих пісень вирушає в найвіддаленіші куточки землі і несе з собою спогади про дім. Можна сказати, що людина ніколи не забуває свій дім. Як би далеко ми не пішли від своєї землі, ми незмінно несемо в собі власні традиції, мотиви нашої батьківщини.

«Крім того, водночас музика цієї епохи має сумний відтінок від втрат чи травм, спричинених певними подіями цього періоду. Навіть у таких творах залишається надія; віра у світле майбутнє та в те, що українці – непереможний народ. Саме це чергування світлих і сумних нот дає нам точний і правдивий образ України, її народу та того, через що він пройшов».

Найбільше значення має інтонація народної пісні та її мотиви, що надає особливого характеру та колориту їхнім творам. Вокальна музика сама по собі є засобом збереження національної пам'яті протягом століть.

Образ України у вокальній музиці - це така штука, яка створюється не якимось одним способом, а одразу багатьма. Тут і музика, і слова разом працюють. Це не тільки про те, щоб

прямо показати природу, побут чи історію, а більше про відчуття. Те, як звучить мелодія, який ритм, який голос - усе це допомагає передати настрій і зміст пісні.

Дуже важливо, що композитори часто звертаються до народних пісень. Бо саме там є знайомі інтонації, образи, атмосфера. Коли це чуєш, одразу виникає відчуття чогось рідного, свого. І через це формується не просто картинка України, а її внутрішнє відчуття зв'язку з нею - ніби ти частина цього всього, цієї культури і історії.

Часто Україну в піснях показують через прості, зрозумілі символи: рідна земля, мама, дорога, дім, природа. Але це не просто слова - через них передаються емоції людини: любов, сум, надія, віра. Тобто вокальна музика - це не тільки про красу звучання, а ще й про те, щоб відчути, ким ти є, звідки ти, і не забути це [1].

ТВОРЧИСТЬ ІГОРЯ ШАМО. Ігор Шамо – ще один композитор і водночас людина, глибоко пов'язана з Україною. У його піснях завжди відчувається любов до цієї країни; елементи цієї любові вплітаються в слова та ноти кожного маленького музичного твору. Послухайте, наприклад, «Мій Київ (Якщо я тебе не кохаю)»: серце України! Особливий характер цього старого міста і водночас багата образність для опису багатьох чудових речей, які його складають. Немає сумніву, що творчість композитора, натхненного таким містом, як Київ, стане відкриттям великої краси батьківщини, дасть нам ключ до її типових та характерних речей, які складають жваву панораму України. Водночас музика Шамо має простоту та природність. Його музика приємна для слуху, нескладна, але водночас глибока. Завдяки високому рівню професійної музичної майстерності, не кажучи вже про народні музичні джерела, які допомагають підбадьорити його голос і метод, його музика справді звучить «справжньо» і, хоча й не надто складна, вдається висловити справжні речі в серцях слухачів. Це відображає красу та гармонію України, те, що це радісний дім для її народу, де вони можуть радіти своїй спадщині та шанувати своє мистецтво [4].

Понад усе, він знає, як живеться в нашому сучасному світі; як музика може вселити в серця його слухачів картину тих прекрасних і цінних предметів повсякденного життя, з якими ми всі стикаємося, але ніхто з нас їх не усвідомлює, хоча вони можуть означати найважливіші речі в нашому житті. Він вчить нас повертатися додому з рятівним теплом у наших спогадах.

Їхня чесність! Музика, не обтяжена метафорами. Саме ця простота надає музиці Шамо сили та стійкості, завдяки чому її легко запам'ятовувати, співати довго та охоплювати різні групи людей та вікові групи. Його пісня може легко стати частиною вашого життя.

Також твори композитора захищають національну культуру. Своїми творами він популяризує українську мову, спортивно звертає увагу на українську та українську музичну спадщину, об'єднує всіх, хто сповнений духу та гордості, для любові до рідної землі. Таким чином, Ігор Шамо своїми композиціями не лише відображає культуру нашого народу, а й дозволяє нам насолоджуватися його красою, духовністю та індивідуальністю, модернізує нас.

ТВОРЧИСТЬ ОЛЕКСАНДРА БІЛАША. Олександр Білаш, справді поетична душа, багато зробив для розвитку української пісні, і його твори пронизані почуттям та знанням людей і життя; і цікаво помітити, якими значними думками сповнені його пісні. Велика думка криється за прекрасним аранжуванням пісні «Два кольори». У всій широті життя ми можемо знайти символізовані в оздобленому червоному та чорному рушнику радість і горе, романтичне кохання і горе – все це оточує нас у цьому світі. І все ж, якщо поставити це на тлі України, наскільки більшим є значення! Для Білаша Україна була не просто прекрасним краєм; з темряви далекого минулого в його творчості можна побачити, з яким кращим розумінням він підходив до філософії її історії. Таким чином, його музика також містить потужне враження в його серці, що справжня любов до нашої країни – це радість, а також горе. У музиці Білаша є таке почуття та реальність, що вона може досягти сердець усіх, хто її слухатиме, і співчувати всім, хто є синами його землі. У цьому полягає захоплення, з яким музика Білаша захоплює будь-яке покоління.

Не просто в каденції окремої фрази чи рядка, де ми чуємо те, що Мейєрбер розповідає нам про власні коментарі Вагнера, ми сприймаємо силу його музики розкривати внутрішнє життя людини. Слухаючи будь-яку сторінку партитури Вагнера, ми відчуваємо почуття, спогади, роздуми такої ж людини, як і ми: це так, ніби ми слухаємо власне життя, чи радше нерозривне

життя тисячі інших людей, розказане в одній пісні. Саме тому, що він може робити це за допомогою нот, пафос його музики має не лише красу, але й величезну глибину почуттів.

Білаш намагався поєднати давні народні традиції із сучасними музичними ідіомами. Він зміг поєднати всі складові мистецтва та створити розслаблену гармонію, що нагадує ідеально налаштований інструмент. Його пісні мелодійні, облагороджені почуттям та досягають слухача, тому їх запам'ятають мільйони, а їхня музика залишиться близькою до шанувальників.

Цінність композитора слід вимірювати не музикою, яку він написав, а радше тим фондом освіти, який ця музика приготувала для молоді. Безсумнівно, велике джерело музики всередині нас лежить в обіймах такої людини. Пісні, які він створив, міститимуть уроки історії та духу. Вони прищеплять горде почуття національної самобутності.

Твори Білаша активно виконуються на концертах та фестивалях, а тому частково належать нам. Вони створюють участь, дозволяють кожному відчувати єдність, нагадуючи про важливість збереження національних традицій. Ми у величезному боргу перед Олександром Білашем за це. Як твори сприяють формуванню реальної картини України, як вони допомагають зрозуміти духовну цінність, історичне значення та особистісний сенс - це все, що залишається актуальним і сьогодні.

ТВОРЧІСТЬ ПЛАТОНА МАЙБОРОДИ. Платон Майборода написав багато вокальних творів, які стали «слідами наших зубів» – символами «української» культури, якою ми так пишалися. Сама музика тепла та правдива. Серед пісень, які справили на мене велике враження, – «Пісня про рушник». У ній звучить материнське благословення на шляху дитини. Рушник - це знак і нагадування про любов, пам'ять про приналежність, про повернення додому. Україна – це втіха, підтримка; дитина завжди хоче туди повертатися, яким би шляхом не вела Доля. На такий образ можна відгукнутися – можна зрозуміти [5].

Майборода: народна тема в несподіваних регіонах. Наша тонка, пронизує часом до сліз. Як хвилі почуттів, вони б'ються в серцях усіх, хто їсть оперу, як добра книга. У чому полягає магія Майбороди? Ми не знаємо, ми не можемо сказати. Проста дикція з незрозумілою, найближчою до нього частиною, глибокою та важливою частиною вимовленого пояснює, що він може досягти вуха всіх, навіть нижчого класу всіх людей, яких він торкнувся. Усіма своїми творами та загальним ліричним матеріалом *voilà!* промовляє щира любов до нашої рідної землі, різноманітність і велич її куточків, бажання зберегти духовне багатство культури України. Натхненне служіння індивідуальності, почав він, було авторитетним для всіх його власних пісень, які ми знаємо. Написавши особисто багато вічно улюблених національних мотивів, він робить особистий внесок у кожен з них, таким чином звертаючись, так би мовити, до нашого досвіду, щоб ми могли їх почути. Твори Майбороди, здебільшого, промовляють до душі. Вони викликають спогади – дражливі, зворушливі спогади нашого життя. Не забуваймо, що твори Майбороди лунають і досі - вони звучать у програмах артистів, у повсякденному звучанні.

У тому ж сенсі – ось приклади творів, які виходять за рамки простої гармонії. По-своєму вони не лише захищають, а й популяризують національну культуру, народну культуру, підкреслюючи її якості та звертаючись до них з боку інших. А оскільки ця народна культура є концентрацією, вираженням Духу Народу, етнічної оптики раси, ці твори значною мірою допомагають нам її зрозуміти.

Музика Майбороди – органічна частина нашої національної спадщини, засіб збереження пам'яті про наших національних героїв та передачі нашим нащадкам почуття любові до рідної землі та почуття національності, яке ми отримали від наших предків.

Отже, збереження національної ідентичності завжди є внеском у вокальну музику, тому на ній скрізь наголошується у формах національної ідентичності, а особливо у втіху скрутних часів; саме багатством пісні є те, що не дозволяє нам збитися з повороту історії, зміцнює дух суспільства та спонукає його зберігати свою домівку. Також неоціненна цінність нашої вокальної музики як виду мистецтва впливатиме з її величезного значення для формування нашої національної свідомості.

Список використаних джерел

1. Баланко О. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мистецтвознавства : 279 17.00.03; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 250 с.
2. Андрієвська Н. Композитор І. Шамо та його пісенна творчість / Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості. Збірник статей. К., 2007. Вип. 49. С. 107- 114.
3. Крусь О. П. Історія української музики ХХ століття : навчально-методичний посібник. Луцьк : Надстир'я, 2007. 82 с.
4. Панько Т. Пісенний щоденник Ігоря Шамо /Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості. Збірник статей. К., 2007. Вип. 49. С. 131-138.
5. Сивокінь Р. Пісенна творчість Платона Іларіоновича Майбороди. Проблема творчості у сучасній мистецькій освіті (28–30 березня 2018). Харків, 2018 С. 71–73.

УДК 792.02:792.03(100+477)

*Зуєва Вікторія,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – заслужена артистка України,
старший викладач кафедри мистецької освіти
Заведія Олена Борисівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ІНТЕГРАЦІЯ ТА ДОСВІД ЗАСТОСУВАННЯ ЗАХІДНИХ ТЕХНІК У ПІДГОТОВЦІ АКТОРІВ В УКРАЇНІ

Сучасний театральний та кінематографічний простір України знаходиться на етапі активної трансформації, що зумовлена як культурними, так і соціальними змінами сьогодення. Серед нових течій змін головну позицію займає інтеграція західних акторських технік у навчальну систему професійної підготовки акторів. Незалежні та державні заклади освіти дедалі частіше звертаються до альтернативних моделей педагогічної діяльності з майбутніми акторами, що сформувалися на теренах Західної Європи та США.

Західній акторській педагогіці характерне розмаїття підходів, які зосереджені та різних аспектах діяльності актора: психологічному, фізичному, соціальному та імпровізаційному. Розглянемо декілька основоположних напрямів:

1. Техніка Сенфорда Майснера – американського актора та театрального педагога. Основа техніки базується на існуванні актора в моменті. Автор звертає основну увагу на здатність актора реагувати на партнера по сцені спонтанно, без попереднього пропрацювання емоційного стану. В даній техніці фундамент закладає імпровізація, хоча до розробки Майснера її зазвичай використовували лише як допоміжний інструмент в роботі акторів.

Імпровізація дозволяє акторові досліджувати природу власного «я», реакції, поведінкові моделі. Вона змушує діяти в умовах невизначеності, що є більш актуальним для театру, ніж для кіно [1].

2. Методика Стелли Адлер – американська акторка та засновниця школи акторської майстерності в Нью-Йорку (Stella Adler Studio of Acting). Згідно з її розробкою, головним інструментом актора стала уява. На сцені актор повинен не відтворювати роль під призмою пережитого власного досвіду, а створювати абсолютно нову реальність через творчу інтерпретацію подій. Ключові елементи, які розвивала Адлер у своїх учнях – це уява, інтелект та відкритість до світу.

За методикою Стелли Адлер, актор, що знаходиться в умовах п'єси, має працювати від себе, тобто спочатку відокремити свою поведінку від поведінки персонажа, знайти виправдання кожній дії героя, а потім перейти від дії персонажа до власної гри, але вже з усвідомленням. Адлер висловлювалась про даний метод: «Реалізм – це не вихід на сцену. Це також не стиль гри до мінімуму. Реалізм – це гра на тему, якою рухають акторські ідеї» [2].

3. Метод Лі Страсберга – американський актор, театральний та кінорежисер, вчитель драми. В епоху сучасної акторської діяльності даний метод використовується як один з інструментів для роботи з внутрішнім станом актора, проте автор у свій час став основоположником роботи з емоційною пам'яттю актора. Його підхід передбачає застосування асоціацій та сенсорних стимулів (термін «манок») для виклику необхідних емоцій в дії.

Коли актор активно працює в творчому процесі, підсвідомо використовуються думки, почуття та спогади. Проте найважливішим завданням актора за методом Страсберга – підібрати спосіб, за допомогою якого він зможе доторкнутись до власної емоційної пам'яті свідомо [3].

4. Концепція Ути Хаген – американська акторка та театральний педагог. Вона наголошувала на важливості використання індивідуальності актора та його здатності покласти власний досвід на фізичні відчуття. Важлива умова а роботі за даним методом – повна довіра до своїх інстинктів та почуттів. А також розуміння, що зовнішній образ актора може бути абсолютно відмінним від внутрішнього стану, що робить актора унікальним щоразу.

Окремо варто розглянути підготовку акторів до роботи в кіно. Перш за все актор має чітко розуміти відмінність театральної гри від кінематографічної. Характерна особливість театру – це безпосередня взаємодія актора з глядачем. Вистава існує в межах реального часу, що перетворює її на унікальне на неповторне явище, через що актор завжди адаптує свою гру під реакцію аудиторії «тут і зараз».

Натомість кінематографічна дія обмежена фрагментарністю зйомки кадру, відсутністю прямого контакту з глядачем та необхідністю швидких перемикань емоційних станів. Дані особливості вимагають високого рівня концентрації, аналітичного та просторового мислення від актора. Адже, у кіно актор має чітко розуміти та відтворювати необхідний емоційний стан в кожній окремій сцені, незалежно від загальної послідовності структури сюжету.

Проте сучасні тенденції досягли поєднання цих двох форм акторської діяльності в межах жанру «ситком», що зародився в США на початку ХХ століття. Особливість даного жанру полягає в тому, що під час зйомок на знімальному майданчику окрім акторів були присутні глядачі, тобто своєрідний тандем театру та кіно. В кадрі відтворювалась комедійна ситуація, проте присутність глядача за кадром створювала необхідну динаміку для кращої гри акторів [4].

Сучасна українська акторська освіта поступово інтегрує в педагогічну роботу різні методи та підходи, що зародились в західній акторській діяльності. Це зумовлено не лише процесами глобалізації, а й гострою потребою оновлення навчальних програм.

Інтеграція західних технік особливо відчутна в роботі над імпровізаційними принципами в межах як театральної, так і кінематографічної дії. Масовості набирає активне використання технік на розвиток уяви, взаємодії між партнерами, тілесної та психофізичної виразності. Педагоги в роботі з акторами намагаються використовувати міждисциплінарний підхід для розвитку різних аспектів акторської діяльності (вокал, хореографія, тощо) [5]. Особливо активно дані методи застосовуються у незалежних театральних проєктах, де немає обмежень жорсткими академічними правилами.

Попри позитивні зміни, процес впровадження західних технік також несе ряд певних труднощів:

- Відсутність системного підходу педагогів, через недостатню обізнаність в роботі методів;
- Недостатня кількість перекладених та адаптованих під реалії української освіти навчальних матеріалів;
- Розвив між академічними вимогами до студентів та їх реальною практикою.

Водночас боротьба з вищеописаними проблемами створює нові можливості для розвитку української акторської освіти. Синтез різних концепцій створює унікальні моделі підготовки

акторів, в межах яких формуються українські актори, що здатні конкурувати з акторами західної школи.

Список використаних джерел

1. Барнич М., Горбачук Н. Акторська майстерність: від уяви до перевтілення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. 2021. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво, № 4(1). С. 18–27.
2. Adler S. *The art of acting*. Edited by H. Kissel. Applause, 2000. P. 197.
3. Bartow A. *Handbook of acting techniques*. Nick Hern Books, 2008. P. 58.
4. Вакулюк О. Проблематика акторського мистецтва в театрі і кіно. *Вісник львівського університету*. 2023. Серія мист-во., № 24. С. 128–136.
5. Hodge A. *Actor training*. Taylor & Francis Group, 2010. P. 224.

УДК 792.024:39(477)

Грицай Альона,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
доцент, завідувач кафедри мистецької освіти
Чернишова Анна Михайлівна
Житомирський державний університет імені Івана Франка

ТЕАТРАЛЬНІ ЕЛЕМЕНТИ В ОБРЯДАХ І ЗВИЧАЯХ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

Театральні елементи в обрядах і звичаях українського народу становлять одну з найвиразніших ознак традиційної культури, оскільки саме в обрядовому середовищі поєднувалися слово, рух, спів, музичний супровід, ритуальна дія та перевтілення учасників. У науковій літературі наголошується, що ранні форми видовищності не були відокремлені від повсякденного й сакрального життя, а виникали всередині обрядових практик як особливий спосіб образного відтворення світу, людських стосунків і природних циклів. Для української традиції характерне синкретичне злиття пісні, танцю, жести, діалогу й символічної гри, тому обряд не можна зводити лише до магічної чи побутової функції: він водночас був колективним переживанням, емоційним видовищем і формою культурної пам'яті.

Поява театральності в традиційній обрядовості була пов'язана насамперед із потребою не просто виконати усталений звичай, а наочно представити певну ідею через дію, роль і впізнаваний символ. У межах обряду учасники не лише співали чи промовляли тексти, а й відтворювали поведінку людей, тварин, духів, сезонних сил природи, тобто здійснювали умовне перевтілення, яке вже містило зародки сценічної гри. Важливу роль у цьому процесі відігравала колективність: обрядова дія майже завжди потребувала взаємодії виконавців і глядачів, а межа між ними залишалася рухомою, бо громада одночасно спостерігала, оцінювала і долучалася до виконання.

Особливо виразно театральні елементи простежуються в календарній обрядовості, що в українців була тісно пов'язана з річним колом природи, господарським життям і уявленнями про космічний лад. Дослідники календарних свят наголошують, що система таких звичаїв будувалася відповідно до сезонних змін і втілювала уявлення про перехід від зими до весни, від старого року до нового, від темряви до оновлення. Звідси походить динамічний характер багатьох дійств, у яких важливими ставали не лише тексти пісень або формули побажання, а й сама послідовність дій, ритм пересування, зустріч персонажів, їхній умовний конфлікт чи символічне примирення. Календарний обряд, таким чином, виступав не статичною церемонією, а складним процесом колективного "розігрування" світопорядку, де кожен елемент мав і практичне, і образне навантаження [4, с. 95].

Зимовий цикл свят дає особливо багатий матеріал для розуміння народної театральності, оскільки саме тут широко побутували рядження, маскування, хода гуртів і виконання ролей. У різдвяно-новорічній обрядовості українців театралізовані дії ряджених були однією з найяскравіших форм святкового вираження, адже перевдягання, незвичайний одяг, зміна голосу, міміки та поведінки створювали виразний ефект перевтілення. Такі дійства нерідко розігрувалися за певним сценарним принципом: учасники входили до двору чи хати, проголошували ритуальні тексти, виконували пісню, демонстрували поведінку персонажів і завершували виступ побажаннями господарям. Отже, перед нами постає не випадкова розвага, а традиційна форма народного дійства з розподілом ролей, усталеним набором засобів виразності та чітко впізнаваною структурою [1, с. 86].

Одним із найхарактерніших прикладів є Маланка, у якій давні ритуальні уявлення з часом поєдналися з розгорнутою ігровою та маскарадною практикою. Наукові праці про Маланку підкреслюють її дохристиянське підґрунтя, зв'язок із новорічним рубежем та особливу роль масок, через які учасники набували нової, умовної і часто гротескної ідентичності. У процесі історичного розвитку це дійство змінювалося, збагачувалося новими персонажами, жартівливими сценами, побутовими вставками, проте не втрачало своєї основної ознаки — публічного колективного розігрування свята як переходу між часовими станами. Саме в Маланці дуже виразно проступають ті риси, які згодом стануть визначальними і для народного театру: рольова поведінка, маска, імпрровізація, діалогічність і орієнтація на реакцію громади.

Театральна природа української обрядовості виявлялася також у весняних іграх, гаївках і веснянках, де поєднувалися хоровий спів, рух по колу, наслідування певних дій і символічне відтворення пробудження природи. Фольклористичні дослідження наголошують, що ігрові веснянки мають виразний драматичний заряд, оскільки в них збережено первісний синкретизм слова, мелодії й руху, а сама дія нерідко будується як невелике образне "розігрування" ситуації. Такі твори не обмежуються музичною функцією: у них фіксуються ролі, чергування виконавців, звернення, відповіді, символічні проходи, вибір персонажа з кола, тобто ті механізми, які створюють ефект живої сценічної дії. Через це весняний обрядовий фольклор доцільно розуміти як форму колективної гри з глибоким ритуальним змістом, де театральність виникає природно і невіддільна від традиційного світобачення [2, с. 134].

Купальська обрядовість також містила в собі значний потенціал видовищності, адже поєднувала нічний час, рухові дії, пісенний супровід, символіку вогню й води, молодіжну участь та елементи випробування. Такі риси створювали підвищену емоційну напруженість і надавали купальським звичаям характеру публічного ритуального дійства, у якому важливе місце займала не лише віра в очисну та плодотворну силу свята, а й сам спосіб його переживання громадою. Для традиційної культури принципово важливим було те, що обряд не сприймався як пасивне споглядання, а реалізовувався через участь, співдію, показ і наслідування, отже, театральність тут виникала як форма спільного переживання переходу й оновлення.

Не менш важливим простором виявлення театральних елементів була родинна обрядовість, насамперед весілля, яке в українській традиції становило складний багатоденний комплекс із чітко визначеними ролями, діями, текстами та символічними переходами. Дослідники весільного ритуалу підкреслюють, що він охоплював підготовчі етапи, церемоніальну частину, пісенні супроводи, дарування, урочисті проводи, зміни статусу молодих і післявесільні звичаї, тобто розгортався як послідовне колективне дійство. Учасники такого ритуалу фактично виконували задані культурою ролі: старости вели перемовини, дружки й бояри супроводжували молодих, батьки благословляли, а молода й молодий проходили через низку публічно означених змін. Весілля було не просто святом, а багатопаровою драматургією переходу, де кожен обрядовий крок мав одночасно юридичне, етичне, емоційне і символічне значення [6, с. 35].

Найбільш драматичні моменти весільної обрядовості особливо переконливо демонструють її театральний характер, оскільки пов'язані з чітко вибудованими кульмінаціями та публічним переживанням зміни соціального стану. У наукових працях окремо відзначається розплітання коси й покривання голови молодої як один із найемоційніших обрядів, що

символізував перехід дівчини до нового статусу й супроводжувався особливою увагою всіх присутніх. Урочисті запросини, посад молодих, перевезення посагу, благословення хлібом і ритуальні дарування також мали характер ретельно впорядкованих дій, у яких жест, слово й послідовність обрядових кроків були не менш промовистими, ніж самі пісенні тексти. Усе це дозволяє бачити у весіллі своєрідну народну драму, де не вигаданий сюжет, а життєво важливий перехід людини стає основою розгорнутого колективного дійства [3, с. 62].

Окрему роль у творенні театральності відігравали маски, рядження та зміна зовнішності, які допомагали відділити учасника обряду від його звичайного повсякденного образу. На матеріалі карпатського та буковинського регіонів дослідники показують, що в різдвяно-новорічних звичаях маска не була випадковою прикрасою, а виконувала важливу функцію ритуального перевтілення, завдяки якому людина входила в інший порядок поведінки. Разом із маскою змінювалися жести, голос, пластика, спосіб руху і навіть стиль спілкування, а це вже формувало завершений образ персонажа, впізнаваний для громади. Саме через такі засоби народна традиція виробила потужний арсенал виразності, який наближає обрядове дійство до театральної форми, але залишає його в межах колективно значущого звичаю [5, с. 80].

Театральні елементи були присутні не лише у святковій, а й у скорботній сфері традиційної культури, зокрема в поховальних звичаях, де ритуал також мав чітку композицію, ролі та засоби емоційного впливу. У наукових бібліографіях та етнологічних оглядах поховальна обрядовість українців пов'язується з давніми формами голосіння, процесійності та усталеного словесного супроводу, що виконували не тільки комунікативну, а й глибоку емоційно-виразову функцію. Хоч така форма дійства відрізняється від святкової театральності, вона теж передбачає певний розподіл ролей, особливу мовну манеру, регламентовану поведінку учасників і колективне переживання події через символічно організовану дію. Тому театральність у традиційній культурі українців слід розуміти широко: не як розвагу, а як здатність обряду втілювати суспільно значущий зміст через образ, жест, ритм і публічну дію.

Отже, театральні елементи в обрядах і звичаях українського народу є закономірним наслідком глибокого синкретизму традиційної культури, у якій слово, музика, рух, перевтілення і символічна дія ніколи не існували ізольовано. Саме в календарній і родинній обрядовості, у рядженнях, весняних іграх, Маланці, водінні Кози, весільних і поховальних звичаях найповніше виявилася здатність української традиції оформлювати життєво важливі події у виразні колективні дійства. Вивчення обрядової театральності дає змогу глибше зрозуміти не тільки естетичні форми минулого, а й сам спосіб, у який український народ осмислював світ, час, спільноту та людський життєвий шлях.

Список використаних джерел

1. Балущок В., Олійник М. Семантика традиційної вишивки на одязі українців у фольклорі: сучасний погляд. *Матеріали до української етнології*. 2024. Вип. 2. С. 85–96.
2. Бех К.М. Міська весільна обрядовість українців: трансформації та тенденції сучасного розвитку (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.): монографія. Київ: Видавництво «Наукова думка» НАН України, 2023. 160 с.
3. Васянович О. Передбачення врожаю мешканцями Українського Полісся: агрометеорологічний досвід. *Народна творчість та етнологія*. 2023. № 4. С. 61–68.
4. Горошко-Погорецька Л. Вода в ритуалі: карпатська традиція: монографія. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2021. 472 с.
5. Коваль-Фучило І. Фольклористичні студії усної історичних наративів. *Матеріали до української етнології*. 2021. Вип. 20 (23). С. 80–81.
6. Пономар Л. Традиційний народний одяг у вимірі сучасних націоконсолідаційних процесів. *Народна творчість та етнологія*. 2024. №1. С. 34–41.

*Солонійчук Олег,
здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
за спеціальністю 025 Музичне мистецтво.
Науковий керівник – заслужений діяч мистецтв України,
викладач кафедри мистецької освіти
Мисечко Сергій Леонідович
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ МОЦАРТА: МІЖ ТЕАТРАЛЬНІСТЮ ТА ФІЛОСОФСЬКОЮ ІДЕЄЮ

Проблема синтезу мистецтв посідає важливе місце у дослідженні європейської культури Нового часу. Наприкінці XVIII століття одним із найважливіших центрів європейського музичного життя стає Відень. Саме тут формується унікальне культурне середовище, яке сприяє становленню нових художніх принципів у музиці. У цей період Відень виступає не лише політичним центром Габсбурзької монархії, а й осередком активної взаємодії різних мистецьких традицій, який приваблює композиторів, виконавців і літераторів з різних регіонів Європи.

Музичне життя міста того часу характеризується винятковою динамікою: у Відні активно функціонують придворні та публічні театри, камерні концертні салони а також церковні осередки музичної практики. Усі ці інституції створюють сприятливі умови для розвитку композиторської творчості та формування нових музичних жанрів. Саме у цьому культурному просторі виникає явище, яке в історії музики отримало назву «Перша Віденська школа». Характерними рисами цього стилю є ясність музичної форми, рівновага структурних елементів, логічність тематичного розвитку та особлива увага до драматургії музичного процесу. Важливою особливістю віденської класичної традиції є також активна взаємодія музики з іншими видами мистецтва. У культурному середовищі Відня музика перебуває у постійному діалозі з театром, літературою та філософською думкою епохи. Ця взаємодія значною мірою пов'язана з інтелектуальною атмосферою пізнього Просвітництва, яке сприяло розвитку нових естетичних ідей та форм художнього мислення [1].

Творчість композиторів віденської класичної школи відображає ці процеси культурної інтеграції. У їхніх творах музика постає не лише як самостійна художня система, а як складний культурний феномен, що взаємодіє з ширшим інтелектуальним контекстом епохи. Таким чином, музичний Відень цього періоду можна розглядати як своєрідну лабораторію нових художніх ідей, бо саме тут формуються естетичні принципи, які визначили подальший розвиток європейської музичної культури та створили передумови для появи нових форм взаємодії музики з іншими видами мистецтва. Упродовж XVIII – початку XIX століття музика дедалі активніше взаємодіє з іншими видами мистецтва – літературою, театром, поезією та філософією. У результаті формується складна художня система, у межах якої різні мистецькі елементи об'єднуються в цілісну естетичну концепцію. Саме тому дослідження творчості Моцарта у перспективі синтезу мистецтв дозволяє глибше зрозуміти культурну динаміку європейського мистецтва кінця XVIII – початку XIX століття.

У сучасному музикознавстві синтез мистецтв розглядається не лише як формальне поєднання різних художніх засобів, а як складний процес взаємодії культурних кодів. Музика кінця XVIII століття дедалі частіше виходить за межі суто звукової структури і вступає у взаємодію з літературною та філософською традиціями. Саме у цьому контексті творчість Моцарта набуває особливого значення, адже вона демонструє різні моделі художнього синтезу.

У другій половині XVIII століття значний вплив на розвиток музичного театру мала оперна реформа Крістофа Вільгельма Глюка, яка була спрямована на відновлення єдності музики і драматичної дії. Її естетичні принципи сприяли формуванню нового типу оперної драматургії, який у творчості Вольфганга Амадея Моцарта набув особливої художньої довершеності. На відміну від Глюка, який різко і одразу зламав застарілі канони опери, Моцарт пішов дорогою поступового оновлення жанру та синтезу його музично-сценічних форм. В поєднанні музики і

слова, композитор віддав перевагу все-таки музиці. Проте це не означає, що він не був вимогливим до тексту і драматичного змісту лібрето.

Аксіомою є факт, що опера як синтетичний вид мистецтва поєднує музику, драматургію, поетичний текст, сценічну дію та візуальні елементи. Проте у творах Моцарта цей синтез набуває особливої художньої органічності. Шедеври композитора – «Весілля Фігаро», «Дон Жуан» та «Чарівна флейта» – демонструють новий тип музично-театральної драматургії. У цих творах музика не лише супроводжує сценічну дію, а активно формує її зміст: кожен персонаж отримує власну інтонаційну характеристику, що дозволяє музичними засобами передати психологічну глибину образу. Тобто, Моцартом було створено абсолютно новий тип музичної драматургії, де музика знаходиться в повному єднанні з розвитком сценічної дії. І тому в його операх немає однозначно позитивних чи негативних персонажів, характери живі, багатогранні. (Недарма про славнозвісну арію Цариці Ночі музиканти кажуть, що це бездоганне втілення зла і виклик гравітації, кинутий людським голосом. Це не просто музика, це музичне втілення люті, що злітає до зірок) [2].

Особливу роль у процесі синтезу оперних складових відіграла співпраця композитора з лібретистом Лоренцо да Понте, результатом якого стали твори, які можна віднести до вершин синтезу в оперному мистецтві: поетичний текст лібрето стає основою для музичної інтерпретації, а музика, в свою чергу, розкриває внутрішній зміст драматичних ситуацій. Дослідники неодноразово підкреслювали, що моцартівська опера демонструє новий тип театральності, де музика виконує роль головного драматургічного інструмента.

У 1767–1775 роки у Відні працював Ж.-Ж. Новер, крупний реформатор балетного мистецтва, «новаторські постановочні принципи якого зближувалися, по його власному визнанню, з напрямом оперної реформи Глюка» [3, с.103]. У 1778 році на сцені Паризької опери (Королівської академії музики) у співпраці з Ж.- Ж. Новером було представлено одноактну балет-пантоміму «Маленькі дрібниці» («*Les petits riens*»). Ця постановка стала вагомим етапом у становленні балетного мистецтва XVIII століття, позначивши нові підходи до синтезу музики й сценічної дії як в творчості самого Моцарта, так і в музиці загалом. Незабаром результатом такого творчого переосмислення ролі танцю стала прем'єра опери «Весілля Фігаро» у 1786 році у віденському Бургтеатрі. Спектакль став свідченням нового витка в розвитку музично-театральної драматургії. Однією з головних інновацій була певна «розмитість» початку та кінця балетних номерів, які не були автономними, тому танцювальна стихія пронизує оперну дію. Сюжет П'єра Бомарше у поєднанні з майстерною драматургічною обробкою Лоренцо да Понте зумовив формування опери характерів із динамічною та логічно вивіреною сценічною дією. Музична драматургія функціонує у тісній єдності зі сценічним розвитком, а інтонаційно-образна сфера головних персонажів значною мірою спирається на інтонації побутових пісенних і танцювальних жанрів. Зокрема, у першій дії в каватині Фігаро «*Se vuol ballare, Signor Contino*» (нажаль, поки не зустрічали добротного перекладу лібрето опери, тому ця знаменита арія перекладається приблизно «Коли вже вам закортіло танцювати, пане графе...»), характеристика героя формується завдяки витонченому використанню оркестрового супроводу (*pizzicato* у струнних) і танцю менует. Зауважимо, що він у культурному контексті XVIII століття асоціювався з аристократичним середовищем і саме тому звернення до цієї жанрової моделі дозволяє композитору створити тонкий іронічний підтекст у ставленні Фігаро до графа Альмавіви. Менует зазначеного періоду характеризується більш жвавим темпом і ускладненою пластикою порівняно з попереднім століттям. Його хореографічна структура включає витончені поклони та реверанси, тому відповідає естетиці «галантної доби». Водночас, генетичні витoki танцю пов'язані з народною традицією, що знаходить відображення і в музичному мисленні Моцарта. Звичайно – Моцарт не обмежився використанням тільки менуету: дуєт Сюзанни та Керубіно з другої дії ґрунтується на інтонаційній моделі популярного в Європі танцю англійського походження контрдансу, який передбачав колективне виконання кількома парами. (У подальшому мотив дуєту буде використано в Симфонії № 38 («Празької»)) [4]. Контрданс прозвучить ще у фіналі опери, а це є прямим свідченням системності використання хореографічних жанрів у опері.

Особливо потужно принцип жанрового синтезу Моцарт реалізував у опері «Дон Жуан», прем'єра якої відбулася 29 жовтня 1787 року в Празі. Іспанський легендарний сюжет, який був популярний серед європейських авторів, у Моцарта отримав нову трактовку: у ній реалізується синтез трагічного й комічного начал, що дозволяє говорити про формування жанру трагікомедії.

Якщо у «Весіллі Фігаро» хореографічна тканина простежувалася поодинокі, в «Дон Жуані» присутня ціла система танцювальних жанрів, які в межах твору формують своєрідну цілісну структуру, означену як «велика танцювальна форма». Ця форма являє собою послідовність епізодів, об'єднаних логікою поступового наростання драматичної напруги: від вступного менуету до подальшого одночасного співіснування декількох танцювальних пластів. А саме: менуету (Донна Анна і Дон Оттавіо), лендлера (Лепорелло і Мазетто), контрдансу (Дон Жуан і Церліна). «Таке нашарування породжує складну поліфонічну структуру, в якій поєднуються різні метроритмічні системи (3/4, 2/4, 3/8), вокальні лінії та оркестрові пласти. Описане явище доцільно визначати як синтез танцювальних жанрів – процес органічного поєднання та взаємопроникнення різнорідних жанрових моделей у межах єдиного художнього цілого. У межах цієї сцени контрданс виконує функцію драматургічного супроводу залицяння Дон Жуана до Церліни, тоді як менует набуває узагальнюючого значення, організовуючи музичний розвиток. Саме він стає структурним центром синтезу, виходячи за межі суто прикладного танцювального жанру та набуваючи рис симфонізму» [5, с. 179–180]. Моцарт прагнув розширити межі музичного мистецтва, перетворивши його на складний культурний феномен, здатний інтегрувати різні форми художнього досвіду. Він, власне, сам особисто був своєрідним живим людським поєднанням мистецьких начал: добре знав музичну палітру тогочасної Європи, його гідність і особиста свобода гартувалися в атмосфері Просвітництва, «Весілля Фігаро» та «Дон Жуан» були написані італійською мовою в кращих традиціях італійської опери, а «Чарівна флейта» відсилала слухача в світ німецької міфології і відкрила шлях до самостійності німецької опери в країнах побутування німецької ж мови. Проте жодне (!) з його оперних творів (а серед них – і опери-буффа, і зінгшпілі) не вкладається в конкретні рамки визначення жанру. Хіба що з переважанням тих або інших рис.

Загалом, музика та сценічність стали в Австрії часів Моцарта основою буття: тобто, повсякденність і побут перетворювалися в щось на зразок гри, театралізації соціальних відносин любого рівня. Фрідріх Ніцше навіть вивчав феномен людини, яка бореться з самим життям, ніби грає в якусь гру. І ця битва з життям є вільною від норм і заборон. До того ж австрійська культура не була обтяжена складними філософськими побудовами та умоглядними схемами, як німецька, тому мала у своєму арсеналі ігрові та музично-театральні засади, закладені «генетично». Яскраво виражене музичне й ігрове начало як важливий національний компонент культури, її своєрідний код, зумовлюють її підвищену умовність (театральність) та інтегративність (жанрову й інтермедіальну), утверджуючи тим самим її особливе місце в європейській культурі. Тобто – саме суспільство породило генія, який став показовим прикладом взаємодії аполлонічного (раціонального, впорядкованого) та діонісійського (стихійного, музичного, ігрового) начал. Саме домінування діонісійського імпульсу дає підстави трактувати австрійську культурну модель як таку, що тяжіє до синтетичності мистецтва, театральності та безпосередньої комунікації з людиною [6].

Підсумовуючи викладене, варто зазначити, що «Творчість Моцарта має для XVIII століття величезне синтезуюче значення: в ньому з найбільшою повнотою втілювалося все нове, що було характерне тоді для прогресивних напрямів в музичному мистецтві. Проте Моцарт не просто завершує століття з його шуканнями і досягненнями, але піднімається набагато вище за своїх попередників, проявляє себе в різних жанрах, формує свою систему художніх образів і створює оригінальні творчі концепції. Моцарт – така ж вершина для кінця XVIII століття, що піднялася у результаті епохи Просвітництва, якою був Бах свого часу» [3, с. 160]. Синтез мистецтв у творчості Моцарта відображає глибокі культурні процеси європейської культури кінця XVIII – початку XIX століття. У його творах музика активно взаємодіє з літературою, театром і філософією, формуючи нові художні моделі. Таким чином, творчість композитора демонструє

різні форми взаємодії мистецтв, які стали важливим етапом у розвитку європейської музичної культури.

Список використаних джерел

1. Hertz D. Mozart, Haydn and Early Beethoven 1781–1802. New York : W. W. Norton, 2009. 1039 p. URL: <https://archive.org/details/mozarthaydnearly0000hear>
2. Cairns D. Mozart and his operas. London : Penguin, 2007. 304 p. URL: <https://archive.org/details/mozarthisoperas0000cair>
3. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики (кінець XVI – XIX століття): Навчальний посібник. Миколаїв, 2018. 306 с.
4. Solomon, Maynard. Mozart: A Life. New York: HarperCollins, 1995. 640 с.
5. Казначєєва Т. Танцювальний жанровий синтез в опері "Дон Жуан" В.-А. Моцарта. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2018. № 1. С. 178–182.
6. Porter, James I. The invention of Dionysus : an essay on The birth of tragedy. Stanford, California, 2000. 240 p.

Секція 5. КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ПРОЄКТИ ЗАПРОВАДЖЕННЯ СИНТЕЗОВАНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВ В УКРАЇНСЬКОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ СЬОГОДЕННЯ

УДК 792.028:792.25

*Авраменко Петро,
заслужений артист України,
доцент кафедри мистецької освіти,
Заведія Олена,
заслужена артистка України,
старший викладач кафедри мистецької освіти
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ПЕРФОРМАНСІВ У СУЧАСНОМУ ТЕАТРИ

Сучасний театр активно трансформується під впливом перформативних практик, які розмивають межі між традиційною драматичною виставою, візуальним мистецтвом, хореографією та соціальною акцією. Перформанс у театральному контексті перестає бути лише епатажною акцією і стає потужним інструментом створення живого, тут-і-зараз дійства, що безпосередньо взаємодіє з глядачем і реагує на актуальні суспільні виклики. Для режисера, який працює в академічному театрі, зокрема в Житомирському академічному українському музично-драматичному театрі імені Івана Кочерги, створення перформансів вимагає поєднання класичної режисерської майстерності з відкритістю до експерименту, імпровізації та міждисциплінарності [1].

У своїй практиці ми з колегами постійно стикаємося з необхідністю переосмислювати роль актора, простору та глядача. Якщо традиційна вистава будується навколо фіксованого тексту і чіткої драматургії, то перформанс акцентує процес, тілесність, спонтанність і співтворчість. Це не відмова від сценарію, а його трансформацію в гнучку партитуру дій і станів. Головна особливість — акцент на «живому» досвіді, де результат не можна повністю передбачити, а емоційний і соціальний ефект виникає саме з безпосередньої присутності всіх учасників події [2].

Однією з ключових особливостей створення перформансів є переосмислення ролі актора. У перформативному театрі виконавець часто перестає бути лише носієм ролі-персонажа і стає носієм власної особистості, досвіду та енергії. Робота починається не з аналізу тексту у класичному розумінні, а з фізичних і психоемоційних практик: тренінгів на увагу до тіла, дихання, взаємодії з простором і партнерами. Актор мусить бути готовим до імпровізації, до реакції на непередбачувані стимули — від реакції глядачів до змін у локації. У наших лабораторних роботах у театрі-лабораторії «Бурсаки» та під час підготовки вистав у Житомирському театрі ми активно використовуємо методи фізичного театру та devised-практики, коли матеріал народжується колективно на репетиціях. Це вимагає від режисера не стільки диктату, скільки модерації процесу: створення безпечного простору для ризику, помилок і відкриттів [1, 2].

Важливим аспектом є робота з простором і локацією. Сучасний перформанс часто виходить за межі традиційної сцени — у фойє, на вулицю, в нетрадиційні майданчики або навіть у віртуальне середовище. Site-specific підходи дозволяють зробити місце частиною драматургії: архітектура, історія локації, її акустика та соціальний контекст стають співучасниками дійства. У практиці Житомирського театру ми експериментували з камерними форматами на малій сцені та вуличними акціями, де глядач перетворюється на активного співтворця. Це вимагає раннього залучення художника по світлу, звукорежисера та медіа-дизайнера, щоб технології (проекції, інтерактивний звук, датчики) не домінували, а органічно впліталися в тілесну і емоційну тканину

перформансу. Практичний виклик — точне технічне тестування latency і адаптація під різні умови показу, адже перформанс чутливий до кожного нюансу середовища [3].

Особливої уваги заслуговує взаємодія з глядачем. На відміну від класичного театру, де глядач переважно спостерігач, у перформансі він часто стає учасником або провокатором подій. Це може проявлятися в інтерактивних елементах, коли глядачі впливають на хід дійства, або в документальних практиках, коли реальні історії учасників інтегруються в перформанс. У сучасних українських умовах, особливо під час війни, перформанс набуває сильного соціального і терапевтичного виміру: він стає способом опрацювання травми, свідченням, актом солідарності. Режисер повинен дбати про етичні аспекти — забезпечувати психологічну безпеку учасників і глядачів, уникати маніпуляції і водночас зберігати художню провокативність [2, 4].

Процес створення перформансу організаційно відрізняється від традиційної постановки.

Репетиційний період стає лабораторією: паралельно з акторською роботою йде розробка візуального і звукового ряду, тестування ідей на невеликих показах. Режисер діє як координатор міждисциплінарної команди — актори, хореографи, музиканти, відео-художники, драматурги. Важливо фіксувати процес (відео, нотатки, аудіо), адже перформанс ефемерний, але досвід, отриманий командою, стає основою для подальших робіт. У нашій практиці найбільші труднощі виникають на етапі інтеграції: коли імпровізаційна свобода має співіснувати з драматургічною цілісністю. Рішення — ітеративний підхід: багаторазові прогони з різними варіантами, фіксація успішних моментів і свідоме залишення простору для спонтанності під час показу [3, 5].

Ризики створення перформансів очевидні: надмірна відкритість може призвести до втрати художньої форми, а надто жорсткий контроль — до зникнення живої енергії. Тому режисер постійно балансує між свободою і структурою, між особистим і суспільним, між традицією і експериментом. У контексті Житомирського театру ми намагаємося поєднувати академічні стандарти з сучасними перформативними практиками, щоб театр залишався доступним, глибоким і водночас актуальним для широкої аудиторії [5].

Підсумовуючи, особливості створення перформансів у сучасному театрі полягають у зміщенні акцентів з фіксованого продукту на живий процес, з ієрархічної режисури на колективну співтворчість, з ілюзії на реальну присутність. Для режисера це означає постійне розширення власного інструментарію — від роботи з тілом і імпровізацією до інтеграції цифрових технологій і соціального контексту. Саме такий підхід дозволяє театру не просто відображати реальність, а активно її формувати, створюючи потужні емоційні та інтелектуальні переживання. У майбутньому перформативні практики, на нашу думку, стануть ще більш інтегрованими в репертуар академічних театрів, збагачуючи класичну драму новими формами діалогу з глядачем і суспільством.

Список використаних джерел

1. Лачко О. Ю. Перформанс у просторі української театральної сцени. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв.* [Серія]: Мистецтвознавство : [зб. наук. пр.]. Харків, 2015. № 6. С. 125–128.
2. Гринишина М. О. Синтетичний театр : [монографія]. Київ : Фенікс, 2019. 416 с.
3. Гордєєв С. І. Впровадження сучасних технологій у процес створення театральних вистав та перформансів у сценічному просторі України та за кордоном. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2025. № 3. С. 336–341.
4. Європейські перформативні практики в умовах війни : [стаття]. 2025. URL: <https://archive.journal-grail.science/index.php/2710-3056/article/view/2764> (дата звернення: 27.04.2026).
5. Авраменко П. М., Заведія О. Б. Особливості роботи режисера в театрі. *Scientific Research: Modern Innovations and Future Perspectives : Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference, February 24-26, 2025. Montreal : European Open Science Space, 2025. С. 30-32.*

*Берелет Володимир,
заслужений артист України,
старший викладач кафедри мистецької освіти,
Берелет Лілія,
заслужена артистка України,
старший викладач кафедри мистецької освіти
Житомирський державний університет імені Івана Франка*

ФУНКЦІОНАЛЬНА РОЛЬ ПРЕДМЕТА, МАТЕРІАЛІВ ТА ІНСТРУМЕНТІВ У ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

У будь-якому виді науки чи мистецтва відбувається дослідження природи матеріалу, його властивостей, особливостей, відмінностей. Тобто усі види науки і мистецтва мають специфічний предмет дослідження. Специфічним предметом називається та частина загального (відображеного) об'єкту, яка найповніше, найглибше, найбезпосередніше відображається засобами даної науки чи мистецтва. Якщо, наприклад, взяти матір усіх наук філософію, в перекладі з грецької це наука про мудрість, то тут специфічним предметом дослідження є те, що криється у назві - мудрість людська.

Мистецтво відрізняється одне від одного за трьома ознаками:

1. Що я досліджую – специфічний предмет;
2. Чим я досліджую предмет – специфічний матеріал;
3. Як я досліджую, яким способом – інструмент творчості, зображальні засоби.

Наприклад, на картині художник пише: олія, полотно, або олівець, картон – цим самим він вказує нам на специфічний матеріал, яким він досліджував предмет свого мистецтва (картину). А специфічним предметом живопису є дослідження характеру (людини, природи, якоїсь події). Інструменти творчості у художника: пензлі, мастихіни, мольберт, палітра тощо

На телебаченні специфічним предметом постає висвітлення події. Отож подія-предмет дослідження для режисера(журналіста) ТБ. Специфічним матеріалом тут є імпровізаційна дія в умовах реального часу, отже імпровізація. Тобто журналіст, режисер, оператор, прибувши на місце події, яку буде висвітлено на телеканалі, мають попередній план, задум сценарію, але, не знаючи як буде розгортатися дія даної події, орієнтуються на ходу (імпровізують). А вже інструментами творчості тут буде камера, касета, або карта пам'яті, загальні, середні, крупні плани, деталі, якими користуються автори події, що висвітлюється.

А що у театрі, в театральному мистецтві? Як і будь-яке видовище, театральне дійство має ті ж самі три ознаки(предмет, матеріал та інструмент). Відомо, що основою театального мистецтва є драматургія. З грецької мови термін «драма» перекладається, як відбувається дія. Отже дія є головним компонентом відображення життя на сцені. Дія стає більш драматичною тоді, коли герою або героям задля досягнення мети необхідно здолати різноманітні перепони, тобто протидію. Як зауважила Г. В. Курінна: «... Дія стає більш драматичною тоді, коли герою або героям потрібно зробити життєво важливий вибір, з непередбаченим результатом, про який герої навіть не здогадуються. Героям необхідно здолати різноманітні перепони, вступати в боротьбу задля досягнення мети...» [1].

Таким чином у драматургії, як і в будь-якому мистецькому творі, важливою є дія, разом з тим, кожна дія повинна породжувати протидію. А наявність дії і протидії це боротьба, це конфлікт. Саме конфлікт у театральному видовищі і є специфічним предметом, який воно(видовище) досліджує. Тут конфлікт виконує роль катализатора, прискорювача дії, він потрібен, щоби за обмежений час театального дійства з глядачем відбулося багато подій, щоби люди відкрилися в усій своїй сутності. В цьому полягає особливість конфлікту драматургії. Конфлікт – це зіткнення між персонажами або між персонажами і середовищем, героєм і долею, а також протиріччя всередині свідомості персонажа або суб'єкта ліричного висловлювання. З латинської мови «конфлікт» перекладається як зіткнення, котре з часом переростає у боротьбу, в

якій кожна зі сторін намагається винести на перший план свою позицію. Розрізняють два основних рівні конфліктів: зовнішній та внутрішній. Зовнішній полягає у тому, що всі дії виконуються фізично, а внутрішній – все відбувається в думках людини.

Кожен драматичний твір має свою композицію, складовими якої є: експозиція, зав'язка, наростання дії, кульмінація та розв'язка. Конфлікт зароджується на етапі зав'язки, на етапі кульмінації набуває своєї найвищої точки, а на моменті розв'язки закінчується неочікуваним кінцем або має happy end. Варто відзначити, що умовно у драматургії конфлікти поділяють на соціальний, моральний, релігійний, політичний, побутовий, сімейний та ідейний. Він може бути антагоністичний, тобто ворожим, і неантагоністичним. Другий, зазвичай, трапляється у комедіях. Вважається, що 90% драматургії відноситься до сімейних конфліктів, це йдеться ще від грецького театру, як, наприклад, «Царь Едіп», або «Прикутий Прометей» (конфлікт між Зевсом і Прометеем). Конфліктна ситуація притаманна не лише усій виставі, але і кожній її складовій(епізодам, діалогам, монологам і т. ін.). На сцені постійно повинен володарювати конфлікт, дія і протидія, навіть у спокійних, мирних епізодах, сценах кохання. Здавалося б який конфлікт може бути між Ромео і Джульєттою у сцені освідчення в коханні? Та якщо не визначити постановочній групі у чому полягає тут конфлікт, дія і протидія, це буде просто діалог-«сиропчик», діалог-«вареннячко», де глядачеві через хвилину стане нудно. А якщо герої будуть змагатися, активно доводити одне одному – хто кого більше любить, епізод заживе іншим життям. Специфічним матеріалом для театральної вистави є сама драматургія, тобто п'єса з її дійовими особами і ремарками автора. Оскільки відомо про те, що театр мистецтво синтетичне, то інструментів, якими користується режисер, дуже багато: мізансцени, актори, сценічна дія, сценічна мова, пластика, звук, музика тощо.

Отже, дуже важливо розуміти, що специфічним предметом мистецтва театру є драматургічний конфлікт. Він впливає на свідомість людини, її почуття, емоції і навіть провокує до здійснення неочікуваних дій. Конфлікт, створений на сцені чи на папері, може викликати гнів, хвилювання, страх, переживання, радість, сміх – це все є тим, чого, певна річ, й прагне творець отримати в кінцевому результаті. З'ясовано, що умовно у драматургії конфлікти поділяють на соціальний, моральний, релігійний, політичний, побутовий, сімейний та ідейний, який, згідно з конфліктологією, може бути антагоністичний і неантагоністичним. Другий, зазвичай, трапляється у комедіях, драмі і не несе ворожого характеру. Варто відзначити, що офіційно відокремлюють лише зовнішній конфлікт та внутрішній. Слід зауважити, що у драматургії набуває широкого використання саме зовнішній конфлікт, який будується на фізичних діях. Коли конфліктує сторони роблять дію, у відповідь інший обов'язково отримує протидію – неочікувану ситуацію, яка породжує продовження, тобто загострення конфлікту. Безперечно, головним є те, що зовнішні конфлікти, зазвичай, мають непередбачуване завершення, тобто кінець, якого глядачі не очікували. Дуже важливо в роботі над виставою творцям досягти того, що глядач, як співтворець театального дійства задовольнив свої духовні потреби, відчув катарсис, очищення душі.

Список використаних джерел

1. Курінна Г. В. Сценарна майстерність на телебаченні. Теледраматургія: навч. посібник. Харків : ХДАК, 2013. 189 с.

УДК 792.075:792.08

Мисечко Сергій,

*заслужений діяч мистецтв України,
викладач кафедри мистецької освіти,*

Житомирський державний університет імені Івана Франка

ІНСТРУМЕНТАРІЙ СУЧАСНОГО РЕЖИСЕРА У СТВОРЕННІ СИНТЕЗОВАНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ДІЙСТВА

Сучасний театральний процес дедалі більше тяжіє до синтезу мистецтв, технологій та комунікаційних практик. Режисер виступає не лише як організатор сценічної дії, а й як інтегратор різних художніх систем — від класичної драматургії до цифрових медіа. У цьому контексті інструментарій режисера стає багатовимірним, поєднуючи традиційні методи постановки з новітніми технологічними засобами.

Теоретичні засади синтезованого театру

- Синтез мистецтв: поєднання драматургії, музики, хореографії, візуальних мистецтв та мультимедіа [1].
- Інтермедіальність: взаємодія сценічної дії з відеопроєкціями, VR/AR технологіями, інтерактивними платформами [2].
- Мета-театральність: включення глядача як активного учасника процесу, що змінює структуру вистави [3].

Традиційний інструментарій режисера

- Драматургічний аналіз: робота з текстом, визначення конфлікту та ідейної домінанти.
- Мізансценування: побудова просторових і часових відносин між персонажами.
- Робота з актором: формування психологічної та пластичної виразності.
- Світло та звук: класичні засоби емоційного впливу.

Новітні технологічні інструменти

- Мультимедійні платформи: використання відеоінсталяцій, інтерактивних екранів, доповненої реальності.
- Цифрова сценографія: 3D-моделювання простору, віртуальні декорації.
- Алгоритмічні системи: застосування штучного інтелекту для генерації музики, світлових партитур, сценарних варіацій.
- Онлайн-театральні формати: трансляції, гібридні вистави, інтерактивні стріми.

Режисер як синтезатор стає медіатором між мистецтвом і технологією [4]. Його завдання полягає у створенні цілісного художнього простору, де:

- акторська гра взаємодіє з цифровими образами;
- драматургія доповнюється інтерактивними елементами;
- глядач перетворюється на співтворця.

Сучасні приклади синтезованого театру демонструють, як режисери інтегрують VR, AR та мультимедіа у постановки, створюючи нові формати взаємодії з глядачем. В Україні та світі вже реалізовано кілька знакових проєктів, що показують потенціал такої інструментарію [5].

Приклади сучасних постановок

Постановка	Локація	Технології	Особливості
«Камінний господар» (Театр 360°)	Київ, Україна	3D-сканування акторів та декорацій	Онлайн-версія класичної драми Лесі Українки з використанням голлівудських технологій. Глядач отримує доступ до інтерактивного простору, де поєднано сценічну гру та цифрову реконструкцію.
«Книги Якова» (Books of Jacob)	Київ та ще 6 країн світу	VR-окуляри, мультиреальність	Міжнародний проєкт театру La MaMa та CultureHub. Актори грали у VR-просторі, а глядачі одночасно спостерігали виставу в різних країнах. Режисер Кшиштоф Гарбачевський поєднав

Постановка	Локація	Технології	Особливості
			містичний текст з технологіями VR.
«Сон літньої ночі» (Royal Shakespeare Company)	Стратфорд-апон-Ейвон, Велика Британія	AR-окуляри	Глядачі бачили фантастичних істот та пейзажі, накладені на реальну сцену. Це створювало ефект занурення у магічний світ Шекспіра.

Аналітичний коментар

- Український контекст: проєкт «Театр 360°» показує, що навіть класичні тексти можуть отримати нове життя завдяки цифровим технологіям. Це робить театр доступним для ширшої аудиторії, зокрема онлайн [6].
- Міжнародний досвід: VR-вистава «Книги Якова» демонструє глобальність сучасного театру — одночасна прем'єра у семи країнах світу створює новий формат культурної комунікації [7].
- AR-практики: приклад Королівської Шекспірівської компанії доводить, що доповнена реальність може не лише прикрасити сцену, а й стати інструментом розкриття внутрішнього світу персонажів [8].

Виклики для режисера

- Технічна інтеграція: необхідність співпраці з IT-фахівцями та VR/AR-дизайнерами.
- Баланс між технологією та емоцією: ризик, що ефекти можуть затьмарити акторську гру.

- Доступність: не всі театри мають ресурси для впровадження дорогих технологій.

Методологічні рекомендації для режисера [9].

1. Підготовчий етап

- Аналіз драматургії: визначити, які сцени найбільш виграють від використання VR/AR чи мультимедіа.
- Формування концепції: технологія має підсилювати ідею, а не замінювати акторську гру.
- Командна співпраця: залучення IT-спеціалістів, дизайнерів VR/AR, звукорежисерів та операторів мультимедіа.

2. Технічна інтеграція

- VR/AR-платформи: обрати програмне забезпечення, яке дозволяє інтерактивність (Unity, Unreal Engine).
- Цифрова сценографія: створити 3D-моделі простору, які можна адаптувати під різні сцени.
- Синхронізація: забезпечити узгодженість між живою дією та цифровими ефектами (таймінг, світло, звук).

3. Робота з актором

- Тренінг взаємодії з віртуальним простором: актори мають навчитися працювати з невидимими об'єктами, які з'являться лише для глядача через AR.
- Пластика та імпровізація: важливо розвивати здатність адаптуватися до технологічних змін у реальному часі.

4. Взаємодія з глядачем

- Інтерактивність: створення моментів, де глядач може впливати на перебіг дії (наприклад, через мобільний додаток чи VR-шолом).
- Доступність: забезпечити альтернативні формати для тих, хто не має VR/AR обладнання (онлайн-стрім, 2D-версія).

5. Етичні та естетичні аспекти

- Баланс між технологією та емоцією: ефекти мають підсилювати драматургію, а не відволікати від неї.

- Автентичність театру: пам'ятати, що головна цінність театру — живе спілкування між актором і глядачем.

Таким чином формуємо певний алгоритм створення синтезованого театрального дійства [10]

1. Ідея та концепція

- Визначення головної теми та художньої мети.
- Формування концептуального бачення: які мистецтва та технології будуть синтезовані (драма + VR, музика + AR, хореографія + мультимедіа).
- Оцінка потенційної аудиторії та формату (офлайн, онлайн, гібрид).

2. Драматургічний аналіз

- Робота з текстом: адаптація під мультимедійні та інтерактивні елементи.
- Визначення ключових сцен, де технологія може підсилити драматургію.
- Створення сценарних варіацій для інтерактивних моментів.

3. Технічне планування

- Вибір платформи (Unity, Unreal Engine, ARKit, VRChat).
- Розробка цифрової сценографії та 3D-моделей.
- Тестування інтеграції світла, звуку та мультимедіа.

4. Робота з акторським складом

- Тренінги взаємодії з віртуальними об'єктами.
- Розвиток пластики та імпровізації у VR/AR-просторі.
- Психологічна підготовка до роботи з глядачем у нових форматах.

5. Репетиційний процес

- Поетапне введення технологій у репетиції.
- Синхронізація живої гри з цифровими ефектами.
- Тестування інтерактивних моментів із залученням фокус-груп.

6. Технічні та художні генеральні репетиції

- Повна інтеграція VR/AR, мультимедіа та живої дії.
- Відпрацювання таймінгу та взаємодії між акторами й технологіями.
- Корекція сценографії та звукового дизайну.

7. Прем'єра

- Запуск вистави у вибраному форматі (офлайн, онлайн, гібрид).
- Забезпечення доступності для різних категорій глядачів (VR-шоломи, 2D-версія,

стрім).

- Збір відгуків та аналітика взаємодії глядачів.

8. Постпрем'єрний аналіз

- Оцінка ефективності синтезу мистецтв і технологій.
- Визначення сильних та слабких сторін постановки.
- Підготовка рекомендацій для майбутніх проєктів.

Цей алгоритм дозволяє режисеру системно інтегрувати VR/AR та мультимедіа у театральний процес, не втрачаючи головного — живої емоції та автентичності театру.

Висновки. Інструментарій сучасного режисера у створенні синтезованого театрального дійства є багатокомпонентним і динамічним. Він поєднує класичні методи театральної постановки з інноваційними технологіями, формуючи нову парадигму сценічного мистецтва. Такий підхід відкриває перспективи для розвитку театру як інтерактивного, міждисциплінарного та глобального феномену. Режисер, який інтегрує VR/AR та мультимедіа, має мислити як архітектор синтезованого простору: він поєднує традиційні засоби театру з новітніми технологіями, створюючи багатовимірний досвід для глядача. Синтезоване театральне дійство — це не просто експеримент, а нова парадигма театру. Режисер стає координатором між класичним мистецтвом та цифровими інноваціями, створюючи простір, де глядач не лише споглядає, а й активно взаємодіє з виставою.

Список використаних джерел

1. Андрухович, Ю. *Театр у часи змін: інтермедіальність та нові формати*. Київ: Дух і Літера, 2021. С. 45–68:120–135.
2. Lehmann, H.-T. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006. С. 22–47: С. 145–178.
3. Pavis, P. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998. С. 210–225: С. 300–315.
4. Москаленко, О. *Сучасна режисура: технології та виклики*. Львів: Видавництво ЛНУ, 2020. С. 55–72: С. 150–165.
5. Causey, M. *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*. London: Routledge, 2006. С. 33–59: С. 200–215.
6. Театр 360°. Офіційний сайт проєкту. [theatre360.com.ua]
7. Royal Shakespeare Company. *Dream: A Virtual Production*. Офіційний сайт RSC, 2021.
8. CultureHub & La MaMa Experimental Theatre Club. *Books of Jacob VR Project*. Нью-Йорк, 2022.
9. Мельник, І. *Інтерактивні технології у сценічному мистецтві*. Харків: ХНУМ, 2019. С. 80–95: С. 140–155.
10. Bay-Cheng, S. *Performance and Media: Taxonomies for a Changing Field*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015. С. 101–128: С. 200–220.

ЗМІСТ

Актуальні проблеми сучасного мистецтва

Верещагіна-Білявська Олена Терменвокс і хвилі Мартено як прототипи синтезатора: до питань витоків електронного інструментарію та його використання в академічній музиці.....	4
Бабічук Вероніка Музично-стилістичні тенденції сучасної української анімації.....	7
Йовжин Вікторія Особливості сучасного саксофонного виконавства.....	11
Гордєєва Тетяна, Грибан Тетяна Синтез мистецтв у сучасному українському хоровому виконавстві.....	13
Мельниченко Вікторія Музичне мистецтво як інструмент культурної дипломатії України в умовах воєнного стану...	16
Омельченко Сергій Психоемоційна підтримка дітей засобами музичного мистецтва в умовах воєнного стану.....	19
Підгасцька Іванна, Мацієвська Людмила, Поліщук Владислав Естетика тиші та мінімалізму в сучасній вокально-інструментальній музиці: від концепції до втілення.....	22
Антонюк Катерина Денні Кері – новатор сучасного барабанного мистецтва.....	24
Травкіна Наталія, Федорченко Валентин Концертмейстерство як феномен сучасної музичної культури.....	26
Чичкаленко Ростислав Імпровізація в акторській практиці: шлях до органічності сценічного існування (у контексті української театральної традиції).....	30
Поліщук Олександр Від слів драматурга до живого образу: як актор і режисер разом творять роль.....	32
Тукмакова Ганна Архетипи К. Г. Юнга як інструмент побудови сценічного образу (на матеріалі п'єси-казки «На крилах мрії»).....	34
Маніхровська Дарія Особливості створення характерної ролі в акторській практиці.....	36
Іванюха Анастасія Робота над роллю у театральній виставі: аналіз, осмислення та втілення в контексті синтезу мистецтв.....	38

Особливості професійної підготовки фахівців мистецьких спеціальностей на сучасному етапі

Дубасенюк Олександра Методологічні засади професійної підготовки фахівців мистецьких спеціальностей на сучасному етапі.....	41
Сидорчук Нінель Кіномистецтво як засіб формування професійної культури здобувачів закладів фахової передвищої освіти.....	44
Бурська Олена Феномен виконавської виразності в контексті змісту фортепіанної підготовки здобувачів освіти.....	46

Грищенко Ігор	
Соціально-акустична синергія хорового колективу: психологічні механізми формування єдності.....	48
Вербаховський Олександр	
Взаємодія інструментальних складових у музичному колективі: від технічного синтезу до художньої єдності.....	53
Одайник Світлана	
Професійні аспекти взаємодії концертмейстера та студента-вокаліста.....	55
Нідзельська Олександра	
Сучасне музичне мистецтво у формуванні культури особистості.....	57
Цар Тарас	
Компетентність співробітництва у підготовці фахівців образотворчого мистецтва і реставрації.....	60
Євдоченко Дмитро	
Теоретичні засади побудови моделі професійної підготовки соліста-інструменталіста естрадно-джазового оркестру.....	63
Баркова Юліана	
Вокальні історії як засіб розвитку співочих навичок молодших школярів.....	65
Гевондян Каріне	
Значення дієвого аналізу ролі в підготовці актора до сценічного виконання.....	68
Голуб Анастасія	
Робота зі страхом і захопленням: професійна техніка втілення «негативних» персонажів у синтезі сценічних мистецтв.....	70
Олексієнко Діана	
Використання елементів музичної терапії у фаховій підготовці сучасного музиканта.....	72
Ткаченко Ксенія	
Специфіка пошуку характерності персонажа: від спостереження до сценічного втілення.....	74
Оганян Артур	
Імідж як фактор формування індивідуального стилю у сучасних музичних жанрах.....	77

Новітні технології в мистецтві: перспективи впровадження

Цюряк Ірина, Грушак Ірина	
Синтез вокальних прийомів Ексла Роуза як основа індивідуального стилю гурту Guns n`Roses.....	79
Дерев'янка Світлана	
Арт-поп як перформативна практика: театральні аспекти у творчості Джері Хейл.....	82
Кравза Вероніка	
Трансформація звуку флейти під впливом джазової стилістики.....	85
Хміль Вікторія	
Синтез стилів у фортепіанних транскрипціях Фазіля Сая.....	87
Голуб Дмитро	
Роль ритму як універсального коду сучасної музичної культури.....	89
Черній Віктор, Тітова Олена	
Трансформація академічної музичної традиції в контексті сучасного міжмистецького синтезу.....	92
Соботюк Анна	
Поза межами жанрів: феномен японської піаністки Кейко Мацуї.....	94
Козлова Вікторія	
Новаторські ідеї та театральні експерименти Леся Курбаса.....	97

Яроповецька Валентина

Особливості синтезу мистецтв у реалізації режисерського задуму сучасної драматичної вистави.....100

Історичний досвід розвитку синтезу мистецтв в Україні та світі**Наталія Борисенко, Ігор Суботницький**

Опера як життя: феномен Джузеппе Верді.....104

Роговська Єлизавета, Рутецький Василь

Трансформація вокальних студій в персональний бренд: досвід авторських шкіл Житомира...106

Кулаківський Ігор

Контрабас у синтезі мистецтв: між музикою, театром і візуальною культурою.....110

Савчук Олександра

Творчість Володимира Шинкарука як синтез музики та поезії в українській авторській пісні..114

Сироїд Каріна

Феномен популярності пісні «Moon river»: від кіноекрану до сучасності.....117

Редькіна Катерина

Жанрово-стильові особливості фантазій для скрипки соло Г.Ф. Телемана у контексті європейських музичних традицій першої половини XVIII століття.....119

Назаровська Ангеліна

Образ України у вокальній музиці XX століття.....121

Зусва Вікторія

Інтеграція та досвід застосування західних технік у підготовці акторів в Україні.....124

Грицай Альона

Театральні елементи в обрядах і звичаях українського народу.....126

Солопійчук Олег

Синтез мистецтв у творчості Моцарта: між театральністю та філософською ідеєю.....129

Культурно–мистецькі проєкти запровадження синтезованих видів мистецтв в українському соціокультурному просторі сьогодення**Авраменко Петро, Заведія Олена**

Особливості створення перформансів у сучасному театрі.....133

Берелет Володимир, Берелет Лілія

Функціональна роль предмета, матеріалів та інструментів у театральному мистецтві.....135

Мисечко Сергій

Інструментарій сучасного режисера у створенні синтезованого театального дійства.....136

Наукове видання

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ ЗМІН СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ СЬОГОДЕННЯ

III Всеукраїнська науково-практична конференція
здобувачів вищої освіти і молодих учених

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

Редактор: А. М. Чернишова
Верстка та макетування: А. М. Чернишова
Дизайн обкладинки: А. В. Пустовенська