

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

Реєстрація Міністерства освіти і науки України відповідно до листа
Інституту модернізації змісту освіти № 22.1/10-28 від 12.01.2022.

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол № 15 від 30 травня 2022 р.)

Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція: матеріали всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів. – Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2022. – 206 с.

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

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Трач Юлія Василівна – доктор культурології, професор кафедри комп’ютерних наук, директор навчально-наукового інституту КНУКіМ;

Деркач Світлана Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, завідувачка кафедри режисури естради та масових свят КНУКіМ;

Донченко Наталія Петрівна – заслужений діяч мистецтв України, професор, професор навчально-наукового інституту КНУКіМ;

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

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

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

Малахова Маргарита Олександрівна ПІДГОТОВКА СТУДЕНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ: ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД.....	34
Набоков Роман Геннадійович ЦЕРЕМОНІЙМЕЙСТЕР: СУТНІСТЬ ТА СПЕЦИФІКА РОБОТИ.....	39
Никоненко Руслан Миколайович ЕВОЛЮЦІЯ МИСТЕЦТВА МІЗАНСЦЕНУВАННЯ ЯК ПЛАСТИЧНОЇ МОВИ РЕЖИСЕРА.....	43
Ніколайчук Антон Петрович ТЕАТРАЛЬНІ РЕФОРМИ АНДРЕ АНТУАНА. СТВОРЕННЯ НОВОЇ СЦЕНІЧНОЇ РЕАЛЬНОСТІ.....	46
Татаренко Марина Геннадіївна РЕПЕТИЦІЙНИЙ ПРОЦЕС ЯК ОСНОВА СТВОРЕННЯ РЕЖИСЕРОМ СЦЕНІЧНОЇ ФОРМИ.....	49
Філіна Тетяна Вікторівна УКРАЇНСЬКЕ ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ ПРЯШІВЩИНИ (СХІДНА СЛОВАЧЧИНА): ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ.....	52
Чистяков Олег Олегович ВИТОКИ ЖАНРУ ПАНТОМІМИ ЯК НЕВЕРБАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА: ІСТОРИЧНИЙ ЕКСКУРС.....	56
Чорнойван Анжеліка Тарасівна ТВОРЧИЙ ПОЧЕРК АМПЛІТУДИ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДЖОРДЖО СТРЕЛЕРА.....	59
Шевченко Ганна Олександрівна Орлова Тетяна Василівна МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ХУДОЖНІЙ ПРИЙОМ «ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ЖИТТЯ».....	62

цьому незвичному для них середовищі. Потім режисер «опускав» їх донизу і занурював у вир життя. Саме за таких умов актори поверталися у звичний світ вже іншими.

Очевидно, що подібний практикум був необхідний режисеру для пошуку відповідності для формового вираження образної змістовності. Завдання та образи визначали архетипне середовище, а просторово-часова трансформація руху – спосіб акторського існування у цьому середовищі.

Обидва шляхи наближення до образу як до віддзеркалення архетипу відзначаються в естетиці всіх епох. Г. Мацкявічюс виховує у актора пластичної драми здатність моделювати час як концептуальну театральну доміную через полімерне виявлення простору мислення, простору реальності та емоційно-чуттєвого простору.

Розвинене відчуття артиста, як частина акторської техніки є необхідним режисеру для втілення завдань його театру, абсолютно чуттєвого та інтелектуально-психологічного розуміння світу. Своїм головним педагогічним завданням режисер вважав виховання особистості художника. Таким чином, Г. Мацкявічюс визначає, що органічне поєднання внутрішнього і зовнішнього і, отже, процес переживання підвладний лише такому актору пластичного театру, у підсвідомості якого встановився новий інтелектуально-емоційний зв'язок, що визначає необхідність експресивної форми для виявлення змісту, і який може увібрати в всю емоційну складність запропонованих обставин.

*Малахова Маргарита Олександрівна,
кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри
інструментально-виконавської майстерності
Інституту мистецтв
Київського університету імені Бориса Грінченка*

ПІДГОТОВКА СТУДЕНТА-ІНСТРУМЕНТАЛІСТА ДО КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ: ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

Музичне інструментально-виконавське мистецтво – часове мистецтво, зміст якого можна розглядати в двох аспектах: суто музичному (зміст музичного твору розкривається і сприймається у часі) та виконавському (з огляду на кількість часу, який потрібен для сформування цілісної особистості музиканта-виконавця). Цей процес довготривалий – тільки період навчання від музичної школи до здобуття вищої музичної освіти охоплює більше десяти років, а самовдосконалення митця продовжується протягом усього творчого життя. За цей час музикант проходить тернистий шлях набуття технічної майстерності, формування і розвитку музичного мислення, професійно-особистісних якостей, пошуку власного виконавського стилю. І цей шлях виконавця неможливо уявити без сцени, оскільки кінцевим результатом роботи над музичними творами має бути їх публічне виконання. Саме виступ перед публікою кристалізує професійні здобутки музиканта-виконавця, презентує рівень його інструментально-виконавської майстерності.

Атмосфера публічного виступу є унікальною за своєю сутністю і відчуттями, яка включає: експонування назагал власної інтерпретації і виконавських можливостей; одномоментне виконання музичних творів; комунікацію із слухачами на чуттєво-енергетичному рівні. Важливість прилюдного виконання для професійно-особистісного розвитку виконавця й обумовлює необхідність концертно-виконавської практики під час освітнього процесу та набуття сценічного досвіду музикантом, зокрема студентом-інструменталістом.

З огляду на вищезазначене, ми визначаємо окремий етап в роботі над музичними творами – *«обігрування» концертної програми*. Процес «обігрування» охоплює низку публічних виступів з метою подальшого їх аналізу і коригування виконавських дій. Задача цього етапу – напрацювання виконавцем, студентом-інструменталістом, певного алгоритму дій у концертних умовах, набуття вміння адаптуватися до різноманітних сценічних ситуацій, зберігаючи високу виконавську якість. Підготовка до концертів –

довготривалий процес. «Обігрування» концертної програми відбувається паралельно з процесом вдосконалення художньо-виконавських можливостей студента щодо музичних творів. «Обігрувати» – зміцнювати якість виконання, поглиблювати технічні і художні задачі, які були окреслені заздалегідь.

Зосередимося на деяких аспектах підготовки студента-інструменталіста до публічних виступів.

1. Репертуар та побудова концертної програми. Дотримання викладачем дидактичного принципу системності та послідовності – основа вибору репертуару. Музичні твори мають відповідати вже набутим виконавським можливостям студента. Разом з тим, обраний репертуар має ставити перед виконавцем нові виконавські та художні завдання, націлені на розвиток його особистісних якостей, образно-емоційного сприймання музичного матеріалу. При виборі програми, окрім художньо-виконавської доцільності, обов'язково потрібно враховувати й індивідуально-особистісні риси виконавця: темперамент, вподобання, смаки тощо. У цьому сенсі велику роль відіграє досвід викладача, його педагогічна інтуїція. Важливе значення для успішного концертного виконання програми має послідовність виконуваних творів. Видатний український баяніст, педагог, засновник квартету баяністів Київської філармонії М. Різоль зазначав, що «<...> концертну програму можна розглядати як своєрідну сюїту, у якій чергуються твори різного характеру, підібрані в органічному поєднанні один до одного» [4, с. 207].

2. Важливим елементом сценічної майстерності музиканта-виконавця є його здатність до емоційно-образного перевтілення, тобто контрольованої зміни внутрішнього стану. Вміння активізувати необхідні емоції за потреби, викликати в собі відчуття, аналогічні до концертних, є дуже цінним у виконавському арсеналі музиканта, саме тому його необхідно свідомо розвивати. На

етапі «обігрування» доцільним є застосування варіативних форм у відтворенні концертної програми:

- виконання музичних творів наодинці, але максимально виразно, емоційно, натхненно;

- аудіо- чи відеозапис власного виконання музичних творів. Переваги такого способу в простоті реалізації і мобільності. Студент швидко отримує результат власного виконання й, відповідно, має можливість швидко проаналізувати й відкоригувати свої дії;

- моделювання концертних ситуацій – такі репетиції мають відбуватися за умов, максимально наближених до концертних: вихід, поклон, налаштування на образ-емоцію, виконання, пауза, поклін, вихід зі сцени. Усі ці елементи виступу мають бути чітко усвідомлені студентом й неодноразово відпрацьовані. З досвідом виконавець знаходить свій власний «набір дій», який переходить на рівень підсвідомого і всі ці дії відбуваються природно;

- «тестові» концертні виступи для лояльної публіки (дітей, батьків). Такі концерти, на нашу думку, мають менший психологічний тиск на виконавця і спонукають студентів до більш стабільного виконання програми, особливо на початковій стадії «обігрування».

3. Приборкання сценічного хвилювання є тією задачею, з якою стикається більшість виконавців. Не існує універсальної формули у вирішенні цієї проблеми, але знайти власний алгоритм дій допомагає розуміння істинних причин хвилювання. Чинники, які породжують дезорганізовану сценічну поведінку музикантів-виконавців, за Л. Котовою:

- навколишнє середовище;
- не сформовані музично-естетичні потреби;
- негативні мотиви діяльності;
- особливості індивідуальної психіки;
- неусвідомлена ціль професійного навчання;

- недостатня професійна готовність до виконання;
- невдала попередня виконавська діяльність;
- відсутня потреба у виступах перед аудиторією;
- сформований рефлекс на обов'язкове хвилювання перед публічним відтворенням інформації та його негативний вплив на результативність гри;
- внутрішня установка, яка скерована на самооцінку власної особистості.

«Уміння інструменталістів знаходиться в оптимальному концертному стані пов'язані з такими характеристиками їх особистості, як відсутність тривожності, впевненість у своїх можливостях, силою-слабкістю нервової системи, екстраверсією чи інтроверсією» [2, с. 30-31].

Отже, у процесі підготовки до концертного виступу ми акцентуємо увагу на важливості етапу «обігрування», як такого, що забезпечує набуття студентом-інструменталістом концертно-виконавського досвіду. Здатність музиканта-виконавця контролювати сценічний стан залежить від ступеня професійної готовності до концертно-виконавської діяльності, зокрема: технічної спроможності ігрового апарату, якісно-надійного опанування музичних творів, розвитку емоційно-вольових якостей, інтелекту, смаку, періодичності публічних виступів, наявності практичного досвіду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Василевич М. О. Формування досвіду сценічної витримки виконавців-інструменталістів у системі професійної мистецької освіти. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття* : зб. матеріалів II Міжнар. наук.-практ. конф. Київ, 14–15 квітня 2016 р. Київ : Київ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2016. С. 508–519.
2. Котова Л. М. Методика підготовки музикантів-інструменталістів до сценічної діяльності : навч-метод. посіб. Мелітополь, 2010. 227 с.
3. Малахова М. О. Соціально-психологічні аспекти сценічного хвилювання у професійно-виконавській діяльності майбутнього вчителя

музики. *Педагогічна освіта: теорія і практика* : зб. наук. праць. Кам'янець-Подільський, 2013. Вип. 13. С. 297–302.

4. Ризоль Н. И. Очерки о работе в ансамбле баянистов. Москва : Сов. композитор, 1986. 224 с.

*Набоков Роман Геннадійович,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури
Харківської державної академії культури*

ЦЕРЕМОНІЙМЕЙСТЕР: СУТНІСТЬ ТА СПЕЦИФІКА РОБОТИ

Зародження мистецтва церемоніймейстера слід починати з вивчення історії розвитку католицької церкви, де вперше у V столітті цей термін був задокументований, ця посадова особа Папського двору і нині відповідає за чітке та бездоганне проведення складних ритуалів за участю пантіфіка та обрядів священної літургії. Також багато документів, де цей термін використовується, ми знаходимо, вивчаючи таблиці про ранги королівських дворів Європи. Церемоніймейстери при дворі відповідали за суворе дотримання правил протоколу, а саме створення простору, де проходили зустрічі та надавали протоколу символічного значення. Сьогодні у багатьох національних урядах різних країн світу та у європейських монархіях цю функцію виконує керівник протокольної служби, беручи участь, як «перший контакт», між урядами при плануванні двосторонніх та багатосторонніх зустрічей на найвищому рівні та візитів. Церемонія, за П'єром Робером – це урочисті заходи, пов'язані, перш за все, із релігійним культом, а також – зовнішні форми поваги, які виявляються у жестах, інсигніях, одязі, певних різновидах декору ініціацій тощо. Дане поняття передбачає вияв надмірної уваги до особи на рівні державного та приватного життя [2, с. 117].