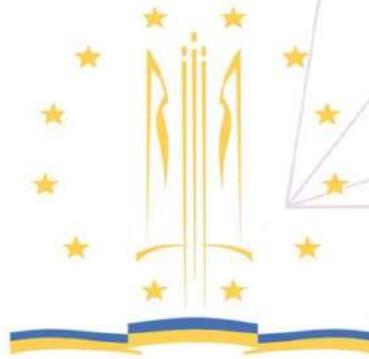


МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ  
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ ЕСТРАДИ І ШОУ  
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ  
КАФЕДРА РЕЖИСУРИ  
ДЗ «ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ К.Д. УШИНСЬКОГО»  
КАФЕДРА ПОЛІТИЧНИХ НАУК І ПРАВА  
ПВНЗ «КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ КУЛЬТУРИ»  
ЛУГАНСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ



# АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: ТРАДИЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКА ІНТЕГРАЦІЯ

МАТЕРІАЛИ

У ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

16 ТРАВНЯ  
2025

УДК 792+378.147+316.7+304.4](100)”20”

С928

У науковому збірнику представлено матеріали теоретичних досліджень науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів вищої освіти, 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:** **Голубцова Любов Федорівна** – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, професорка, завідувачка кафедри сценічного мистецтва ЛДАКМ; **Крипчук Микола Володимирович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор, завідувач кафедри режисури естради і шоу КНУКіМ; **Мельник Мирослава Миколаївна** – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри режисури естради і шоу КНУКіМ; **Набоков Роман Геннадійович** – кандидат мистецтвознавства, доцент, декан факультету сценічного мистецтва ХДАК; **Проноза Інна Іванівна** – кандидатка політичних наук, доцентка кафедри політичних наук і права; **Шумакова Світлана Миколаївна** – кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри режисури ХДАК.

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київського національного університету культури і мистецтв  
(протокол № 19 від 30 червня 2025 р.)*

***Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція*** : матеріали V Всеукр. наук. конф., Київ, 16 травня 2025. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2025. 226 с.

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.

©Київський національний університет культури і мистецтв, 2025

## ЗМІСТ

### РОЗДІЛ 1. СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИЧНИЙ РАКУРС ТА ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

*Бітков Сергій Васильович*

*Науковий керівник: Голубцова Любов Федорівна,*

**МЮЗИКЛ В УКРАЇНІ: ЖАНРОВІ ВИКЛИКИ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ..... 10**

*Бобко Сергій Володимирович*

**РОЛЬ ПЛАСТИКИ ЯК ЗАСОБУ ВИРАЖЕННЯ РОЛІ В АКТОРСЬКІЙ МАЙСТЕРНОСТІ..... 14**

*Буковський Павло Ігорович*

*Науковий керівник: Крипчук Микола Володимирович*

**СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОЇ ЕКСЦЕНТРИКИ У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ АКТОРСЬКОГО ОБРАЗУ ..... 17**

*Волкова Лідія Львівна*

**ФУНКЦІОНУВАННЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФОЛОГЕМ У ВЕСНЯНИХ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВИХ ДІЙСТВАХ..... 20**

*Гордєєв Сергій Іванович*

**УНІВЕРСАЛЬНІ ТЕХНІКИ СУЧАСНОЇ РЕЖИСУРИ АРТПРОЄКТІВ ..... 25**

*Деркач Світлана Миколаївна*

**МУЗИКА ЯК ЕЛЕМЕНТ ПЕРФОРМАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: РЕЖИСЕРСЬКИЙ ВИМІР ..... 28**

*Дучук Олександр Сергійович*

*Науковий керівник: Уланова Світлана Іванівна*

**АНТРЕПРИЗА ЯК ФОРМА ТА ВИД ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ..... 33**

*Ковтонюк Мирослава Юрївна*

*Науковий керівник: Мельник Мирослава Миколаївна*

**КОМЕДІЙНИЙ ЖАНР У ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНИХ ТА СУЧАСНИХ АКТОРСЬКИХ ПРАКТИК..... 37**

<i>Крипчук Микола Володимирович</i>	
СМІХОВА КУЛЬТУРА ТА ВУЛИЧНИЙ ТЕАТР: ТЕОРІЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ.....	43
<i>Литовченко Арина Миколаївна</i>	
<i>Науковий керівник: Крипчук Микола Володимирович</i>	
СПЕЦИФІКА МОВЛЕННЕВОЇ ХАРАКТЕРНОСТІ В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ АКТОРСЬКОГО ОБРАЗУ .....	47
<i>Нестеренко Олександр Анатолійович</i>	
<i>Науковий керівник: Мельник Мирослава Миколаївна</i>	
СПЕЦИФІКА ЗАСТОСУВАННЯ МЕХАНІЧНОСТІ РУХУ ЯК ПРИЙОМУ АКТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ У СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ .....	50
<i>Рудник Олександра Олександрівна</i>	
<i>Науковий керівник: Деркач Світлана Миколаївна</i>	
УКРАЇНСЬКИЙ МЮЗИКЛ ЯК ФОРМА СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	53
<i>Садлій Вікторія Ярославівна</i>	
<i>Науковий керівник: Панасюк Валерій Юрійович</i>	
ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИ ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ .....	58
<i>Соколовський Назар Максимович</i>	
<i>Науковий керівник: Деркач Світлана Миколаївна</i>	
МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ.....	61
<i>Старостін Антон Павлович</i>	
<i>Науковий керівник: Набоков Роман Геннадійович</i>	
ПОЧАТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ ВАСИЛЯ СТУСА .....	66
<i>Торчинський Анатолій Володимирович</i>	
<i>Науковий керівник: Крипчук Микола Володимирович</i>	
МЕТАФОРА ЯК ПРОВІДНИЙ ТРОП В ПОСТАНОВКАХ П'ЄСИ «МИНА МАЗАЙЛО» МИКОЛИ КУЛІША .....	69
<i>Юдіна Вероніка Віталіївна</i>	
<i>Науковий керівник: Деркач Світлана Миколаївна</i>	
СПЕЦИФІКА ІНТЕРАКТИВНИХ ШОУ-ВИСТАВ ДЛЯ ДІТЕЙ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ .....	73

## РОЗДІЛ 2. ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

*Гіхонк Алла Юріївна*

**ЦИФРОВА СЦЕНА: ТРАНСФОРМАЦІЯ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ ТА СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ ..... 78**

*Бакарова Ольга Віталіївна*

*Науковий керівник: Доколова Альона Сергіївна*

**СЦЕНІЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ РІЗДВЯНОЇ ОБРЯДОВОСТІ В МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ: ДОСВІД ІНТЕГРАЦІЇ НІМЕЦЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У МЮЗИКЛІ ..... 82**

*Білий Ілля Володимирович*

*Науковий керівник: Кундеревиц Олена Вікторівна*

**СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ПОП-КУЛЬТУРИ..... 85**

*Вакуленко Дарина Юріївна*

**СЕМІОТИЧНІ ПРАКТИКИ У СЦЕНІЧНОМУ ДИЗАЙНІ: АНАЛІЗ СИМВОЛІВ У СВІТОВИХ ШОУ ТА КОНЦЕРТАХ ..... 90**

*Гардабхадзе Ірина Анатоліївна*

**У ПОШУКАХ КРЕАТИВНОСТІ: ІНФЛЮЕНСЕРИ ТА ЦИФРОВІ ЗНАМЕНИТОСТІ РЕАЛІСТИЧНОЇ ВІРТУАЛЬНОСТІ..... 93**

*Крикуненко Сергій Віталійович*

**РОЛЬ МУЗИЧНОГО ФЕСТИВАЛЮ «СХЕМА» У ФОРМУВАННІ .... 98**

*Кучер Ростислав Станіславович*

**ВІЗУАЛЬНІ ЗАСОБИ СЦЕНІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ ЯК ЧИННИК ПОСИЛЕННЯ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ БЛАГОДІЙНИХ ПРОЄКТІВ ..... 102**

*Новік Марія Василівна*

*Науковий керівник: Приходько Оксана Михайлівна*

**ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНАРІЮ АНІМАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ У РОЗВАЖАЛЬНИХ ЦЕНТРАХ..... 107**

*Сікалов Ігор Андрійович*

**ІНТЕГРАЦІЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА У СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ ПРОСТІР ХХІ СТОЛІТТЯ..... 112**

*Яковлев Тарас Сергійович*

*Науковий керівник: Баталіна Христина Фрідріхівна*

**ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ЧИННИК СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ  
ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА..... 115**

**РОЗДІЛ 3. АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ  
КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ І РЕЖИСЕРІВ  
ЕСТРАДИ**

*Шапко Лариса Іванівна*

**РОЛЬ ПЕДАГОГІЧНОГО ПРАЦІВНИКА У ФОРМУВАННІ  
ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ВИПУСКНИКА..... 119**

**РОЗДІЛ 4. ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ:  
ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО**

*Агеев Єгор Володимирович*

*Науковий керівник: Фішер Володимир Михайлович*

**ЧОЛОВІЧА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТЕАТРАЛЬНОМУ КАБАРЕ:  
МАСКУЛІННІСТЬ, ДЕКОНСТРУКЦІЯ І СЦЕНА ГЕНДЕРНОЇ ГРИ  
..... 125**

*Білик Олексій Ігорович*

*Науковий керівник: Голубцова Любов Федорівна*

**КУРБАСІВСЬКІ ПРИНЦИПИ В ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМУ ТЕАТРИ  
УКРАЇНИ: НОВІ ФОРМИ, СТАЛІ СЕНСИ..... 129**

*Борисов Артем Юрійович*

*Науковий керівник: Приходько Оксана Михайлівна,*

**МОДЕРНІЗАЦІЯ АКТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У СФЕРІ  
АНІМАТОРСТВА..... 132**

*Бурлевич Олександр Олександрович*

**СПЕЦИФІЧНІСТЬ СТРУКТУРИ КАДРУ В ТЕЛЕСОУ ЦИФРОВОЇ  
ЕПОХИ..... 136**

*Вигузова Діана Андріївна*

*Науковий керівник: Крипчук Микола Володимирович*

**ІНТЕГРАЦІЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТА ПЛАСТИЧНОЇ  
ВИРАЗНОСТІ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ПОСТАНОВКАХ..... 140**

*Єгорова Маргарита Олександрівна*

*Науковий керівник: Приходько Оксана Михайлівна*

**СЦЕНІЧНИЙ БІЙ ЯК ЕЛЕМЕНТ ПЛАСТИЧНОЇ..... 143**

*Загайко Михайло Миколайович*

*Науковий керівник: Приходько Оксана Михайлівна*

**ПОСТАНОВЧО-РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ  
ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ–ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ НА  
ПРИКЛАДІ ВИСТАВ КАМЕРНОГО ТЕАТРУ «МАЛАНКА» ..... 147**

*Крикунов Ігор Геннадійович*

*Науковий керівник: Мельник Мирослава Миколаївна*

**ГРОТЕСК І САТИРА ЯК ЗАСОБИ ЕТНІЧНОЇ САМОРЕФЛЕКСІЇ В  
СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ (ЗА ТВОРОМ  
М. ГОГОЛЯ «НІЧ ПЕРЕД РІЗДВОМ») ..... 151**

*Литвиненко Ілля Дмитрович*

*Науковий керівник: Уланова Світлана Іванівна*

**НОВІ ПРОЧИТАННЯ КЛАСИКИ: РЕЖИСЕРСЬКІ СТРАТЕГІЇ У  
ПОСТАНОВКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ  
..... 157**

*Лобода Богдан Олександрович*

*Науковий керівник: Хорошилова Аліна Олександрівна*

**ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ АКТОРСЬКИХ ТЕХНОЛОГІЙ  
ЯК ЗАСІБ РОЗВ'ЯЗАННЯ СТРЕСОВИХ СИТУАЦІЙ ..... 161**

*Місяк Олег Володимирович*

*Науковий керівник: Сібірякова Олена Олександрівна*

**ГУМАНІСТИЧНА ФОТОГРАФІЯ ЯК ЗАСІБ ВІЗУАЛЬНОЇ  
КОМУНІКАЦІЇ І СОЦІАЛЬНОЇ ЕМПАТІЇ В УМОВАХ  
ГЛОБАЛІЗАЦІЇ..... 167**

*Набоков Роман Геннадійович*

**ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ В ІВЕНТ-РЕЖИСУРІ: ТРАНСФОРМАЦІЯ  
СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК..... 172**

*Никоненко Руслан Миколайович*

**СОЦІАЛЬНА ІНТЕГРАЦІЯ ЧЕРЕЗ МИСТЕЦТВО: ТЕАТРАЛЬНІ  
ІНІЦІАТИВИ В ЗОНІ КОНФЛІКТУ ..... 178**

*Печеранський Ігор Петрович*

**СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ПРОЄКЦІЇ ТЕХНОЛОГІЧНИХ  
ІННОВАЦІЙ: KEYС VR ..... 181**

*Попсуй Олександр Олександрович*

*Науковий керівник: Уланова Світлана Іванівна*

**ТЕХНОЛОГІЇ СУЧАСНОЇ СЦЕНОГРАФІЇ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ  
ПОСТАНОВОЧНОГО ПРОЦЕСУ ..... 186**

*Рибальська Дар'я Олексіївна*

*Науковий керівник: Капустянська Олена Миколаївна*

**ПРОБЛЕМИ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ В  
УМОВАХ ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ПАРАДИГМИ ХУДОЖНЬОГО  
МИСЛЕННЯ ..... 190**

*Собикін Павло Володимирович*

*Науковий керівник: Голубцова Любов Федорівна*

**МАРКЕТИНГ ЯК СЦЕНА: ДРАМАТУРГІЧНА МОДЕЛЬ  
РЕКЛАМНОЇ КАМПАНІЇ ..... 193**

*Тітієвська Лідія Сергіївна,*

*Науковий керівник: Хорошилова Аліна Олександрівна*

**ПРОФЕСІЙНІ ЯКОСТІ АКТОРА У ВИМІРАХ ВИМОГ СУЧАСНИХ  
УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК ..... 197**

*Томак Олександра Геннадіївна*

*Науковий керівник: Сорока Іван Іванович*

**ІНТЕГРАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ У СВІТОВИЙ  
КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР..... 200**

*Яковлев Тарас Сергійович*

*Науковий керівник: Баталіна Христина Фрідріхівна*

**ІНТЕГРАЦІЯ СЦЕНІЧНОГО ТА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО  
МИСТЕЦТВА ЗА УЧАСТІ ШІ: ФОРМУВАННЯ ГІБРИДНИХ  
ЖАНРІВ ..... 204**

## **РОЗДІЛ 5. ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ**

*Бойко Валерія Андріївна*

**СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК МЕДІУМ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В  
УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ: РЕЖИСЕРСЬКІ СТРАТЕГІЇ НА МЕЖІ  
РЕАЛЬНОСТІ Й ХУДОЖНЬОЇ МЕТАФОРИ ..... 208**

*Мельник Мирослава Миколаївна*

**ПОЛІТИЧНА ПАРОДІЯ ЯК ФОРМА ПЕРФОРМАТИВНОГО  
МИСТЕЦТВА В УМОВАХ СУСПІЛЬНОЇ ПОЛЯРИЗАЦІЇ ..... 212**

*Наумкіна Світлана Михайлівна*

**ІННОВАЦІЙНІ ПОЛІТИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КОНТЕКСТІ  
СКЛАДНИХ СОЦІАЛЬНИХ ВЗАЄМОДІЙ..... 216**

*Островська Марина Василівна*

**ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЗА  
ДОПОМОГОЮ СЦЕНІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ..... 219**

*Проноза Інна Іванівна*

**ГРОМАДЯНСЬКА ОСВІТА У ВИМІРАХ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ  
..... 222**

# РОЗДІЛ 1

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРИЧНИЙ РАКУРС ТА ПРАКТИЧНИЙ ДОСВІД

**Бітков Сергій Васильович,**  
*магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*  
*Луганської державної академії культури і мистецтв*  
*<https://orcid.org/0009-0001-6357-6977>*

**Науковий керівник:**  
**Голубцова Любов Федорівна,**  
*кандидатка мистецтвознавства, доцентка,*  
*доцентка кафедри перформативних мистецтв*  
*Луганської державної академії культури і мистецтв*  
*<https://orcid.org/0000-0002-5807-2176>*

### МЮЗИКЛ В УКРАЇНІ: ЖАНРОВІ ВИКЛИКИ ТА УКРАЇНСЬКИЙ КОНТЕКСТ

Мюзикл як сценічний жанр, що поєднує драматургію, музику, вокал і хореографію, є одним з найпопулярніших і комерційно успішних видів театрального мистецтва у світі. Утім, в Україні мюзикл залишається жанром, що ще тільки виборює своє місце у професійному репертуарі, стикаючись із низкою художніх, організаційних і культурно-політичних викликів. У світлі нових умов – війни, внутрішньої мобілізації суспільства, запиту на культурну ідентичність – мюзикл в українському контексті отримує нові змісти та виклики. З одного боку, мюзикл є інструментом розважального впливу, з іншого – потужним засобом емоційного комунікування та національного самовираження. Саме тому питання адаптації мюзиклу до українських реалій, пошуку власного жанрового обличчя й інтеграції в сучасний культурний ландшафт потребує окремого аналітичного підходу.

Попри популярність жанру у світовій театральній системі, в українському мистецтвознавстві мюзикл досліджується фрагментарно. Окремі аспекти

аналізувалися у працях О. Ріпко [1], Н. Куришко [2, 112–117], В. Костюка [3, 45–49], а також у статтях, присвячених постановкам мюзиклів на сценах Національної оперети України, Львівського театру опери та балету, Харківської опери [4].

Іноземні автори, зокрема С. Вальдман [5], Е. Хітнер [6], Г. Бернстайн [7, 33–38], звертають увагу на комерційний, жанровий і соціокультурний потенціал мюзиклу в контексті постмодерної культури. Однак системне дослідження жанрової специфіки українського мюзиклу, його трансформацій та адаптацій у межах локального культурного простору є актуальним і залишається недостатньо розробленим напрямом.

Відтак, мета дослідження полягає у розробці теоретичних, методичних, практичних основ аналізу жанрової специфіки мюзиклу в Україні та виявленні на їх основі особливостей адаптації до українського соціокультурного контексту. В повному обсязі, окресленні завдання представлені в магістерському дослідженні. В тезах наведено фрагмент отриманих наукових результатів, що складає перший розділ магістерської роботи.

Відтак, узагальнення існуючого наукового базису за обраною тематикою свідчить про те що, мюзикл в українському театрі з'являється епізодично з 1990-х років, поступово набуваючи визнання серед глядачів. Водночас його жанрова природа нерідко стикається з непорозумінням як серед митців, так і у професійній критиці. Причина – відсутність сталих традицій постановки мюзиклу, брак спеціалізованої освітньої бази (акторів, які одночасно володіють вокалом, хореографією і драматичною грою), а також недостатній рівень фінансування таких проектів [1; 2; 3].

Український мюзикл нині опиняється на перетині кількох векторів розвитку (рис. 1):



**Рис. 1. Тріада векторів сучасного розвитку мюзиклу в Україні.**

Виокремлені вектори розвитку мюзиклу в Україні ґрунтуються на історичній періодизації, яку більш широко представлено у магістерській роботі, згідно якої, поява українських авторських мюзиклів, зокрема проєктів на основі історичних подій, фольклору, сучасної поезії датується кінцем 1980-х – початком 1990-х, але як явище, що розвивається системно, він утверджується починаючи з 2000-х років, завдяки таким постановкам як: «Got to be free», «Харків 1938», «Квітка. Пісня наяву й у снах», «Катерина», у яких мюзикл стає не лише адаптацією західного формату, а й самостійним способом національного художнього висловлювання [1].

Проаналізувавши наявний науковий доробок, дійшли висновку, що український мюзикл – це не просто адаптація західної форми, а поступове народження власного художнього явища, особливості якого проявляються у всьому: в змісті, формі, тематиці й контексті тощо (табл. 1).

**Таблиця 1. Особливості українського мюзиклу**

№	Особливість	Характеристика
1	Національна тематика	Звернення до історії, культури, мови, фольклору, національної пам'яті
2	Соціальна функція	Виконання ролі мистецького спротиву, психологічної підтримки, мобілізації
3	Поєднання традиції й сучасності	Використання народних мелодій, поезії, автентики у поєднанні з модерною музикою
4	Літературна основа	Вона базується на класичних текстах або сучасній поезії
5	Експериментальна форма	Жанрова гібридність: перетин мюзиклу з драмою, пластикою, перформансом
6	Символічна візуальність	Мінімалізм у сценографії, використання метафори, світлових акцентів

7	Голос покоління	Мюзикл як майданчик для актуального художнього висловлювання
---	-----------------	--

*Джерело:* складено автором.

З огляду на таблицю, можна зробити висновок, що жанрові виклики пов'язані з пошуком балансу між драматичною глибиною і видовищністю, між автентичністю й комерційністю, між локальним змістом і універсальними сценічними кодами. Український мюзикл ще не має сталого канону, проте саме це дає простір для експерименту та формування власного обличчя жанру. В умовах війни, мюзикл навіть у розважальній формі може ставати засобом психологічної реабілітації, мобілізації, мотивації, а отже – отримує нову місію.

Таким чином, на засадах аналізу сучасної театральної практики та соціокультурних змін було сформовано теоретичні засади розуміння мюзиклу як динамічного жанру в українському контексті. Мюзикл постає не лише як форма розваги, а як важливий інструмент комунікації, актуалізації національної пам'яті, емоційного впливу. Представлені результати дослідження покладено в основу розробки критеріїв жанрової типології українського мюзиклу, моделі його розвитку та інструментів взаємодії з аудиторією в нових умовах.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Ріпко О.М. Український музичний театр у контексті жанрової трансформації : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. 216 с.
2. Куришко Н.І. Мюзикл як феномен сучасного театру. *Культура України*. 2020. Вип. 70. С. 112–117.
3. Костюк В.С. Специфіка мюзиклу в українському театральному просторі. *Український театр*. 2021. № 2. С. 45–49.
4. Сайт Національної оперети України. URL: <https://operetta.com.ua/> (дата звернення: 23.03.2025).
5. Вальдман С. Еволюція жанру мюзиклу у ХХ столітті. Харків: ХДАК, 2015. 184 с.
6. Hischak T.S. The Oxford Companion to the American Musical: Theatre, Film, and Television / Thomas S. Hischak. – New York : Oxford University Press, 2008. 528 p.
7. Бернстайн Г. Мюзикл як соціальний проєкт: естетика і масовість. *Мистецтво театру*. 2022. № 1. С. 33–38.
8. Altman R. Musical Cinema and Narrative Complexity. *Yale French Studies*. 1987. №. 80. P. 20–30.

*Бобко Сергій Володимирович,  
магістр спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
ПВНЗ «Київський університет культури»*

## **РОЛЬ ПЛАСТИКИ ЯК ЗАСОБУ ВИРАЖЕННЯ РОЛІ В АКТОРСЬКІЙ МАЙСТЕРНОСТІ**

У сучасному театральному мистецтві пластика актора стала не лише допоміжним елементом акторської майстерності, а й самостійним, повноцінним засобом вираження. Це мова тіла, що дозволяє глибше розкрити образ персонажа, передати його зовнішній та внутрішній емоційний стан, риси характеру, мотиви та взаємодію з іншими героями чи простором. Через зміну рухів, темп, напругу в тілі можна виразити конфлікт, передати напруження, протистояння чи домінування без слів, що сприяє цілісному втіленню драматургії через фізичний прояв актора, особливо у виставах, де вербальна складова мінімізована, або повністю відсутня.

Для точного розуміння ролі пластики в акторській майстерності слід розмежувати поняття суб'єкта і об'єкта пластичного вираження. Суб'єктом пластики являється сам актор, його творча уява, свідомість, емоції, воля, що керують рухом тіла. Це той, хто створює і реалізує рух. Тобто актор як суб'єкт не просто виконує рух – він його усвідомлює, відчуває і наповнює змістом, що базується на розумінні образу. Ключовою особливістю суб'єкта пластики є дія — не лише фізична, але й психофізіологічна. Як зазначає Єжи Гротовський, «актор не має права бути тілом без свідомості; його рух повинен народжуватись з внутрішнього імпульсу» [1, 45].

Об'єктом пластики, у свою чергу, виступає тіло актора як інструмент, що перебуває під контролем творчої волі.

Гармонія між суб'єктом і об'єктом пластики – одна з головних умов виразної акторської гри. Таким чином, у системі акторської майстерності суб'єкт і об'єкт пластики – це дві сторони єдиного процесу. Актор як суб'єкт

керує тілом як об'єктом, перетворюючи його на чутливий інструмент передачі образу. Розуміння цієї взаємодії дає можливість глибше осягнути природу сценічного руху, розкрити тілесну драматургію ролі і створити цілісний, емоційно насичений сценічний образ.

Поведінка тіла – це перше, що сприймає глядач, отже кожна роль вимагає створення унікальної тілесної драматургії, що відображає внутрішній світ героя. Тілесна драматургія персонажа – це своєрідний «технічний малюнок» ролі, що відображається через зовнішні прояви фізичної поведінки актора, включаючи його ходу, поставу, жести, рухи, ступінь енергетичної напруги та навіть паузи між діями. Вона дозволяє актору транслювати соціальний статус персонажа, рід діяльності, вік та навіть стать.

Актор, працюючи над роллю, повинен виявити, де зосереджена енергетика персонажа, чи він закритий у своєму просторі чи відкритий до світу, чи його рухи ритмічні, чи вони викривлені під впливом психоемоційного стану. Відправною точкою цього процесу є ретельне дослідження образу, наприклад, героїчна роль може вимагати прямої, гордої постави, широких жестів, тоді як образ жебрака буде проявлятися через сутулість, згорбленість і обмежені невиразні жести.

Інший важливий аспект – це передача емоційного стану через тілесні прояви. Так, в образі героя, що переживає біль чи страх, актор може зменшити зовнішню фізичну активність, рухатися повільно, з підвищеною напругою в м'язах, тоді як персонаж, сповнений радості чи захвату, може демонструвати легкість, відкритість; рухи стануть швидкими, активними, енергійними, а його поза буде більш розслабленою. Завдяки пластичним діям, глядач отримує доступ до емоційного та психологічного стану персонажа, що дає йому можливість відчути стан героя навіть без слів.

Проте, слід пам'ятати що пластика в акторській майстерності є інструментом не лише вираження внутрішніх емоційних станів, а й способом викликати певний емоційний стан. Тіло актора має тілесну пам'ять, тобто зберігає емоційний досвід, який можна активізувати через певні рухи або пози.

Поняття емоційної або тілесної пам'яті ґрунтується на тому, що людське тіло здатне зберігати спогади не лише на рівні свідомості, а й на рівні фізичного відчуття, що дозволяє відтворювати емоційні стани через певні рухи та пози. Цей підхід активно використовується у школах руху, заснованих на принципах психофізичного тренінгу (Мейєрхольда, Лекока, Чехова, Гротовського та ін.).

Таким чином, пластика і тілесна пам'ять утворюють замкнене коло: фізична дія впливає на емоцію, емоція змінює якість руху – і цей взаємозв'язок дає актору гнучкий інструмент глибокого проживання ролі на сцені.

Отже, у системі акторської майстерності пластика відіграє ключову роль як інструмент втілення образу. Вона є засобом, що з'єднує внутрішній психоемоційний стан актора з зовнішнім проявом ролі. Через тілесність актор не просто виконує дію, а «проживає» її – створюючи повноцінний художній образ, візуально переконливий і психологічно глибокий. Такий підхід передбачає не лише виразність актора, а й трансформацію тіла в процесі гри.

Саме тому актор як суб'єкт не лише створює емоційно наповнений рух, але й змінює роль пластики як об'єкта, де тіло перетворюється у знакову структуру – стає текстом, метафорою, носієм тілесного досвіду персонажа, архітектором невидимого простору, носієм часу в якому знаходиться персонаж і т. д. Така взаємодія суб'єкта і об'єкта відкриває нові можливості для пошуку нових форм вираження в театральному мистецтві, сприяючи розвитку сучасної театральної мови.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. *Літопис*. Львів, 1999. 187с.
2. Барба Евдженіо. Паперове каное. *Літопис*. Львів, 2001. 288 с.

*Буковський Павло Ігорович,  
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Київського національного університету культури і мистецтв  
Науковий керівник:*

*Крипчук Микола Володимирович,  
кандидат мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри режисури естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв*

## **СПЕЦИФІКА АКТОРСЬКОЇ ЕКСЦЕНТРИКИ У ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ АКТОРСЬКОГО ОБРАЗУ**

В арсеналі актора завжди був специфічний виконавський інструментарій, який дозволяє відтворювати на сцені певний художній образ, де ключовим засобом виступає ексцентрика як художній прийом гострокомедійного та пародійного відображення дійсності, метою якого є навмисне порушення логіки в сценічній дії та подіях вистави. Саме на цьому автором роботи акцентується увага на сценічному втіленні інсценізації «Пітер Пен» (реж. Євген Курман) у Київському академічному театрі юного глядача.

У процесі створення персонажу Пітера Пена, ексцентрика стала провідним виражальним засобом, який використано для створення більш глибокого та водночас комічного сценічного образу.

Актуальність дослідження акторської ексцентрики зумовлена значущістю пластики, клоунади та інших засобів притаманних ексцентриці як головного інструмента розкриття внутрішнього світу персонажа. Це все дає змогу дослідити як складову зовнішньої характерності так і психологічні риси героя, як основу характеру, водночас надаючи твору емоційного забарвлення – від легкої іронії до глибокої рефлексії. Залежно від режисерської інтерпретації, акторська палітра Пітера Пена може набувати комічних та навіть трагічних рис.

Ексцентрика, за визначенням Ю. Станішевського, – це «форма художнього мислення, що прагне до порушення норм, до ігрової деформації звичного, до парадоксальності й театралізації» [2, 45]. У виставі Є. Курмана ця

парадоксальність проявляється як у хореографічному вирішенні фізичної дії Пітера Пена, так і в мовленнєвій характерності, яка свідомо руйнує класичні уявлення про героя дитячої казки.

Важливу роль відіграє також візуальний ряд вистави, який підкреслює гротесковість образу Пітера Пена. Костюм, хаотична зачіска, а також ігрова взаємодія з реквізитом створюють атмосферу ексцентричного видовища. Експресивність актора виникає з органічного злиття зовнішнього жесту та внутрішнього імпульсу і саме такий синтез ми спостерігаємо в цій виставі.

Акторська ексцентрика в процесі створення образу Пітера Пена у виставі «Пітер Пен» (реж. Є. Курман) виступає як ключовий інструмент формування яскравого, нестандартного сценічного образу, що втілює дух вічного дитинства, свободи та гри. Завдяки використанню таких ексцентричних прийомів як пластика, гротеск, гіперболізація, пластика та емоційна контрастність – акторові вдається створити більш динамічний та живий образ, який не лише відповідає міфу про Пітера Пена, а й резонує з сучасним глядачем, особливо юним. Ексцентрика в даному випадку стає не просто стилістичним прийомом, а способом художнього мислення, що дозволяє по-новому інтерпретувати класичного персонажа через призму сучасного театру.

Також акторська ексцентрика виконує не лише естетичну, а й концептуальну функцію, стаючи основою акторської гри та формування цілісного сценічного образу. Ексцентричність проявляється через гіперболізацію рухів, несподівані інтонаційні переходи, пластичну свободу, імпровізаційність, парадоксальність емоцій та гротескову подачу, що дозволяє створити персонажа, який сповнений внутрішньої енергії, наївної бунтівливості й чарівної безпосередності. Такий підхід виконавця не лише поглиблює образ Пітера Пена як символа вічного дитинства та мрійливого духу, а й робить його близьким сучасному глядачеві, розширюючи межі сприйняття класичного персонажа.

Завдяки акторській ексцентриці, образ Пітера Пена набуває сценічної автономії – він не просто втілює літературну фігуру, а стає живим, актуальним

героєм, який взаємодіє з глядачем на рівні емоційного резонансу. Таким чином, ексцентрика в акторському виконанні постає як засіб переосмислення ігрової природи театру, де порушення логіки, несподіваність та сценічна експресія слугують для глибшого розкриття ідеї свободи, польоту та дитячої фантазії – центральних тем вистави.

Отже, ексцентрика як засіб формування акторського образу у виставі Є. Курмана дозволяє глибше розкрити внутрішній світ персонажа, зробити його ближчим до сучасного глядача та водночас зберегти магічність літературного першоджерела. Ексцентричний Пітер Пен – це не лише дитина, яка не хоче дорослішати, але й своєрідний театр у театрі – метафора гри, свободи і творчої сили.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Баррі Дж. М. *Пітер Пен: фантазія на п'ять актів* / перекл. з англ. Катерини Демчук. Рукопис. Київський театр юного глядача на Липках, Архів, 60 с.
2. Станішевський Ю. *Театр абсурду: джерела, стиль, поетика*. Київ : Либідь, 2002. 256 с.

*Волкова Лідія Львівна,  
голова відділу «Сценічне мистецтво»,  
викладач вищої категорії  
Канівського фахового коледжу культури і мистецтв*

## **ФУНКЦІОНУВАННЯ І ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФОЛОГЕМ У ВЕСНЯНИХ КАЛЕНДАРНО-ОБРЯДОВИХ ДІЙСТВАХ**

Календарно-обрядові дійства є відображенням традиційних святкувань, що ґрунтуються на циклічності народного календаря, набуваючи нових форм відповідно до соціокультурних реалій. Святкування тісно пов'язані з природними явищами, сільськогосподарськими роботами та духовними віруваннями. «Світоглядною основою календарних обрядів та ритуалів завжди було шанування солярних культів, культів рослин, води та пам'яті пращурів. Уявлення предків про природні явища сформували культ родючості, який став головним в аграрній діяльності. У процесі цієї діяльності вони намагалися не лише зрозуміти щорічний процес відновлення природи, а й через ритуальну дію сприяти та забезпечувати добрий врожай. Сприйняття процесів відновлення природи здійснювалось у формі традиційних обрядових дій. Культ предків та пов'язаний з ним культ родючості визначили ідейний зміст, символіку та спрямування традиційних дійств» [2, 37].

У сучасному контексті такі обряди зберігають сакральну символіку, однак часто трансформуються у видовищні театралізовані події. Зокрема святкування Різдва, Великодня та інших фольклорно-етнографічних свят супроводжуються поєднанням автентичних обрядових елементів із сучасними художніми засобами – музикою, світловими інсталяціями, флешмобами тощо.

Фундаментальною основою календарно-обрядових дійств є міфологеми, які відображають давні уявлення про світобудову, взаємодію людини з природою та соціумом. Вони формують семантичну складову обрядів, визначаючи їхню структуру, символіку та емоційно-сміслове наповнення. Саме

через міфологеми зберігаються й передаються нащадкам народні традиції, вірування, що слугують засобом збереження національної ідентичності.

Ключовою міфологемою, яка пронизує всі календарно-обрядові дійства, є циклічність життя. Вона базується на спостереженнях за природними періодами – народженням, розквітом, занепадом і відродженням. У природній циклічності весна символізує пробудження, оновлення, початок нового життєвого циклу: літо уособлює розквіт, зрілість, достаток; осінь асоціюється із завершенням, збором врожаю, підбиттям підсумків; зима – час спокою, очищення, підготовки до нового циклу. Тому циклічність також простежується у самій структурі обрядів, про що свідчать відповідні ритуальні дії, такі як заклики весни, обжинки і зимовий цикл свят.

Проте увагу варто приділити саме міфологемам у весняному циклі, оскільки вони відображають глибинні світоглядні уявлення українців, пов'язані з відродженням природи та гармонією зі світом. Весняні обрядові дії, такі як виконання гаївок, веснянок, закликальних пісень тощо відображають міфологему пробудження життєвих сил, перемогу світла над темрявою та підготовку до нового аграрного циклу. Вони символізують початок нового життєвого періоду, відновлення природи й духовне оновлення народу.

Головним міфологічним образом весняного сонця, родючості й молодості є Ярило. У слов'янській міфології – Ярило уособлював весняну енергію, пробудження природи та відродження життєвих сил. Його образ пов'язаний із сонцем, яке стає активним навесні, сприяючи зростанню врожаю. У народних віруваннях саме Ярило символізував життєву енергію, любов та молодечий запал. Святкування, присвячені Ярилу, включали ритуальні танці, співи та обрядові дії, які мали на меті забезпечити врожайність та благополуччя громади.

Майже кожне весняне обрядове свято супроводжується піснями і танцями, які часто застосовувалися в хороводах, що представляли собою ритуальні колективні дійства та відтворювали циклічність часу й єдність українців. Вони мали не лише розважальний характер, а були спрямовані на те,

щоб вплинути на природу через певні магичні дії. Рух по колу символізував нескінченність життя та єдність людини з природою. Такі хороводи сприяли соціальному згуртуванню, адже об'єднували різні покоління у спільному ритуальному дійстві.

Давньослов'янське фольклорне свято Масниця, яке розпочинає весняний календарний цикл, теж має притаманні тільки йому міфологеми. Спалення опудала Зими символізує акт очищення від усього старого та підготовка до нового етапу, оскільки виготовляли це опудало зі старих непотрібних речей, які збирала молодіжна громада по хатах напередодні свята. Це символічне прощання із зимою відображає народні уявлення про циклічність життя та його відродження. Опудало, яке уособлює холод, негаразди й труднощі минулого періоду, урочисто спалювали, аби очистити простір для нового, життєдайного сезону. У процесі спалення люди прощаються з негативними емоціями та проблемами, налаштовуючись на позитивні зміни.

Обряди очищення водою займають центральне місце у весняних календарно-обрядових дійствах. Традиція обливання на Великдень є символом сили та захисту від усілякого лиха. Освячення великоднього кошика, обливальний понеділок та інші великодні традиції відображають поєднання християнських і давніх язичницьких обрядів, що символізують очищення, оновлення та благополуччя. Освячення кошика з продуктами, такими як паска, крашанки, писанки, ковбаса та хрін, має на меті благословення родини й дому та подяку природі за отримані дари.

Важливими міфологемами Великодня є крашанки та писанки, які символізують зародження та продовження життя, сонце, добробут. Писанка як оберіг має глибокий сакральний зміст. Орнаменти, нанесені на її поверхню, мають магичне значення: спіраль символізує безкінечність життя, сонячні знаки тепло і родючість, а зображення рослин відтворює зв'язок людини з природою. Крашанки, забарвлені в різні кольори, теж мають символічне значення: червоний колір асоціюється з життєвою силою, жовтий – із сонцем, зелений – із весняним оновленням.

Обливальний понеділок, своєю чергою, символізує очищення водою, оновлення життєвих сил і збереження здоров'я на весь рік. Вода в українській обрядовості й до нині має очищувальну, захисну й відновлювальну функцію. «У слов'ян відоме було поклоніння воді, вони приносили жертви річкам, озерам, болотам, колодязям тощо. Воду вони вважали сонцевою сестрою і вірили, що вода буває жива і мертва, цілюща і безсила, може додавати сил, або, навпаки, відбирати їх: це збереглося в старих і різноманітних обрядах купання, обливання, збирання роси тощо» [1, 81]. Великодне обливання мало надважливе значення, оскільки спрямоване на духовне та фізичне очищення, оновлення душі й тіла. Даний обряд також сприяв зміцненню соціальних зв'язків, адже обливання раніше часто відбувалося у формі дружніх ігор.

Міфологема Сонця на свято Пасхи має також глибоке символічне значення, поєднуючи язичницькі уявлення про відродження життя із християнською концепцією воскресіння. У дохристиянських культурах Сонце асоціювалося з циклічністю природи, перемогою світла над темрявою та відродженням після зимового «сну». Із прийняттям християнства даний символ набув нового значення: Христос постає як «Сонце правди», яке перемагає смерть і дарує надію на вічне життя як добрий знак, що пророкує благополуччя та процвітання. Таким чином, міфологема Сонця на Великдень поєднує архаїчні вірування з християнськими цінностями, символізуючи тріумф життя, світла й надії.

Варто зазначити, що весняні календарні ритуали містять міфологічні мотиви боротьби хаосу та порядку, життя і смерті, оновлення природи через взаємодію стихій. Тому символіка природних стихій та їх міфологеми у весняній календарній обрядовості відіграють ключову роль, оскільки ці обряди тісно пов'язані з відродженням природи та гармонією людини з нею. Весняні ритуали, особливо ті, що пов'язані з аграрними культурами, відображають міфологічні уявлення про стихії як первинні сили, що визначають родючість, оновлення та баланс у природі. Так, міфологема «Сонця проти темряви» уособлюється в обрядах зустрічі весни, де світло (вогонь, сонце, відродження

природи) перемагає темряву (зиму, смерть, безплідність). Міфологема «Очищення і відродження» – купання в джерелах, запалювання вогню, стрибки через полум'я символізують духовне і фізичне очищення перед початком нового циклу.

Таким чином, міфологеми у весняній календарній обрядовості є не лише символами, а виступають активними учасниками дійства, що відтворюють уявлення предків про гармонію людини та природи. Тому в сучасних календарно-обрядових дійствах міфологеми адаптуються до нових умов, залишаючись важливим елементом культурної спадщини та часто ґрунтуються саме на глибинних архетипах та міфологічних персонажах. Весняні міфологеми – це насамперед образи оновлення, циклічності, перемоги життя над смертю, персоніфікації природних сил (Весна, Ярило, Берегиня тощо), що проходять крізь усі ці форми репрезентації. Вони виконують не лише ритуально-символічну функцію, а й слугують засобом збереження та передачі культурної спадщини, формуючи тісний зв'язок людини з природою та соціумом.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Берегова Г.Д. Гілозоїзм і слов'янська міфологія. *Гуманітарний вісник ЗДІА*. 2012. № 49. С. 78-87.
2. Борисенкова К.О. Обрядові дійства як невід'ємна частина збереження національної культури. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали III Всеукр. наук. конф., Київ, 21 квітня 2023. Київ : Вид. центр КНУКІМ, 2023. С. 36-38.

*Гордєєв Сергій Іванович,  
кандидат мистецтвознавства,  
професор, професор кафедри режисури  
Харківської державної академії культури,  
заслужений діяч мистецтв України  
<https://orcid.org/0000-0002-5654-0837>*

## **УНІВЕРСАЛЬНІ ТЕХНІКИ СУЧАСНОЇ РЕЖИСУРИ АРТПРОЄКТІВ**

Сучасна режисура артпроектів є багатограним напрямом, що виходить за межі традиційного театрального мистецтва, включаючи інструменти візуального мистецтва, перформативних практик, інсталяцій, цифрових технологій і нових медіа. Вона вимагає не лише технічної майстерності, але й здатності до концептуального мислення, міждисциплінарного підходу та глибокого аналізу соціокультурного контексту. Універсальні техніки, які застосовуються в сучасній режисурі артпроектів, стали основою формування нової парадигми режисерської творчості, що охоплює інтерактивні, емоційні, просторові й технологічні виміри.

Першим важливим етапом у створенні артпроекту є формування ідеї та концепції. Вона ґрунтується на актуальній темі, соціальному виклику або естетичному пошуку. Концептуальне мислення – це не просто визначення змісту проекту, а розробка цілісної філософії, яка пронизує всі складові твору. Як зазначено в методичних матеріалах Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, саме концептуальна цілісність формує художню ідентичність артпроекту [2].

Окрему увагу режисер приділяє простору. Просторове мислення в сучасній режисурі означає не лише вибір сцени, а й трансформацію місця події відповідно до ідеї твору. *Site-specific performance* – це техніка, яка дає змогу створювати мистецькі події, нерозривно пов'язані з конкретною локацією. Простір стає частиною наративу, носієм сенсу. Майк Пірсон у своїй праці «*Site-*

Specific Performance» підкреслює, що режисер повинен уважно досліджувати соціальний і історичний контекст місця, в якому реалізується проєкт [4].

Суттєвим чинником є інтерактивність. Вона дозволяє глядачеві не лише спостерігати, але й взаємодіяти з подією. У багатьох сучасних артпроєктах глядач бере безпосередню участь у створенні наративу або впливає на хід подій. Це змінює традиційну структуру сприйняття мистецтва. Інтерактивне мистецтво з використанням AR-технологій, як вказано у науковому дослідженні з платформи ResearchGate, надає нові можливості занурення в мистецьке середовище.

Технологічний вимір у режисурі артпроєктів став невід'ємним. Застосування доповненої та віртуальної реальності, 3D-мапінгу, інтерактивних інсталяцій та цифрових медіа дозволяє значно розширити межі художнього висловлювання. Новітні технології не замінюють традиційні засоби, але створюють новий вимір емоційного впливу на аудиторію. У публікаціях журналу «АРТ-платФОРМА» неодноразово наголошується, що режисер повинен володіти навичками цифрової візуалізації та мультимедійного дизайну [3].

Окремий інтерес становить драматургія досвіду – підхід, при якому головна увага приділяється не подієвому розвитку сюжету, а створенню унікального емоційного простору для глядача. Цей метод дозволяє режисеру впливати на сприйняття через синестезію, асоціації, мову тіла та ритм. Глядач не лише сприймає зміст, але й проживає досвід. Це властиво багатьом сучасним перформансам, де увага зосереджена на персоналізованій взаємодії з публікою.

Ще одним універсальним принципом є колаборація – активна співпраця з митцями різних напрямів. Артпроєкти нерідко реалізуються у форматі міждисциплінарних лабораторій, де об'єднуються музика, танець, медіа, соціальні практики, наука. Така взаємодія дозволяє режисеру збагачувати художній інструментарій та створювати глибші смислові структури. Дослідження Г. Погребняк свідчить про те, що авторська режисура ХХІ

століття тяжіє до мультижанровості та кооперації як основної форми творчості [1].

Таким чином, універсальні техніки сучасної режисури артпроектів – це багаторівневий комплекс стратегій, які включають концептуалізацію, роботу з простором, інтерактивність, технологічне мислення, драматургію досвіду та міждисциплінарну співпрацю. Вони дозволяють режисерам формувати нові моделі комунікації між митцем і глядачем, адаптувати мистецтво до викликів цифрової доби та зберігати його глибину, сенс і трансформаційний потенціал.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Погребняк Г.П. Авторська режисура: сучасні моделі і творчі стратегії. *Науковий вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. №20. С. 8-15.
2. Сучасна теорія і практика режисури. URL: <https://surl.li/vx1bin> (дата звернення: 02.05.2025).
3. Шариков Д. І. Технології і візуальні трансформації в сучасному театрі. *АРТ-платФОРМА*. 2024. 10(2). С. 303-314.
4. Pearson M. *Site-Specific Performance*. New York : Palgrave Macmillan, 2010. 207 p.

*Деркач Світлана Миколаївна,  
кандидатка мистецтвознавства, професорка,  
заслужена діячка мистецтв України  
професорка кафедри режисури естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-5963-6463>*

## **МУЗИКА ЯК ЕЛЕМЕНТ ПЕРФОРМАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: РЕЖИСЕРСЬКИЙ ВИМІР**

XX століття стало епохою безпрецедентної трансформації музичного мистецтва: від акустичного звучання у камерних залах до гіпермедійного шоу на глобальній сцені. Протягом цього періоду музика поступово вийшла за межі суто звукового феномену, набуваючи ознак перформативної дії – події, що відбувається у просторі й часі, з глядачем, через тіло, жест, рух, знак, сценічну пластику та інші сценічні візуально-звукові технології. Вона стала не лише мистецтвом звуку, а й мистецтвом дії. Саме в цьому контексті особливої актуальності набуває осмислення музики як елемента перформативної культури, що охоплює широкий спектр сценічних практик: від театралізованого концерту до візуально-звукової інсталяції.

Поняття перформативності, яке стало центральним у сучасній гуманітаристиці, дає можливість розглядати мистецтво не як результат, а як дію, що відбувається тут і зараз, у взаємодії з глядачем, середовищем, простором. Цей підхід формує основу для осмислення музики не тільки як художньо-композиторського твору, а як перформансу – тобто сценічного акту, що має свою драматургію, режисуру, темпоритм, візуальну реалізацію й тілесну виразність.

Джон Ленгшоу Остін, англійський філолог, одним із перших ввів термін «перформатив» у значенні висловлювання, що не просто описує дійсність, а створює її: «I now pronounce you man and wife», – приклад того, як слова стають дією [1]. Надалі це поняття було поглиблено в контексті театру й культури

завдяки працям Річарда Шехнера (теорія перформансу) [3], Джудіт Батлер (гендер як перформатив) [2]. Усі ці теоретичні дослідження доводять, що людська дія, в тому числі мистецька, – це не лише вираз, а й конструювання реальності.

Якщо дослідити музику ХХ століття як сценічну подію в контексті перформативної культури, окреслити основні режисерські стратегії, що формували сучасне музичне шоу, та проаналізувати їх – можна сказати, що саме музика стала ядром нових форм сценічної й масової культури.

Протягом ХХ століття музика зазнала сутнісної трансформації: від автономного звукового твору до сценічної події, що відбувається у просторі, часі та перед глядачем. Усе частіше вона функціонувала не як запис або партитура, а як живе дійство, втілене в тілі виконавця, у жесті, світлі, ритмі, архітектоніці сцени. Саме це робить музику перформативним актом, де важливо не лише те, що звучить, а й те, як, де і кому.

Таким чином, музика у ХХ столітті – особливо в контексті масових видовищ, телешоу, естрадних постановок – перестає бути самодостатньою сферою. Вона входить у перформативне поле, де її зміст актуалізується тільки через сценічну дію. І саме режисер у цьому контексті стає тією фігурою, яка «розкодовує» музику як перформанс, трансформує звук у подію, концерт – у виставу, а співака – у носія сценічного образу.

З позиції сучасної режисури, музика стає матеріалом для дії – її вже не достатньо «виконати», її потрібно поставити, створити образно-композиційну форму, візуальну структуру, просторову логіку. Режисер осмислює музику як сценічну драму, в якій звук – лише один із багатьох виразних компонентів поряд із пластикою, світлом, жестом, темпоритмом.

У цьому новому вимірі особливої ваги набуває режисура музичного твору. Від перших спроб інсценізації пісні в кабаре й агітбригадах до високотехнологічних шоу ХХІ століття – режисер стає не обслуговуючим персоналом, а художнім співавтором музичного висловлювання. Він створює сценічний образ музики, формує її драматургію, архітектоніку, атмосферу.

Завдяки його роботі музика починає діяти – збуджувати, розповідати, викликати співпереживання або опір.

У другій половині ХХ століття відбувається принциповий зсув у розумінні ролі режисера в музичному дійстві. Якщо раніше його участь обмежувалась організаційними функціями (розмістити виконавців, відкрити й закрити завісу, забезпечити логістику концертної програми), то в епоху перформативної культури режисер стає творцем сценічного музичного образу, архітектором дії, співтворцем змісту.

Музичний твір – особливо у сфері естради, шоу, масових видовищ – уже не сприймається як самодостатній артефакт. Його повноцінне життя починається лише тоді, коли він отримує сценічне втілення, з відповідною композицією, візуальним рядом, темпоритмом, дією.

У цьому сенсі музичний номер чи концертне шоу набуває ознак режисерського твору, де драматургія вибудовується не на основі конфлікту героїв, а на зміні енергетики, образів, настроїв. Музика тут – не тло і не супровід, а архітектонічна вісь усієї сценічної побудови. Темпоритм музичного твору формує логіку мізансцен, світлових акцентів, сценічних переміщень. Особливо це стосується пісні – основному музичному творі на естраді. Саме режисер надає пісні форму, сценічну логіку, і головне – драматургічну динаміку, що робить номер не просто виконанням, а подією, яка має початок, розвиток, кульмінацію, завершення.

Режисер мислить пісню як мікродраму – навіть якщо в ній немає явного конфлікту. Кожен номер має: вступ (візуальний або звуковий акорд, «вхід героя»), основну дію (розгортання образу), поворот (зміна настрою, модальності, кольору, простору), кульмінацію (акцент, найвища емоційна точка), розв'язку (вихід, затухання, відлуння). Це структурне мислення дозволяє режисерові впливати на сприйняття пісні глядачем не лише через вухо, а й через зір, тіло, простір.

У ХХ столітті, особливо з другої його половини, формується окрема система сценічної режисури музичних номерів, що включає такі ключові

інструменти: світло, костюм, мізансцена, пластика, проекція та відеоконтент, темпоритм. Тому важливим поняттям у режисурі музичного шоу є «сценічна партитура» – своєрідний план руху, світла, мізансцен, що накладається на музичний твір. Це своєрідна режисерська партитура, де ноти – це не тільки звуки, а й дії, повороти, погляди, кольори. Вона дозволяє: синхронізувати різні компоненти шоу – від світлових ефектів до відеографіки; вибудувати темпоритмічну динаміку сцени – наприклад, не запускати емоційний максимум одразу, а поступово нарощувати напругу до кульмінації; передбачити реакцію глядача – керуючи його увагою, диханням, залученням.

Артист в перформансі стає медіатором музичної дій. У такому розумінні артист – не просто виконавець, а діючий суб'єкт, який втілює музичний текст як сценічну подію. Режисер працює з ним як з актором: розкодовує підтекст, формує емоційну амплітуду, вибудовує внутрішню логіку номера. У жанрах, де немає діалогу чи сюжету, саме режисер створює образ-настрій, образ-жест, образ-енергію.

Починаючи з кінця ХХ століття й особливо в ХХІ столітті, музичне мистецтво остаточно входить у епоху медіалізації, де головними середовищами його існування стають екран, платформа, стрімінг, соціальна мережа. У цих умовах музика не просто транслюється – вона відтворюється як візуальна подія, часто за межами живої сцени. Це призводить до радикальних змін у понятті перформативності та трансформує роль режисера, який тепер мусить працювати не тільки зі сценою, а й з екранною динамікою, алгоритмами платформи, ритмом стрічки.

Масштабні музичні шоу (наприклад, церемонії відкриття Олімпіад, Євробачення, Super Bowl) тепер мисляться насамперед як екранний перформанс, навіть якщо вони відбуваються у фізичному просторі. Вони: режисуються як багатокамерний кіноепізод, мають сценарну сітку з точністю до секунди, використовують мультимедійне програмування, адаптовані під глядача, який не присутній фізично, але переживає шоу у вигляді режисованої трансляції.

У таких умовах сценічний простір розширюється до віртуального глядацького залу, де темпоритм, крупність кадру, ракурс – це нові режисерські інструменти впливу на сприйняття музики.

У сучасних умовах режисер: синтезує функції театрального постановника, відеооператора, креативного продюсера, технічного координатора; мислить музику не лише в часі, а й у форматі, не лише як мистецтво, а й як контент; працює з подієвістю музики, формуючи не повторення, а переживання.

У підсумку, музика в сучасній сценічній культурі ХХ – початку ХХІ століття вже не може існувати поза режисерським прочитанням. Її ефективність, емоційна сила, навіть художня завершеність залежать від того, як вона проживається, показується, діє – тобто від того, як вона режисується. Саме тому режисер у музичному шоу є не обслуговуючим, а співавтором музичного мистецтва, рівноправним із композитором і виконавцем.

Перехід музики у перформативну площину вимагає від режисера нових компетенцій: робота з темпоритмом, тілом, візуальним рядом, медіа, інтермедіальністю. Водночас – і збереження головного: вміння втілити ідею через дію, емоцію через композицію, глибину через простоту. Музика більше не існує без образу, а образ – без дії. І саме дія є тією одиницею сенсу, якою режисер будує свій світ.

Таким чином, музика ХХ – початку ХХІ століття стала частиною перформативної культури саме завдяки режисерському мисленню, що дозволило сцені перетворитися на простір нового переживання. І сьогодні, в добу мультимедійних, світлових та лазерних технологій, ця тенденція не зникає – навпаки, розширюється. Бо музика – це вже не лише те, що лунає. Це те, що відбувається.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Austin J. L. *Philosophical Papers*. Oxford University Press, Incorporated, 1990. 316 с.
2. Butler J. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. *Theatre Journal*. 1988. № 4 (40). С. 519–553.
3. Schechner R. *Performance Theory*. Taylor & Francis, 2015. 432 с.

*Дучук Олександр Сергійович,  
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0004-4121-8994>*

*Науковий керівник:  
Уланова Світлана Іванівна,  
докторка філософських наук, професорка,  
професорка кафедри перформативних мистецтв  
відмінниця освіти України  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-5463-5659>*

## **АНТРЕПРИЗА ЯК ФОРМА ТА ВИД ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

Особливість будь-якого театру – це живе спілкування актора та глядача, у якому відбувається комунікативна функція театру. Сама синтетична природа театрального мистецтва обумовлює специфіку його соціального існування, демонстрація вистави невід’ємна від її сприйняття глядачем. Вистава не існує як фіксований в матеріалі пам’ятник, вона – у постійному саморусі подій та характерів, у живому психологічно насиченому контакті з публікою, з соціальним оточенням та атмосферою історії. Саме тому, антрепризні вистави, яким притаманна фінансова незалежність, мобільність, актуальність, як вид та форма сценічного продукту, мають великий попит у глядача, особливо в умовах сьогодення.

Антреприза є неоднозначною формою організації театральної справи бо, маючи значну кількість прихильників, втім часто-густо стикається з критикою. Будучи за своєю сутністю повною протилежністю звичного традиційного театру, антреприза не має постійної трупи, а акторський склад вистави формується з запрошених артистів, постановки відбуваються не регулярно та фінансуються організатором – антрепренером.

Саме визначення «антреприза» (від французького слова «entreprise») означає «підприємство»; кому саме належить ідея використання терміну у

театральній галузі – невідомо. Протягом всієї світової історії театру багато європейських труп мали ознаки антрепризи, їх одночасно могли очолювати як антрепренери, так і відомі драматурги чи артисти: Мольєр, Е. Россі, Д. Гаррік, Е. Дузе та ін. Проте, прийнято вважати, що антреприза народилася у ЗША у ХІХ столітті, коли популярні актори бродвейських труп об'єднувалися та відправлялися на гастролі всією країною і мали змогу грати вистави своїх театрів або створювати власне нові.

Існує і інша версія, згідно якій антреприза з'явилася набагато раніше, це пояснюється тим, що артисти і раніше віддавали перевагу гастролювати з різними колективами і виступати на міських ярмарках, аніж грати у постійній трупі театру.

У нових соціокультурних умовах 90-х років ХХ століття в Україні спостерігалися принципові зміни взаємовідносин мистецтва та публіки: виникла необхідність появи тих, хто допоможе художникам бути затребуваним, а глядачу орієнтуватися у мистецькому процесі. Сценічному мистецтву, яке розвивається у певних організаційних формах і потребує глядачів у театральні зали, у тому чи іншому вигляді посередник був потрібен завжди.

Посередництво між автором та глядацькою аудиторією і є діяльністю антрепренера. Сьогодні – це людина, яка постійно займається з повною фінансово-юридичною відповідальністю театальною справою як підприємством, антрепренерами називають власників, орендарів, керівників (утримувачів) театру [3], тих, хто здійснює прокат чи постановку вистав у одному місці або з однією творчою групою. Проте сучасний антрепренер не обов'язково є власником вистав та завжди веде театральну справу. Таким чином, за формою власності, антреприза є приватним підприємством, у основі будь-якого антрепризного проєкту стоїть організатор, який займається фінансовими, творчими та організаторськими питаннями, а колектив існує на кошти, отримані від реалізації вистав.

Репертуар антрепризи формується з урахуваннями смаків режисера, потреб часу, очікувань публіки, власне характер репертуарної пропозиції є

одним з факторів росту відвідування вистав і, отже, прибутку театрального підприємства. Головні ознаки антрепризи:

- Вільний склад. Актори запрошуються під конкретний проєкт, після чого можуть співпрацювати з іншими антрепризами.
- Нерегулярні покази. Вистави антрепризи не прив'язані до конкретної сцени та можуть грати вистави на різних майданчиках в залежності від графіку гастролей.
- Приватне фінансування. Антрепренер, зазвичай, приватна особа, бере на себе всі витрати на організацію та проведення вистав.

Отже, антрепризним театрам, як формі недержавного приватного театального об'єднання, притаманні риси відсутності амбіцій сценічних пошуків, просування суббрендів проєкту, гастрольна діяльність та, найголовніше, – створення окремих вистав, які не є частиною проєктної концепції [4].

Треба зазначити, що антреприза охоплює широкий спектр діяльності, який полягає не тільки у акторській творчості, але й містить в собі великий прошарок творчих дисциплін: від режисури, сценічного дизайну, постановочних завдань до медійної діяльності. Можливості технологічного прогресу (цифрові проєкції, звукова інженерія, складні системи освітлення) дозволяють антрепризі використовувати динамічний та сучасний досвід, тому така форма театру може доволі мобільно охоплювати всі жанри сценічного мистецтва, не концентруючись та зосереджуючись на одному; вистави незалежних приватних театрів можуть звертатися до різних форм та жанрів сценічного мистецтва: це можуть бути і великі проєкти (опери, мюзикли, танцдрами тощо) і інтимні драми, ситуативні комедії та вистави експериментального спрямування (імпреси, психодрами, променад-театр тощо) [2].

Методи альтернативної сценічної подачі та нові форми втілення художніх творів сьогодні превалюють у театральній сфері. Все частіше реалізація сценічного продукту піддаються розгляду у проблематиці

досліджень мистецьких процесів, оскільки актуальність життєвих обставин художника та мистецьких груп, новий досвід і оновлена, трансформація свідомості, зумовлюють розвиток нових мистецьких і соціокультурних парадигм. Тому ситуація, яка відбувається у сфері театральних форм, дає підстави вважати, що дослідження поточних обставин та перспектив розвитку антрепризи в Україні є досить важливим.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Головенко А. Антреприза: бізнес, халтура чи незалежний театр? *Український тиждень*. URL: <https://tyzhden.ua/antrepyza-biznes-khaltura-chy-nezalezhnyj-teatr/> (дата звернення: 03.03.2025 р.).
2. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054с.
3. Словник театрознавчих термінів і понять / уклад. І. Савченко, І. Ліпницька. Київ, 2021. 144 с.
4. Хапчук Ю. Антреприза в сценічному мистецтві Києва наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. URL: <https://surl.gd/mnqmay> (дата звернення: 03.03.2025 р.).

*Ковтонюк Мирослава Юріївна,  
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Київського національного університету культури і мистецтв  
Науковий керівник:*

*Мельник Мирослава Миколаївна,  
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
професорка кафедри режисури естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-2553-5509>*

## **КОМЕДІЙНИЙ ЖАНР У ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙНИХ ТА СУЧАСНИХ АКТОРСЬКИХ ПРАКТИК**

Комедійний жанр у театральному мистецтві завжди відігравав важливу роль, відображаючи суспільні настрої, висміюючи людські вади та водночас даруючи глядачам емоційне полегшення. Від давніх часів і до сьогодення комедія залишається багатогранним явищем, яке не тільки розважає, а й змушує замислитися, адже за жартами та іронією часто приховані глибокі філософські й соціальні підтексти. Протягом століть цей жанр еволюціонував, набуваючи нових форм і художніх засобів, що призвело до різноманіття жанрових варіацій – від імпровізаційних вистав комедії дель арте до інтелектуальної комедії ідей. Такі процеси демонструють безмежну здатність комічного мистецтва змінюватися та адаптуватися до потреб кожної епохи.

Комедійний жанр має глибоке історичне коріння, що сягає античних традицій, комедії дель арте, водевілю та бурлеску. Кожен з них збагачував прийоми комічного в акторській майстерності: від масок і гротеску до імпровізації та тілесної виразності. Ці техніки заклали фундамент для подальшого розвитку комедії та методики створення комедійного персонажу. Дослідник комедії М.Г. Кудрявцев зазначає, що «родоначальником комедії вважається античний класик Арістофан, який жив близько 445-385 рр. до н.е. Розвиток жанрово-тематичного спектру комедії у театрі охоплює широкий діапазон постанов. Все починалось з античної комедії – культової вистави,

присвяченої Діонісу, де актори та хор разом створювали драматичну дію. В середньовіччі провідним підвидом жанру була комедія-балет, яку розвинув Мольєр, доповнюючи драматичний сюжет балетними сценами. Окреме місце займає побутова комедія, що висвітлює буденні ситуації, а також комедія масок або комедія дель арте – італійський театральний феномен, побудований на імпровізації за коротким сценарієм. У ній діяли яскраві маски-персонажі, такі як хитромудрий слуга Арлекін, спритний Брігелла, сварлива Серветта, купець Панталоне, хвалькуватий Капітан чи Доктор. У таких постановках переважали буфонада, гротеск, музичність та карнавальність. До інтелектуальних жанрів належить комедія ідей, що розкриває суспільно значущі дискусії та філософські концепції (цей напрям був популярним у модерністську епоху, зокрема у творах Бернарда Шоу, М. Куліша). Крім того, набирали популярності комедії інтриги або становища, в яких динамічний сюжет розгортається через несподівані повороти й переплетення сюжетних ліній. Окремої уваги заслуговують комедії «плаща і шпаги» – іспанський варіант жанру, насичений авантюрними подіями, та сатирична комедія, що викриває людські та суспільні вади. Також у виставах поширювались сентиментальні, слізливі комедійні епізоди, де морально-дидактичний зміст витісняв гумористичний елемент [4, 178].

Сучасний комедійний театр поєднує різні форми вираження: від традиційної буфонади до постдраматичних експериментів, від стендап-комедії до фізичного театру. Така різноплановість сприяє трансформації сприйняття гумору, роблячи його більш динамічним, інтермедіальним і адаптованим до запитів сучасного глядача. Завдяки цьому комедія не лише зберігає свою актуальність, а й набуває нових змістовних й виражальних можливостей.

Еволюція комедійного жанру в театральному мистецтві засвідчує, що комедійна гра – це не просто створення смішного ефекту, а ретельно вибудований процес, який вимагає від актора майстерного володіння тілом, голосом та емоційним забарвленням образу. «Кожна сценічна форма як нероздільне конструктивне об'єднання дійових осіб, рухів, інтер'єрів, музики,

звуків, ритмів підпорядковується жанровому плану вистави, який передбачає своєрідні особливості акторської техніки у роботі над персонажем драми, комедії, трагедії <...> Жанр комедії в акторському плані – перевага елементів зовнішньої акторської техніки: гіперболізація рис характеру і зовнішності; діалог каламбурнострімкий, буфонадно-характерний; пластика ролі насичена образною умовністю, красномовним протиріччям жестів та рухів тіла, раптовою зміною поведінки, трансформацією образу; темпоритм існування виключно сценічний, відхилений від звичайного. Вся зовнішня техніка актора комедії налаштована на створення комедійних, ситуативних перипетій, як головних особливостей даного жанру і тому основними прийомами техніки актора є перебільшення, пародійність, гротеск, образ-маска, несподіваність, імпровізаційність та мотивована неадекватність. Спосіб спілкування з глядачем без „четвертої стіни“» [1, 289-290].

Комедія, як один із найдавніших жанрів театру, постійно розвивається, синтезуючи традиційні та сучасні форми вираження. Вона охоплює елементи вербальної, пластичної, музичної та, навіть, імпровізаційної майстерності, що перетворює її на унікальне сценічне явище, яке відбувається тут і зараз. Еволюційні зміни, що відбуваються як у самому театрі, так і в суспільному сприйнятті гумору, значно впливають на характер комедійних вистав. Сучасний актор комедійного жанру не просто передає текстові жарти, а й активно працює з тілом, мімікою, темпоритмом, усвідомлюючи специфіку роботи в даному жанрі. Тому робота актора в комедії вимагає особливого набору навичок та комічної характерності, яка проявляється як у природних здібностях артиста, так і в умінні використовувати основні прийоми акторської техніки: перебільшення, пародійність, гротеск, образ-маску, несподіваність, імпровізаційність, мотивовану неадекватність тощо. При створенні комедійного образу таким прийомам характерна гіперболізація рис персонажу, що безперечно підкреслить комічний ефект і зробить образ набагато насиченішим, виразним та яскравим.

Важливими в роботі актора над роллю в жанрі комедії є два основних етапи: «розвідка розумом» і «розвідка тілом». Ці етапи є невід'ємними складовими процесу дійового аналізу п'єси та ролі, що забезпечують глибоке розуміння та втілення образу на сцені. Концепція «розвідки розумом» і «розвідки тілом» безпосередньо пов'язана з методом фізичних дій, розробленим Костянтином Станіславським у пізній період його діяльності. «Розвідка розумом» впливає з традиційного підходу К. Станіславського до дійового аналізу ролі: спочатку актор вивчає п'єсу, аналізує характер персонажа, його мотивацію, надзавдання та наскрізну дію. «Розвідка тілом» є продовженням цього процесу на фізичному рівні. Це випробування дій через рух і взаємодію в просторі, що є основним принципом методу фізичних дій [6].

Робота над створенням персонажу починається з етюдної роботи з імпровізованим текстом, яка започаткована К. Станіславським та реалізована М. Кнебель. «Якщо актор із перших хвилин не почне з належною відповідальністю ставитися до етапу «розвідки розумом», не розбереться як слід у всьому багатстві мотивів, що характеризують поведінку образу, не охопить усіх розгалужень, усіх поворотів дії, він не зможе органічно діяти в етюді. Адже в нього немає тексту, що може приховати його безпомічність, – йому самому треба створити для себе свій текст. Не охопивши матеріалу ролі в перебігу «розвідки розумом», він не зуміє імпровізувати в етюді, не зможе брати участі в спільній праці, підведе колег, зірве етюд.

Це відчуття спільної відповідальності за репетицію, за її плідний процес дуже згуртовує колектив, народжує робочу атмосферу, таку необхідну для творчості» [3, 49]. Тому «розвідка розумом» є одним із основних етапів глибокого опрацювання драматургічного матеріалу, що дозволяє акторові проникнути у внутрішній світ персонажа, усвідомити його мотивацію та логіку дій. Це не лише аналітичний процес, а й творчий пошук, спрямований на розкриття цілісності форми, визначення його стрижневої лінії та побудову виразної сценічної партитури. Саме завдяки цьому актор набуває здатності

правдиво й переконливо втілювати персонаж, наповнюючи його сценічною глибиною, почуттям правди та внутрішньою динамікою.

Відповідно до методу «розвідки тілом» «усе розмаїття життя людського духу, увесь комплекс складних психологічних переживань, величезної напруги думки виявляється можливим відтворити на сцені через комплекс фізичних дій, реалізувати в процесі елементарних фізичних проявів» [2, 76]. Таким чином, «розвідка тілом» є не менш важливим етапом створення сценічного комедійного образу, що ґрунтується на фізичному переживанні ролі, дослідженні руху, простору та імпровізації. Цей процес, у якому гравець не лише аналізує, а й проживає емоції персонажа через дію, темпоритм і тілесну виразність, що підкреслюється засобами гротеску, перебільшенням та пластичною експресією. Завдяки цьому методіві актор не просто втілює роль, а вдихає в неї життя, створюючи органічний, цілісний та виразний сценічний образ.

І перший етап – «розвідка розумом», і другий етап – «розвідка тілом» «зумовлено тим, що актор на початковому етапі роботи над роллю розділяв процес словесної дії з фізичною дією, що призводило до зайвої виразності сценічного мовлення, яке порушувало органічне самопочуття актора. Саме тому дієвий процес в етюдному методі не починався зі словесної взаємодії акторів, а завершувався нею» [5, 34].

З огляду на вищезазначене, можна зробити висновок, що комедія не є легковажним жанром для розваги, а виступає повноцінним мистецтвом, яке постійно розвивається, вдосконалюється та змушує глядача звертати увагу на суспільні проблеми через призму комічного. Комедійний жанр є багатограним і динамічним явищем, що протягом століть розвивався та адаптувався до змін суспільних та культурних умов. Його еволюція охоплює широкий спектр жанрових модифікацій – від архаїчних ритуальних форм до сучасних постдраматичних експериментів. Сьогодні комедія набуває нових форм в українському та світовому театральному просторі, збагачуючи його унікальними культурними елементами, а комедійний актор – це не просто

виконавець ролі, а співавтор вистави, який ретельно працює над образом, використовуючи акторські техніки та сучасні методи фізичного театру й імпрровізації, де важливу роль відіграє метод «розвідки розумом» і «розвідки тілом», що дозволяє глибоко опрацювати персонаж та органічно втілити його на сцені відповідно до потреб сучасного глядача. Тому завдяки синтезу традиційних і новаторських підходів комедія зберігає свою актуальність, залишаючись важливим засобом осмислення дійсності та формування культурного дискурсу, відображаючи соціальні зміни, критикуючи суспільні явища й адаптуючись до нових естетичних й технологічних викликів.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Гусакова Н. М., Штефюк В. Д. Техніка актора як фундаментальний орієнтир пізнання та удосконалення природи професійної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2020. № 2. С. 286-290. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.22059>.
2. 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.
3. Кнебель М. Й. Про дієвий аналіз п'єси і ролі / пер. з рос. Є. Стародиної. Львів, 2020. 92 с.
4. Кудрявцев М. Г. Жанр комедії у світовій драматургії: генеза, еволюції, тенденції і явища. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки.* 2013. № 32(1). С. 178.
5. Павловський, В.В. (2017). Проблематика методу фізичних дій К. С. Станіславського в контексті сучасного театрального процесу. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»,* (36), 29–38. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.36.2017.157674>
6. Станіславський К. Робота актора над собою / Факсимільне видання. Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. 671 с.

*Крипчук Микола Володимирович,  
канд. мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри режисури естради і шоу,  
Київський національний університет культури і мистецтв*

## **СМІХОВА КУЛЬТУРА ТА ВУЛИЧНИЙ ТЕАТР: ТЕОРІЯ ТА ОСОБЛИВОСТІ**

Сміхова культура та вуличний театр є поняттями унікальними в контексті масової культури. У найважчі і найщасливіші моменти сміх і вуличний театр супроводжують людину, актуалізуючи різні функції, а саме: етичну, комунікативну, агітаційну, естетико-просвітницьку, рекреаційну, які найчастіше співіснують в різних поєднаннях.

Сміхова культура та вуличний театр є одними з найменш вивчених областей «світових культурних універсалій». Акцентуємо увагу на тому, що вуличний театр є узагальненою назвою «театрів просто неба, що здійснюють свої вистави за межами традиційних театральних приміщень – на вулицях, майданах та ін.» [2, 528].

Вивчення означених понять неможливо без культурологічного аналізу, без визначення психологічних основ гумору, сміху, що знайшли відображення у видовищах просто неба.

У психології творчості гумор, як основа сміхової культури, відноситься до соціально прийнятних способів зняття напруги, які мають сприятливий фізіологічний і психофізичний ефект. Почуття гумору схоже за джерелом виникнення стресу, проте на відміну від деструктивних форм, від виникнення і прояви негативних емоцій і ситуацій, гумор відноситься до конструктивних варіантів, здатним дезактуалізувати проблему, перевести її на якісно інший, стерпний рівень., що і відбувається часто у вуличних виставах, де сміх присутній в трьох іпостасях, а саме: всенародність, універсальність (спрямованість на все і всіх), амбівалентність (цей сміх одночасно заперечує і

стверджує), підкреслюючи при цьому світоглядний і утопічний характер цього сміху. Сміх на думку мистецтвознавця Р. Набокова «є символом і константою свята, а свято, у свою чергу, є хронотопом (часопростором) для звільнення сміху. Це дозволяє виокремити концепт «святково-сміхової культури» як культурної універсалії та фактора національної ідентифікації» [3, 46].

Необхідно відзначити, що в основі ситуації, здатної викликати сміх, завжди лежить певний конфлікт (прерогатива театру, драми, драматургії), а сміхова реакція є позитивною фрустрацією, що є психологічним станом «напруження, тривоги і т. ін., що виникає через неможливість досягти бажаного» [4].

Тривога, яка виникає в процесі сміхової ситуації у вуличному видовищі, інвертується і переживається індивідумом як імпульс, що спонукає до тієї чи іншої форми поведінки, що дозволяє прямо або побічно розблокувати емоцію. Дана реакція відображена як на рівні поведінки (специфічні мімічні і звукові прояви), так і на рівні ідентичності (відчуття ейфорії, підйому настрою, безпечності). «Якщо врахувати твердження про те, що саме сміх і відкриває доступ до незалежності особи, то доходимо висновку, що доступ до цього явища визначається мірою незалежності суспільства та окремого її члена» [1, 19].

Психоаналіз сміху на індивідуальному рівні показує, що по суті він є інвертованою стресовою реакцією. Екстраполяція сміху на соціальний рівень, яка формує сміхову культуру, відбувається в результаті двох основних феноменів, властивих людській психіці: по-перше, транзитивізму (переносу власних відчуттів, переживань і уявлень на інших людей), по-друге: афіліації (контакту, спілкуванню з іншими людьми, яке приносить задоволення, захоплює і збагачує обидві сторони).

Доходимо висновку, що виникнення сміхової культури обумовлено, з одного боку, індивідуально-психологічними закономірностями позитивного реагування особистості на конфлікт, а з іншого – формуванням субкультури на основі афіліативної потреби людей. На індивідуальному рівні процес

виникнення сміхової реакції можна представити у наступному вигляді: первинний конфлікт – виникнення фрустрації – позитивна інверсія фрустрації – сміхова реакція.

Аналіз основних конфліктних проблем і ситуацій у вуличних видовищах дає можливість їх класифікації.

Класифікація проблем – об'єктів сміхової культури у вулично-майданному театрі:

- соціальні: економічні, історичні, політичні, професійні;
- міжперсональні: сімейні, комунікативні; соціальна та антисоціальна поведінка; проблеми соціального статусу тощо;
- особистісні проблеми: етичні; проблеми подружніх відносин; меркантильність; екзистенційні; адитивні проблеми;
- безглузді ситуації (в аудіовізуальних мистецтвах це прирівнюється до гегів, в естрадному мистецтві – до кімічних трюків);
- філологічні ситуації (тавтології, гра слів, каламбури, що є основою вуличного театру);
- напівоб'єктивні ситуації.

У більшості випадків сміхові реакції виникають в результаті відображення у вуличних видовищах великої кількості об'єктів. Необхідно відзначити, що конфлікт як явище може розвиватися в часі, причому тимчасовий інтервал нерідко показує залученість суб'єкта гумору в ситуацію мінімальної дистанції між об'єктом і суб'єктом гумору.

Найважливішою характеристикою будь-яких феноменів є суб'єкт-об'єктні відносини. Аналіз дозволяє виділити наступні типи сміху:

- демонструючий (основною метою є демонстрація конфлікту);
- корекційний (пропонує шляхи вирішення сценічного конфлікту);
- негативний (показує негативне ставлення до об'єкту або середовища);
- абсурдний (основною є сміхові структури, які побудовані на алогічності ситуації).

Таким чином, психологічний і культурологічний аналіз сміху як особливого явища в просторово-часовому і психолого-художньому контекстах вуличних видовищ можна вважати важливим внеском у процес взаємодії сміхової культури і вуличного театру. «”святковий сміх” має не тільки прикладне, а й культурологічне значення, оскільки за допомогою сміху формується особлива концепція дійсності» [3, 167].

В контексті тенденцій розвитку вуличного театру, сучасні засоби комунікації, медіа технології видозмінюють поетико-романтичну спрямованість вуличного театр. Також, слід зазначити, що в Україні цьому напрямку сценічного мистецтва приділяється недостатня увага культурологів та мистецтвознавців. Зустрічаються поодинокі дослідження. Найчастіше аналіз стосується народних фольклорних дійств та урочистих заходів. Враховуючи перформативну спрямованість сучасних видовищ, вважаємо, що вуличний театр в майбутньому запропонує безліч креативних форм, що дозволить досліджувати сміхову культуру в новітніх контекстах.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Іванова О. Систематизація та обґрунтування рекреаційних метанізмів сміху в системі особистості. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка, серія: психологія. Київ, 2024. 1(19). С. 17-25.
2. Клековкін О. THEATRICA : Лексикон. Київ : Фенікс, 2012. 800 с.
3. Набоков Р. Масові форми театрального мистецтва у святково-сміховій культурі України: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.04. Харків, 2014. 241 с.
4. Фрустрація. URL: <https://surl.lu/rdyewd> (дата звернення: 30.04.2025).

*Литовченко Арина Миколаївна,  
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Київського національного університету культури і мистецтв*  
**Науковий керівник:**  
**Крипчук Микола Володимирович,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент, професор з/н  
кафедри режисура естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0000-0002-1255-7135>

## **СПЕЦИФІКА МОВЛЕННЕВОЇ ХАРАКТЕРНОСТІ В ПРОЦЕСІ СТВОРЕННЯ АКТОРСЬКОГО ОБРАЗУ**

Тема мовленнєвої характерності в процесі створення акторського образу Проні Прокопівни у виставі «За двома зайцями» (Київського академічного театру «Актор», реж. К. Чепура) [2] є багатозаровим дослідженням, що поєднує в собі культурологічний, лінгвістичний та акторський аспекти. Проня Прокопівна – яскравий приклад використання мовленнєвих засобів для створення комічного образу, що розкриває соціальні та культурні риси української інтелігенції того часу.

Актуальність дослідження мовленнєвої характерності у створенні образу Проні Прокопівни у виставі «За двома зайцями» обумовлена значущістю мови як ключового засобу розкриття соціальних та культурних аспектів персонажа. Мовленнєві особливості розкривають соціальний і культурний контекст твору, досліджують психологічні особливості персонажа та засоби, за допомогою яких автор створює комічний ефект. Мовленнєва манера дозволяє надавати різні відтінки образу Проні – від комічного до трагікомічного, залежно від режисерського бачення і загальної стилістики постановки. Мовленнєві засоби виразності підсилюють драматичний ефект твору, розкривають глибину персонажа, а також є засобом культурної критики, що залишається актуальною й донині. Це дослідження допомагає глибше зрозуміти, як через мовлення актор

може передати індивідуальність і соціальні риси свого героя, що є цінним для театрального мистецтва та аналізу мови загалом.

На нашу думку, образ Проні є віддзеркаленням культури українського міста кінця XIX століття. Персонаж є представницею міського середовища, яка прагне відповідати моді, стилю та манерам культури тогочасної інтелігенції. Героїня використовує мовленнєві конструкції та запозичення з французької й російської мов, намагаючись вжити «модні» слова й фрази, однак допускає численні помилки. Це є комічним виявом спроби перейняти культурні коди, що не є органічними для неї, і відображає особливість української міської культури, яка перебувала під впливом європейських трендів, часто без повного розуміння або здатності їх реалізувати. Її мова є своєрідним символом культурного феномену, де поєднується прагнення до престижного статусу з неповним розумінням та адаптацією чужорідних впливів.

На засобах мовленнєвої характерності акцентує свою увагу дослідниця О. Винар. На її думку «складові мовної характерності можуть виступати як: виражальні засоби, що розкривають важливі грані характеру персонажа; необхідна форма виявлення внутрішнього змісту сценічного образу; важливий елемент психофізичної структури ролі; художній прийом, що посилює виражальні можливості сценічного слова, а відтак посприяти формуванню мовних знакових засобів вираження художніх сенсів вистави» [1, 311].

На наш погляд, образ Проні може слугувати культурним застереженням про небезпеку втрати автентичності в гонитві за іноземними культурними взірцями. Її спроби говорити «по-французькі» чи «по-руські» показують, наскільки невдало можуть виглядати намагання сліпо наслідувати чужу культуру без розуміння її значення. У сучасному контексті цей феномен можна порівняти з прагненням багатьох людей досягти статусу через бренди, популярні ідеї та тренди, не розуміючи або не сприймаючи їхню суть.

Для актриси мовлення Проні є унікальним викликом. Щоб втілити цей образ, актриса мусить глибоко розуміти як фонетичну складність мовних помилок Проні, так і культурний підтекст її мовлення. Недостатньо просто

використовувати неправильні слова чи інтонації, актор має передати внутрішнє прагнення героїні до соціального підвищення, що робить її смішною, але водночас трохи трагічною. Тому виконання цієї ролі вимагає відчуття культурного контексту, аби не перетворити образ Проні на карикатуру, а донести глядачеві її соціальну суть.

Образ Проні продовжує залишатися актуальним, оскільки прагнення бути вищим за своє походження і досі існує. У сучасному світі можна знайти чимало аналогів, коли люди намагаються стати частиною певного соціального чи культурного класу, приймаючи лише його зовнішні атрибути, а не сутнісні цінності. Автентичність української мови є результатом тривалого історичного розвитку, збереження культурних традицій та мовного спадку, що формували її унікальні риси та звучання. Вона є однією з найважливіших складових української ідентичності та національної спадщини.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Винар О. Б. Засоби мовної характерності сценічного образу в контексті декодування знакового простору сучасних вистав. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2021. №2. С. 311-316.
2. За двома зайцями. URL: <https://teatractor.com.ua/za-dvoma-zaytsyami> (дата звернення: 28.03.2025).

*Нестеренко Олександр Анатолійович,  
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Київського національного університету культури і мистецтв*

*Науковий керівник:*

*Мельник Мирослава Миколаївна,  
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
професорка кафедри режисури естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-2553-5509>*

## **СПЕЦИФІКА ЗАСТОСУВАННЯ МЕХАНІЧНОСТІ РУХУ ЯК ПРИЙОМУ АКТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ У СУЧАСНОМУ ТЕАТРІ**

У сучасному театрі акторська майстерність зазнає постійної еволюції, поєднуючи традиційні методи з новітніми експериментальними практиками. Зміна художніх парадигм, вплив постдраматичного театру, активне використання тілесності, перформативності та технологій зумовлюють переосмислення ролі актора як творчого суб'єкта. Сучасний актор дедалі частіше виступає не лише виконавцем ролі, а й співавтором сценічної дії, дослідником власного тіла, голосу, присутності. У цьому контексті акторські техніки стають інструментами не лише виразності, а й глибокого осмислення тем, форм і змістів, притаманних новітньому театральному процесу. Розмаїття акторських технік свідчить про розширення арсеналу засобів, за допомогою яких сучасний актор формує сценічний образ, особливо у жанрі драми. «У жанрі драми акторська техніка акцентується переважно на внутрішній техніці, емоційно-вольовому компоненті, розвитку характеру. Зовнішня техніка актора драми націлена на побудову життєподібного діалогу з яскравими мовними характеристиками; природну пластичність малюнку образу; урівноваженість темпоритму персонажу» [1, 289].

Однією з таких акторських технік є механічність руху, яка виступає ефективним художнім прийомом для створення ефекту автоматизму, безвольності персонажа та акцентування на зовнішньому впливі системних чи

соціальних сил. У таких випадках тілесна пластика актора набуває символічного виміру: ритмічно повторювані, фрагментовані або штучно точні рухи втрачають емоційно-психологічну насиченість і починають функціонувати як індикатори деструкції суб'єктності. Подібна форма гри дозволяє відобразити не лише фізичну поведінку персонажа, а й ширші культурні або ідеологічні контексти, в яких він існує.

Особливої актуальності така методика набуває в жанрах соціального гротеску, політичного театру, антиутопій та експериментальних сценічних форматах, де художнє переосмислення автоматизованої поведінки слугує метафорою втрати свободи волі, знеособлення індивіда, тотального контролю або емоційної деградації. У цьому контексті механізована тілесність постає як театральний інструмент відчуження, що не лише дистанціює глядача, а й активізує його рефлексію щодо глибших соціально-філософських процесів, репрезентованих на сцені.

Для створення ефекту автоматизму, безвольності, підкреслення впливу системи або зовнішніх сил, акторські техніки з елементами механічності руху слугують художнім інструментом відчуження та символізації. Такий підхід дозволяє відійти від натуралізму й реалізму та перейти до образно-метафоричної мови сцени. Механічність рухів актора стає свідомою стилізацією, яка підкреслює втрату особистісного контролю, автономії чи внутрішнього життя персонажа. «Виразність жестів, яка виражає духовні переживання образу, пластичність рук, хода персонажа не повинні мати нічого спільного з пластичними та характерними особливостями самого актора, а відтак образна пластика стає фундаментом для процесу перевтілення засобами зовнішньої техніки актора» [2, 106]. У цьому випадку персонаж більше не є індивідуумом, який приймає рішення, а радше ланка в ланцюгу зовнішніх обставин, систем, ідеологій чи соціального механізму.

Подібна пластика часто використовується у драматургії антиутопічного характеру, де персонажі зображуються як гвинтики великої машини. Особливо чітко це прослідковується у театральних адаптаціях Орвелла, де актори

імітують автоматизовану поведінку чиновників, обивателів чи жертв маніпуляцій.

В авангардному та експериментальному театрі пластичні рухи відтворюються через повторювані, ламані або технічно точні рухи, які характеризують дегуманізацію, крах волі, духовну порожнечу.

У політичному театрі (наприклад, Брехтівському) механічність вказує на відсутність суб'єктивності у персонажа, що діє під впливом системи – економічної, ідеологічної чи бюрократичної.

Таким чином, механічність руху перестає бути лише прийомом – вона перетворюється на носія ідеї, що підсилює художній вислів, демонструє глибші соціально-філософські сенси та викликає у глядача відчуття тривоги, співпереживання чи критичного осмислення побаченого.

Отже, в умовах трансформації сучасного театру механічність руху постає як надзвичайно потужний інструмент акторської виразності, що дозволяє осмислювати не лише внутрішній стан персонажа, а й складні соціально-філософські реалії. Така техніка, поєднуючи тілесну пластичність із символічною функцією, виходить за межі традиційної міміки й жестикуляції, трансформуючи сценічний образ у метафору втрати суб'єктності. Застосування механічності в акторській грі посилює ефект відчуження, сприяє формуванню критичної дистанції та розкриває взаємодію індивіда з тиском зовнішніх систем. У драматургії антиутопій, політичному та експериментальному театрі ця техніка набуває особливої актуальності, оскільки здатна втілити ідеї знеособлення, контролю, дегуманізації. Таким чином, механічність руху є не просто художнім прийомом, а й способом розкриття глибинного конфлікту між особистістю та системою, що формує нові сенси у просторі сценічної дії.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Гусакова Н. М., Штефюк В. Д. Техніка актора як фундаментальний орієнтир пізнання та удосконалення природи професійної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. № 2. С. 286-290.
2. Хлисту́н, О. С. (2017). Особливості застосування пластичних та мовних засобів у процесі створення сценічного образу: мистецтвознавчий аналіз методів акторського перевтілення. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (37), 98–114. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.155619>

*Рудник Александра Олександрівна,  
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Київського національного університету культури і мистецтв*  
**Науковий керівник:**  
*Деркач Світлана Миколаївна,  
канд. мистецтвознавства, професор,  
Заслужений діяч мистецтв України  
професор кафедри режисури естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-5963-6463>*

## **УКРАЇНСЬКИЙ МЮЗИКЛ ЯК ФОРМА СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

У сучасних умовах оновлення національного культурного простору особливої уваги набуває театральне мистецтво як простір трансляції власної ідентичності. Серед жанрового розмаїття української сцени мюзикл виділяється своєю здатністю поєднувати музику, драму і танець, створюючи водночас ефектне видовище та підсилюючи зміст ідеї твору [4]. Український мюзикл – це не лише адаптація західної моделі, а поступове формування унікального жанру, що здатен передати національні мотиви, історичну пам'ять та соціальні проблеми країни. Український мюзикл сформувався на перетині традиційного театру, народної музики й західної жанрової естетики. Його національний вимір розкривається у кількох ключових компонентах. Перш за все – у тематичному виборі: митці звертаються до подій з української історії, національних образів, культурних травм і постатей.

Розвиток жанру мюзиклу в Україні має глибоке коріння у вітчизняній театральній традиції, зокрема у водевілі та музично-драматичному театрі. У XIX столітті на українській сцені вже існували вистави з елементами музичності та комічного драматизму – так звані водевілі. Саме ці вистави поєднували музику, співи та акторську гру і стали попередниками мюзиклу в його сучасному вигляді.

Ранній український театр, представлений творами Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Марка Кропивницького, поєднував драматургію з піснею і танцем. Музично-драматичний театр наприкінці ХІХ – на початку ХХ століття також сприяв розвитку жанру. Постановки за творами Лесі Українки, Івана Франка, Івана Карпенка-Карого вже тоді мали музичний супровід та сценічну пластичність, що наближує їх до мюзиклу [3].

Після здобуття незалежності Україна почала активніше шукати власні жанрові форми в театральному мистецтві. Одним із таких експериментів став вихід на професійну сцену українських мюзиклів.

«Екватор» (музика О. Злотника, вірші О. Вратарьова) став однією з перших масштабних українських постановок у стилі мюзиклу. Вистава поєднувала національний текстовий матеріал, елементи сучасної музики та оригінальні сценічні рішення. Прем'єра цього мюзиклу відбулася у 2003 році на сцені Київського національного академічного театру оперети. Сюжет базується на подорожах видатного українського етнографа Миколи Миклухо-Маклая. Через його сни глядачі переносяться в різні куточки світу: від бургерської Німеччини до царського Санкт-Петербурга і екзотичної Нової Гвінеї. Ці сцени супроводжуються музикою, що відображає культуру кожного регіону [9].

Рок-опера «Біла Ворона» за мотивами історії Жанни Д'Арк (автори Ю. Рибчинський, Г. Татарченко) була спробою створення історико-драматичного мюзиклу із глибоким філософським підтекстом. Це перша українська рок-опера, створена у 1991 році. Із нагоди її 30-ти річного ювілею режисер Максим Голенко здійснив постановку нової версії вистави у Національній опереті України. «Ключовим лейтмотивом рок-опери стала боротьба за свободу – актуальна тема для нашої держави як у 1990-х роках, коли народжувалася вистава, так і сьогодні – у період російської агресії» [8].

Мюзикл «Червона рута» став прикладом сценічного вшанування спадщини Володимира Івасюка. У цій постановці класичні пісні отримали нове аранжування, а сюжет переплетено з епізодами з життя автора, що дозволяє переосмислити українську естраду як складову національної ідентичності. Ця

постановка є особливою за рахунок поєднання української естради 70-х років із новими сценічними засобами. Постановка апелює до національної пам'яті, музики Володимира Івасюка та молодіжної субкультури. Вистава стала популярною серед глядачів різного віку, відроджуючи інтерес до української музичної спадщини [6].

Музичні теми нерідко містять цитати з фольклору або народні інструменти, адаптовані до сучасного звучання. Прикладом такої постановки є мюзикл «Гуцулка Ксеня» у Івано-Франківському національному академічному драматичному театрі імені Івана Франка (режисер – Ростислав Держипільський) [2]. Мюзикл створено за мотивами однойменної оперети Ярослава Барнича, вперше поставленої у 1938 році у Львові. Ярослав Барнич – композитор і диригент, один із фундаторів української оперети, заклав в основу твору не лише класичну любовну лінію, але й етнічний колорит Гуцульщини, що й забезпечило мюзиклу глибоку національну стилістику [5].

Оновлена версія мюзиклу, прем'єра якого відбулася у 2018 році, адаптована до сучасного театрального контексту, зберігаючи при цьому музику Барнича та автентичність фольклорного звучання. Вистава поєднує традиційні гуцульські мотиви, яскраву хореографію, живий оркестр та елементи сучасного сценічного мислення. Вона розповідає історію американця українського походження, який прибуває в Карпати, щоб знайти наречену, аби отримати спадок – сюжет поєднує гумор, любовну інтригу та національну ідентичність [1].

Цей мюзикл – це не лише відтворення музичної класики, а й сучасна інтерпретація української ментальності, подана через пісню, танець і щирі емоції [10]. «Гуцулка Ксеня» стала одним із найуспішніших прикладів оновленого національного мюзиклу, що поєднує архетипи української культури з інструментами сучасного шоу. Таким чином, український мюзикл є простором для діалогу між традицією і сучасністю. Він не лише наслідує, а й перетворює жанрову модель, що прийшла із Заходу, на засіб українського культурного висловлювання.

Ще один напрям в українському мюзиклі – адаптація світових мюзиклів. Постановки «Кабаре» в Молодому театрі та «Чикаго» в Національній опереті доводять, що навіть міжнародні сюжети можуть бути переглянуті крізь локальну призму. У них велику роль відіграє переклад українською, сценографія, актуалізація соціальних контекстів. Подібні адаптації не просто локалізують матеріал, а створюють можливість для глядача ідентифікувати себе з героями [7].

Національний аспект присутній і на рівні мови, пластики, інтонацій. Українська мова в діалогах і піснях, елементи народної хореографії, характерне інтонування – усе це створює образ сцени, що говорить мовою власного народу. А головне, що доповнює ці вистави, – переосмислений сюжет, а саме додані сучасні соціальні алюзії, що відображають реалії українського суспільства.

Національний аспект українського мюзиклу проявляється через тематику, мову, музику, пластику і режисерське бачення. Оригінальні постановки демонструють здатність українського театру до створення повноцінного жанру, що поєднує глядацьку привабливість із культурною глибиною. Мюзикл стає не лише розвагою, а й засобом збереження та популяризації української ідентичності. З кожним роком він набуває тільки більшої популярності і актуальності. Україна має своїх авторів, сценаристів та композиторів, що працюють у цьому жанрі, тож популярність мюзиклу з кожним новим днем буде тільки зростати і набувати нових обертів.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Гуцулка Ксеня. URL : <https://www.dramteatr.if.ua/show/guczulka-ksenya/> (дата звернення: 12.03.2025).
2. Гуцулка Ксеня. Блискуча сучасна стилізація духу Карпарт в українському кіно та театрі. URL : <https://www.0342.ua/news/2487271/guczulka-ksena-bliskuca-sucasna-stilizacia-duhu-karpart-v-ukrainiskomu-kino-ta-teatri> (дата звернення: 12.03.2025).
3. Деркач С., Мельник М., Чистяков О. Генеза синкретичної природи українського мюзиклу. *Мистецтвознавчі записки. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв*, 2023. Вип. 43. С. 218–224.

4. Деркач С., Чистяков О. Інтеграційні та формотворчі процеси бродвейського мюзиклу ХХ століття. *Грааль науки*. 2021. Вип. 6. С. 409–414.
5. Деркач С.М., Чистяков О.О. Генеза українського-танго: традиції та сучасні мотиви. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція* : матеріали ІІІ всеукр. наук. конф. науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів, здобувачів, магістрантів та студентів, м. Київ, 21 квіт. 2023 р. Київ, 2023. С. 59-63.
6. Івасюк. Червона Рута. URL : <https://vie.zp.ua/portfolio-item/ivasuk/> (дата звернення: 12.03.2025).
7. «Кабаре» і «Чикаго»: як київські театри адаптують бродвейські мюзикли. URL : <https://suspilne.media/culture/932145-kabare-i-cikago-ak-kiiivski-teatri-adaptovuut-brodvejski-muzikli/> (дата звернення: 12.03.2025).
8. Легендарна українська рок-опера «Біла ворона» у Національній опереті України. URL : <https://mus.art.co.ua/lehendarna-ukrains-ka-rok-opera-bila-vorona-u-natsional-niy-opereti-ukrainy/> (дата звернення: 12.03.2025).
9. Танцювальні «меридіани» на «екваторі» українського мюзиклу. URL : [http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show\\_content.php?id=986](http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=986) (дата звернення: 12.03.2025).
10. Франківський драмтеатр представив мюзикл «Гуцулка Ксеня». URL : [https://kurs.if.ua/news/frankivskyu\\_dramteatr\\_predstavyv\\_frankivtsyam\\_myuzykl\\_gutsulka\\_ksenya\\_foto\\_71735.html/](https://kurs.if.ua/news/frankivskyu_dramteatr_predstavyv_frankivtsyam_myuzykl_gutsulka_ksenya_foto_71735.html/) (дата звернення: 12.03.2025).

*Садлій Вікторія Ярославівна,  
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
ПВНЗ «Київський університет культури»  
Науковий керівник:  
Панасюк Валерій Юрійович,  
доктор мистецтвознавства, доцент, професор з/н  
кафедри режисура і акторської майстерності  
Київського національного університету культури і мистецтв*

## **ПРОБЛЕМА ГЕНЕЗИ ВУЛИЧНОГО ТЕАТРУ**

Сценічне мистецтво, зокрема вуличний театр, має глибоке історичне коріння і продовжує активно розвиватися в сучасному світі. Однак його виникнення, еволюція і значення часто залишаються недооціненими або спрощеними в наукових дослідженнях. Вуличний театр як мистецький феномен є не лише засобом розваги, але й соціально-політичною практикою, здатною впливати на громадську свідомість, формувати культурну ідентичність і протестувати проти існуючих соціальних норм. Тому вивчення генези цього явища є актуальним як для розуміння його історичної ролі, так і для оцінки його впливу на сучасне мистецтво.

Основна проблема полягає у визначенні основних етапів розвитку вуличного театру, його функцій та впливу на культуру в різні історичні періоди. Поряд із цим постає питання збереження традицій та їх адаптації до сучасних умов, що часто супроводжується пошуком нових форм вираження і комунікації з глядачем. Також важливим є розуміння соціальної ролі вуличного театру в контексті змін у суспільстві, що актуалізує його дослідження з точки зору соціології, культурології та мистецтвознавства.

Наукові дослідження вуличного театру нерівномірно розподілені як за часом, так і за географічним охопленням. Класичні праці, такі як «Історія театру» Оскара Брокетта [1, 56] та «Антологія вуличного мистецтва» Клода Леві-Строса [2, 112], описують первісні форми цього жанру. Сучасні ж

дослідники, такі як Йоханнес Біррінгер [3, 89] та Барбара Кіршенблат-Гімблет [4, 145], акцентують увагу на інтерактивних і перформативних аспектах вуличного мистецтва. Проте питання генези вуличного театру як цілісного явища потребує більш глибокого і комплексного аналізу.

На мою думку, вуличний театр – це явище, яке не можна розглядати лише як розвагу або спонтанний прояв творчості. Його виникнення пов'язане з глибшими соціальними та культурними процесами, що включають народні обряди, ритуали та карнавали, які відігравали важливу роль у формуванні колективної свідомості. Наприклад, середньовічні містерії, які виконувалися на міських площах, заклали основу для сучасних форм вуличного перформансу, поєднавши сакральне і світське у єдиному мистецькому просторі [5, 67]. Вуличний театр є не лише формою сценічного мистецтва, а його органічною складовою, яка допомагає театру залишатися живим і актуальним. Його історичні витоки доводять, що театр ніколи не був «закритим» мистецтвом – навпаки, його сила в здатності говорити з людьми прямо, тут і зараз. Сучасний вуличний театр включає широкий спектр форм, від традиційних народних виступів до складних мультимедійних інсталяцій.

Серед найпоширеніших жанрів можна виділити: живі статуї – артисти, що виконують статичні або повільно рухомі перформанси, створюючи ілюзію скульптур; акробатичні шоу – виступи циркових артистів, часто з використанням канатів, трапецій і ходуль; театральні флешмоби – несподівані, короткотривалі виступи в громадських місцях; вогняні шоу – виступи з використанням палаючих предметів, що створюють драматичний ефект [2, 112]. Основна фішка – відсутність сцени: актори грають серед людей, залучають перехожих, багато імпровізують. Щоб працювати у вуличному театрі, треба знати акторське ремесло: жести, мова, рухи – все має бути яскравим і чітким.

Вуличний театр є багатошаровим феноменом, що відображає культурну еволюцію суспільства. Його генеза включає елементи народного мистецтва, ритуалів і карнавалів, які поступово переросли в сучасні перформативні

практики. Подальше дослідження цього жанру дозволить глибше зрозуміти його роль у формуванні сучасної культури та мистецтва, а також виявити потенціал для нових форм соціально-культурної комунікації.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Брокетт О. Історія театру. Київ : Мистецтво, 2019. 300 с.
2. Леві-Строс К. Антологія вуличного мистецтва. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 450 с.
3. Біррінгер Й. Перформанс і технологія. Харків : Ранок, 2022. 280 с.
4. Кіршенблат-Гімблет Б. Перформанс і антропологія. Дніпро : Ліра, 2020. 320 с.
5. Сміт Д. Театр і ритуал. Одеса : Маяк, 2023. 200 с.

*Соколовський Назар Максимович,  
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Київського національного університету культури і мистецтв  
Науковий керівник:  
Деркач Світлана Миколаївна,  
канд. мистецтвознавства, професор,  
Заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри режисури естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-5963-6463>*

## **МУЗИЧНИЙ ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ПЕРІОДУ НЕЗАЛЕЖНОЇ УКРАЇНИ**

Фестиваль – це культурна подія, яка об'єднує людей за інтересами, жанрами мистецтва або суспільними темами. Музичні фестивалі – особлива форма публічного мистецтва, яка не тільки сприяє розвитку виконавської майстерності, а й формує національну свідомість, стає голосом покоління та культурним маркером часу. В Україні фестивалі мали важливу роль у процесі національного самоусвідомлення, особливо у періоди політичних і культурних змін. У 1990-х роках, коли українська держава формувала нову ідентичність, фестивальний рух став простором утвердження української мови, музики та національних цінностей.

Музичні фестивалі в Україні – це не просто культурні заходи, а індикатори суспільних настроїв та ідентичності. Вони формують і підтримують національну самосвідомість, виступають платформою для творчого самовираження та збереження українських культурних цінностей. З моменту проголошення незалежності у 1991 році Україна вступила в етап активного культурного оновлення. Музичні фестивалі стали своєрідним майданчиком для демонстрації нової української музики, пошуку власного голосу у світовій культурі. Вони не тільки демонстрували досягнення національного шоу-бізнесу, а й були інструментом культурної дипломатії та розвитку регіональної культури. У країні з багатими музичними традиціями фестивалі сприяли

інтеграції традиційної спадщини з новітніми жанрами, залучали молодь до процесу культуротворення.

Фестивальний рух став каталізатором розвитку української культури після 1991 року, що стало початком популяризації української музики. Першим і, без сумніву, історично знаковим фестивалем незалежної України є «Червона Рута», започаткований у 1989 році в Чернівцях. Хоча він виник ще за радянських часів, його ідея була радикально новою – популяризація україномовної сучасної музики. На цьому фестивалі відкрилися такі імена, як Марія Бурмака, Віктор Морозов, Тарас Чубай, «Брати Гадюкіни», «Кому Вниз» та інші. Учасники «Червоної Руги» не лише співали українською, а й створювали нову музику, яка протистояла радянському шаблону [1]. Тоді, «у 1989 році з 17 до 24 вересня Чернівці перетворились на столицю не тільки української пісні, а й патріотично налаштованої молоді» [1]. Фестиваль швидко став не просто культурною подією, а символом національного пробудження. Учасники часто потрапляли під ідеологічний тиск, однак «Червона Рута» утвердила принцип: українська мова в музиці має право на існування і розвиток. Цей фестиваль започаткував десятки схожих ініціатив у регіонах. Фестиваль «Червона Рута» – це фундамент національного фестивального руху. Саме він дав старт новій музиці, вільній від радянських обмежень, і відкрив численні українські таланти, що формували музичну культуру нової доби [4].

Друга половина 90-х та початок 2000-х були часом відступу національного культурного фронту. Домінував російський музичний контент, а українська музика часто була витіснена з музичного простору України. Причини цього є, як комерційні (ширша аудиторія, підтримка з боку російських продюсерів), так і політичні (відсутність послідовної культурної політики держави). На провідних музичних фестивалях того періоду (наприклад, «Таврійські ігри») більшість виступів українських артистів була російськомовними. З'явилися численні «зірки» російського походження, які домінували на українській естраді та телебаченні. Це був період культурної

колонізації, який супроводжувався витісненням української мови з масової культури. Навіть популярні українські фестивалі транслювалися переважно російською [4].

Однак цей період став контрастом, на тлі якого ще виразніше постала потреба у власному культурному наративі. Такий наратив з'явився, і це був молодіжний фестиваль кінця 90-х початку 2000-х «Перлини сезону». Особливою умовою цього фестивалю було участь у конкурсі виключно з україномовним репертуаром. Це дало можливість багатьом молодим виконавцям які працювали в традиції української пісні вийти, так би мовити, з «підпілля» на широкий загаль. «Перлини сезону» підтримували та розвивали український національний репертуар і таким чином відроджували та формували українське національне мистецтво. Фестиваль «Перлини сезону» проводився щорічно з 1995 по 2008 рік. І якщо на початку фестиваль мав широкий комплекс заходів і змагань у різних жанрах, то з часом він перетворився на суто музичний конкурс. Завдяки цьому фестивалю такі діячі української культури як: А. Данилко («Вірка Сердючка»), Ю. Юрченко, гурти «Океан Ельзи», «Ламанш», «Криголами», «Антитіла» [5].

У перше десятиліття 2000-х років в Україні активно розвивалася фестивальна культура, яка стала важливою частиною музичного й культурного життя. Одними з найпомітніших подій цього періоду були «Таврійські ігри» в Каховці – головна сцена для зірок української естради, «Чорноморські ігри» в Скадовську – фестиваль дитячих і юнацьких талантів, «Перлини сезону» – конкурс молодих виконавців, та «Країна мрій» – етнофестиваль, що поєднував музику з народними традиціями. Вони, як і багато інших заходів, сприяли розвитку шоу-бізнесу, формували смаки аудиторії та відкривали нові імена на музичній сцені [4].

Після Революції Гідності у 2014 році й особливо після початку війни з росією в Україні почалося стрімке переосмислення культурної політики. Фестивалі стали не просто музичними подіями, а символом опору, солідарності

й національної гідності. З року в рік музичні фестивалі в Україні набирають обертів, масштабуються та намагаються відповідати західним стандартам.

«Атлас Вікенд», який стартував у 2015 році, став найбільшим музичним фестивалем країни [2]. У 2021 році він зібрав понад 600 тисяч відвідувачів. У перші роки «Атлас Вікенд» був мультикультурним, але після 2022 року організатори повністю відмовились від участі російських артистів, а українська сцена стала головним акцентом. А такі фестивалі як «Файне Місто», «Respublica», «ZaxidFest» систематично підтримували і підтримують україномовну музику та створюють простір для нових жанрів – інді, етно-рок, електронна музика. Ці події не лише популяризують нову українську музику, а й виховують нове покоління свідомих слухачів. Окреме місце посідає фестиваль «Чорноморські ігри», який орієнтований на дітей та юнацтво. Він також зміцнив свою позицію як платформа підтримки молодих талантів у патріотичному дусі.

Початок повномасштабного вторгнення російської федерації на територію України 24 лютого 2022 року істотно змінив усі аспекти суспільного життя, зокрема культурну сферу. У перші місяці війни проведення фестивалів видавалося недоречним з етичної точки зору та небезпечним з огляду на воєнну ситуацію. Проте з часом стало очевидно: російська агресія спрямована не лише на територіальне знищення України, а й на ліквідацію її культурної ідентичності. У цьому контексті культура постає як форма спротиву, а фестивальний рух стає актуальним і необхідним інструментом збереження національного духу та підтримки морального стану суспільства.

Фестивалі, які відбуваються в умовах війни, поєднують у собі культурну, соціальну й благодійну функції. По-перше, це простір для комунікації, єднання та емоційного відновлення. По-друге, майже кожен фестивальний захід супроводжується благодійною частиною: зборами коштів на потреби Збройних Сил України, волонтерськими активностями, тематичними аукціонами. Таким чином фестивальний формат перетворюється на ефективний інструмент

громадської мобілізації. За допомогою культури українці підтримують армію та одночасно наголошують на власній незламності.

Загалом, фестивалі в Україні в умовах війни довели свою життєздатність і трансформувалися відповідно до нових викликів. Atlas United – яскравий приклад культурної адаптації, що поєднує розважальну, патріотичну й благодійну складові. Рівень організації та масштаб цього фестивалю можна сміливо порівнювати з найвідомішими європейськими та американськими подіями, зокрема такими як Lollapalooza (США) чи Sziget (Угорщина). Таким чином, український фестивальний рух не лише зберігає традиції, а й формує нові сенси в культурному спротиві.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Кушнір А. «Фестиваль, що наблизив незалежність» – ютуб-проект Суспільне Чернівці про «Червону руту». URL : <https://suspilne.media/mediacenter/845183-festival-so-nabliziv-nezaleznist-utub-proekt-suspilne-chernivci-pro-cervonu-rutu/> (дата звернення: 12.03.2025).

2. Телішевська С. Фестиваль Atlas Weekend у Києві відвідала рекордна кількість людей – понад пів мільйона. URL : <https://babel.ua/news/66679-festival-atlas-weekend-u-kiyevi-vidvidala-rekordna-kilkist-lyudey-ponad-pivmilyona> (дата звернення: 13.03.2025).

3. Фішер В.М. Мистецько-технологічні особливості режисури масових видовищ: сучасний український поліжанровий контекст : дис. ... канд. мист : 26.00.01 / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2024. 168 с.

4. Фішер В. Перший фестиваль «Червона рута» як культурний феномен української естради. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір* : матер. IV міжнар. наук. конф. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 98–99.

5. Харинович С. Від «Території» до «Перлин». URL : <https://tyzhden.ua/vid-terytorii-do-perlyn/> (дата звернення: 10.03.2025).

*Старостін Антон Павлович,  
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Харківської державної академії культури*

*Науковий керівник:  
Набоков Роман Геннадійович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри режисури  
Харківської державної академії культури  
<https://orcid.org/0000-0001-7276-3478>*

## **ПОЧАТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ ІСТОРІЇ ВАСИЛЯ СТУСА**

Інтерес до особистості Василя Стуса та його творчості, завжди виникав як у досвідчених режисерів так і у режисерів-початківців. Та саме у 1988 році у Львівському молодіжному театрі починається історія театрального життя поета. Поетична композиція «Василь Стус» актора та режисера Володимира Кучинського, була присвячена боротьбі та творчості поета і «свідчила про актуалізацію Стусового імені й тексту в культурному просторі України» [1]. Актори запрошені на творчий вечір Стуса розповідають, що зала була переповнена. Українська поетеса та активістка українського національного руху Ірина Калинець пише: «Скільки було тих вечорів – я вже не пам'ятаю, п'ятдесят чи шістдесят. Без кінця і краю. І на кожному я казала, що Василь Стус повернеться. І він повернеться тоді, коли його домовину нестиме на руках вся Україна. Бо він буде повертатися тоді, коли відчує сонце свободи. Вертатись у країну рабів Василь не хоче» [5].

Режисер В. Кучинський згадує як народилася поетична композиція «Василь Стус». Йому в руки потрапили вірші поета. Він до того часу не знав хто то є, але прочитавши твори зрозумів, що вони написані людиною, що увійде до історії нашої країни. Українська акторка театру та кіно Г. Стефанова зазначає: «...з'явилася ця вистава із дивовижними потрактуваннями віршів, із своєю органікою, із потрясінням, як Наталка Половинка перша прочитала «Ой... чорнобрива Галю, чорнобри...», «Горить сосна – од низу до гори...». Це

теж такий пошук дивовижний» [2]. Вперше за цей час на афішах було надруковане ім'я поета. І вже в січні 1989 року композиція була нагороджена премією В. Стуса «за творче відкриття ритмів і мелодій Василя Стуса в контексті сьогоденного духовного життя України» [4], яку надала Українська асоціація творчої інтелігенції. Про поетичну композицію написали в нью-йоркському журналі «Our Life» («Наше життя»): «<...> поетична композиція, присвячена Василеві Стусу як протест проти замовчування цього імені» [1]. Хоча популярність серед глядачів росла і вечори поета збирали повні зали, трупа зазнала тиску з боку державних органів. Неймовірними зусиллями було доведено, що вистава має право на існування і займає своє місце в репертуарі театру. Крім того, перед початком кожної вистави про особистість поета розповідала політична діячка І. Калінець, яка відбувала тюремний строк разом із В. Стусом. Вона розповідала не лише про біографію поета про «унікальні поетику Стусових морально-етичних первнях: співвідчуття відповідальності, добро з усіма його атрибутами [3]. Її промова задавала настрій і погрузала глядачів в атмосферу причетності. І промову, і кандидатуру І. Калінець, театру теж довелося відстоювати. До того ж, у театра забрали приміщення, але вистава не припинила своє існування і не змінила первісний задум.

Про поетичну постановку львівського молодіжного театру написала рецензентка К. Сліпченко. Вона зазначила, що актори, задіяні в виставі О. Драч, В. Кучинський, І. Науменко, Н. Половинка, А. Тимчишин, О. Олексин, настільки пройнялися поезією В. Стуса, що вірші в їх виконанні не звучали як декламація, вони ніби зріднилися з ними і були пропущені крізь себе. Рецензентка пише: «Взагалі треба зазначити, як тонко та одночасно точно передає театр ставлення до віршів, до того, що стоїть за ними, за допомогою тільки поезії. З рядками прекрасних віршів вертається наша пам'ять, ми чуємо голос Стуса через страшні роки, колимські хуртовини та мури, що збудували люди, «керовані по радіо» [1].

Нажаль немає відеозапису вистави, що не дає можливості скласти цілісне враження про виставу. Та В. Кучинський не зупиниться і продовжить своє

знайомство із В. Стусом у 2001 році драматичною симфонією «Марко Проклятий, або Східна легенда».

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Василь Стус у театрі: з історії питання (80-90-ті роки ХХ ст.). URL: <https://il-journal.com/index.php/journal/article/view/1153/1009> (дата звернення: 6.05.2025)
2. Дмитро Стус, Галина Стефанова. «...Три скрики барв, три скрики божевіль...». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PmvuWFCQ1Dc> (дата звернення: 6.05.2025 року).
3. Калинець І. О. Василь Стус. Із виступу в театрі ім. Леся Курбаса. Зібрання творів: у 8 т. /упоряд. І. М. Калинець. Львів : Сполом, 2013. Т. 7, кн. 1: Без заборона: статті, заяви, виступи. С. 147-154.
4. Калинець І. О. Перші лауреати премії імені Василя Стуса. Зібрання творів: у 8 т./ упоряд. І. М. Калинець. Львів: Сполом, 2013. Т. 7, кн. 1: Без заборона: статті, заяви, виступи. С. 135-137.
5. Нецензурний Стус: книга у 2-х ч. / упоряд. Б. Підгірного. Тернопіль : Підручники і посібники, 2003. Ч. 2. 290 с.

*Торчинський Анатолій Володимирович,  
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Київського національного університету культури і мистецтв*

*Науковий керівник:*

*Крипчук Микола Володимирович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент, професор з/н  
Київського національного університету культури і мистецтв*

<https://orcid.org/0000-0002-1255-7135>

## **МЕТАФОРА ЯК ПРОВІДНИЙ ТРОП В ПОСТАНОВКАХ П'ЄСИ «МИНА МАЗАЙЛО» МИКОЛИ КУЛІША**

Творчість драматурга Миколи Куліша займає важливу, ледь не провідну роль в формуванні української літератури, українського театру і якщо зануритись глибше – в формуванні української ідентичності. Співпраця його з режисером Лесем Курбасом ознаменувала новий етап, новий період культурного піднесення, незважаючи на всі тогочасні проблеми. Драматургічна спадщина Миколи Куліша підіймає важливі теми, які були актуальні на момент написання, власне через що його і спіткала трагічна доля митця Розстріляного Відродження, і продовжують бути актуальними нині.

Драматургію творця «модерної драми» зазвичай ставили в традиційному форматі, так як задумав її автор. Висловлюючись про прем'єру вистави «Мина Мазайло» режисера Леся Курбаса, театральний критик та актор Йона Шевченко акцентував увагу на тому, що «режисер майже завжди іде далі від автора п'єси. Так сталося і з «Миною Мазайло»: там де у автора натяк – у режисера повне слово; коли в автора побут – режисер бере автора, веде на гору й показує йому широкі обрії символічної романтики, соціального символу» [3].

Всі ці його слова були про те, що хоч і драматургію Миколи Куліша можна поставити в побутовому ключі, і це все одно буде хорошою виставою, бо тексти написані автором геніально, та режисери сприймають ширше і для роботи з драматичними творами використовують специфічну режисерську мову, а саме: метафору, алегорію, символ, літоту тощо.

Провідним компонентом режисерської мови є метафора. Не винятком є і драматургія Миколи Куліша. Енциклопедія сучасної України тлумачить метафору як «мовне і мисленнєве явище, що полягає в перенесенні властивостей одного предмета (явища, дії) та його мовного знака на інший предмет (явище, дію) за принципом аналогії або контрасту» [2].

Зазначимо, що починаючи з ХХ століття оформлення сценічного простору в українському театрі почало вдосконалюватись та еволюціонувати від статичних, побутових декорацій до дієвої, образної сценографії, в якій закладався не просто варіант організації сценічного простору, а й головні сенси постановки. В цей період з європейського простору в Україну проникають течії модернізму, що сприяли зародженню умовного, або, як ще називають мистецтвознавці, режисерського театру [1, с. 29]. В цьому контексті, під впливом європейських тенденцій, починає працювати над драматургією Миколи Куліша видатний режисер-авангардист Лесь Курбас.

Минуло сто років і вже у ХХІ столітті, після початку повномасштабного вторгнення росії в Україну, вистави за творами драматурга знову набувають значущості та актуальності.

Найпопулярнішими є постановки саме «Мина Мазайло». І це не дивно, зважаючи на актуальність, іноді навіть пророчість цієї драматургії з її темами українізації, шовінізму та меншовартості. Серед сценічних втілень, автор звертається до режисерських робіт столичних театрів (Київський академічний драматичний театр на Подолі імені Віталія Малахова, Театр «Особистості», Національного академічного драматичного театру Лесі Українки тощо).

І якщо в Театрі на Подолі вистава під назвою «Передчуття Мيني Мазайла» [8], яка була поставлена в 2006 році, ще має елементи побутовості, то після 2022 року цей матеріал набув нових особливостей в інших театрах.

Особливості постановки у театрі «Особистість» (реж. К. Швець) [6] було вирішення вистави у вигляді пересувних сходів, які символізували кар'єрні сходи. Герой твору думає, що його дії ведуть сім'ю та кар'єру вгору, в той час, як вони рухаються вниз. Цікавим є режисерське рішення О. Щурської на

камерній сцені ім. Івана Козловського Національної оперети України, яка визначила жанр як «комедія жаху» [5]. На наш погляд, вона уже самим жанром метафоризує те, що переживає наша країна. Привертає увагу постановка Національного академічного драматичного театру Лесі Українки (реж. В. Гавура) [4]. Постановка здійснена в контексті традиційного театру, але образним рішенням є шахова партія. Персонажі грають буквами, ніби шаховими фігурами, і фактично задають питання, хто кого переможе – «білі» чи «чорні»?

Важливою для нашого дослідження є постановка п'єси в Київському театрі на Солом'янці під назвою «Мовна метаморфоза: кохання на словах» [7], яка є повністю осучасненим варіантом драматичного твору і яка є в певному сенсі унікальним витвором, адже в режисерській концепції на сцені взаємодіють виключно три актори, що в свою чергу дає можливість акцентування на конкретних темах, які нині набули гострого звучання.

Зважаючи на ідейно-тематичну основу постановки та режисерське рішення, разом зі сценографом було прийнято рішення визначити основне джерело проблем у виставі, яким виявилась пропаганда. Перераховуючи варіанти, яким чином цю пропаганду показати, було прийнято рішення перенести джерело пропаганди на газети, додатково спираючись на відсутність прогресу. Також беручи до уваги соціально-політичну ситуацію в країні, ар'єрсцена була оформлена у вигляді столу для стрімів російських пропагандистів. Це було зроблено для того, щоб показати глядачу основний осередок пропаганди. І коли вся сцена в газетах – на авансцені є маленький шматочок чистоти, таз з водою, який антагоніст намагається щоразу осквернити.

Підводячи підсумок можна стверджувати, що метафора дозволяє створювати нові художні образи, з'єднуючи різноманітні елементи реальності в неочікуваних комбінаціях, як в драматургії, так і в процесі сценічного втілення. Цей троп сприяє глибокому розумінню та інтерпретації складних та абстрактних ідей, шляхом специфічного зв'язку їх з більш конкретними та

знаковими поняттями. Також, метафора є універсальною режисерською мовою, яка дозволяє сучасним митцям створювати неочікувані рішення класичної української драматургії, що накреслює вектор новітніх наукових досліджень втілення драматургії Миколи Куліша у сучасному театрі.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Корнієнко Н. Український театр у переддень Третього тисячоліття. Пошук, 2019. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=1766> (дата зщвернення: 22.03.2025).
2. Метафора. URL: <https://esu.com.ua/article-66695> (дата звернення: 18.04.2025).
3. Мина Мазайло. URL: <https://openkurbas.org/performances/myna-mazaylo/> (дата звернення 03.04.2025).
4. Мина Мазайло. за п'есою Миколи Куліша. URL: [https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/myna\\_mozailo](https://lesyatheatre.com.ua/ukr/plays/myna_mozailo) (дата звернення: 19.04.2025).
5. Мина Мазайло. Комедія жаху. URL: <https://www.facebook.com/share/v/1BXSuYnUCH/> (дата звернення: 19.04.2025)
6. Мина Мазайло. Трагікомедія. URL: <https://www.osobystosti.com/event/mina-mazailo/> (дата звернення: 19.04.2025).
7. Мовна метаморфоза. Кохання на словах. URL: <https://www.facebook.com/share/p/1AFwZinZia/> (дата звернення: 19.04.2025).
8. Передчуття Мина Мазайла. URL: [https://theatreonpodil.com/afisha/peredchuttya-mynyu-mazajla\\_\\_trashed/](https://theatreonpodil.com/afisha/peredchuttya-mynyu-mazajla__trashed/) (дата звернення: 19.04.2025).

**Юдіна Вероніка Віталіївна,**  
*магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*  
*Київського національного університету культури і мистецтв*  
**Науковий керівник:**  
**Деркач Світлана Миколаївна,**  
*канд. мистецтвознавства, професор,*  
*Заслужений діяч мистецтв України*  
*професор кафедри режисури естради і шоу*  
*Київського національного університету культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0000-0002-5963-6463>

## **СПЕЦИФІКА ІНТЕРАКТИВНИХ ШОУ-ВИСТАВ ДЛЯ ДІТЕЙ НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ**

На сучасному етапі велике значення для формування естетичних смаків у дітей займає сценічне мистецтво. Особливого значення набувають дитячі інтерактивні шоу-вистави де дитина може комунікувати, займати активну позицію під час перегляду сценічного твору та впливати на хід подій у виставі.

Інтерактивна шоу-вистава – це не просто театральне дійство, а своєрідний мистецький міст між сценою та залом, де зникає традиційний бар'єр між актором і глядачем. У цьому просторі дитина стає не пасивним спостерігачем, а повноправним учасником подій, що розгортаються перед її очима. У контексті сучасного дитячого театру інтерактивність набуває особливої ваги: вона проявляється у живому спілкуванні з персонажами, участі в іграх, веселих завданнях, конкурсах, а часом навіть у простому, але дуже бажаному моменті – фото з улюбленим героєм після вистави.

Такий підхід дозволяє створити унікальну атмосферу співтворчості, де кожна дитина може відчувати себе частиною сценічного дійства. Цей формат пробуджує фантазію, активізує мислення, формує навички комунікації. Батьки, які прагнуть забезпечити своїм дітям всебічний розвиток, усе частіше звертають увагу не лише на класичні вистави, де дитина мовчки споглядає сцену, а й на

інтерактивні шоу, де вона може грати, співати, рухатися, ставити запитання та шукати відповіді разом із персонажами [2].

На сучасному етапі мистецтво для дітей стає дедалі різноманітнішим. Театр, балет, музичні казки та мюзикли, – все це відкриває двері у світ краси, добра й уяви. Проте саме інтерактивний формат вистави дарує той неповторний емоційний досвід, який запам'ятовується на все життя. Це досвід залучення, участі, причетності. У такій виставі дитина не просто сприймає історію – вона її проживає. Інтерактивне театральне мистецтво – це дзеркало нової епохи, де глядач уже не стоїть осторонь, а творить разом із митцем. Особливо важливим це є у роботі з юною аудиторією, для якої кожна вистава – це не лише розвага, а й перший крок до пізнання світу, самого себе та взаємодії з іншими. І саме тому інтерактивні шоу-вистави — це не лише сучасна форма подачі театру, а й потужний інструмент розвитку особистості дитини, що поєднує в собі мистецтво, педагогіку та психологію [5].

Сьогодні в сценічному просторі пропонується широкий вибір інтерактивних вистав, особливо під час новорічних та різдвяних свят. У межах сучасного театру для дітей можна вирізнити цілу палітру форматів інтерактивних вистав, кожен з яких має свої унікальні особливості, рівень залучення глядача та драматургічну специфіку. Ці форми не лише урізноманітнюють театральний досвід, а й дозволяють обирати спосіб взаємодії відповідно до вікових особливостей, темпераменту дитини та задуму авторів [4]. Глядач-дитина стає повноцінним учасником та співавтором подій, які розгортаються у виставі. У такому форматі діти не просто спостерігають, а активно впливають на перебіг вистави: обирають розвиток сюжету, допомагають героям розв'язати задачі, беруть участь у колективних іграх. Прикладом є популярні новорічні інтерактиви, як-от «Резиденція Санти», «Кібер Санта» де дитина разом із персонажами мандрує через чарівні зали, шукає підказки, розгадує загадки й виконує місії [1].

Бувають такі вистави які можна назвати напів інтерактивними де глядач має можливість долучатися до дійства, але в обмеженому форматі. Діти

відповідають на запитання акторів, плескають у долоні у потрібні моменти, повторюють рухи чи репліки, але не змінюють хід сюжету. Такий тип підходить для молодшого віку або менш активної аудиторії. Прикладом є вистави типу «Казка в ритмі музики», де діти повторюють прості рухи або співають разом із персонажами [3].

Розглянемо ще один вид інтерактивної вистави – інтерактивна ілюзія. Цей формат про емоційне залучення відбувається без прямої участі дітей. У цих постановках глядачі відчують себе частиною подій, хоча реально не втручаються в перебіг дії. Це досягається за допомогою новітніх технологій: звукових ефектів, відеопроєкцій, 3D-анімації. Наприклад, «живі декорації», які реагують на рух глядача, або сцени, що змінюються завдяки сенсорним елементам, створюють враження, що сцена «читає» емоції залу [6].

Дуже популярним останнім часом є такий вид вистави для дітей, як імерсивна вистава. Імерсивність передбачає повне занурення у простір вистави, де глядач не просто присутній, а фізично переміщується між локаціями. Це можуть бути вистави-квести, де сюжет розгортається поетапно, або перформанси у форматі театрального лабіринту. Яскравий приклад – у Херсоні влаштували імерсивну виставу «Сон у літню ніч», де глядачів ведуть лісом разом з акторами, і вони фізично долучаються до простору вистави [6].

Надзвичайно сучасним засобом у виставі зараз є такі технології як доповнена віртуальна реальність, голограми тощо. Тут елементи театру поєднуються з цифровими інструментами. Наприклад, актори взаємодіють з голографічними персонажами, а діти за допомогою мобільних застосунків можуть бачити на сцені магічних істот, що з'являються у доповненій реальності. Цей формат активно розвивається в Японії, Південній Кореї та поступово з'являється в Україні.

Варто зауважити, що сьогодні особливої уваги заслуговують вистави адаптовані для дітей з обмеженими можливостями. Такі вистави розробляються з урахуванням специфіки сприйняття дітей з аутизмом, порушеннями слуху чи зору. Вони включають жестову мову, спрощену драматургію, сенсорні зони

взаємодії. Наприклад, у Великій Британії активно практикують так звані «сенсорні театри», де кожен відвідувач має змогу обирати свій темп і глибину участі [7]. Розмаїття форматів інтерактивних шоу свідчить про багатогранність підходів і гнучкість театру як мистецтва. Такий спектр дозволяє адаптувати театральне середовище до найширшого кола глядачів, даруючи дітям не просто спектакль, а живий досвід, який надовго залишиться в їхніх серцях і спогадах.

Інтерактивні вистави впливають на емоційний розвиток дитини через театралізовану реальність. Театралізоване мистецтво завжди було не лише формою розваги, а й потужним інструментом емоційного збагачення особистості. Особливо помітним цей вплив стає у контексті дитячої аудиторії. Через театральні образи, через мову тіла, інтонації, переживання персонажів – дитина проживає чужу історію як свою власну. Вона щиро сміється, коли радіє герой, сумує, коли він зазнає втрат, і з хвилюванням стежить за розвитком подій, немов це відбувається в її житті. Завдяки механізму ідентифікації – ототожнення себе з персонажем – дитина відкриває для себе нові емоційні реакції, вчиться розрізняти та називати свої почуття. Театр стає своєрідною «емоційною лабораторією», де дозволено проявляти сльози, сміх, гнів, здивування, і де всі ці емоції знаходять безпечно й творче вивільнення. Це особливо важливо у віці, коли дитина ще не до кінця розуміє власний внутрішній світ.

Психологи зазначають, що участь у театралізованій діяльності – як у ролі глядача, так і в ролі актора – розвиває здатність до емпатії, покращує навички емоційної регуляції, допомагає формувати здорові соціальні зв'язки. Дослідження, проведені в рамках програми «Education Through Theatre Arts» в США, засвідчили, що діти, які регулярно відвідували театральні гуртки або інтерактивні вистави, краще справлялися зі стресовими ситуаціями, легше адаптувались до нових середовищ та мали вищий рівень співпереживання [8].

Таким чином, театралізована діяльність – це не лише творча практика, а й шлях до глибшого пізнання себе та світу інших. У світі, де дитинство часто стикається з викликами інформаційного перевантаження, соціальної ізоляції чи

емоційної нестабільності, театр залишається острівцем душевного тепла, ширості й відкритого серця.

Отже, сьогодні дуже важливим і необхідним елементом будь-якого дитячого театралізованого заходу є створення простору живого діалогу між дитиною та сценічною дією. Це не лише розвага, а й ефективний метод розвитку критичного мислення, фантазії та здатності до співпереживання. Завдяки безпосередньому залученню до подій, які розгортаються перед ними, діти відчують себе частиною мистецького процесу, що значно підсилює їх інтерес.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Для всієї сім'ї: 4 найкращих локації шоу цієї зими. URL : <https://dytyna.media/ru/materialy-na-ukrainskom-yazyke/dlya-vsiyeyi-sim-yi-4-najkrashhih-zimovih-shou-tsiyeyi-zimi/> (дата звернення 12.03.2025).
2. Інтерактивні вистави – що це. URL : <https://yak.koshachek.com/articles/interaktivni-vistavi-shho-ce.html> (дата звернення: 12.03.2025).
3. Інтерактивні театральні вистави для дітей. URL : [https://dinosad.com.ua/ua/news/articles/interactive-theater-performance-for-children.html?utm\\_source=chatgpt.com](https://dinosad.com.ua/ua/news/articles/interactive-theater-performance-for-children.html?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення 10.03.2025).
4. Роль театралізованої діяльності в соціально-емоційному розвитку молодших дошкільників. URL : <https://vihovateli.com.ua/cons/1805-konsultatsiya-rol-teatralizovannoj-deyatelnosti-v-sotsialno-emotsionalnom-razvitii-mladshikh-doshkolnikov.html> (дата звернення: 12.03.2025).
5. Роль театру у розвитку психології дитини – вплив на особистість та соціальну адаптацію. URL : <https://psychologist.com.ua/rol-teatru-u-rozvitku-psixologii-ditini-vpliv-na-osobistist-ta-sotsialnu-adaptatsiyu> (дата звернення: 11.03.2025).
6. Творчий колектив місцевого театру в умовах карантину. URL : [https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3049962-hersonske-teatralne-lito-imersia-u-lisi.html?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3049962-hersonske-teatralne-lito-imersia-u-lisi.html?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення 11.03.2024).
7. Oily Cart company specialises in theatre for youngsters with complex disabilities. URL : [https://www.theguardian.com/society/2012/dec/26/oily-cart-christmas-charity-appeal?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.theguardian.com/society/2012/dec/26/oily-cart-christmas-charity-appeal?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення 12.03.2025).
8. American theatre. URL : <https://www.americantheatre.org/> (дата звернення: 10.03.2025).

## РОЗДІЛ 2

### ТЕНДЕНЦІ РОЗВИТКУ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В СУЧАСНІЙ СОЦІОКУЛЬТУРНІЙ СФЕРІ

*Гіхонк Алла Юрїївна,  
директор комунального закладу культури  
«Харківський муніципальний культурний центр»,  
викладач кафедри режисури  
Харківської державної академії культури  
<https://orcid.org/0009-0000-7959-3299>*

#### ЦИФРОВА СЦЕНА: ТРАНСФОРМАЦІЯ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ ТА СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ

У ХХІ столітті мистецтво в цілому так і естрадне мистецтво переживає глибокі зміни, викликані глобальними процесами цифровізації та трансформаціями в методах культурної комунікації. Цифрові технології, соціальні мережі та стрімінгові сервіси виступають не тільки як нові канали розповсюдження творчості, але й як окремі незалежні платформи для творчої реалізації. Естрада, традиційно пов'язана з живим виступом у рамках сценічного простору перед реальною публікою, наразі пристосовується до викликів віртуального світу, вимушено породжуючи нові формати взаємодії між митцем та глядачем.

З огляду на це, дослідження у напрямку розвитку сучасних онлайн проявах естрадного мистецтва в умовах цифрової культури є актуальним і своєчасним. А аналіз ключових напрямків трансформації перформативного мистецтва в цифрову епоху з акцентом на зміну ролі митця у суспільстві є невід'ємною частиною.

З кінця двадцятого століття естрадне мистецтво все частіше стає ареною для створення та поширення нових ідентичностей. Теми пісень, манера виконання, образ виконавців – усе це віддзеркалює актуальні суспільні потреби

та тренди. Естрада перетворюється на важливий інструмент взаємодії між різними культурами, соціальними прошарками та поколіннями.

Мистецтво сьогодні – це потужний інструмент для формування колективної свідомості. За допомогою пісень, музики, яскравих візуальних образів, необмеженості аудиторії публічних виступів митець сьогодення впливає на формування уявлень про поняття «успіх», «щастя», «стиль життя» тощо. У сучасному соціокультурному просторі це має суттєву вагу адже інформація поширюється миттєво.

Таким чином естрадне мистецтво сьогодні – це не просто розважальна діяльність чи реалізація особистих творчих амбіцій, це потужний соціальний інструмент що напряду впливає на зміни у масовій свідомості

Сучасне суспільство знаходиться під впливом процесів глобалізації, технологічних процесів, соціально-історичних подій, урбанізації та цифрових трансформацій. В таких умовах естрадне мистецтво не лише відображає ці зміни та тенденції, мистецтво гостро на них реагує та стає своєрідним індикатором та чинником соціокультурних процесів.

У сучасному світі інформації цифрові технології докорінно трансформували те, як створюється, розповсюджується та сприймається перформативне мистецтво. Раніше сцена була фізичною реальністю – про те тепер естрада активно переміщається у віртуальний світ. Цифрові платформи стали новою ареною, де митці демонструють свої твори, а глядачі взаємодіють з ними у реальному часі або на вимогу. Замість традиційного видовища на сценічному майданчику з'являються нові види і типи віртуального видовища – лайв-стріми, короткі відео (reels, shorts), віртуальні виступи в метавсесвітах, інтерактивні діджитал шоу. Ці формати відповідають вимогам споживання цифрового контенту – швидкого, персоналізованого, емоційно зарядженого.

Цифрові платформи, як своєрідні віртуальні сценічні майданчики, створюють мови в яких естрада все більше тяжіє до інтерактивності та індивідуалізації за допомогою безпосереднього прямого контакту між аудиторією та митцем через коментарі, вподобайки, підписки. Це відкриває нові

можливості, але водночас вимагає нових навичок від митців і переосмислення традиційних естетичних та етичних орієнтирів.

Вихід мистецтва естради на віртуальні сцени відкриває практично необмежені можливості для творчості та комунікації, однак поряд з позитивними тенденціями виникає низка суттєвих загроз та викликів для традиційного сценічного мистецтва.

Конкуренція серед естрадних митців в умовах перенасичення інформаційного простору масово продуктованим контентом надзвичайно висока. У цьому контексті якість мистецького продукту часто поступається швидкості виробництва та алгоритмам соціальних мереж. Саме алгоритми цифрових платформ стають основним змістом та цілю митця, що ставить в пріоритет не глибинні змісти та образи, а вірусність, тренди. Це суттєво знижує художню цінність творів.

Серед інших викликів є технічна залежність митця саме від цифрових інструментів а не від таланту чи глибини знань. Спостерігається також розмивання меж між приватним та публічним.

Попри суттєві виклики, цифровізація відкриває низку перспектив. Вона демократизує доступ до сцени – кожен охочий може без перешкод реалізувати свій творчий потенціал. Цифрові технології дозволяють створювати **інноваційні художні форми** – візуальні перформанси, мультимедійні шоу, інтерактивні кліпи, які були неможливі в умовах традиційної сцени. Розвиток аналітики та штучного інтелекту дає змогу митцям краще розуміти свою аудиторію, адаптувати творчість і стратегії просування до її інтересів.

Отже, цифровізація – це не просто перетворення простору, а фундаментальна зміна цивілізації, що вимагає від артистів естради нових навичок, творчого підходу та вміння пристосовуватися. Майбутнє естрадного мистецтва визначається тим, наскільки гармонійно буде поєднано технічний прогрес з мистецькими та моральними принципами.

Естрада вже давно перестала бути виключно сценічним жанром і дедалі більше інтегрується в цифрове повсякдення сучасної людини, поєднуючи в собі

елементи мистецтва, брендування, соціального впливу та технологій. У цих умовах митець має адаптуватися до змін, зберігаючи водночас мистецьку цілісність і культурну відповідальність.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Головкова М. М. Сучасна проблематика дослідження естрадного вокального мистецтва: культурологічний вимір. *Культура і сучасність*. 2022. № 1. С. 81–86.
2. Жихарева Є. М. Масове музичне мистецтво як феномен індустрії в умовах глобалізації культури ХХІ століття. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики ХХІ століття* : матеріали II міжнар. наук. -практ. конф., м. Київ, 14–15 квіт. 2016 р. Київ, 2016. С. 368–375.
3. Пушкар О. І. , Грабовський Є. М. Культура цифрових медіа : навч. посіб. Харків : ХНЕУ ім. С. Кузнеця, 2022. 164 с. URL: <http://surl.li/tkllp> (дата звернення: ...)
4. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.) : монографія : у 2 т. Харків : Основа, 2001. Т. 1. 518 с.
5. Шершова Т. В. Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності (на матеріалах народно-пісенних практик Полтавщини): дис. ... д-ра філос.: 034. Київ, 2021. 241 с.

*Бакарова Ольга Віталіївна,  
магістрантка  
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Київського національного університету культури і мистецтв  
Науковий керівник:  
Доколова Альона Сергіївна,  
доктор філософії, старший викладач  
кафедри режисури естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв*

## **СЦЕНІЧНА ТРАНСФОРМАЦІЯ РІЗДВЯНОЇ ОБРЯДОВОСТІ В МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ: ДОСВІД ІНТЕГРАЦІЇ НІМЕЦЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ ТРАДИЦІЙ У МЮЗИКЛІ**

У сучасному сценічному мистецтві дедалі більше уваги приділяється темам культурної ідентичності, міжкультурного діалогу та звернення до глибинних традицій. Ці питання набули особливої актуальності після початку повномасштабної війни в Україні, яка спричинила масову міграцію до країн Європи, зокрема Німеччини. В умовах вимушеного переселення сцена перетворюється на простір зустрічі, взаєморозуміння та підтримки. Саме тут ритуальні практики, зокрема різдвяні обряди, набувають нового звучання – як засіб комунікації між культурами та місток до взаємного прийняття.

Сценічне мистецтво завжди було місцем діалогу. У випадку різдвяної тематики воно дає можливість переосмислити традиції, адаптувати їх до сучасних обставин і поєднати елементи різних культур у спільній художній формі. Коли українські й німецькі різдвяні звичаї об'єднуються в межах однієї постановки – наприклад, у жанрі мюзиклу – йдеться не про культурний конфлікт, а навпаки – про взаємне збагачення, що й є суттю справжньої інтеграції.

Попри відмінності, різдвяні обряди обох народів мають багато спільного на глибинному рівні. Символіка та сенси – універсальні, навіть якщо зовнішні форми святкування різняться. Українські традиції включають вертеп,

колядування, образ дідуха, ритуали Святвечора та традиційні страви. Німецькі – адвент, різдвяні ярмарки, святкові вінки, меси й характерну музику. Інтеграція цих елементів у театральну мову дозволяє зберегти їхню автентичність і водночас створити простір спільного святкування, де кожна культура звучить повноцінно.

Яскравим прикладом такої інтеграції став мюзикл «Unter einem Stern – Під одною зіркою». Його структура ґрунтувалася на паралельному розвитку історій двох родин – української та німецької, які поступово наближалися одна до одної й зустрічалися в спільному святкуванні Різдва. Ключовими елементами художнього синтезу стали: об'єднання музичних традицій (у тому числі багатомовне виконання «Щедрика»), символічна сценографія (образ зорі та святковий стіл як знаки єдності), а також фінальна сцена, що втілювала ідею спільноти.

Подібні ініціативи реалізуються й на інших сценах Німеччини. Наприклад, у грудні 2022 року в Берлінському кафедральному соборі відбувся концерт, де українські колядки пролунали поруч із кантатами Йоганна Себастьяна Баха у виконанні українських солістів та німецьких хорів. Цей захід мав не лише художній, а й гуманітарний вимір – він був присвячений солідарності з Україною [1]. У Мюнхені, у храмі Святого Йосафата, українська громада провела різдвяний концерт, який поєднав класичні духовні твори та елементи народної обрядовості [2]. Відеопроект Світлани Новак [3] документує способи, в які українці адаптують свої різдвяні традиції за кордоном – через участь у театральних постановках, виступах колядників і міжкультурних фестивалях.

Аналітичну основу для глибшого розуміння подібних явищ дає публікація В. Зенинець в журналі *Gelblau* (№6, 2017), де авторка порівнює символіку, ритуали та побутові традиції Німеччини й України. Вона зазначає, що саме життя в діаспорі сприяє народженню нових, змішаних форм святкування, які поєднують автентичне з адаптованим [4].

Отже, міжкультурні різдвяні постановки, які поєднують українські та німецькі елементи, виконують водночас кілька важливих функцій: зберігають культурну спадщину, сприяють міжкультурному порозумінню, підтримують емоційне відновлення та допомагають формувати нові спільноти. У цьому сенсі обряд стає не лише пам'яттю про минуле, а й інструментом творення миру, надії та єдності у сучасному європейському сценічному просторі.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Буцко А. Бах для України: у Берлінському соборі прозвучать українські різдвяні пісні. DW. 2022. URL: <https://www.dw.com/uk/bah-dla-ukraini-u-berlinskomu-sobori-prozvucati-ukrainski-rizdvani-pisni/a-64190717> (дата звернення: 17.04.2025).
2. Укрінформ. У храмі для українців у Мюнхені відбувся різдвяний концерт. 2023. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-diaspora/3939398-u-hrami-dla-ukrainciv-u-munheni-vidbuvsa-rizdvani-koncert.html> (дата звернення: 17.04.2025).
3. Novak Svitlana. Різдво в українській діаспорі. Інтеркультура в дії. YouTube. 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ysoo9fRDT2E> (дата звернення: 17.04.2025).
4. Зенинець В. Різдво в Німеччині та Україні. Gelblau – Часопис українців Німеччини. 2017. № 6. С. 6–9.

**Білий Ілля Володимирович,**  
аспірант Спеціальності 034 Культурологія  
Київського національного університету культури і мистецтв  
*leevwhite@gmail.com*  
<https://orcid.org/0009-0007-3687-6644>

**Науковий керівник:**  
**Кундеревич Олена Вікторівна,**  
кандидат філософських наук, доцент,  
Київський національний університет культури і мистецтв

## **СУЧАСНІ ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ПОП-КУЛЬТУРИ**

У сучасному глобалізованому світі музична поп-культура виступає не лише формою масового дозвілля, а й важливим каналом трансляції ідентичностей, цінностей та смислів, що формують культурну реальність суспільства. В умовах посилення інформаційного обміну, зростання впливу цифрових технологій та соціальних мереж, музика стає не лише художнім, а й соціокультурним феноменом, що активно взаємодіє з іншими формами культурного виробництва. Особливо виразними ці процеси є в українському контексті, де музична поп-культура останніми роками зазнає помітних трансформацій під впливом соціальних, політичних і геополітичних викликів.

Вивчення сучасних трансформацій української музичної поп-культури є важливим для розуміння того, як через популярну музику артикулюється нова культурна суб'єктність, вибудовується символічний простір нації та здійснюється опір зовнішнім культурним впливам. Це дослідження також дозволяє простежити, як змінюється рецепція музики в українському суспільстві, які наративи стають домінантними та яким чином конструюється нова культурна норма в умовах війни.

У культурологічному вимірі музика відіграє ключову роль як засіб конструювання, вираження та символічного представлення національної та культурної ідентичності. Впродовж історії людства музична культура слугувала

каналом передавання колективної пам'яті, етнічної належності та світоглядних орієнтацій спільнот. Незважаючи на історичні зміни форм і змістів, музика зберігає свою функцію як універсальний інструмент культурної комунікації та самовираження. Її здатність викликати сильні емоційні реакції та створювати відчуття приналежності робить її важливим чинником у процесах формування, зміцнення й легітимації національної ідентичності.

Поняття національної ідентичності включає в себе «набір характеристик, які формуються протягом історії та стають невід'ємною характеристикою народу, що відрізняє його від інших» [3, 933]. Тому національна ідентичність завжди пов'язана зі складовими наці: її віруваннями, цінностями, звичаями, традиціями та мовою, формується через низку тривалих історичних етапів і може зазнавати певних змін, але зберігати сутність. Як невід'ємна частина сучасної української культури, музична поп-культура здійснює вплив на формування індивідуальної та групової національної ідентичності. Вона є сполучною ланкою, що пов'язує членів нації разом, відтак може створювати почуття приналежності та наявність певної місії, яку необхідно виконати.

Загальноприйнятої дефініції поняття музичної поп-культури не існує, проте, на основі аналізу теоретичних праць, присвячених дослідженню цього феномену, можна узагальнити, що музична поп-культура: є соціально сконструйованим феноменом, вона поширюється та легко доступна через засоби масової інформації, чуттєва до часу, оскільки зазвичай актуальна лише в певний момент; її можна міфологізувати, відносячи до підкатегорій класичної поп-музики або класичного року; її розуміють як мейнстримну музику, домінуючу тенденцію/смак мас; її основним джерелом є розвинуті суспільства західних країн.

Починаючи з 2014 року, а особливо після повномасштабного вторгнення росії в Україну у 2022 році, українська музична сцена опинилася в центрі масштабних змін. Поп-культура стала одним із інструментів культурного опору, засобом мобілізації суспільства та формування нової національної ідентичності. Спостерігається активне переосмислення культурних орієнтирів,

посилення присутності української мови в музиці, актуалізація традиційних мотивів у поєднанні з сучасними жанрами та тенденціями. Такі процеси засвідчують зрушення не лише в естетичному вимірі, а й на глибшому ціннісному та ідеологічному рівні.

Як зазначає Ю. Драпчук: «Музична поп-культура є складним комплексом духовних цінностей та культурних потреб, пов'язаних з розвитком науково-технічного прогресу, засобів комунікації. Орієнтується на усередненні смаки аудиторії, характеризується масовим стандартизованим виробництвом музичної продукції та поширюється засобами масової комунікації» [2, 33]. А розвиток цифрових технологій відкрив необмежені можливості людям з різних країн ділитися своєю культурою через музику.

Цифрові технології впливають на поширення музичної поп-культури, змінюючи традиційні моделі споживання новин і забезпечуючи нові форми створення контенту. Поточкові платформи, такі як Netflix і Spotify, суттєво змінюють культурне виробництво та звички споживання, кидаючи виклик традиційним практикам і нормативним рамкам. Окрім того, цифрові технології демократизують виробництво музичного контенту, розширюють можливості маргіналізованих спільнот і формують особисту та колективну ідентичність через соціальні медіа та онлайн-активність. Загалом, цифрові технології запропонували інноваційні можливості та стимулювали зміни у культурному виробництві та економічному зростанні.

Особливу роль в поширенні музичної поп-культури на сучасному етапі відіграють соціальні медіа – «система цифрових сервісів та медіаплатформ, що засобами веб- і мобільних технологій надають користувачу безпрецедентні комунікаційні можливості, інноваційні формати споживання, створення та поширення контенту» [1, 61]. Соціальні медіа являють собою унікальний потужний інструмент для формування та посилення національної ідентичності, оскільки надають можливість не лише репрезентувати користувачу весь аудіальний та аудіовізуальний контент (від музичних кліпів до запису концертів, інтерв'ю та ін.), але й посилювати комунікаційний аспект (створення

власних акаунтів у соціальних мережах, окремих спільнот для спілкування з фанатами, відеоблоги та ін.). У цьому контексті надзвичайно важливу роль відіграє мовний аспект – відмова від російськомовних пісень у власному репертуарі та спілкування з користувачами українською мовою безумовно є дуже чітким меседжем щодо національної приналежності музиканта чи співака. Важливу роль відіграють і національні символи (від державного прапора до всіх інших традиційних символів української культури).

Від початку російсько-української війни українська музична поп-культура набула особливої ваги як засіб культурної артикуляції суспільних переживань, патріотичних настроїв та національного опору. Представниками вітчизняної сцени було створено низку композицій, у яких рефлексується ставлення до агресивних дій російської федерації, висловлюється солідарність із народом України, проголошуються заклики до захисту Батьківщини, незламності та мужності. Такий музичний наратив виконує не лише емоційну, а й соціально-когнітивну функцію, сприяючи зміцненню національної єдності, консолідації громадянського суспільства та формуванню символічного простору спротиву.

Особливе значення в цьому контексті мають цифрові форми музичного виробництва й поширення – зокрема, онлайн-концерти, музичні флешмоби та інші віртуальні події, що об'єднують українців незалежно від їхнього місця перебування. Такі формати забезпечують не лише культурну присутність у глобальному просторі, а й підтримують відчуття національної спільноти, зокрема серед української діаспори.

Загалом аудіальний та аудіовізуальний контент, що активно поширюється через соціальні медіа, відображає глибинні трансформаційні процеси в українській поп-культурі – як на рівні смислових наративів, так і на рівні естетичних форм. Це свідчить про здатність музичної поп-культури не лише реагувати на соціальні виклики, а й формувати нові культурні константи в умовах війни.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Драбчук Ю. П. Попкультура і її вплив на людську свідомість. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія : Філософія, культурологія, соціологія.* 2013. № 6. С. 33–38.
2. Федосенко К. М. Сучасна музична індустрія України в контексті розвитку соціальних медіа : дисертація доктора філософії за спеціальністю 034 – Культурологія. Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2024. 171 с.
3. Soliman A., Yahya K. The Role of Social Media in Developing the National Identity for Social Diversity Among University Students. *International Journal of Religion.* 2024. Vol. 5. No 8. pp. 932 – 941.

*Вакуленко Дарина Юріївна,  
аспірантка, викладачка кафедри режисури естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-8107-6020>*

## **СЕМІОТИЧНІ ПРАКТИКИ У СЦЕНІЧНОМУ ДИЗАЙНІ: АНАЛІЗ СИМВОЛІВ У СВІТОВИХ ШОУ ТА КОНЦЕРТАХ**

Перетин історії мистецтва та сценічного дизайну в сучасних медіа, зокрема в телевізійних шоу, концертах та різноманітних проектах, пропонує призму, через яку можна дослідити складну взаємодію візуальної естетики, семіотики та символізму.

З розвитком індустрії розваг інтеграція історичних мистецьких принципів та інноваційних методів дизайну стає все більш помітною, створюючи багат шаровий досвід для глядачів. Мистецька спадщина містить величезну скарбницю стилів, технік та іконографії, які сучасні сценографи використовують для створення переконливих візуальних наративів.

Виступ Бейонсе на фестивалі Coachella є яскравим прикладом. Сценічне оформлення включало елементи культури історично чорних коледжів та університетів, такі як марширувальні оркестри та степ-команди. Ці символи оспівували афроамериканську спадщину та стійкість, перетворюючи концерт на потужне культурне висловлювання. Семіотична глибина перформансу виходила за межі візуальних елементів, включаючи музику, хореографію та костюми, щоб створити єдиний і вражаючий наратив про ідентичність, гордість і розширення можливостей [3].

В іншому випадку, у світовому турі Біллі Айліш «Where Do We Go?» було використано семіотичні елементи, щоб викликати теми тривоги та інтроспекції. Дизайн сцени включав нахилене ліжко та масивний проекційний екран, на якому демонструвалися моторошні, схожі на сон, візуальні ефекти. Ці дизайнерські рішення символізували розмиті кордони між реальністю та підсвідомістю, співзвучні з інтроспективною і часто нав'язливою музикою

художника. Семіотичне використання простору та візуальних образів створило ефект занурення, який глибоко резонував з аудиторією, перетворивши концерт на подорож внутрішнім світом митця.

Символізм, використання символів для позначення ідей та якостей шляхом надання їм символічних значень, відмінних від їхнього буквального значення, є поширеним у сучасному сценічному дизайні. Символічні елементи в дизайні можуть викликати емоції, передавати складні ідеї та забезпечувати глибше розуміння наративу.

На концертах часто використовують символічний сценічний дизайн для посилення тематичного змісту виступу. Під час туру «Astroworld» сцена Тревіса Скотта була оформлена так, щоб нагадувати парк розваг, з гігантським надувним астронавтом і американськими гірками. Цей дизайн символізував теми ескапізму та сюрреалістичних, вищих за життя переживань, що асоціюються зі славою та успіхом альбому. Символічні елементи сценічного дизайну перетворили концерт на мультисенсорний досвід, розмиваючи межі між реальністю і фантазією та відображаючи власну подорож артиста через злети і падіння до зіркової слави.

«Розглядаючи видовищність як одну з характерних ознак шоу, варто зазначити, що основну увагу під час практичної постановки режисери повинні звертати на художнє вирішення сценічного простору за допомогою технічних інновацій, оскільки саме ці виразні засоби й створюють видовищний ефект шоу та загальносценічний художній образ» [1].

Одним із таких майстер-класів символізму та емоційного резонансу став світовий тур Біллі Айліш «Where Do We Go?». В інсталяції використано нахилене ліжко та масивний проєкційний екран, на якому демонструвалися моторошні, схожі на сновидіння візуальні образи. Цей дизайн викликав теми сну та підсвідомих страхів, що перегукується з інтроспективною та часто настирливою музикою співачки. Використання суворого, монохромного освітлення та мінімалістичного реквізиту ще більше посилює емоційний вплив, створюючи вісцеральний зв'язок з аудиторією. Семіотичне використання

простору та візуальних ефектів перетворило концерт на захоплюючу подорож у внутрішній світ артистки, що глибоко резонувало з шанувальниками [2].

Інтеграція історії мистецтва, семіотики та символізму в сучасному сценографічному дизайні збагачує візуальну оповідь телевізійних шоу, концертів та інших медіа-проектів. Спираючись на історичні мистецькі течії та використовуючи символічні елементи, дизайнери створюють захоплююче середовище, яке резонує з аудиторією на багатьох рівнях. Цей синтез минулого і сьогодення в поєднанні з витонченим використанням знаків і символів не лише посилює естетичну привабливість сучасних постановок, але й поглиблює залучення аудиторії до наративу.

Постійний діалог між історією мистецтва та сучасним сценічним дизайном підкреслює неминущу актуальність класичних форм мистецтва та трансформаційний потенціал сучасних дизайнерських практик. Досліджуючи семіотичні та символічні виміри сценічного дизайну, творці можуть створювати не лише візуально приголомшливі, але й багаті на сенс та емоційний резонанс враження. Цей зв'язок дисциплін сприяє глибшому розумінню сили візуального оповідання та його здатності залучати, надихати і глибоко зворушувати аудиторію.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Мельник М., Фішер В. Художньо-естетичні аспекти інноваційних технологій у режисурі шоу. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 39(2). С. 48-52.
2. Eilish B. When we all fall asleep, where do we go? URL: <https://www.neonblack.design/projects/billie-eilish> (дата звернення: 09.05.2025).
3. Thelanoz video Comeback. Beyoncé - Beychella (Live from Coachella Valley Music & Arts Festival 2018) [Remastered 60FPS], 2023. YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ouaXMfzGjCo> (дата звернення: 09.05.2025).

*Гардабхадзе Ірина Анатоліївна,  
доцентка науково-навчального відділу  
Київського національного університету культури і мистецтв,  
<https://orcid.org/0000-0002-8899-3267>*

## **У ПОШУКАХ КРЕАТИВНОСТІ: ІНФЛЮЕНСЕРИ ТА ЦИФРОВІ ЗНАМЕНИТОСТІ РЕАЛІСТИЧНОЇ ВІРТУАЛЬНОСТІ**

Культура протягом усієї історії розвитку людської цивілізації зазнавала впливу технологій. У процесі прогресування разом із досягненнями в галузі технологій вона виконувала функцію з'єднувального ланцюга між накопиченим колективним досвідом та інноваціями. Розгортання високих технологій ХХІ століття ініціювало трансформаційні процеси у всіх сферах життєдіяльності, зокрема й у соціокультурній сфері. Внаслідок «цифрового подвоєння світу» культура розширила сфери впливу на віртуальні об'єкти цифрових копій реальності. Формування цифрових двійників, аналогічних ідентичним особистостям, сприяло розвитку постгуманізму та трансгуманізму у його радикальному формулюванні. Це підвищило актуальність використання гомеостатичного потенціалу культури для усвідомлення людиною нової «цифрової» ідентичності у швидкоплинному та динамічно змінюваному соціотехнічному ландшафті реалістичної віртуальності.

Одним із шляхів реалізації гомеостатичного потенціалу культури для стабілізації розвитку суспільства є вплив результатів творчої діяльності на мотивацію громадськості до збереження гуманістичних цінностей, культурної спадщини та ідентичності.

Мімізис, або магія наслідування об'єктам та явищам реального світу, яка традиційно асоціювалася з процесами усіх видів мистецтва – від поезії і музики до образотворчого мистецтва і танцю, – зазнав суттєвих трансформацій під впливом постгуманізму. Постгуманістичні дослідження відрізняють естетичний реалізм і метафізику однаковості від постгуманістичного мімізису, відкритого для диференціальних процесів становлення іншим суб'єктом. В основі

постгуманістичного повороту лежить імманентна, втілена та реляційна концепція мімезису [3].

З розвитком екранних видів відтворення зображень, прихильність до мімезису стала слабшати. Більшість напрямів авангардного і модерністського мистецтва ХХ століття свідомо відкидають мімезичний принцип у візуальній художній практиці. Водночас, мімезис залишається сутнісним принципом мистецтва. Його діапазон впливу у ХХ – ХХІ століттях розширюється від створення художньої копії об'єкта до презентації самої речі як твору мистецтва і до симулякра – свідомого художнього «обману» реципієнта.

У постмодернізмі симулякр означає презентацію як «подражання» деякому «образу», який у принципі не має оригіналу як об'єкта подражання. У випадку презентації речі як твору мистецтва, так само як і в разі симулякра, принцип мімезису виходить за межі його смислових рамок, що свідчить про завершення епохи класичної естетики та класичного мистецтва. Мімезис постгуманізму трансформувалася поняття симулякра, замінивши його свідомість художнього «обману» на нову гіперреальність. Тепер магія подражання змінюється магією креативності, яка проявляється у створенні цифрового двійника вигаданої особистості.

Аватар може мати або не мати прототипу реального світу – оригіналу для подражання у цифровому просторі. Мімезичний поворот спричинив прояви гіпермімезису, що передбачають створення максимально правдоподібних образів, які перевищують рівень реалізму, характерний для повсякденного життя. Актуальність виникнення такої розширеної гіперреалістичності підтверджується катаклізмами ХХІ століття – від COVID-19 до російського вторгнення в Україну 2022 року [3].

В умовах ескалації військового конфлікту в Україні мімезичні процеси стимулювали формування колективної ідентичності народу, який обороняється проти агресора. Демонстрація образів, наративів і сюжетів конфліктних ситуацій не лише передає міжнародній спільноті гіперреальність трагедійної

ситуації, а й посилює національну ідентичність, впливає на поведінку громадян і політичні рішення.

У контексті масштабних викликів ХХІ століття набуває актуальності переосмислення основ креативної діяльності. З'являється усвідомлення, що креативний потенціал творчості має бути спрямованим на формування ідентичності людини з урахуванням проблем навколишнього середовища, змін сучасних уявлень про роль людини у світі.

Розглянуті прояви ролі мімезису в соціокультурній дійсності адекватно відображаються у формуванні тенденцій сучасної естрадної культури. Постгуманізм справляє значущий вплив на естрадну культуру, розширюючи її межі, переосмислюючи ідентичності і впроваджуючи новітні технології та практики. Ці процеси сприяють створенню більш інклюзивного, різноманітного та інноваційного підходу до естрадної сфери, коли у цифровому медіапросторі кожен може знайти своє місце і вираз своїх творчих потреб.

Аугментація реальності вплинула на трансформацію культурних і креативних індустрій, відкривши нові горизонти можливостей [1; 2]. Однак ця розширена реальність спричинила формування нових соціальних і етичних проблем конкуренції «сам із собою», або точніше, із подібними цифровими копіями особистості. Розвиток експрес-візуалізацій контенту значно збільшив простір поширення продуктів культурних та креативних індустрій. Традиційно, поширення таких продуктів було сферою впливу естрадної культури. З'явлення нових способів відтворення культурного контенту загострило конкуренцію за ідеї, жанри, теми і наративи між віртуальними виконавцями та традиційною естрадою. Внаслідок цього естрадне мистецтво змушене було вести конкурентну боротьбу, застосовуючи ті самі фактори, що підсилювали цю конкуренцію. Таким чином, естрадна творчість, подібно до проектної культури, роздвоїлося між реальною естрадою та віртуальною сценою цифрових реалізацій.

Останні роки демонструють зростаючу взаємодію інфлюенсерів і цифрових знаменитостей із реалістичними віртуальними просторами. Поняття

«реалістична віртуальність» передбачає створення умов, за якими цифрове середовище максимально наближається до реального досвіду користувача з використанням технологій доповненої (AR) і віртуальної реальності (VR), а також новітніх розробок у галузі штучного інтелекту.

Інфлюенсери – це активні користувачі соціальних мереж із значною кількістю підписників і здатністю впливати на інших користувачів. Віртуальні інфлюенсери є героями комп'ютерної графіки (CGI), які діють і виглядають як люди, хоча фізично не існують у реальному світі. Цифрові знаменитості – це віртуальні інфлюенсери, які набули популярності і мають велику кількість прихильників завдяки успішним демонстраціям у віртуальному просторі результатів своєї творчості. Існує думка [3], що віртуальні інфлюенсери є сучасним етапом віртуалізації зірок і персонажів з метою створення реалістичних образів у цифровому просторі. На відміну від традиційних естрадних зірок і реальних інфлюенсерів, віртуальні інфлюенсери можуть бути «цифро-доступними» і актуальними у будь-який час і в будь-якому місці, продовжуючи та трансформуючи традиції зірок естради і перетворюючись на сучасні титули естради цифрової епохи.

Загальні риси мають широко відомі у соціальних мережах поп-зірки Хацунэ Міко, Поляр і Ліл Мікела: вони є цифровими знаменитостями та інфлюенсерами з мільйонами підписників. Подібні їм цифрові публічні особи створені за допомогою технологій CGI і штучного інтелекту і існують виключно у цифровому світі, включно з метавсесвітом. Вони активно використовують соціальні мережі, беруть участь у рекламних кампаніях відомих брендів і формують новий тип цифрового досвіду, заснований на високому рівні залученості.

Значний інтерес викликають дослідження процедур і технологій створення віртуальних зірок, механізмів їхнього впливу на перспективи розвитку естрадної сфери, а також на популяризацію реалістичних віртуальних середовищ. Актуальним є аналіз стимулюючого впливу цифрових знаменитостей на креативність у розробці цифрового контенту і потенціал

синергетичної взаємодії віртуальних персонажів із виконавцями естради реального світу.

Одним із продуктивних джерел інформації про віртуальних впливових осіб, отриманої безпосередньо від insiders-осіб галузі, є портал VirtualHumans.org [5]. Він публікує статті та дослідження щодо віртуальних інфлюенсерів та ВіТьюберів (VTubers). У доборці результати досліджень властивостей віртуальних інфлюенсерів портал представлений інтерв'ю з розробниками та самими віртуальними персонажами. Наголошується, що віртуальні інфлюенсери стають усе більш значущою складовою цифрового світу, надаючи нові можливості для брендів і споживачів. Віртуальні інфлюенсери все частіше використовують музику для розвитку своїх історій і самовираження: від активності у соціальних мережах до концертів у метавсесвіті [5].

Проведений аналіз показав, що віртуальні інфлюенсери і цифрові знаменитості відіграють ключову роль у стимулюванні інноваційних підходів до створення високореалістичних віртуальних просторів. Високий рівень когнітивної та емоційної залученості, який генерують цифрові знаменитості, дає змогу створювати більш захоплюючі та інтерактивні медіа-формати. Це, у свою чергу, стимулює розвиток прийомів і інсталяцій у рамках реальної естрадної діяльності, що сприяє досягненню ефекту присутності та глибокої емпатії у аудиторії. Передбачається, що естрадне мистецтво буде адаптуватися до концепцій постлюдини її постгуманістичного майбутнього.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Borre J. R., Romero G. C., Gutiérrez J. M., Ramírez J. Discussion of the aspects of the cultural and creative industries that impact on sustainable development: a systematic review. *Procedia Computer Science*. 2023. 224. 532-537. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.procs.2023.09.077/>
2. Boyko L., Boyko O., Hardabkhadze I. Generative artificial intelligence in the transformation of creative industries. *Humanities science current issues*. 2024. 1(75). 28-34. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/75-1-4>
3. Conti, M., Gathani, J., Paolo, P. Tricomi. Virtual Influencers in Online Social Media. *IEEE Communications Magazine*. 2022. 60(8). 86-91. DOI: <https://doi.org/10.1109/MCOM.001.2100786>
4. Lawtoo N. Posthumanism and Mimesis: An Introduction. *Journal of Posthumanism*. 2020, 2(2), 87–100. DOI: <https://doi.org/10.33182/joph.v2i2.2242>
5. Virtual Humans. Virtual influencer research. URL: <https://www.virtualhumans.org/category/research> (дата звернення: 02.05.2025).

*Крикуненко Сергій Віталійович,  
доктор філософії, старший викладач  
Київського національного університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-5584-1147>*

## **РОЛЬ МУЗИЧНОГО ФЕСТИВАЛЮ «СХЕМА» У ФОРМУВАННІ УКРАЇНСЬКОЇ РЕЙВ-КУЛЬТУРИ**

Розгляд еволюції рейв-культури в Україні доцільно розпочати з аналізу соціополітичних та культурних змін, які відбулись після Революції Гідності 2014 року. Саме в цей період в українському суспільстві активізувалися процеси переосмислення національної ідентичності, посилилася громадянська активність, а також зросла потреба у вільному культурному самовираженні. В цих умовах почала формуватися нова хвиля незалежних творчих ініціатив, зокрема у сфері електронної музики та клубної культури. Рейв-сцена набула значення не лише як форма дозвілля, але і як простір соціального об'єднання, експерименту та критичного переосмислення навколишньої реальності.

Музичний фестиваль «Схема», який став одним із перших масштабних заходів нового покоління електронної музики в Україні, відіграв важливу роль у становленні локальної рейв-культури. Його поява підкреслила наявність запиту на альтернативні формати комунікації, вільних від комерційних або традиційних культурних рамок. Спочатку рейви «Схема» були створені, щоб заповнити порожнечу, що залишилася після Революції Гідності на Майдані в 2014 році, коли серія жорстоких зіткнень між поліцією та протестувальниками призвела до повалення президента. Організатори перших вечірок «Схема» вдало перетворювали андерграундні простори на місця, де молоді українці можуть тимчасово знайти притулок від хаосу, об'єднуючись через універсальну мову музики та танцю. Зокрема, перші рейв-заходи «Схеми», організатором яких був Слава Лепшеєв, влаштовувались у промислових складах, у скейт-парках та під мостами Києва. За допомогою електронної музики такі заходи сприяли почуттю солідарності, дозволяючи українцям об'єднуватися,

зцілюватися та знаходити силу в спільному досвіді, незважаючи на тривалу боротьбу за майбутнє своєї нації. За словами Тома Фейбера «у будь-якому місті, де у молодих людей забрали надію, свободу або ж їхнє майбутнє, особисте визволення та єдність, які пропонують рейв-вечірки, можуть стати потужним двигуном оптимізму та змін» [3].

Завдяки своїй унікальній концепції та принципам організації, музичний фестиваль «Схема» швидко налагодив зв'язки з міжнародною рейв-мережею, зокрема з незалежними музичними ініціативами у Берліні, Тбілісі, Варшаві та інших центрах альтернативної електронної сцени. Ці зв'язки сприяли циркуляції ідей, обміну артистами та створенню транскордонної культурної платформи, в якій українська рейв-сцена вже не виступала периферією, а ставала повноправним учасником глобального діалогу про сучасну клубну культуру. «Схема» функціонувала не як розважальний продукт у комерційному сенсі, а як маніфестація нових цінностей – інклюзивності, тілесної свободи та антиавторитаризму. Однією з ключових подій, яка засвідчила включення української рейв-сцени до глобального культурного контексту, стала колаборація фестивалю «Схема» з міжнародною платформою Boiler Room, яка спеціалізується на прямих відеотрансляціях діджей-сетів та музичних виступів у нетрадиційних просторах. Рейв-фестиваль у такій колаборації розпочався 13 жовтня 2018 року у приміщенні колишнього заводу Tetra Pak о 23:00 та закінчився о 10:00 наступного дня. На сцені виступили українські музиканти Stanislav Tolkachev, Voin Oruwu, Wulffius, Konakov presents A-Body, Potreba, John Object, Vladimir Gnatenko, Nastya Muravyova, Recid, Zolaa, Sasha Zlykh та Tofudj [2]. Ця подія мала важливе значення зі сторони самоідентифікації української сцени електронної музики, адже виконувала репрезентативну функцію, демонструючи світові унікальність локального українського культурного продукту та виступала каталізатором легітимації української сцени як повноцінного учасника світової електронної культури.

Останній фестиваль у форматі нічної вечірки відбувся у 2019 році через початок пандемії COVID-19, яка спричинила заборону на проведення масових

заходів. Попри спробу перенести подію на жовтень, організатори ухвалили рішення відкласти її до завершення карантинних обмежень. У подальшому, запланована на 9 квітня 2022 року подія також була скасована у зв'язку з початком повномасштабної збройної агресії Російської Федерації проти України, що радикально змінило культурне та безпекове середовище. Новий формат денних заходів «Схема: Daytime» став реакцією на зміни у суспільно-політичному контексті. Умови воєнного часу, зокрема запровадження комендантської години, змінили звичні форми проведення дозвілля. Перехід до денного часу дозволяв зберегти культурну активність, пристосовуючи її до нових обмежень без втрати ідейної та соціальної функції рейву як простору єднання, свободи та творчості. За словами Корчевої А. «досвід рейв-спільноти в Україні протягом 2014-2024 років продемонстрував не лише стійкість та адаптивність цієї субкультури, але і здатність бути агентом змін та підтримки в умовах суспільних випробувань» [1, 39]. На багатьох рейв-подіях в Україні спостерігається активне впровадження благодійних ініціатив, спрямованих на підтримку Збройних сил України. Організатори збирають добровільні пожертви від відвідувачів, трансформуючи формат вечірки у соціально значущу подію, що поєднує культурну активність із громадянською позицією. Сьогодні ж рейв-культура виступає не лише культурним явищем, але й індикатором адаптаційних механізмів та формування нових моделей солідарності, спільнотності й громадянської активності.

Музичний фестиваль «Схема» став не лише розважальним заходом, але й важливим соціокультурним явищем, що відображає зміни в українському суспільстві. Його діяльність демонструє, як молоді люди в Україні використовують клубну культуру для самовираження, солідарності та пошуку нових форм спільнотності, а репрезентативна функція популяризує Україну на міжнародній арені електронної сцени. Особливо в умовах війни такі події набувають ще більшого значення – вони стають не просто вечірками, а просторами взаємної підтримки, діалогу та культурного опору.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Карпюк Є. Схема повертається і розпочинає серію денних вечірок. Don't Take Fake. 2025. URL: <https://donttakefake.com/shema-povertayetsya-i-rozpochynaye-seriyu-dennyh-vechirok/> (дата звернення: 13.05.2025).
2. Корчева А. Г. Між солідарністю та ескапізмом: досвід рейв-спільноти під час війни в Україні (2014–2024 рр.) : кваліфікаційна робота бакалавра; нац. ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ, 2024. 63 с.
3. Faber T. How Kiev and Tbilisi's dancefloors became hotbeds for social change. *Crack Magazine*, 2019. URL: <https://crackmagazine.net/article/opinion/kiev-tbilisis-dancefloors-became-hotbeds-social-change/> (дата звернення: 13.05.2025).

*Кучер Ростислав Станіславович,  
аспірант, викладач кафедри режисури естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-4359-5326>*

## **ВІЗУАЛЬНІ ЗАСОБИ СЦЕНІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ ЯК ЧИННИК ПОСИЛЕННЯ ЕМОЦІЙНОГО ВПЛИВУ БЛАГОДІЙНИХ ПРОЄКТІВ**

Складна взаємодія між історією мистецтва та сценічним дизайном пропонує захоплюючу лінзу, через яку ми можемо дослідити творчі виміри сучасних благодійних кампаній зі збору коштів. Стендап-коміки, візуальні художники та перформери все частіше використовують свої платформи для підтримки благодійності, поєднуючи мистецьке самовираження з благодійними починаннями. Досліджуючи історичну еволюцію сценічного дизайну та його сучасне застосування, ми отримуємо уявлення про те, як ці заходи використовують творчість, щоб надихнути на щедрість і сприяти формуванню почуття спільноти.

Сценічний дизайн має довгу і багату історію, коріння якої сягає давніх цивілізацій. У Стародавній Греції театр був центральним культурним інститутом, а скена (проста сценічна споруда) слугувала тлом для вистав. Ця рудиментарна форма сценічного дизайну зазнала значного розвитку в епоху Відродження, коли італійські дизайнери, такі як Себастьяно Серліо, запровадили перспективу в мальованих декораціях, що додало театральним виставам нової глибини та реалістичності. Роботи Серліо у XVI столітті наголошували на використанні перспективи для створення ілюзії простору, докорінно змінюючи візуальний досвід глядачів.

З розвитком театру розвивалась і сценографія. Період бароко бачив складні та витіюваті декорації, часто зі складними механізмами для створення вражаючих ефектів. У XIX столітті розвиток технологій освітлення, таких як газове, а пізніше електричне освітлення, дозволив дизайнерам, таким як Адольф Аппія, експериментувати зі світлом і тінню, посилюючи емоційні та

атмосферні якості вистави. У роботах Аппія робився акцент на використанні тривимірних декорацій і динамічного освітлення для створення більш глибокого враження.

XX століття принесло подальші інновації, коли такі дизайнери, як Едвард Гордон Крег, виступали за мінімалістичні та абстрактні декорації, що зосереджувалися на символічних та емоційних аспектах театру. Використання Крегом простих геометричних форм та інноваційних методів освітлення вплинуло на сучасний сценічний дизайн, підкресливши важливість візуальної розповіді.

У наш час сценографія охоплює цифрові технології та мультимедійні елементи, створюючи високодинамічні та інтерактивні середовища. Цей сучасний підхід яскраво проявляється у креативних благодійних акціях зі збору коштів, де елементи дизайну ретельно куруються, щоб посилити вплив події та відповідати її філантропічним цілям.

«Один з ключових прийомів режисури, що впливає на сприйняття глядачів благодійного концерту – це використання візуальних ефектів. Візуальні ефекти можуть залучати увагу глядачів і зробити виставку більш привабливою. Наприклад, використання мультимедійних ефектів, які створюють ілюзію руху, може підвищити емоційну віддачу від події» [2].

Такі події, як «День Червоного Носа», є прикладом поєднання розваг і благодійності. День Червоного Носа, що народився у Великій Британії, а нині став світовим феноменом, поєднує в собі комедію, музику та перформанс, щоб зібрати кошти для дітей, які цього потребують. Сценографія заходу характеризується яскравими кольорами, сміливими візуальними образами та інтерактивними елементами, які залучають аудиторію як особисто, так і за допомогою трансляцій. Використання мультимедійних елементів, таких як великі екрани, що відображають пожертви в режимі реального часу та зворушливі історії, допомагає створити емоційно заряджену атмосферу, яка заохочує до щедрості.

Як влучно зазначає Мельник А.В. «Музика може впливати на формування та зміну ідентичності, оскільки вона передає емоції та настрої, відображає культурні та соціальні реалії свого часу та здатна змінювати сприйняття світу», підкреслюючи трансформаційний потенціал мистецьких перформансів у благодійному контексті» [3].

Стендап-комедія відіграє ключову роль у багатьох творчих благодійних акціях, використовуючи унікальний зв'язок між коміком та аудиторією, щоб надихнути на підтримку різних цілей. Безпосередність та інтимність живого комедійного виступу створює потужний зв'язок, роблячи аудиторію більш сприйнятливою до послання фандрайзера. Як зазначає комік Тревор Ноа, «Сміх має здатність об'єднувати людей і допомагати їм бачити світ під іншим кутом зору» [4]. Ця здатність об'єднувати і піднімати настрої є ключовою для успіху комедійних фандрайзингових заходів.

Такі заходи, як «Comic Relief», використовують стендап-комедію з великим ефектом, зі сценічним оформленням, яке доповнює і підсилює комедійні виступи. Використання реквізиту, освітлення та декорацій допомагає задати тон і посилити гумор, створюючи захоплююче і незабутнє враження для аудиторії. Творча співпраця між коміками та сценографами гарантує, що кожен візуальний елемент підтримує розповідь та емоційну подорож, максимізуючи вплив фандрайзингу.

«На благодійних заходах люди відчувають духовну та матеріальну єдність, відкрито демонструють себе і в такій же якості бачать інших. Соціокультурний підхід ґрунтується на розумінні суспільства як єдності культури й соціальності, що формується діяльністю людини» [1].

Візуальні митці також відіграють важливу роль у благодійних зборах коштів, роблячи свій внесок через живі мистецькі перформанси, аукціони та інтерактивні інсталяції. Ці заходи часто мають складні сценічні конструкції, які перетворюють місця проведення на мистецькі майданчики з ефектом занурення, захоплюючи відвідувачів і заохочуючи до пожертвувань.

Наприклад, щорічний благодійний вечір «Арт Базель Майамі» включає в себе сеанси живопису наживо, де відомі художники створюють роботи в режимі реального часу. Ці роботи потім продаються на аукціоні на користь різних цілей, а сценографія створює бездоганне поєднання перформансу та філантропії. Використання світла, музики та мультимедійних елементів допомагає покращити враження від живого мистецтва, роблячи його більш захоплюючим та вражаючим. Сценічний дизайн для таких заходів має вирішальне значення, оскільки створює простір, де мистецтво та аудиторія перетинаються, сприяючи формуванню почуття спільноти та спільної мети.

Кіт Харінг, відомий своєю соціально свідомою роботою, вважав, що «мистецтво має бути чимось, що звільняє душу, провокує уяву і спонукає людей йти далі» [4]. Ця філософія проявляється в тому, як фандрайзингові заходи, орієнтовані на мистецтво, використовують сценічний дизайн для створення середовища, яке демонструє мистецькі таланти та надихає відвідувачів на підтримку благодійних ініціатив. Перетворюючи місце проведення на динамічний та інтерактивний простір, ці події підносять досвід, роблячи його більш незабутнім та вражаючим.

Кілька відомих кейсів підкреслюють ефективність креативних благодійних акцій, які поєднують мистецтво та сценічний дизайн. Одним з таких прикладів є «Global Citizen Festival», щорічний музичний фестиваль, спрямований на подолання крайньої бідності. Сценічне оформлення таких заходів часто буває грандіозним і символічним, з масштабними мистецькими інсталяціями та захоплюючими візуальними ефектами, які передають теми єдності та глобальної солідарності. Створюючи візуально приголомшливе та емоційно резонансне середовище, фестиваль не лише розважає, але й навчає та надихає на дії.

Таким чином, поєднання історії мистецтва, сценічного дизайну та креативного збору благодійних коштів підкреслює глибокий вплив мистецтва на суспільство. Спираючись на багаті традиції сценічного дизайну та емоційну силу перформансу, сучасні фандрайзери створюють переконливий досвід, який

залучає аудиторію і стимулює благодійні зусилля. Через гумор стендап-комедії, безпосередність живого мистецтва або захоплююче середовище ретельно продуманих сцен, ці події демонструють, як творчість і співчуття можуть об'єднатися, щоб зробити значущий вплив.

Мистецтво продовжує розвиватися, а разом з ним розвиваються й інноваційні способи його використання для підтримки та натхнення тих, хто цього потребує. Інтеграція передових технологій та мультимедійних елементів у сценічному дизайні, ймовірно, призведе до ще більш динамічних та інтерактивних фандрайзингових заходів, що ще більше посилить їхню здатність налагоджувати зв'язок з аудиторією та надихати її. Таким чином, спадщина сценічного дизайну та його роль у благодійних починаннях продовжуватиме зростати, демонструючи непереборну силу мистецтва творити позитивні зміни у світі.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Вишнівська Т. О., Сварник Б. В. Благодійні естрадні концерти сучасного соціокультурного простору. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція: матеріали III всеукр. наук. конф.*, м. Київ, 21 квіт. 2023 р. Київ, 2023. С. 176-180.
2. Костюк Т. Multimedia Effects in Stage Direction. *Вісник Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*. 2018. Вип. 40. С. 45–50.
3. Мельник А. В. Музика як засіб формування ідентичності. URL: [https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/92384/1/Melnik\\_bak\\_rob.pdf](https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream/123456789/92384/1/Melnik_bak_rob.pdf) (дата звернення: 06.05.2025).
4. 30 Best It's Trevor Noah Quotes With Image. URL: <https://www.bookey.app/quote-book/it%27s-trevor-noah> (дата звернення: 09.05.2025).
5. Keith Haring Journals: (Penguin Classics Deluxe Edition). URL: <https://books.google.com.ua/books?id=PyCzrlNxUp8C&printsec=frontcover&hl=uk#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 09.05.2025).

**Новік Марія Василівна,**  
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0003-6728-5370>

**Науковий керівник:**  
**Приходько Оксана Михайлівна,**  
кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка, доцентка кафедри перформативних мистецтв,  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0008-2859-5145>

## **ОСОБЛИВОСТІ СЦЕНАРІЮ АНІМАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ У РОЗВАЖАЛЬНИХ ЦЕНТРАХ**

У сучасному світі індустрія розваг є одним із найдинамічніших секторів культури. Анімаційні заходи в розважальних центрах виконують не лише розважальну, а й соціалізуючу функцію, сприяючи створенню позитивного дозвілля для дітей і дорослих. Сценарій як основа заходу відіграє ключову роль у якості сприйняття та емоційному залученні аудиторії.

Метою дослідження є визначення особливостей побудови сценарію анімаційних заходів у розважальних центрах з урахуванням вікових, тематичних та організаційних аспектів.

Розробка сценарію анімаційного заходу має низку специфічних рис, що суттєво відрізняють його від традиційних сценаріїв театральних вистав або концертних програм. Основна мета анімаційного заходу – створити динамічний простір для активної взаємодії між виконавцями та глядачами, забезпечити емоційне залучення аудиторії через ігрові, театралізовані та інтерактивні форми роботи.

Науково-теоретичною базою дослідження стали праці Бабій, І. В. [1], Гуменюк, Т. С. [3], Савченко, М. Ю. [4], Сіренко, О. П. [6], та ін., які розглядали анімаційну діяльність у торговельно-розважальних центрах (ТРЦ),

як окремий напрямок розвитку творчої діяльності, який має свою специфіку в організації та проведенні заходів і які потрібно враховувати в сценарії.

Насамперед, сам торгово-розважальний центр (ТРЦ) – це місце із відкритими майданчиками, високим рівнем шуму, великою кількістю відвідувачів, які можуть не мати первісного наміру брати участь у святі. Тому сценарій повинен бути максимально гнучким, орієнтованим як на залучених глядачів, так і на випадкову аудиторію. Важливо передбачати яскраві стартові моменти для привернення уваги та швидке залучення публіки до активності.

Не можна забувати про обмеження простору і часу. Часто в торговельно-розважальних центрах заходи проводяться у вестибюлях, на сценах у центрі залу, біля фонтанів або на спеціально обладнаних зонах. Це обмежує можливості використання складних декорацій, масштабних інсталяцій чи тривалих репетицій. Сценарій має враховувати необхідність швидкого монтажу і демонтажу обладнання, компактності сценічного простору та можливості мобільного пересування.

Окрім цього відвідувачами торговельно-розважальних центрів є представники різних вікових і соціальних груп: діти, підлітки, молодь, сімейні пари, літні люди. Тому важливо створювати універсальні сценарії або передбачати окремі тематичні блоки для різних категорій глядачів. Наприклад, для дітей ігри й конкурси, для дорослих інтерактивні квести, розіграші призів.

Анімаційні заходи в торговельно-розважальних центрах часто мають рекламно-промоційну функцію: відкриття нових магазинів, презентація товарів, святкові акції. Сценарій повинен гармонійно поєднувати розважальні елементи зі завданнями комерційного просування, не нав'язливо інтегруючи інформацію про бренд або продукт у сюжет заходу.

Важливо контролювати інтенсивність інформаційного потоку, адже у торговельно-розважальних центрах постійно працюють музика, реклама, великі екрани, вітрини магазинів. Тому заходи повинні бути достатньо видовищними, яскравими, візуально привабливими та звуково насиченими, аби виділятися серед загального інформаційного шуму. У сценарії важливо закладати ефектні

візуальні сцени, флешмоби, креативні костюми, використання реквізиту та світлових ефектів.

Говорячи про побудову сценарію анімаційних заходів у розважальних центрах, сценаристу важливо враховувати інтерактивність. Особливістю заходу в торговельно-розважальному центрі є постійний контакт між ведучими та учасниками. Сценарій повинен передбачати можливість імпровізації, гнучке реагування на дії публіки, залучення глядачів до спільного творення дійства.

Для утримання уваги темп заходу має бути активним, з чергуванням різних видів такої активності: гра чи міні-вистава, конкурс, чи танцювальний номер. Безперечно, в поєднанні з яскравими образами, несподіваними поворотами сюжету, сценарій буде викликати позитивні емоції у всіх учасників.

Сценарист не повинен забувати про урахування вікових та соціокультурних особливостей аудиторії, як зазначає Г. Копитіна, в праці «Анімаційна діяльність у соціокультурному просторі» [2]. Навіть в рамках торговельно-розважального центру, коли великий потік різновікових людей впливає на зміст заходу, ігри та форми спілкування повинні бути адаптовані до інтересів, потреб і рівня розвитку цільової групи. Одним із варіантів рішення може бути зонування по інтересам для різного віку, або тематичні заходи, які створені для певної вікової категорії.

Потрібно передбачити, щоб складові сценарію легко адаптуватися до різних умов проведення, певних локацій проведення: відкриті майданчики, сцени, зали, враховуючи технічні можливості та погодні умови.

Незважаючи на гнучкість та імпровізаційність, що закладені в основу такого сценарію, він передбачає чітку драматургічну побудову з визначеним початком, розвитком подій, кульмінацією та розв'язкою.

Крім цього, сценарист повинен також враховувати типи анімаційних сценаріїв у відповідності до їх мети, в залежності від складу учасників, місця проведення та художньої концепції майбутнього дійства.

У зв'язку з цим, *тематичні сценарії* будуть базуватися на певній художній темі або події (наприклад, «Казкова країна на Новий рік», «Квіткове свято весни»). Вони передбачають єдину стилістичну концепцію, розробку узгодженого художнього образу через костюми, декорації, музику, символіку, створення такої атмосфери, яка повністю занурює глядачів у обрану тематику.

В своїй статті «Інтерактивність як принцип побудови сучасного анімаційного заходу» Л. Хомич підкреслює, що *інтерактивно-ігрові сценарії* за основу становлять ігри, квести, конкурси, командні змагання [5] Сценарій, таким чином, вибудовується як послідовність інтерактивних епізодів, що заохочують глядачів активно брати участь. Особливе місце займають рухливі та інтелектуальні ігри, театралізовані завдання, вікторини. Цей тип особливо актуальний для дитячої та молодіжної аудиторії.

*Театралізовані сценарії* передбачають розгортання сюжетної лінії у вигляді короткої вистави або сценічного дійства. Учасники виступають як персонажі певної історії, а глядачі стають свідками або навіть співучасниками подій. Важливу роль відіграє розробка драматургічного ходу з чіткими етапами розвитку сюжету.

*Музично-хореографічні сценарії* фокусуються на музиці, вокалі та танцювальних виступах. Сценарій складається з серії номерів, об'єднаних загальним настроєм або тематикою. Часто включає флешмоби, загальні танцювальні постановки, пісенні батли, що забезпечують високу динаміку і яскравий емоційний ефект.

*Комбінований сценарій* поєднує елементи різних видів: театралізацію, інтерактивні ігри, музичні та хореографічні номери. Завдяки такій комбінації сценарій набуває різноманітності, динаміки та дозволяє охопити широку аудиторію з різними інтересами. Найчастіше комбіновані сценарії використовуються на масштабних міських святах, фестивалях, днях міст.

Підводячи підсумок треба зазначити, що розробка сценарію для анімаційних заходів у торговельно-розважальних центрах вимагає особливої уваги до динаміки, інтерактивності, адаптивності та естетичної виразності.

Організаторам та сценаристам необхідно гнучко підходити до планування заходу, орієнтуватися на особливості простору та інтереси різноманітної аудиторії, забезпечуючи при цьому і розважальну, і нерідко – комерційну функцію події.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Бабій, І. В. Сценарна майстерність : навч. посіб. Київ : Академія, 2020. 272 с.
2. Копитіна, Г. І. Анімаційна діяльність у соціокультурному просторі. Київ : Центр учбової літератури, 2018. 196 с.
3. Гуменюк, Т. С. Організація дозвілля в розважальних центрах: теорія і практика. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2019. 143 с.
4. Савченко, М. Ю. Сценарії масових свят та видовищних заходів. Харків : ХДАК, 2021. 184 с.
5. Хомич, Л. В. Інтерактивність як принцип побудови сучасного анімаційного заходу. *Культура і сучасність*. 2020. №3. С. 51–55.
6. Сіренко, О. П. Специфіка проведення івентів у торговельно-розважальних центрах. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. №39. С. 88–93.

*Сікалов Ігор Андрійович,  
викладач кафедри режисури  
Харківської державної академії культури  
orcid.org/0009-0005-7958-8365*

## **ІНТЕГРАЦІЯ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА У СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР XXI СТОЛІТТЯ**

Російсько-українська війна зумовила переосмислення змісту й призначення сценічного мистецтва в Україні. Нерозривний зв'язок і взаємовплив соціокультурного простору та перформативних мистецтв зумовлює врахування динаміки життя українців як чинника змін на українській сцені. Відтак, дослідження соціокультурної динаміки уможливорює встановлення тенденцій і перспектив сценічного мистецтва як складової соціокультурного простору.

Вивчення сценічного мистецтва у зв'язку з соціокультурним контекстом у різних аспектах здійснювали, зокрема, Т. Білан, Н. Воронова, Г. Главчева, О. Згадова, О. Петрів. Тож, варто виокремити загальні тенденції соціокультурного простору в співставленні зі сценічним мистецтвом.

Від здобуття Україною незалежності сценічному мистецтву були властиві тенденції відходу від адміністративного планування та ідеологічного тиску, демократизації репертуарної політики, розширення жанрової палітри, долучення до фестивального руху та обміну досвідом із іншими країнами. Помаранчева революція 2004-2005 рр. дала поштовх у поверненні уваги театральній спільноті і громадськості до потреб театру. Тоді як Революція Гідності 2013-2014 рр., анексія Криму, події АТО та ООС посилили процес змістовно й територіально, а повномасштабна російсько-українська війна з лютого 2022 р. надала систематичності й усвідомленого ставлення до процесів оновлення. Тож, сценічне мистецтво постало як складова соціокультурної динаміки і чинник структурування національного мистецтва.

З числа характеристик соціокультурного простору, які співзвучні сценічному мистецтву на етапі ХХІ ст., варто вказати на синкретизм, цифровізацію, альтернативне фінансування, індивідуалізм і деколонізацію.

Підхід до соціокультурного простору як різнорівневої системи є результативним для життєдіяльності, адже показує зв'язок між складовими, замість статичної оптики соціальних інститутів. У свою чергу сценічне мистецтво демонструє тяжіння до синкретичних форм і міждисциплінарних мистецьких проєктів, де ваги набуває хореографічна підготовка, шоу та взаємодія з аудиторією.

Цифровізація суспільства так само обертається на цифровізацію сцени для встановлення зв'язку з глядачем і посилення емоційного впливу. Однак, «віртуальна реальність не може домінувати, її не може бути більше, ніж людських дій... Цифрові технології включають в себе мультимедійні засоби, що... замінюють музику, ландшафт, світло, ритм, картини, темп постанови, візуальні ефекти... постановники, сценаристи, творці... створюють простір для співіснування акторів» [2, 372]. Тобто режисерські та акторські рішення, майстерність актора, акторській ансамблі, взаємодія з режисером у процесі підготовки залишаються вирішальними у сценічному мистецтві на сучасному етапі.

Пошук альтернативних джерел фінансування, благодійність, фандрейзинг, грантові заявки, інвестування є складовою фінансової культури, яка в посттоталітарних суспільствах стикається з проблемою недовіри до банківської системи і потребою реформи оподаткування. Однак, після Революції Гідності для української сцени стали характерними точкові консультаційно-довідкові контакти з європейськими країнами. Тоді як після початку повномасштабного вторгнення грантова підтримка почала діяти більш систематично.

Індивідуалізм постав проти вагою колективному світогляду тоталітарного періоду в історії України та української сцени. Національне мистецтво все ще стикається з проблемами індивідуальної відповідальності, має дискусійні

питання в плані гендерної, расової, вікової, регіональної дискримінації. Однак, усвідомлене ставлення до ситуації з боку нових поколінь є ознакою позитивних змін у мистецькій галузі, та внеском у розбудову національного мистецтва як простору для реалізації творчої особистості у взаємодії з глядачем.

Останньою з характеристик є деколонізація, яка імпліцитно властива українському театру від початку «перебудови» 1980-х рр. На законодавчому рівні відбулося закріплення процесу після Революції Гідності та посилення після 2022 р. низкою законів, присвячених засудженню комуністичного, націонал-соціалістичного, російського імперського та російського тоталітарного режимів, зміни топонімів і пропаганди символіки. Також варто додати концептуально вагомому ревізії радянського спадку, оскільки художня цінність, режисерські підходи, викладацькі методики і загальна культурна значущість представників періоду пов'язані з ідеологічним контролем і нав'язаним методом соцреалізму. Адже разом з іншими різновидами мистецтва український театр був осередком української ідентичності [1, 83] за умов відсутності власної державності.

У цілому, сценічне мистецтво як інтегроване в соціокультурний простір ХХІ ст. демонструє взаємовплив і динаміку. Систематичність і усвідомленість процесів оновлення перформативних мистецтв сприятиме збагаченню української сцени і структуруванню націотворення за допомогою сценічної образності.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Білан Т., Петрів О. Націєтворчий потенціал українського мистецтва ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2022. 52(2). С. 78–84. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/52-1-10>.
2. Воронова Н., Главчева Г., Згадова О. Театральне мистецтво в добу цифрових технологій. *Управління та адміністрування в умовах протидії гібридним загрозам національній безпеці* : матеріали ІV міжнар. наук.-практич. конф. м. Київ, 22 листоп. 2023 р. Київ : ДУІТ, ХНУРЕ, МНТУ. 2023. С. 371–373.

*Яковлев Тарас Сергійович,  
аспірант спеціальності 021 «Аудіовізуальне  
мистецтво та виробництво»  
ПВНЗ «Київського університету культури»  
<https://orcid.org/0009-0006-0305-0881>*

*Науковий керівник:  
Баталіна Христина Фрідріхівна,  
кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
ПВНЗ «Київського університету культури»*

## **ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ЧИННИК СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА**

У ХХІ столітті штучний інтелект дедалі частіше постає не як інструмент, а як співавтор у творчих процесах. Особливо це помітно в естрадному мистецтві, що реагує на культурні зрушення. Мета дослідження – виявити соціокультурні трансформації, яких зазнає ця сфера під впливом ШІ. Питання впливу штучного інтелекту на мистецтво дедалі активніше осмислюється у міждисциплінарному науковому полі. Дослідники розглядають ШІ не лише як інструмент автоматизації, а як чинник, що змінює саму природу творчого процесу.

У дослідженні Б. Караміо з колегами підкреслюється, що сучасний дискурс довкола генеративного ШІ просуває уявлення про творчість, звільнену від її матеріального втілення через людську працю. Ідея відокремлюється від умов її реалізації завдяки автоматизації, яка подається як рушій продуктивної ефективності, що оцінюється за часом, необхідним для створення. Водночас усунення навичок, які зазвичай вимагаються для втілення творчого задуму, трактується як спосіб демократизації творчості [1, 1].

Дж. МакКормак та співавтори акцентують на зміні критерію оцінки мистецтва: «Коли творчість автоматизується, цінність мистецького продукту зміщується з інтенції автора на реакцію аудиторії» [4, 51]. У сфері естрадного мистецтва, орієнтованого на публічну емоційну взаємодію, це положення

означає суттєву зміну парадигми – від виконавця як джерела енергії до алгоритма як конструктора досвіду.

У нещодавньому дослідженні зазначається, що використання ШІ у сфері мистецтва ставить під сумнів традиційні уявлення про творчість, авторство й унікальність. Особливої ваги набуває запитання: «Коли штучний інтелект створює музичну композицію або зображення, хто є законним власником такого мистецького твору? Хто вважається основним творцем – програміст, користувач чи сам штучний інтелект як автономна сутність?» [3, 27]. У контексті естрадного мистецтва, яке спирається на живу присутність і виражену емоцію, така дилема має не лише правовий, а й глибоко культурний характер.

Дослідження впливу штучного інтелекту на мистецтво в цілому й аудіовізуальні форми зокрема стали предметом осмислення в працях низки сучасних науковців. У кваліфікаційній роботі І. Момот зазначено, що ШІ здатен не лише замінювати окремі технічні функції у кіновиробництві, а й пропонувати нові формати сторітелінгу та залучення глядача [5, 14].

Дослідниці В. Гуляєва, М. Канет Сола та І. Дж. Кларк звертають увагу на те, що сучасні митці розробляють власні стратегії співпраці з нейромережами, перетворюючи їх на повноцінних співавторів мистецького процесу [2, 1].

Таким чином, сучасна література окреслює ШІ не як нейтральний технічний засіб, а як культурний чинник, що впливає на цінності, структуру й рецепцію мистецтва – зокрема в межах естрадного жанру.

Інтеграція штучного інтелекту в естрадне аудіовізуальне мистецтво відбувається через кілька взаємопов'язаних векторів трансформації. Однією з найвиразніших ознак цих змін є поява так званих віртуальних артистів – цифрових виконавців, створених і керованих алгоритмами. Приклади на кшталт японської Hatsune Miku або сучасних генеративних співаків, що функціонують на основі *deep learning*, засвідчують зміну самої природи виконавської присутності на сцені. Віртуальний артист не має біографії, фізичної вразливості чи меж у перевтіленнях, а отже, постає як постлюдська форма естрадної ідентичності, гнучка до запитів аудиторії та сценаріїв шоу. У цьому контексті

ми спостерігаємо перехід від персоніфікованого виконавця до бренду-симуляції, що існує поза межами тілесного й часово обмеженого досвіду.

Не менш важливою є трансформація процесу створення сценічного контенту. Алгоритми дедалі частіше виконують функції композиторів, хореографів, відеодизайнерів і світлорежисерів. Генеративна музика, що адаптується до ритма виступу або настрою глядача, проєкції, які реагують на голос чи рух, а також автоматизоване планування шоу – усе це витісняє традиційний індивідуальний підхід. Така автоматизація створює ефект варіативності, але водночас веде до стандартизації виражальних засобів, адже алгоритм працює в межах передбачуваних моделей.

Ще одним вектором змін є персоналізація шоу. Сучасні платформи адаптують виступи до глядацьких уподобань – у фізичному просторі та в цифровому середовищі. Біометричні дані, аналіз емоцій або активності в соцмережах дозволяють створювати адаптивні постановки в реальному часі. Такий досвід змінює сцену: вона перетворюється на сервісну платформу взаємодії. Цифрова сцена дедалі частіше функціонує не для глядача, а разом із ним – у логіці симуляції, варіативності та мікроорієнтації.

Зміни в сценічній мові зумовлюють і зміни в механізмах глядацького сприйняття. Традиційно естрадне мистецтво базувалося на живій енергії, харизмі виконавця, непередбачуваності миттєвого контакту. У випадку з ШІ-гештальтами, ця харизма стає симульованою – добре спроектованою та вивіреною на основі даних про те, що «зворушує» аудиторію. Алгоритмічна емпатія, здавалося б, забезпечує більш стійку емоційну реакцію, однак при цьому втрачається неповторність живої присутності, помилка, пауза, нерв – усе те, що формує справжній художній акт.

На перетині цих процесів виникають серйозні етичні та культурні виклики. Авторство втрачає чіткі межі: чиїм є твір, створений генеративною системою за запитом продюсера, з голосом, згенерованим на основі тисяч вокальних зразків, і танцем, який адаптовано під популярні тренди TikTok? Автентичність естрадного перформансу стає питанням віри, а не факту – глядач

усе частіше обирає не істину, а переконливість. Нарешті, втрата міжособистісного виміру, яка закладена в автоматизації творчого акту, може призвести до глибшого відчуження мистецтва від людини, яка перестає бути його головним творцем і адресатом.

Впровадження штучного інтелекту в естрадне мистецтво окреслює новий напрям його соціокультурної еволюції. Йдеться не лише про зміну виконавських практик – мова йде про глибше: про трансформацію самого досвіду взаємодії між артистом і публікою. Віртуальні постаті виконавців, алгоритмічно згенеровані сценічні образи, персоналізовані аудіовізуальні середовища – все це змушує по-новому поглянути на поняття авторства, автентичності та емоційного зв'язку в сценічному акті.

Естрада дедалі більше перетворюється на лабораторію, де тестуються технології й формуються нові формати глядацького досвіду. Штучний інтелект тут уже не тло, а співавтор: він розширює художній інструментарій, але водночас зрушує фокус цінностей – від живої присутності до ілюзії її достовірності, від митця як центру творчості – до алгоритму як конструктора сценічного досвіду.

Ці зрушення потребують подальшого міждисциплінарного осмислення. Зокрема, важливо дослідити, яким чином змінюються механізми естетичної рецепції, які етичні виклики постають перед митцем і як зберегти культурну ідентичність у час, коли творчість усе частіше передається на аутсорс технологіям.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Caramiaux B., Crawford K., Liao Q. V., Ramos G., Williams J. Generative AI and Creative Work: Narratives, Values, and Impacts. *arXiv preprint arXiv:2502.03940*. 2025. 15 с. DOI:10.48550/arXiv.2502.03940
2. Guljajeva V., Canet Sola M., Clarke I. J. Artistic strategies to guide neural networks. *arXiv preprint arXiv:2307.07521*. 2023. 11 с. DOI: 10.48550/arXiv.2307.07521.
3. Das S., Kundu R. The Ethics of Artificial Intelligence in Creative Arts: A Comprehensive Review. *Interdisciplinary International Journal of Advances in Social Sciences, Arts and Humanities*. 2024. Vol. 1, Issue 1. P. 26–33. DOI: 10.62674/ijassah.2024.v1i1.003.
4. McCormack J., Gifford T., Hutchings P. What makes artificial intelligence creative? *Proceedings of the International Conference on Computational Creativity*. Charlotte, North Carolina, 17–21 June 2019. С. 45–53. DOI: 10.48550/arXiv.1903.02166.
5. Momot I. Artificial intelligence in filmmaking process: future scenarios. JAMK University of Applied Sciences, 2022. 37 с.

### РОЗДІЛ 3

## АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ І РЕЖИСЕРІВ ЕСТРАДИ

*Шапко Лариса Іванівна,  
викладач-методист  
Комунального закладу  
«Лозівський фаховий вищий коледж мистецтв»  
Харківської обласної ради  
Заслужений діяч мистецтв України*

### РОЛЬ ПЕДАГОГІЧНОГО ПРАЦІВНИКА У ФОРМУВАННІ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ВИПУСКНИКА

Компетентності майбутніх фахівців у сфері сценічного мистецтва складаються не тільки зі сполучення та інтеграції знань, умінь, навичок, набутих здобувачами освіти в закладі фахової передвищої освіти, а також із якостей, які кваліфікують особу як професіонала, здатного вдало втілювати власну обізнаність у трудову діяльність. На шляху професійного становлення майбутнього фахівця, на нашу думку, має місце вдале поєднання навчальної і практичної діяльності, де впровадження майстерності ґрунтується на динамічній, живій, дієвій творчій основі, що обумовлює компетентнісний підхід. Фундаментом в даному процесі виступають мотивація, досвід і цінності, які дозволять майбутньому сценаристу, організатору і режисеру мистецького заходу мислити самостійно, комунікувати, займатися творчим пошуком, співпрацювати, удосконалюватися та реалізуватися протягом життя.

Важливою подією у процесі формування компетентностей – є виробниче практичне навчання як обов'язкова форма здобуття освіти, успіх якого залежить від підготовленості практикантів до роботи, їх теоретичного круговиду та практичної обізнаності. Творча частина виробничої практики за кваліфікацією «Організатор культурно-дозвілєвої діяльності» в КЗ

«Лозівський фаховий вищий коледж мистецтв» ХОР передбачає самостійну підготовку і втілення авторського проєкту – дипломного заходу. Практикант зобов'язаний «Протягом виробничої практики забезпечити підготовку та проведення дипломного заходу з культурно-дозвілєвої діяльності на тему (за вибором студента)» [4, 9].

За «Положенням про проведення практики студентів вищих навчальних закладів України «Загальну організацію практики та контроль за її проведенням у навчальному закладі здійснює керівник практики» [3], який призначається для забезпечення належного виконання практичних завдань і вдосконалення практичного навчання здобувачів освіти.

Саме під час виробничого навчання забезпечується міцний зв'язок теоретичних і практичних компонентів творчої праці, закріплюються компетентності молодого фахівця. У реалізації даного процесу провідна роль належить педагогічному працівнику – керівнику практики як наставнику, що демонструє свої особисті ділові якості і професійні компетентності у спільній діяльності зі здобувачем освіти. Це виявляється в уміннях, діях, комунікації керівника практики, за якими можна спостерігати, аналізувати модель фахової компетентності педагогічного працівника, щоб надалі здобувач освіти міг втілювати подібну зразкову модель в особистісну організаторську і комунікативну продуктивність. Ресурсні майстерності керівника практики спрямовуються на: розвиток витривалого мотивування до практичного навчання і праці, вміння здобувачем освіти проєктувати, планувати та аналізувати власну діяльність; розвиток гармонійної компетентної особистості; спонукання до власної постановки, обміркування і вирішення мистецьких завдань; реалізація креативних задумів та інших різновидів діяльності; виховання конкурентоспроможності і дослідницьких здібностей; формування ініціативного, самостійного, активного, творчого відношення до галузевих явищ та обставин.

Втіленням належної роботи з практикантами та обміну навичками практичної роботи – є ретельно спланована методична робота керівника практики. Підготовчий процес дипломного заходу передбачає:

- розробку задуму та сценарію заходу;
- створення сценарної документації: Сценарного плану (Програми), Плану підготовки, Кошторису заходу, Положення (для заходів на конкурсній основі);
- розробку декоративно-художнього оформлення сценічної площадки та підготовку місця проведення;
- підбір музичного оформлення;
- розробку відеопродукції та застосування технічних засобів і спецефектів;
- підготовку афіші та запрошень;
- підбір необхідного реквізиту, інвентарю та костюмів;
- організацію та проведення репетицій за графіком;
- проведення заходу з послідуочим аналізом і оформленням документації;
- організацію фіксації проведення заходу – фото- та відеозйомку.

Наведемо зразок з власного досвіду тематики індивідуальної роботи з практикантами з надання методичної допомоги по підготовці і проведенню дипломного заходу з культурно-дозвіллевої діяльності під час виробничої практики. Зауважимо, що надано неповний перелік методичних заходів в роботі з практикантом, так як в процесі організації та постановки заходу постають багато додаткових творчих питань, що потребують своєчасного вирішення. В залежності від форми заходу може змінюватися і тематика методичної допомоги.

- Знайомство з програмою і завданням виробничої практики КДД. Складання плану творчої діяльності.
- Знайомство зі зразками звітної документації та відео-версією заходу для осягнення та загального розуміння завдань практики в цілому.

- Вибір теми дипломного заходу, вибір аудиторії. Знаходження мети та ідеї заходу, сценарного ходу, постановка виховних задач.
- Робота над основними етапами створення сценарної драматургії.
- Розбір методики проведення заходу за обраною темою і форматом: методики художньо-образної побудови даної форми заходу.
- Аналіз фактів, документів, літератури, інших сценаріїв, концертних номерів, відео подібних заходів тощо за тематичним напрямом. Збирання і обробка сценарного матеріалу. Аналіз позитивного і негативного матеріалу, складання чернеток за одним з різновидів сценаріїв.
- Розробка оригінальних та компіляційних варіантів сценарної драматургії.
- Розробка Положення заходу (для конкурсів, фестивалів).
- Вибір форми проведення дипломного заходу, обґрунтування конфлікту (для сюжетного сценарію), розробка сюжету або сценарного ходу.
- Розробка задуму сценарію. Робота над створенням художнього образу сценарію. Пошук зримого образу. Складання приблизного сценарного плану (програми). Знаходження оригінальної назви заходу.
- Розробка композиції сценарної драматургії сценарію заходу.
- Введення в сценарну дію роботу з глядачем, підбір прийомів активізації глядацької аудиторії.
- Створення творчої заявки на сценарій.
- Підбір матеріалів для сценарію: ігор, конкурсів, хороводів, завдань, питань до вікторини тощо. Формування концертної програми для заходу/ігрової програми/конкурсної програми (за обраною темою).
- Розробка блоків, епізодів сценарію. Розгляд творчих імпровізацій і варіацій при обробці художнього матеріалу сценарію.
- Розробка мови ведучих і персонажів за обраним сценарно-режисерським задумом.
- Розробка декоративно-художнього оформлення.

- Робота над введенням в літературну основу сценарію засобів виразності: мовленнєвих, образотворчих, пластичних та інших мистецьких засобів, театралізацій.
- Доопрацювання сценарного матеріалу.
- Розгляд відповідних видів монтажу сценарію як прийому організації матеріалу та монтаж сценарію.
- Підбір тематичного відеоматеріалу до заходу, розробка власних відеозаставок, відеороликів, ілюстрацій та іншого комп'ютерного дизайну.
- Обговорення режисерських шляхів пластично-просторової реалізації сценарію та мізансцен. Створення режисерських ремарок.
- Складання графіку проведення репетицій.
- Робота з художником, хормейстером, балетмейстером, композитором та іншими спеціалістами, задіяними в заході.
- Робота з учасниками заходу (ведучими, персонажами, учасниками, конкурсантами, вболівальниками тощо).
- Робота з режисерською групою, звукорежисером, освітлювачем, відеотехніком та іншими спеціалістами, задіяними в заході.
- Проведення репетицій (епізодів, окремих номерів, технічної репетиції, прогонних, генеральної).
- Розробка сценарної документації: Сценарного плану, Плану підготовки, Кошторису.
- Ознайомлення з вимогами до розробки реклами заходу. Робота в програмах: Microsoft Word, Photoshop тощо. Розробка афіші, запрошення. Запрошення почесних гостей.
- Пошуки тонального образу сценарію. Підбір музичного оформлення.
- Робота з фонограмами заходу. Робота в музичних редакторах. Робота зі звукорежисером.
- Підготовка монтажного листа, звукової та світлової партитур.
- Створення титульної сторінки сценарію.

- Перевірка сценарію і додатків.
- Пошук вирішення організаційних питань. Підготовка проєктів розпоряджень та наказів що до проведення заходу.
- Розглядання питань техніки безпеки.
- Проведення заходу. Аналіз.
- Підготовка письмового звіту.
- Планування відеопроєкту. Ази відеомонтажу.
- Розробка звіту – відеопроєкту заходу: плану монтажу, відеоряду. Монтаж відеозвіту.
- Перевірка комплекту звітної документації з виробничої практики КДД в електронному варіанті та письмовому.

Таким чином, безсумнівно, що задача ефективності, результативності процесу формування професійних компетентностей майбутнього фахівця під час підготовки і проведення здобувачами освіти дипломного заходу з культурно-дозвіллевої діяльності може бути вирішена лише за умови забезпечення високої компетентності та фахової майстерності педагогічного працівника.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Вайно М. Е., Житницький А. З. Сценарна майстерність. Написання сценарію естрадно-масового театралізованого видовища : навч. посіб. Івано-Франківськ : Місто-НВ, 2015. 144 с.
2. Крипчук М. В. Основи сценарної майстерності : навчально-методичні рекомендації для мистецьких закладів фахової передвищої освіти. Київ : АГАТ ПРІНТ, 2019. 32 с.
3. Про затвердження Положення про проведення практики студентів вищих навчальних закладів України. Наказ Міністерства освіти України від 08.04. 1993 року № 93. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z0035-93#Text> (дата звернення: 01.05.25).
4. Шапко Л. І. Виробнича практика. Програма та методичні рекомендації для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації. Київ : Державний методичний центр навчальних закладів культури і мистецтв, 2005. 41 с.
5. Шапко Л. І. Робота над сценарієм клубного заходу. Методичні рекомендації для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-II рівнів акредитації. Київ : ІНКІОС, 2006. 70 с.

**РОЗДІЛ 4**  
**ІНТЕГРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ:**  
**ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО**

*Агеєв Єгор Володимирович,  
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Київського національного університету культури і мистецтв*

**Науковий керівник:**  
**Фішер Володимир Михайлович,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
заслужений діяч мистецтв України,  
професор з/н кафедри режисури естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0000-0003-4045-7024>

**ЧОЛОВІЧА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ТЕАТРАЛЬНОМУ КАБАРЕ:**  
**МАСКУЛІННІСТЬ, ДЕКОНСТРУКЦІЯ І СЦЕНА ГЕНДЕРНОЇ ГРИ**

Питання чоловічої ідентичності набуває особливої ваги у добу переосмислення гендерних ролей, адже традиційні уявлення про маскуліність стрімко втрачають свою нормативність. Попри значну кількість досліджень, присвячених театру та гендеру, саме чоловіча ідентичність у контексті кабаре залишається недостатньо вивченою. Цей жанр, що виник на межі сатири, бурлеску й політичного протесту, надає унікальний простір для деконструкції звичних моделей мужності. На даний момент театральне кабаре репрезентує та трансформує поняття чоловічої ідентичності, та за допомогою сценічної стратегії розкриває багатовимірність маскулінного суб'єкта в умовах постмодерної культури.

Витоки європейського кабаре пов'язані з кінцем XIX століття – періодом урбанізації, політичної нестабільності та формування нових соціальних ідентичностей. У паризькому Le Chat Noir (1881), де народився жанр кабаре в сучасному розумінні, вперше було порушено тему чоловіка не як героя, а як

об'єкта іронії та артистичного роздвоєння. На сцену вийшов образ «денді», «богеми», «бурлескного інтелектуала» – чоловіка, що сумнівається у власній ролі.

У міжвоєнний період німецьке кабаре (зокрема, берлінське) активно відповідало на суспільні запити щодо нової чоловічої ролі. Репертуари були насичені номерами, у яких чоловік зображувався або як фатально зруйнована постать (ветеран війни, бідний робітник), або як карикатурна фігура влади. За словами Вальтера Беньяміна, «кабаре – це дзеркало, яке розбите на скалки, що відображають уривки істини про людину модерну» [3].

Яскравим прикладом ранньої маскулінної фігури в кабаре був актор і співак Аристид Брюан, частий гість Le Chat Noir, відомий своєю чорною мантією, широким капелюхом і саркастичними монологами в піснях. Його персона – це своєрідна маска «вуличного філософа», який водночас був і мужнім, і вразливим, і глузливим, і поетичним. У його постаті зливалися ознаки традиційної мужності (низький голос, грубувата манера поведінки) та естетизованого вигляду, що межував з театралізованим перевдяганням.

Саме така подвійність і зробила кабаре простором андрогінного виразу: тут не панував чіткий поділ на маскулінне й фемінне. У своїй праці *Androgyny and Modernism* Мері Енн Доелінг стверджує: «Кабаре на зламі століть стало лабораторією нових гендерних форм – саме тут андрогінність перестала бути міфом і стала сценою» [5].

Цю андрогінність посилювала також присутність акторів-чоловіків у ролях фемінізованих персонажів – з макіяжем, вишуканими жестами, тендітними костюмами. Вони з'являлись не лише як пародія, а як альтернатива традиційній мужності, у якій тіло й голос не належать жорстко до однієї статі. Це дозволяло глядачеві бачити не «чоловіка-жінку», а людину поза гендерними рамками.

У післявоєнний час, особливо у США, кабаре зазнає впливу поп-культури та квір-естетики. Образи чоловіків на сцені стають ще більш пластичними: трансвестизм, андрогінність, гіперболізовані мачо – усе це є спробами

зруйнувати колоніальну, військову й патріархальну моделі чоловіка ХХ століття.

Від самого свого зародження кабаре функціонувало як середовище естетичного опору, що дозволяє грати з соціальними ролями та ієрархіями. Маскулінність у кабаре ніколи не є стабільною – вона розігрується, перевтілюється, ставиться під сумнів. Як стверджує Джудіт Батлер, «гендер не є чимось усталеним, а радше стилем повторюваної перформативної дії» [4]. У цьому контексті чоловіча ідентичність на сцені – це не відображення «справжнього» чоловіка, а форма гри, де маскулінність може виявитися карикатурною, фемінізованою або ж демонстративно гіпермаскулінною.

Прикладом може слугувати образ ведучого у класичних європейських кабаре, де вишуканість, епатаж і сексуальність поєднуються з іронією та гротеском, ставлячи під сумнів домінуючі уявлення про силу, контроль і гетеронормативність.

У кабаре тіло актора (зокрема – чоловіче тіло) перетворюється на об'єкт демонстрації, фетишу й аналітики. Воно не приховується, а навпаки – виводиться на передній план як провокаційний інструмент комунікації. Театральна оголеність або стилізована еротика не стільки слугує розвазі, скільки відкриває внутрішні конфлікти, пов'язані з тілесністю, контролем і вразливістю. Французький філософ Жан Бодріяр зауважував: «Сцена – це простір, де тіло стає текстом, що зчитується публікою» [2].

Саме тому кабаре дозволяє показати тіло чоловіка поза рамками патріархальної репрезентації – як недосконале, збуджене, підкорене, і навіть знищене. Усе це дає змогу зруйнувати міф про тілесну незламність чоловіка як частину традиційної маскулінності.

Кабаре активно використовує сатиричну форму, що дає змогу оголити не лише соціальні механізми влади, а й самі засади чоловічої ідентичності як конструкції. Сатира в кабаре спрямована як на зовнішні політичні структури, так і на внутрішні норми культури – включно з образом чоловіка як воїна, лідера або мовчазного страждальця. На думку Теодора Адорно, «естетика

гротеску відкриває правду про світ, де панує брехня» [1]. Таким чином, сатира у кабаре не просто висміює маскулітні кліше – вона розкриває їх як нестабільні, абсурдні або навіть насильницькі. У цьому контексті чоловік на сцені стає жертвою власної ролі – об'єктом комічного, який неспроможний вийти за межі заданого культурного сценарію.

Одним із характерних прийомів кабаре є навмисне змішування ознак чоловічого та жіночого – андрогінність. Така сцена не просто провокує – вона відкриває нові можливості для самоідентифікації, уникаючи радикального поділу на «чоловіче» і «жіноче». Зміна костюма, голосу, пози чи гриму стає актом відкритого експерименту з самим собою. Культуролог Річард Дайєр зазначав: «Гомоеротизм, ексцентрика, гіперболізація в кабаре не руйнують, а відкривають складну природу чоловічої сексуальності» [6].

Завдяки цьому театральний простір перетворюється на зону пошуку ідентичності, де чоловік може бути слабким, лагідним, експресивним – не втрачаючи своєї суб'єктності.

Театральне кабаре – це важлива платформа для переосмислення чоловічої ідентичності в умовах сучасної культури. Через іронію, тілесність, гендерну гру та сатиру кабаре не лише руйнує традиційні уявлення про маскулітність, а й створює умови для появи нових моделей чоловічої суб'єктності. Цей процес є особливо значущим у контексті глобальних зрушень у сфері гендерної політики, де від чоловіка все частіше очікують не сили, а рефлексії, не влади, а чутливості. Проблема чоловічої ідентичності у кабаре – це не вузький академічний інтерес, а ключ до розуміння ширших соціокультурних трансформацій, у яких театр, як завжди, випереджає свій час.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Adorno, T. *Aesthetic Theory*. London : Routledge, 1997. 361 p.
2. Baudrillard, J. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981. 253 p.
3. Benjamin, W. *Illuminations*. New York : Schocken Books, 1969. 287 p.
4. Butler, J. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York : Routledge, 1990. 236 p.
5. Doane, M. A. *Androgyny and Modernism*. New Haven : Yale University Press, 1997. 248 p.
6. Dyer, R. *The Culture of Queers*. London : Routledge, 2002. 176 p.

**Білик Олексій Ігорович,**  
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0006-0804-4181>

**Науковий керівник:**  
**Голубцова Любов Федорівна,**  
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
доцентка кафедри перформативних мистецтв  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-5807-2176>

## **КУРБАСІВСЬКІ ПРИНЦИПИ В ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОМУ ТЕАТРІ УКРАЇНИ: НОВІ ФОРМИ, СТАЛІ СЕНСИ**

Постать Леся Курбаса – одна з найвизначніших у всій історії українського театру. Його пошукова режисура, заснована на синтезі інтелектуального підходу, глибокій роботі з текстом, ритмом, простором і тілесністю актора, стала фундаментом для формування нової театральної мови. В умовах сучасних викликів: війни, культурного перезавантаження, потреби в ідентичності тощо, український експериментальний театр повертається до «курбасівських традицій» як до основи пошуку нових форм художнього висловлювання. Тому, піднята проблематика в наукових колах вважається надзвичайно актуальною, адже йдеться не лише про спадщину, а про живу, актуальну режисерську думку, що трансформується крізь покоління.

Про це свідчать результати досліджень різних науковців, які висвітлювали творчу спадщину Леся Курбаса у своїх працях. В числі таких авторів можна виділити: В. Танюка [1], Н. Корнієнко [2], І. Жиленко [3, 112–119]. У сучасному контексті дослідники, зокрема, Т. Ткаченко [4, 15–19], Ю. Гусєва [5, 42–47], А. Голубовська [6, 26–30], звертають увагу на вплив його естетичних засад на постдраматичний театр, на поєднання вербального і пластичного, знакового й імпровізаційного.

Театрознавці також аналізують приклади постановок, які використовують принципи умовності, символізму, колективного творення, характерні для театру «Березіль». Водночас, аналіз впливу робіт Леся Курбаса на сучасну експериментальну сцену потребує системного осмислення. Виходячи з чого, метою дослідження є доведення та обґрунтування впливу пошукової режисури Леся Курбаса на розвиток сучасного українського експериментального театру.

Проаналізувавши роботи інших авторів, дійшли висновку що сучасний український експериментальний театр відмовляється від традиційної ієрархії, натомість створює відкриті форми взаємодії між акторами, глядачем, простором, темою. Ці риси були закладені ще в практиках Л. Курбаса, який вважав театр «лабораторією думки», простором дослідження, а не лише репрезентації. Його поняття «актор – як мисляча клітина сцени» знайшло відлуння у сучасних акторах-дослідниках, що працюють на межі перформативності, тілесності, голосу і паузи. Завдяки Лесю Курбасу було сформовано ряд принципів, які і зараз є актуальними та осноположними у сучасних театральних явищах (рис. 1).



**Рис. 1. Курбасівські принципи в експериментальному театрі України.**

*Джерело:* складено автором на засадах [1-6].

Ці принципи присутні у творчості «Дикого театру» [7], PostPlay Theater [8], «Театру переселенця», а також в окремих експериментальних постановках на великих сценах Львівського театру імені Лесі Українки, Молодого театру, Театру на Липках. Крім того, спираючись на існуючий науковий доробок розвитку українського театру, з'ясували, що у складних історичних обставинах театр в Україні виконує не лише естетичну, а й соціальну функцію (простір діалогу, рефлексії, зцілення), які було закладено Лесем Курбасом, що в свою чергу дозволяє говорити про «нові форми і сталі сенси». Тому звернення до ідей Леся Курбаса – це не лише шана до минулого, а й спроба осмислити теперішнє і майбутнє української сцени.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Танюк Л. Курбас : повернення. Київ : Либідь, 2002. 320 с.
2. Корнієнко Н. Театр Леся Курбаса: ідея і час. Київ : Факт, 2005. 368 с.
3. Жиленко І. В. Пошукова режисура Леся Курбаса в контексті театру ХХ–ХХІ століття. *Театрознавчі студії*. 2021. Вип. 38. С. 112–119.
4. Ткаченко Т. Сучасний експериментальний театр в Україні: тенденції розвитку. *Український театр*. 2022. № 2. С. 15–19.
5. Гусєва Ю. Курбасівські традиції в сучасному перформансі. *Культура і сучасність*. 2020. № 3. С. 42–47.
6. Голубовська А. Курбас як ідеолог експериментального театру. *Мистецтво України*. 2021. № 1. С. 26–30.
7. Дикий театр. Архів проєктів. URL: <https://wildtheatre.ua/> (дата звернення: 24.03.2025).
8. PostPlay Theater. URL: <https://postplaytheater.com/> (дата звернення: 24.03.2025).

*Борисов Артем Юрійович,  
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0005-2101-8490>*

*Науковий керівник:  
Приходько Оксана Михайлівна,  
кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка кафедри перформативних мистецтв  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0008-2859-5145>*

## **МОДЕРНІЗАЦІЯ АКТОРСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У СФЕРІ АНІМАТОРСТВА**

Модернізація акторської діяльності – це неминучий процес, що відкриває нові можливості для творчості та розвитку. Сучасний актор повинен бути готовим до змін, постійно вчитися та розвиватися, щоб залишатися конкурентоспроможним та успішним у своїй професії [1].

Модернізація акторської діяльності в сучасних умовах має значний вплив і на сферу аніматорства. Аніматор, по суті, є актором, який працює у специфічних умовах, безпосередньо взаємодіючи з публікою та створюючи для неї розважальний контент. Тому багато тенденцій модернізації, що стосуються акторської професії загалом, також актуальні й для аніматорів.

Чимало науковців звертало увагу на аніматорську діяльність як одну з традиційних акторсько-театральних практик. Серед зарубіжних авторів, це: Ед Хукс, Дерек Хейс, Кріс Вебстер, Патріс Паві, Пассіні Павло, Тадеуш Кантор, Юзеф Шайни, Єжи Гротовський та ін., серед вітчизняних науковців проблеми анімаційної форми розглядалися в працях Є. Т. Русаброва, І. І. Тучковської, А. Ю. Білоусова, Л. А. Олійник, А. П. Аніщенко, та інші.

Отже, дослідження специфіки аніматорської діяльності у вимірах традиційних акторсько-театральних практик є актуальним і перспективним напрямком наукових досліджень.

За визначенням, аніматор – це людина, яка може допомогти добре провести час, підняти настрій, піддержати організаторів заходу, провести інтерактивні заходи та ігри, а також створити тему [3]. В анімації межі між художником і актором стираються. Аніматори – виконавці, які вдихають життя в героїв, змушуючи глядачів сміятися, плакати та все, що між ними.

Аніматори використовують своє розуміння акторської гри, щоб залучити глядачів, змушуючи їх піклуватися про героїв та їхні подорожі. Вивчаючи принципи акторської гри, аніматори вчаться захоплювати й утримувати увагу глядачів, подібно до вправного актора на сцені. Аніматори не тільки повинні розуміти процес акторської гри, щоб створити персонажа, але вони також повинні вміти керувати акторами та спілкуватися з ними для проектів, які включають живих акторів для довідки або захоплення руху.

Почасти аніматорів дещо відсторонюють від решти розважальної спільноти. Значна частина анімації призначена для дітей або молоді, тому, на думку деяких, це не може бути серйозним. Однак аніматори використовують своє розуміння акторської гри, щоб залучити глядачів, змушуючи їх піклуватися про героїв та їхні подорожі. Вивчаючи принципи акторської гри, аніматори повинні володіти навичками захоплювати й утримувати увагу глядачів, подібно до вправного актора на сцені. Ця участь є життєво необхідною для успіху будь-якої анімаційної постановки [2].

Перед аніматорами стоїть завдання змусити аудиторію сміятися, плакати, засмучуватися чи навіть розчулюватися. Ці емоційні американські гірки досягаються через глибоке розуміння акторської техніки та людської психології. Аніматори повинні знати, як визначити час для жарту, побудувати саспенс і створити моменти емоційного впливу.

Аніматори все частіше використовують елементи театру, музики, танцю, циркового мистецтва та інших видів творчості для створення більш яскравих та ефектних програм. Аніматори можуть працювати не лише на дитячих святах, але й на корпоративних заходах, вечірках, фестивалях, виставках та інших подіях.

Види театральних і мультимедійних анімаційних послуг в основному використовуються одночасно в одній і тій же програмі. У цьому випадку постановник і режисер повинні переконатися, що «ефект для ефекту» впливає на актора аніматора, щоб забезпечити гармонійне поєднання передових технологій і класичної театральної культури.

Розробка унікальних анімаційних програм, що відрізняються оригінальним сценарієм, костюмами та реквізитом, дозволяє аніматорам виділитися на ринку та залучити нових клієнтів.

Вимоги до сучасного аніматора:

- володіння сучасними технологіями: аніматор повинен бути знайомий з цифровими інструментами та вміти їх використовувати у своїй роботі;
- креативність та інноваційність: здатність до творчого мислення та пошуку нових ідей;
- комунікабельність та емпатія: вміння налагоджувати контакт з людьми різного віку та соціального статусу;
- артистизм та імпровізація: вміння перетворюватися в різні образи та швидко реагувати на ситуації;
- організаторські здібності: вміння планувати та організовувати заходи.

Впровадження елементів гри в анімаційні програми робить їх більш цікавими та захоплюючими для учасників. Аніматор повинен вміти швидко реагувати на ситуації, що виникають, та імпровізувати, залучаючи глядачів до дії. Важливо враховувати інтереси та потреби конкретної аудиторії, створюючи програми, що відповідають її віковим та іншим особливостям.

Отже, модернізація акторської діяльності вносить суттєві зміни в роботу аніматора, але водночас відкриває нові можливості для творчості та професійного розвитку. Сучасний аніматор – це не просто розважальник, а й артист, організатор, креатор та комунікатор, який володіє сучасними технологіями та вміє створювати яскраві та незабутні враження для своєї аудиторії.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Майстерність ведучого : прогр. та навч.-метод. матеріали до курсу / Харків. держ. акад. культури ; уклад.: В. О. Бугайова, І. А. Сікалов. Харків, 2021. 28 с.
2. Русабров Є. До визначення театру анімації. Євгеній Теодорович Русабров: творча спадщина і спогади сучасників: зб. Харків : Колегіум. 2013. С. 54-57.
3. Vanas. Why Animators Are Actors. URL: <https://www.vanas.ca/en/blog/why-animators-are-actors> (дата звернення: 24.03.2024).

*Бурлевич Олександр Олександрович,  
аспірант спеціальності 021  
«Аудіовізуальне мистецтво і виробництво»  
ПВНЗ «Київський університет культури»*

## **СПЕЦИФІЧНІСТЬ СТРУКТУРИ КАДРУ В ТЕЛЕСХОУ ЦИФРОВОЇ ЕПОХИ**

У цифрову епоху телешоу зазнає глибинних трансформацій, що стосуються не лише змісту, а й візуальної форми. Телебачення перестає бути однорідним за своєю жанровою, естетичною та формальною структурою. Водночас, з розвитком інноваційних технологій, змінюється і сам принцип побудови зображення на екрані, зокрема і структура кадру як один із головних виражальних засобів аудіовізуального твору. Він відображає жанрові зрушення, які полягають у композиційній організації простору в межах екранного образу, що формує візуальну мову проєкту та комунікативну взаємодію з глядачем. Сьогодні однією із сучасних популярних платформ, яка пропонує широкий спектр розважального контенту є «Megogo – те, що можна і переглядати, і слухати. Сервіс пропонує фільми, серіали, шоу, тб-канали, аудіокниги та подкасти» [4].

Структура кадру визначається в межах одного екранного зображення, що включає розміщення персонажів і об'єктів, співвідношення планів, симетрію/асиметрію, домінанти, колористику, використання глибини, графічних та інтерактивних елементів тощо. У класичних телешоу, таких як «Територія А (1995-2000), Шоу довгоносиків (1996-1999), Каламбур (1996-2001), Табу (1997-1998), СВ-шоу (1997-2002)» [1] структура кадру була підпорядкована певному наративу, емоційній інтонації сцени, продакшн-формату та лінійній логіці телемовлення. Проте, з трансформацією жанрових меж та переходом до стрімінгових, інтерактивних та web-based форматів, структура кадру набуває нових функцій: вона стає маркером платформи, типу взаємодії, цільової аудиторії, технічної специфіки пристроїв відтворення.

Телешоу – одна з найбільш динамічних форм візуального контенту, яка активно модернізується під впливом цифрових технологій, що стимулюють появу нових жанрових гібридів, багаторівневої взаємодії з глядачем та візуальної мови, орієнтованої на різноманітні платформи споживання. У сучасному телешоу структура кадру виконує мультифункціональну роль, оскільки є візуальним маркером жанру, технологічним показником платформи, естетичним інструментом, а подекуди й активним учасником глядацького досвіду. Саме через кадр реалізується гібридизація жанрів, включення інтерфейсів, гейміфікованих елементів, а також адаптація до нових форматів споживання. «У телешоу часів «стримінгового вибуху» [2] дедалі частіше спостерігаємо ознаки кінематографізації структури кадру: глибокий фокус, симетричні композиції, художня робота зі світлом, використання суб'єктивної камери та референси до класичних фільмів. Така візуальна мова підкреслює драматичність, посилює естетичну складову і дистанціює стримінгове телешоу від стандартної телевізійної продукції.

Водночас у реаліті-шоу нового типу кадр часто набуває мультимедійного характеру: на екрані з'являються вікна повідомлень, інтерфейси додатків, графічні вставки, які стають повноцінною частиною екранного простору. Такі композиційні рішення демонструють зміни в самому розумінні аудіовізуального контенту – зображення дедалі більше орієнтоване на екранність цифрової культури, де візуальний простір поєднує елементи реального та віртуального. «Сучасне суспільство кожен день споживає все більше й більше зображень заради самих зображень, не звертаючи увагу на їх переваги або більш глибокі цінності, що можуть у них існувати. Процес трансформації художньої творчості в набори загальних виборів можна вважати еквівалентним деградації естетичного задоволення до розваги. Цифрове суспільство є свідком зміни дискурсу художнього твору від глибокого переживання до приємного та швидкоплинного» [3, 76].

Особливу увагу варто приділити інтерактивним форматам телешоу, в яких структура кадру не є фіксованою, а змінюється в залежності від вибору

глядача. У проєкті *Bandersnatch* (серіал *Black Mirror*), що став першим масовим інтерактивним телевізійним продуктом на Netflix, кадрування, монтаж, динаміка зображення та структура простору змінюються відповідно до обраної лінії сюжету. У цьому випадку кадр перетворюється на медіатор взаємодії, а не просто естетичну площину.

Цікавим є також аналіз web-based шоу, що продукуються для TikTok, Instagram, YouTube Shorts, де кадр адаптується під вертикальне або квадратне зображення. Структура кадру тут значно спрощена: зменшується глибина простору, переважають середні й крупні плани, композиція стає центрованою, а фон – мінімалістичним. Така організація зображення зумовлена не лише платформною специфікою, а й жанровою природою самого контенту: короткі скетчі, мобільні драми, влогові формати потребують швидкої передачі інформації й чіткого фокусування на персонажі. Варто звернути увагу, що у влогових форматах, характерних для платформ типу TikTok, Instagram Reels та YouTube Shorts, структура кадру підпорядковується принципам персоніфікованого мовлення, що передбачає центровану композицію, домінування крупних і середніх планів та мінімальну глибину простору. Така візуальна організація зумовлена як жанровою природою контенту (авторський монолог, демонстрація досвіду, реакції), так і специфікою мобільного споживання, орієнтованого на швидке сприйняття інформації.

Отже, структура кадру цифрової епохи – це не лише технічний чи естетичний засіб, а комунікативна платформа, яка свідчить про зміни у мисленні глядача, переосмислення жанрових канонів й візуальної культури загалом, оскільки дозволяє виявити зв'язок між трансформаціями медіа, візуальною мовою та жанровим ландшафтом сучасного телебачення.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Ніколенко О. Креативне мислення у нас в крові. Згадуємо українські телешоу 90-х, які вас приємно здивують. URL: <https://suspilne.media/culture/20108-kreativne-mislenna-u-nas-v-krovi-zgaduemo-ukrainski-telesou-90-h-aki-vas-priemno-zdivuut/> (дата звернення: 26 квітня 2025р.).

2. Печеранський, І. «Стримінгова революція» у відеоіндустрії та аудіовізуальній культурі (до 20-річчя YouTube). *Питання культурології*. 45. 164–180. doi: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.45.2025.325044> URL : <http://issues-culture-knukim.pp.ua/article/view/325044/315106> (дата звернення: 12.04.2025).

3. Соломатова В.В. Особливості цифрової візуальної культури в сучасних мобільних додатках. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2024. № 4. С. 74–79.

4. ТОП-5 стримінгових сервісів, доступних в Україні. URL: <https://bit.ua/2021/06/top-5-strimingovyh-servisiv-dostupnyh-v-ukrayini/> (дата звернення: 28.04.2025).

*Вигузова Діана Андріївна,  
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Київського національного університету культури і мистецтв*  
**Науковий керівник:**  
**Крипчук Микола Володимирович,**  
*кандидат мистецтвознавства, доцент, професор з/н  
кафедри режисури естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0000-0002-1255-7135>

## **ІНТЕГРАЦІЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ТА ПЛАСТИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ ПОСТАНОВКАХ**

Тема дослідження полягає в аналізі синтезу двох видів сценічного мистецтва. У сучасному мистецькому просторі все частіше з'являються потужна складова елементів акторської майстерності в хореографічних постановках, що підсилюють емоційну складову та збагачують зміст сюжету. Ці тенденції відбуваються саме завдяки глядачу, який не потребує ідеально технічного виконання, а очікує глибокого психологічного наповнення, бажає відчувати сенси танцю та співпереживати герою на сцені. Тому в контексті взаємодії театру й танцю важливою є здатність артиста поєднувати технічну досконалість та пластичну виразність через акторську майстерність.

Інтеграція акторської майстерності в хореографії дає змогу досягнути більшої правдивості у створенні художнього образу, де тіло стає не лише інструментом відтворення рухів, а екраном глибокого емоційного вираження. Акторська техніка вимагає від виконавця логічних дій, образного мислення, які відкривають нові горизонти для хореографічної творчості [2]. Формується новий тип артиста – універсальний виконавець, який здатний в собі поєднувати різні види мистецтва [3]. Завдяки цьому набуває розвитку та удосконалюється нове мистецьке мислення, яке базується на поєднанні техніки, сенсу, змісту та форми.

Важливо зазначити, що інтеграція акторської майстерності та пластичної виразності в хореографії – це не механічне додавання міміки до рухів, а формування чіткого усвідомлення причинно-наслідкового зв'язку в характері, образі, надзавданні постановки. Для цього проводяться психофізичні акторські тренінги, які спрямовані на відтворення запропонованих обставин, відношення до них, роботу з уявним предметом та емоційною пам'яттю, внутрішньою дієютощо. На наш погляд, саме це допоможе танцівнику надати кожному руху сенс, глибину та психофізичну основу. Коли елемент мотивований внутрішніми переживаннями – він стає виразнішим та змістовнішим. Особлива потреба у вищепереліченому постає для сюжетних композицій, які акцентують увагу на невидимому діалозі з глядачем, де потрібно донести думку, яка була закладена ще на початку роботи над постановкою. Враховуючи що танцівник працює не вербально, а саме фізично, йому потрібно докласти максимальну кількість зусиль аби зосередитись на пластичній виразності, коли тіло стає не лише естетикою, а засобом розповіді, де танець перетворюється на драматичну дію.

Пластична виразність дає змогу не лише передавати конкретний настрій, а формувати складний сценічний образ. Рух, пластика, міміка, жест є складовими єдиного механізму, який сприймається глядачем як художній текст зі своїми знаками і символами. При цьому важливу роль відіграє контроль виконавця над власним тілом, енергетичним посилом та просторовим мисленням [1].

Складовою ефективного синтезу є також педагогічна підготовка, яка орієнтується на розвиток акторсько-пластичної свідомості. Такі практики набувають розповсюдження у освітніх програмах закладів вищої мистецької освіти, де здобувачів різносторонньо розвивають та навчають не тільки танцю, а й здатністю мислити рухом, відчувати драматургію постановки через власне тіло. Крім того, важливо зберігати баланс між внутрішнім наповненням та зовнішньою формою. Надмірне захоплення емоційною виразністю може спричинити втрату чіткості рухів, в той час як досконало відточені рухи та

акцент на техніці може вплинути на втрату внутрішнього наповнення, як наслідок – глядач втрачає інтерес до виконавця.

Отже інтеграція акторської майстерності та пластичної виразності є потужним засобом підсилення хореографічних постановок. Синтез цих двох видів мистецтв розширюють межі традиційного танцю та надають йому нових змістовних рішень, які дозволяють створювати психологічні сценічні образи. Така взаємодія є прогресом сучасного сценічного мистецтва, яке орієнтується на багатожанрове сприйняття та перформативну взаємодію з глядачем. Інтеграція театральних та хореографічних практик вимагає нового рівня підготовки виконавців, гнучкості мислення, здатності до експериментів, креативному мисленню. Завдяки цьому перед артистами відкриваються широкі можливості розвитку індивідуального амплуа та створення ідейно наповнених мистецьких творів, які поєднують пластику тіла та драматичну повноту.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Гордєєв В. А. Рідне Полісся: мистецтво ха хореографія. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 3. С. 20–25. URL: <https://doi.org/10.32782/art/2023.3.4> (дата звернення: 15.04.2025).
2. Пелих Є., Терещенко Н. Акторська майстерність як засіб розкриття художнього образу. *Грааль науки*. 2021. № 2-3. С. 646–648. URL: <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.02.04.2021.137> (дата звернення: 15.04.2025).
3. Ткаченко І. О. Інформаційне моделювання управлінського та освітнього процесу спеціальності «Хореографія» у закладі вищої освіти України. *Екзистенційні виклики освіти, науки, безпеки та здоров'я в сучасних умовах: пошуки молодих вчених*. 2024. С. 158–160. URL: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-479-8-44> (дата звернення: 15.04.2025).

*Єгорова Маргарита Олександрівна,  
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0002-3886-9871>*

*Науковий керівник:  
Приходько Оксана Михайлівна,  
кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка, доцентка кафедри перформативних мистецтв,  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0008-2859-5145>*

## **СЦЕНІЧНИЙ БІЙ ЯК ЕЛЕМЕНТ ПЛАСТИЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ МІЗАНСЦЕН**

Сучасний сценічний бій включає в себе широкий спектр стилів і технік, які беруть участь в історичному фехтуванні, бойових мистецтвах і навіть вуличних боях. Використання сценічного бою в сучасних театрах та вибір його стилю і техніки часто залежить від історичного періоду та культурного контексту п'єси.

В історії світового театру сценічний бій формувався як невід'ємна частина драматичних та героїчних п'єс, особливо в жанрах, пов'язаних із воїнською тематикою. Безумовно, що сценічний бій відіграє важливу роль у драматургії вистави не тільки як технічний елемент театральної постановки, але й як потужний засіб сценічної виразності, бо його використання дозволяє не лише передати динаміку конфлікту, а й глибше розкрити риси характеру персонажів (благородство, агресію, страх, рішучість), емоції та взаємодію між акторами, їх внутрішні переживання та обставини, при яких відбувається боротьба. Значення боротьби показує не просто фізичне протистояння, а підсилює емоційну напругу – сцена бою може стати кульмінацією вистави, підкреслюючи конфлікт або катарсис персонажів.

Крім того, бойові сцени мають ритм та динаміку, які співвідносяться з музичним оформленням та сценографією і, таким чином, створюють темпо-

ритмічну композицію і часто підлаштовуються під музичний супровід, що робить їх невід'ємною частиною загальної театральної атмосфери.

Подальший розвиток сценічного бою – це не тільки реалістичне відтворення бою, а хореографічна дія і пластика, що поєднує фізичний рух із драматичним розвитком сюжету. Актори не просто механічно виконують рухи, а органічно включають сценічний бій у свою інтерпретацію образу.

В історичних постановках бойові сцени відображають історичний та культурний контекст. У європейській театральній традиції, починаючи ще з часів античності, сценічний бій розвивався поряд зі справжніми фехтувальними техніками і досяг художньої реалістичності в шекспірівських постановках, зокрема, у п'єсах «Макбет», «Гамлет» та інші [4].

Також, сценічний бій, як елемент виразності, використовується в театрах не тільки Європейського континенту, а й у театральних традиціях Східних країн. Слід зазначити, що у японському театрі («Кабукі», «Но»), сценічний бій є важливим виразним засобом та національним елементом, визначаючи кожен, свою специфіку. У театрі «Кабукі», особливо у стилі Арагото, воїни зображуються перебільшено, з виразними рухами, широкими ударами та спеціальними значимими позами, тоді як у театрі «Но» сцени бою виконуються стилізовано, підкреслюючи духовний конфлікт персонажа. Акцент робиться на символізмі та внутрішньому стані образу, а не на реалістичному зображенні фізичної боротьби. Рухи є формалізованими і передають емоції та наміри персонажів через жести, пози та ходу [5].

Сьогодні сценічний бій має таке ж важливе значення та набуває актуальності, як один із важливих засобів виразності, особливо завдяки постійному розвитку технологій та нових форм театру. Використання сценічного бою збагачує театральну постановку. Актори проходять спеціальну підготовку, щоб відтворити складні бойові сцени безпечно та видовишно. Прикладом вдалого застосування сценічного бою може слугувати вистава «Енеїда», за однойменним твором І. Котляревського в театрі імені Івана Франка в 1986 році за постановкою режисера і художнього керівника Сергія Данченко,

де були використані масові бойові сцени, що створювало неймовірний епічний ефект [2; 3].

Нажаль, у сучасних театрах України, не дуже часто використовують сценічний бій у постановках, хоча це чудовий засіб театральної виразності, тому вивчення конкретного практичного досвіду, який впроваджується в Одеському театрі-лабораторії «Воля» під орудою Стасі Волошиної зацікавив своєю специфікою у застосуванні в репертуарній політиці вистав з елементами сценічного бою, фехтування, акробатики для емоційного підсилення, яскравості характерів, епічності динамічних сцен.

Проаналізувати всі підходи театру щодо постановки вистав з використанням сценічного бою неможливо в даному форматі, проте зрозуміло, що цей процес є достатньо важливою частиною репетиційного пошуку, потребує тривалої праці та подальшого наукового вивчення. В репертуарі театру-лабораторії «Воля» є вистави з використанням сценічного бою: «Відбій повітряної тривоги», «Пекло.Чистилище.Рай», «Портрет Доріана Грея» та «Парфумер» за режисурою Стасі Волошиної [1].

Особливо зростає складність постановки сценічного бою в масових бойових сценах, адже кожний з учасників повинен контролювати свої дії, зону безпеки і також слідкувати за роботою партнера, бо в сценічному бою обов'язкова командна робота.

Якщо у парних бойових хореографіях точності рухів і координації приділяється особливо багато уваги, тому що основне завантаження йде тільки на двох діючих персонажів і глядач може легко побачити неточності, особливо, якщо мова йде про вистави у камерних театрах, то в масових сценах, увага глядача розподіляється на всіх персонажів. А коли на сцені багато учасників потрібно враховувати не тільки чітко поставлені рухи, а й вміння контролювати роботу свого тіла на високій швидкості.

Для постановки необхідно щоби режисер, який ставить сценічний бій мав досвід і знання про хореографію сценічного бою, оскільки це ключовий елемент безпеки, драматургії та візуальної виразності вистави. Сценічний бій

передбачає інтенсивну фізичну взаємодію, що потенційно небезпечно для акторів, професійну термінологію не тільки театральної лексики, але й деякі поняття точних наук, особливо фізики (такі як статика, динаміка, центр ваги, енергія, інерція, амплітуда та інші).

Режисер вірно розраховує дистанцію між акторами, будує хореографію так, щоб вона підкреслювала внутрішні переживання та природу персонажів. Використовує рухи і пластику для створення символічних образів (наприклад, бойова сцена може передавати не лише боротьбу, а й внутрішню трансформацію героя), враховує стиль вистави – чи це історична драма, експериментальна постановка або камерний театр. Режисер, який має досвід у хореографії сценічного бою, здатний перетворити битву на мистецтво.

Отже сценічний бій є потужним засобом сценічної виразності, який збагачує театральне мистецтво, робить його емоційно наповненим і глибоким.

В умовах сучасного театру значення сценічного бою продовжує зростати, розвиваючись поряд із новими мистецькими формами. Він допомагає будувати атмосферу вистави, створює напругу, драматизм або динаміку, а також служить інструментом створення театральної метафори, символізує внутрішній конфлікт або переживання персонажів, розширює можливості акторської гри, дозволяє актору використовувати тіло як виразний художній засіб і проживати складні емоції та обставини в динамічному моменті.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Публікація театральної лабораторії «Воля» URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=122196989144011446&set=pb.61550343397379.-2207520000&type=3> (дата звернення: 12.04.2025).
2. Вистава «Енеїда» в театрі ім. І. Франка URL: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_IabefLAQII&list=LL&index=51&t=6941s](https://www.youtube.com/watch?v=_IabefLAQII&list=LL&index=51&t=6941s) (дата звернення: 15.04.2025).
3. Історична персона Сергія Данченко в театрі ім. І. Франка URL: <https://ft.org.ua/person/danchenko-sergiy> (дата звернення: 01.05.2025).
4. Вистава «Макбет» 2013 року URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ms5wRzOmQG8> (дата звернення: 01.05.2024).
5. Насильство в театрі Кабукі URL: <https://www.neilredfield.com/post/violence-in-kabuki> (дата звернення: 01.05.2025).

*Загайко Михайло Миколайович,  
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)  
<https://orcid.org/0009-0005-3921-4529>*

*Науковий керівник:  
Приходько Оксана Михайлівна,  
кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка кафедри перформативних мистецтв  
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)  
<https://orcid.org/0009-0008-2859-5145>*

## **ПОСТАНОВЧО-РЕЖИСЕРСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХІХ–ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ ВИСТАВ КАМЕРНОГО ТЕАТРУ «МАЛАНКА»**

Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століть – важливий етап у розвитку національної драматургії та її сценічних форм. Драматургія корифеїв театру: Івана Франка, Лесі Українки, Володимира Винниченка, Олександра Олеся, Якова Мамонтова, Людмили Старицької-Черняхівської та ін. відобразила соціальні та духовні процеси, що відбувалися в тогочасному суспільстві. Інтерпретація їх творів була спрямована на розкриття глибинних психологічних конфліктів героїв, їхніх внутрішніх трагедій, морального вибору.

Леся Українка, зокрема, використовує міфологічні та символічні образи. Це дозволяє режисерові досліджувати певні психологічні трансформації героїв у камерній драмі. Володимир Винниченко, у свою чергу, зосереджується на політичних і соціальних конфліктах, акцентуючи увагу на взаємодії між індивідами та їхнім оточенням. Тему руйнівної сили пристрасті та соціальної несправедливості піднімає Іван Франко у п'єсі «Украдене щастя» [2].

Тогочасні режисери, інтерпретуючи драматургію зазначеної п'єси, акцентували увагу на внутрішніх конфліктах героїв та за допомогою пластичної драматургії й символічних образів передавали душевні стани

Анни, Миколи та Михайла – головних героїв твору, що дозволяє нам глибше дослідити тему боротьби за особисте щастя у світі, де особисті бажання суперечать суспільним нормам.

Твори Олександра Олеся та Людмили Старицької-Черняхівської відзначаються романтичними мотивами, драматичними колізіями та акцентом на національних темах. Режисери загалом використовують ці тексти для створення вистав, у яких поєднуються пластика, етнічна музика та символічні сценічні рішення. Постановки за творами Якова Мамонтова дають змогу глибше осмислити долю людини в період соціальних потрясінь, що робить його драми актуальними і для сучасного театру.

Модерний театр, працюючи з класичними текстами, спрямовує свої зусилля на пошук нових форм вираження та осучаснення сюжетів. Застосування сучасних технологій, мультимедійних елементів та нестандартних сценічних просторів відкриває можливості для переосмислення класичної драматургії та розкриття її нових смислових пластів. Сучасний театр не лише розповідає історію, а й активно залучає глядача до процесу її осмислення, перетворюючи його на співавтора сценічної дії.

Такий підхід реалізує театр «Маланка», заснований 17 грудня 2022 року під керівництвом Гіо Пачкоріо [1]. Театр «Маланка» інтегрує українську класичну драматургію кінця XIX – початку XX століття у контекст сучасного сценічного мистецтва, поєднуючи традиційні тексти з новітніми сценічними формами. Основний акцент робиться на дослідженні універсальних тем – боротьби за свободу, права вибору та духовне пробудження.

За період свого існування театр «Маланка» реалізував низку вистав, що базуються на драматургічних текстах Івана Франка, Лесі Українки, Володимира Винниченка та інших авторів. Вистави театру демонструвались не лише в Україні, а й за кордоном – у Німеччині, Іспанії, Швейцарії. Основним сценічним простором театру є камерний формат, що сприяє глибшому зануренню глядача у внутрішній світ героїв та психологічну атмосферу вистав.

Однією з визначальних вистав театру «Маланка» є «Украдене щастя» за мотивами драми Івана Франка. У цій постановці всі ролі виконують такі акторки: Тамара Пацата, Анжеліка Чорнойван, Світлана Малюга, Ірина Панів, Аліна Іскерко, Наталі Чередник, Ірина Сокович, Олександра Городецька. Вистава використовує сучасні сценічні засоби – стробоскопи, пластичний театр та етнічну музику, що створює ефект занурення у внутрішній світ головної героїні Анни [1].

Вистава була зіграна понад 45 разів у різних країнах, здобувши визнання як серед української аудиторії, так і за кордоном. Особливістю цієї постановки є акцент на психологічному конфлікті Анни, яка намагається знайти свою справжню сутність, протистоячи соціальним обмеженням та внутрішнім протиріччям. Використання лише чотирьох акторок для відтворення різних образів підкреслює багатозаровість особистості Анни, водночас, демонструючи універсальність її переживань [1].

Іншою знаковою постановкою театру «Маланка» є вистава «Я (Романтика)» за мотивами новели Миколи Хвильового. У цій виставі театр досліджує психологічні трансформації головного героя – «Я» – комісара, який розривається між людяністю та ідеологією. Постановка використовує мінімалістичну сценографію, пластичні рішення та інтерактивний підхід, залучаючи глядача до емоційного співпереживання та осмислення конфліктів. Візуальне оформлення вистави спирається на контрасти світла й тіні, а використання мотузок та зав'язаних рук символізує внутрішню скутість героя, що балансує між обов'язком і особистими почуттями [1].

Вистава «Я (Романтика)» здобула резонанс серед глядачів, отримавши схвальні відгуки за її психологічну глибину та актуалізацію проблем морального вибору у сучасному контексті. Вистава стала ще одним прикладом інтеграції української класичної літератури у сучасне сценічне мистецтво театру «Маланка», підкреслюючи теми боротьби за людяність у контексті ідеологічного тиску.

У процесі дослідження було виявлено, що театр «Маланка» здійснює актуалізацію класичних драматичних текстів кінця XIX – початку XX століття через використання сучасних сценічних засобів, які акцентують увагу на психологічних конфліктах та внутрішніх трансформаціях героїв. Інтерпретація творів Івана Франка, Лесі Українки, а також інших драматургів цього періоду відбувається через поєднання пластичного театру, музичних композицій, що підсилює емоційний вплив на глядача.

На прикладі вистав «Украдене щастя» та «Я (Романтика)» було проаналізовано режисерські прийоми, спрямовані на переосмислення класичних сюжетів у контексті сучасної дійсності. Використання мінімалістичної сценографії, символічних образів та нестандартного розподілу ролей дозволяє не лише розкрити сутнісні конфлікти героїв, але й підкреслити їхню універсальність, актуалізуючи проблематику вибору, внутрішньої боротьби та духовного пошуку.

Таким чином, театр «Маланка» не просто адаптує класичну українську драматургію до сучасної сцени, але й створює нові художні форми, у яких класичний текст стає інструментом для рефлексії над сучасними суспільними та особистісними викликами. Такий підхід сприяє популяризації національної драматургії серед нових поколінь глядачів та поглиблює її значення в контексті сучасного театрального мистецтва.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Пачкорія Г. Про розвиток театру «Маланка». Наш Київ.UA. URL: <https://nashkiev.ua/news/pro-rozvitok-teatru-malanka-gio-pachkoria> (дата звернення: 26.05.2025 р.).
2. Синявська Л. І. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: комунікативні стратегії: монографія. Одеса : КП ОМД, 2019. 302 с.

**Крикунов Ігор Геннадійович,**  
*магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*  
*Київського національного університету культури і мистецтв*  
**Науковий керівник:**

**Мельник Мирослава Миколаївна,**  
*кандидатка мистецтвознавства, доцентка,*  
*професорка кафедри режисури естради і шоу*  
*Київського національного університету культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0000-0002-2553-5509>

## **ГРОТЕСК І САТИРА ЯК ЗАСОБИ ЕТНІЧНОЇ САМОРЕФЛЕКСІЇ В СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ (ЗА ТВОРОМ М. ГОГОЛЯ «НІЧ ПЕРЕД РІЗДВОМ»)**

У сучасному театральному мистецтві зростає зацікавленість режисерів до переосмислення класичних творів з огляду на новітні соціокультурні виклики та пошуки національної ідентичності. Особливо показовим у цьому контексті є звернення режисерів до творів Миколи Гоголя, зокрема до його повісті «Ніч перед Різдом», яка поєднує в собі елементи етнографізму, містики, сатири та гротеску. Гоголівський текст, сповнений символів, міфопоетичних структур і фольклорних алюзій, надає широкі можливості для інтерпретацій, де етнічна саморефлексія проявляється не лише через зміст, а й через форму художнього втілення. Нині сучасні театральні постановки цього твору репрезентують українську етнічну самосвідомість засобами гротеску й сатири, внаслідок чого відбувається критичне переосмислення національних архетипів. Через переосмислення образів, мотивів і культурних кодів, що закладені у творі Миколи Гоголя, митці не лише відтворюють етнічну специфіку українського світу, а й виводять її у площину сучасного мистецького дискурсу. Такі постановки стають своєрідною лабораторією для аналізу ідентичності, зокрема у контексті мистецького досвіду та актуальних соціокультурних викликів.

У сценічних постановках повісті «Ніч перед Різдом» гротеск і сатира є інструментами художньої трансформації, що дозволяють не просто

відтворювати етнографічні риси, а й виводити їх на рівень символічного осмислення.

«Сатира – гостра критика окремих осіб, людських груп чи суспільства з висміюванням, а то й гнівним засудженням вад і негативних явищ у різних ділянках індивідуального, суспільного й політичного життя, суперечних із загальнообов'язковими принципами чи встановленими ідеалами» [1, 357]. Сатира виконує функцію критичного аналізатора, у якому відображуються стереотипи, соціальні деформації, національні комплекси та риси, що сформувалися під впливом історичних травм, колоніального тиску та культурної маргіналізації. Це дозволяє виявити внутрішні суперечності національного характеру, оголити недоліки суспільної поведінки та мислення, не знецінюючи при цьому саму ідею національної ідентичності. Сатира стимулює глядача до самопізнання через сміх, іронію, подекуди навіть через шокування, що розкриває приховані аспекти колективної свідомості.

Гротеск зумовлює багат шаровість сценічного зображення, поєднуючи реальне і фантастичне, трагічне й комічне, сакральне і профанне. «Гротеск завжди містить у собі художнє відхилення від норми. Але, на відміну від сатири, вирізняється двоплановістю, внутрішнім підтекстом зображення. У фантастичній формі поєднується жахливе і смішне, потворне і піднесене, він вносить елементи нереальності в реальність, доводячи її до абсурду, доповнюючи зловісністю та потворністю, змінюючи м'якість гумору та іронії, надаючи сюжету трагічного забарвлення» [6, 42]. Завдяки цьому розкривається неоднозначність народних уявлень, вірувань та поведінкових моделей, що сформувалися в історико-культурному просторі України.

У театральних інтерпретаціях «Ночі перед Різдом» сатира та гротеск набувають особливого значення, адже через гротескне перебільшення та іронічне загострення художніх образів глядач стикається не лише з фольклорними типажамі, а з живими алюзіями на сучасність. Завдяки сатирі розкриваються нові смисли: традиційна наївність набуває підтексту політичної критики, побутова легковажність – ознак історичної незрілості, а міфологічна

простота – залежності від зовнішніх і внутрішніх ідеологем. Тому, сатира і гротеск у сучасних постановках за твором М. Гоголя перетворюються на засіб глибокої соціокультурної діагностики. Вони сприяють не лише розвінчанню архаїчних уявлень, а й формуванню критичного мислення, що є необхідним для оновлення національного наративу та побудови нової моделі етнічної ідентичності, здатної адекватно відповідати викликам сьогодення.

Використання цих засобів у сценічному трактуванні «Ночі перед Різдрвом» дозволяє сучасним режисерам зберігати фольклорну основу, при цьому актуалізувати її через інтерпретації, що звертаються до колективної пам'яті та психологічних механізмів національного самопізнання. Так театр стає майданчиком для етнічної саморефлексії – глядач не просто спостерігає за національними мотивами на сцені, а долучається до процесу його критичного осмислення, яке співвідноситься з власним досвідом та суспільною реальністю.

Гротеск і сатира у гоголівському творі мають подвійний характер, оскільки водночас висміюють і зосереджують увагу на національному, створюючи можливість дистанційного погляду на етнічні риси через призму художнього узагальнення. Вони не руйнують українську культурну матрицю, а навпаки – підкреслюють її багатовимірність, поєднуючи святковість, міфологічне світосприйняття, побутову конкретику та, характерну для Гоголя, глибоку іронічність. Ці художні засоби активно використовуються у театральних інтерпретаціях, особливо в тих, де режисери акцентують увагу на соціокультурному контексті сучасної України.

Так, досить оригінальною постановкою є феєрична музична комедія на 2 дії «Ніч перед Різдрвом» (реж. В. Кашперський) у Полтавському академічному музично-драматичному театрі імені М.В. Гоголя. Тут різдвяну історію розповідає сам Микола Гоголь. Журналістка Оксана Соловйова зазначає: «Вистава легка для сприйняття, дії розгортаються динамічно й послідовно. У потрібний момент масові сцени змінюються на діалоги чи монологи, ліричне переходить у комічне. Тут присутній «особисто» Гоголь, перекидаючи місток між глядачем і сценічною дією» [2].

У Чернігівському обласному академічному українському музично-драматичному театр ім. Т.Г. Шевченка декілька років поспіль репрезентується глядачеві вистава «Ніч перед Різдвом» (реж. А. Бакіров). Містично-феєрична вистава вирізняється креативною інтерпретацією безсмертної гоголівської повісті, оскільки постановка сповнена національним фольклором у сучасній обробці, гумором, драйвом та безмежною любов'ю до своєї землі. «Працюючи над сценічним втіленням славнозвісного твору, режисер-постановник вистави, заслужений артист України Андрій Бакіров, прагнув не просто відтворювати на сцені пригоди героїв та неймовірні ситуації, повідані автором. Значно цікавішим і через це набагато складнішим завданням було відтворити у сценічному дійстві казкову атмосферу тієї чарівної Різдвяної ночі, передати глядачеві той загадковий дух містичності, властивий творам українського циклу Миколи Гоголя» [3].

Заслуговує на увагу і вистава-мюзикл «Ніч перед Різдвом» (реж. О. Гнатковський) в Одеському академічному українському музично-драматичному театрі ім. В.С. Василька. Глядачам пропонують «зануритися і розчинитися в атмосфері передріздвяного українського села, де мешкають вільні й життєрадісні люди. Ви будете приємно здивовані новим підходом до відомого сюжету. Звісно, будуть і легендарні королівські черевички, і спроби Вакули підкорити серце хвалькуватої Оксани, і чорт, який краде небесне світило. А ще ви почуєте прекрасні святочні мелодії в сучасному, ба навіть джазовому, виконанні. Тож стежте за неочікуваними й новими поворотами подій...» [4]. У виставі-мюзиклі гоголівська містика і гумор перетворюються на живий сценічний світ, а святковий етнічний код трансформується у засіб критичної культурної саморефлексії. Ця вистава – не просто «казка до Різдва», а візуально-музичний обряд, який оновлює уявлення про українську театральну національну ідентичність у синтезі з сучасними мотивами.

Також в Одесі успішним є мюзикл на 2 дії «Ніч перед Різдвом» (реж. М. Покотило) в Одеському академічному театрі музичної комедії імені Михайла Водяного. «З дитинства знайома кожному різдвяна розповідь про казкову

історію кохання Вакули і Оксани, просочена духом фольклору, народних переказів та легенд, оживає на сцені під прекрасну музику Ігоря Поклада. <...> Світ казковий і реальний, приправлений гоголівським гумором, зливаються в єдине, яскраве та колоритне дійство» [5]. Театральна інтерпретація не руйнує автентичність твору, а підкреслює його етнічну глибину, створюючи фантастично-реалістичний простір, де казка здається не менш природною, ніж буденність.

Безперечно, на увагу заслуговують постановки повісті у Хмельницькому обласному академічному музично-драматичному театрі імені М. Старицького режисера О. Мосійчука; у Національному академічному драматичному театрі ім. Івана Франка режисера А. Приходько; у Київському Академічному Театрі «Актор» режисера В. Жили та ін. Звичайно, наразі не є можливим проаналізувати всі постановки повісті в українських театрах, однак окреслення ключових сценічних інтерпретацій дозволяє простежити основні тенденції її театального осмислення, виявити домінантні режисерські стратегії та художні акценти.

Варто зауважити, що однією з особливостей гоголівської повісті є поєднання святкового, сакрального з десакралізованим. З вищеперерахованих вистав можна відзначити, що у сучасних театральних версіях ця межа стає ще більш виразною: Різдво як релігійне свято може бути представлено як медійний образ, ритуал – як шоу, а містика – як соціальна метафора. В результаті утворюється новий тип етнічної саморефлексії, яка полягає в критичній активності. А це дозволяє глядачам по-новому переосмислювати символи національної культури.

Тому у сучасних сценічних версіях «Ночі перед Різдвом» етнічні мотиви, які проявляються через народні костюми, архаїчні музичні форми, діалекти, фольклорні образи, набувають нового змісту. Очевидним з вищенаведених прикладів сучасних сценічних інтерпретацій повісті «Ніч перед Різдвом» є те, що режисери не лише відтворюють українське, а й активно трансформують його, використовуючи засоби іронізації, гіперболізації й метатеатральності.

Завдяки перебільшенню та гротесковій природі персонажів повісті формується простір для критичного переосмислення й діалогу з культурною спадщиною, в якому традиційні уявлення постають у новому, нерідко іронічному або проблематизованому світлі.

Отже, гротеск і сатира в сучасних театральних постановках повісті М. Гоголя «Ніч перед Різдвом» виступають не лише художніми прийомами, а засобами етнічної саморефлексії, яка дозволяє переосмислити й критично оцінити власну культурну спадщину. Через іронічну деконструкцію фольклорних й літературних архетипів театр стає простором національного діалогу, у якому формується нове сприйняття етнічної ідентичності.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Атаманчук К.М. До питання визначення засобів гумору та сатири як літературознавчих понять. The 14th International scientific and practical conference “Science, innovations and education: problems and prospects” (August 25-27, 2022). CPN Publishing Group, Tokyo, Japan. 2022. URL: <http://repositsc.nuczu.edu.ua/bitstream/123456789/15577/1/SCIENCE%20AND%20INNOVATIONS%20AND%20EDUCATION%20PROBLEMS%20AND%20PROSPECTS%2025-27.08.22.pdf> С. 355-364.
2. Ніч перед Різдвом. URL: <https://teatr-gogolya.pl.ua/repertuar/muzichni-vistavi/nich-pered-rizdvom#logo> (дата звернення: 28 квітня 2025 р.).
3. Ніч перед Різдвом. Сота вистава – це захопливо! URL: <https://teatr.cn.ua/nich-pered-rizdvom-sota-vystava-tse-zahoplyvo/> (дата звернення: 28 квітня 2025 р.).
4. Ніч перед Різдвом. URL: <https://concert.ua/uk/events/nich-pered-rizdvom-odesa> (дата звернення: 30 квітня 2025 р.).
5. Ніч перед Різдвом. URL: <http://muzkomediya.com/repertoire/noch-pered-rozhdestvom> (дата звернення: 30 квітня 2025 р.).
6. Tikhonenko, S. (2020). Модифікація гротеску від архаїки до сучасності. Філологічні науки, (28), 42–47. <https://doi.org/10.33989/2524-2490.2018.28.191656>

*Литвиненко Ілля Дмитрович,  
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0009-2467-2630>*

*Науковий керівник:  
Уланова Світлана Іванівна,  
докторка філософських наук, професорка,  
професорка кафедри перформативних мистецтв,  
відмінниця освіти України  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-5463-5659>*

## **НОВІ ПРОЧИТАННЯ КЛАСИКИ: РЕЖИСЕРСЬКІ СТРАТЕГІЇ У ПОСТАНОВКАХ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ**

Перш за все варто сказати, що традиційна українська драматургія ХІХ–ХХ століть є невід'ємною частиною національного культурного коду та театральної спадщини України. Твори Івана Котляревського, Григорія Квітку-Основ'яненка, Тараса Шевченка, Івана Карпенка-Карого, Івана Франка, Лесі Українки стали не лише джерелом формування українського театру, але й відображенням суспільних змін, національного пробудження, етнокультурної ідентичності. З середини ХХІ століття відбулось зростання інтересу до переосмислення цих текстів у контексті сучасних режисерських практик, адже змінилася аудиторія, сценічна мова, і сам театр зазнав суттєвих трансформацій. З огляду на сказане, дослідження сучасних режисерських стратегій разом з класичними п'єсами стає надзвичайно актуальним для осмислення нових культурних сенсів, збереження національної ідентичності й водночас – інтеграції українського театру в глобальний контекст.

Питання інтерпретації класичної драматургії у сучасному театрі розглядаються у працях І. Бондар-Терещенко [1], Н. Корнієнко [3, 45–52], О. Вергеліса [2], Т. Трунової [4, 12–17], І. Славінського [5]. У своїх працях науковці наголошують на важливості збереження драматургічної основи при водночас сміливому сценічному трактуванні. Так, зокрема, режисерські

практики Я. Степанкової, В. Завальнюка, Р. Віктюка, С. Проскурні демонструють, як класичні тексти можуть набувати нового звучання у сучасних естетиках. Дослідники звертають увагу на роль символізму, деконструкції, театру жорстокості, документального підходу у роботі з класичним матеріалом. Проте, незважаючи на існуючі напрацювання, мало хто з дослідників увагу комплексному аналізу режисерських стратегій переосмислення української класики, що й зумовило необхідність подальших розвідок у цьому напрямі.

Згідно академічного підходу [6, 365-369], прикладні та методичні основи будь якого дослідження зазвичай ґрунтуються на теоретичному огляді наукового базису, який в подальшому слугує відправною точкою осмислення та конкретизації умовисновків. Відтак, мета дослідження полягає у розробці теоретичних основ аналізу сучасних режисерських стратегій у постановках української драматургії XIX–XX століть.

Варто зауважити, що в межах цього дослідження ми свідомо зосереджуємось на драматургії XIX–XX століть, оскільки саме цей період вважається підґрунтям формування української класичної сцени [1]. Твори цього часу становлять той текстовий і образний канон, до якого найчастіше звертаються режисери у процесі осмислення української театральної традиції. Водночас, інтерес до цих творів зберігається і в XXI столітті, що й зумовлює потребу у вивченні сучасних підходів до їх постановки [7].

Аналіз режисерських моделей, зафіксованих у сценічному житті останніх десятиліть, дозволяє виділити кілька напрямів прочитання класичної української п'єси (рис. 1). Кожна з представлених нижче стратегій не заперечує одна одній, а навпаки – часто поєднується в одному сценічному проєкті. Така багат шаровість, полісми словість є ознакою сучасного театру як живої системи, відкритої до діалогу.



**Рис. 1. Типи режисерських стратегій**

*Джерело:* складено автором на засадах узагальнення теоретичного базису

Розглянемо кожен стратегію більш детально. Аутентичне відтворення з елементами реконструкції. Ця стратегія спрямована на максимальне збереження драматургічного тексту, сценічної традиції, національного колориту. Режисери акцентують увагу на мовній автентичності, традиційному костюмі, живій музиці. Її часто обирають для освітніх, культурно-просвітницьких проєктів або в репертуарах академічних театрів.

Метафоричне трактування передбачає актуалізацію певних тем або мотивів п'єси через систему візуальних, просторових, ритмічних метафор. Класичний текст при цьому зазнає мінімальних змін, проте режисура зосереджується на розкритті універсальних сенсів – боротьби добра і зла, влади й безсилля, любові й зради тощо.

Деконструкція та інтермедіальність. У межах цієї стратегії режисери використовують інструменти постдраматичного театру, вільно працюють із текстом, поєднують фрагменти різних п'єс, додають відеопроєкції, документальні елементи, імпровізації. Метою стратегії деконструкції та

інтермедіальності є не збереження канонічного образу твору, а провокативне переосмислення, залучення глядача до критичного діалогу з класикою.

І нарешті, локалізація та контекстуалізація. При такій стратегії режисер адаптує класичний текст до актуального соціального або політичного контексту. Наприклад, персонажі можуть «переселятись» у сучасні реалії: з сільської хати – до сучасної офісної будівлі, з родинного конфлікту – до проблем міграції чи гендерних відносин. Це дозволяє зробити п'єсу більш зрозумілою молодій аудиторії та порушити нові етичні запитання.

Таким чином, на засадах типологічного аналізу сценічних стратегій, візуального коду постановки та соціокультурної контекстуалізації було сформовано теоретичне підґрунтя для майбутніх досліджень, в тому числі в контексті оцінки сучасних режисерських інтерпретацій української класичної драматургії ХІХ–ХХ століть.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бондар-Терещенко І. В. Українська драматургія в культурному просторі ХХ–ХХІ століть: традиція, інтерпретація, новаторство. Київ: КНУТКіТ ім. І. К. Карпенка-Карого, 2018. 248 с.
2. Вергеліс О.В. Театр у час війни. Київ: Літературна Україна, 2023. 134 с.
3. Корнієнко Н.М. Українська класика на сцені: історико-теоретичний аспект. *Сценічне мистецтво*. 2020. № 3. С. 45–52.
4. Трунова Т.В. Нове режисерське бачення драматургічної класики: виклики і трансформації. *Український театр*. 2021. № 2. С. 12–17.
5. Славінський І.М. Сценічне осмислення літературної спадщини: теорія і практика. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2019. 191 с.
6. Український театр ХХІ століття: традиції і новаторство. Колективна монографія / за ред. В. А. Собко. Київ: Мистецтво, 2022. 320 с.
7. Мартинович Н. О., Бойченко Е. Б. Концептуалізація процедури проведення наукових досліджень у вищих навчальних закладах. *Інтеграція освіти, науки та бізнесу в сучасному середовищі: зимові диспути: матеріали І міжнар. наук.-практич. інтернет-конф. 6-7 лют. 2020 р.* URL: <http://www.wayscience.com/konferentsiya-1-6-7-lyutogo-2020/>.

*Лобода Богдан Олександрович,  
магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0009-0000-8434-0309>*

*Науковий керівник:  
Хорошилова Аліна Олександрівна,  
доцентка кафедри перформативних мистецтв  
Луганської державної академії культури і мистецтв  
заслужена діячка мистецтв України  
<https://orcid.org/0009-0005-3488-0418>*

## **ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ АКТОРСЬКИХ ТЕХНОЛОГІЙ ЯК ЗАСІБ РОЗВ'ЯЗАННЯ СТРЕСОВИХ СИТУАЦІЙ**

Акторська майстерність здавна вважається мистецтвом перевтілення, здатністю створювати на сцені різноманітні образи, що вражають глядача своєю реалістичністю і глибиною. Проте, роль цього мистецтва не обмежується лише сценою та розвагами. У сучасному світі акторська майстерність знаходить своє застосування у найрізноманітніших сферах, включаючи психологічну підтримку та арт-терапію. Вміння акторів занурюватися в різні ролі, переживати та виражати складні емоційні стани, може стати потужним інструментом для підтримки емоційного здоров'я людини.

Мета цієї статті полягає у висвітленні можливостей інтеграції акторської майстерності в практику психологічної допомоги та виявленні її потенціалу для підтримки та зміцнення психічного здоров'я. Розглядаючи акторську майстерність з нової, несподіваної точки зору, ми прагнемо показати, що мистецтво може бути не лише джерелом натхнення і краси, але й ефективним засобом допомоги людям у подоланні життєвих труднощів і кризових ситуацій.

Особливої уваги в сучасній практиці «арт-терапії» потребують нинішні військові, що захищають свою Україну на полі бою, вимушені переселенці, а також люди, які втратили, в буквальному сенсі, все, через повномасштабне

вторгнення РФ на територію України. Це стосується як значних матеріальних втрат, так і глибоких психолого-моральних травм.

Хоча, науково доведено, що поєднання театральних технологій з роботою профільних психологів з людьми, які отримали складні психічні травми, значно підвищує якість роботи по відновленню особистості, проте потрібно враховувати і складність такого процесу.

Щоб невмілі дії не нашкодили реабілітації в цілому, важливо тримати у фокусі уваги глибинні травми і проблеми кожної окремої людини під час проведення терапії, адже деякі акторські техніки мають під собою механізм проживання минулих емоцій для подальшого відпускання їх та створення нової психічної основи та нових патернів поведінки.

В цьому питанні ми можемо провести аналогію з плануванням хірургічної операції. Саме на початку підготовки до арт-терапевтичної діяльності необхідно зібрати максимально повний анамнез людини, обрати грамотного психолога, щоб якісно оцінити стан пацієнта, ретельно розробити план його відновлення, провести певну «анестезію» у вигляді пошуку оточення, якому можна довіряти, а також створити відчуття безпеки та спокою.

Особлива увага має бути направлена на військових, які повернулись з фронту. Варто розуміти, що війна в Україні має надскладну форму. Недарма цю війну порівнюють із битвами другої світової. Найкращу емоційну підтримку та збереження більш-менш стабільного психічного стану, безумовно, можуть надати військовому саме побратими. Немає необхідності говорити про те, що мирне життя кардинально відрізняється від фронтових буднів. І військові, як ніхто інший, це розуміють.

Воїни не розуміють світ, в якому відбувається мирне життя. Тому одне із над завдань арт-терапії – надати військовому відчуття підтримки, любові та розуміння його стану, а також суттєво зменшити психологічне навантаження від пережитого.

Спробуємо визначити, яким чином може бути корисна арт-терапія для частини населення, яка пережила фронтовий досвід?

Суттєву роль в цьому процесі, на наш погляд, мають:

а) *психологічне розвантаження*, через вираження своїх емоцій, які за рахунок складного бойового досвіду, часто мають пригнічений стан або викликають доволі не виправдані емоції. Щоб досягти психологічного розвантаження арт-терапевти пропонують застосувати вправи на імпровізацію, рольові ігри, вправи на релаксацію, дихальні техніки, що дозволяють виразити свої емоції в безпечному середовищі і, таким чином, зменшити рівень стресу і тривоги;

б) *психологічна терапія*, або *драмотерапія*, яка, використовуючи театральні методи у роботі з психологічними травмами, дозволяє учасникам переосмислити травматичні події через символічні дії та розігрування сцен, а також за допомогою акторських технік допомагає воїнам краще зрозуміти свої внутрішні стани, сприяє саморефлексії та розвитку самосвідомості;

в) *покращення комунікативних навичок*, застосовуючи рольові ігри, які дозволяють учасникам поставити себе на місце інших людей, розвивають почуття емпатії, покращують розуміння і співчуття за рахунок акторських комунікативних вправ допомагають розвивати навички вербальної і невербальної комунікації, що важливо воїнам для інтеграції у суспільство після війни;

г) *соціальна реабілітація*, яка пов'язана з формами групової роботи над різноманітними театральними проектами, що сприяє соціальній взаємодії та підтримці серед учасників за рахунок участі у театральних постановках допомагає підвищенню самооцінки і відтворює відчуття власної значимості;

д) *творче самовираження* – як креативний процес створення нових образів, а робота над різними ролями дозволяє учасникам спробувати нові моделі поведінки і образи, та стає корисним для інтеграції у суспільство та отримання нових життєвих навичок. Творча діяльність, пов'язана з театром, дозволяє учасникам відкрити нові горизонти і знайти нові інтереси та захоплення;

е) *робота з травматичними спогадами* відбувається за рахунок впровадження театральних форм, в яких учасники можуть переглядати свої травматичні спогади в контрольованому середовищі, переосмислювати пережите, що допомагає зменшити їх емоційний вплив, а також театральні форми за рахунок символічних дій дозволяють успішно працювати з різними психологічними травмами з метою полегшення процесу зцілення.

Таким чином, акторська майстерність може слугувати потужним інструментом для психологічної підтримки військових і людей, які постраждали від війни, допомагаючи їм відновити емоційне здоров'я, соціальні навички та знайти нові можливості для самовираження.

Такі підходи до акторської арт-терапії вперше з'явилися у творчій команді міжнародної мережі шкіл психологічно-творчого розвитку Академія акторської майстерності «Квадрат», яка на сьогоднішній день веде свою діяльність в шести містах України та Польщі в напрямку психолого-театрального синтезу.

Специфічність і особливість діяльності «Квадрату» полягає в організації, методиці та підходах до реабілітації воїна через любов, легкість та насолоду. «Від серця до серця» – кредо Академії акторської майстерності «Квадрат».

Співробітники «Квадрату» тримають фокус уваги на швидкій зміні соціального настрою та підлаштовуються під особливості своїх клієнтів, які з задоволенням працюють над вирішенням своїх психологічних проблем і вже через три місяці курсу навчання вражають позитивними результатами.

Запорукою цього прогресу є налаштованість колективу на клієнтоорієнтованість та унікальність методики Арт-терапії, що застосовується в практичній діяльності. Зокрема, основним механізмом впровадження арт-терапії в Академії – є сублімація, як захисний механізм психіки, що є зняттям внутрішньої напруги за допомогою перенаправлення енергії на досягнення соціально прийнятних цілей, на творчість. Цей механізм, як відомо, був вперше описаний З. Фройдом [2] та застосовувався у психоаналітичній школі, а основною метою викладачів Академії – стала гармонізація психічного стану

учасників воєнних дій, самовираження та самопізнання, актуалізація пригнічених емоцій, бо у процесі терапії людина на символічному рівні може висловити та дослідити всі свої почуття, усвідомлювані та приховані: любов, ненависть, агресію, заздрість, ніжність, радість, смуток, біль тощо. Сублимація – це психічний процес, який полягає в переведенні сильного несвідомого бажання, емоції в соціально корисне русло, тому арт-терапія (від англ. art – «мистецтво» + терапія) – достатньо продуктивний напрям у психотерапії та психології, заснований на застосуванні мистецтва та творчості в терапії психологічних проблем та захворювань [1].

Вчені по-різному бачать можливості арт-терапії та по-різному відносяться до «зцілюючих» можливостей процесу через художню творчість та, зокрема, через театральне мистецтво.

Але, зважаючи на ситуацію, що склалася в Україні, перед спеціалістами психіатричної галузі та колективом Академії акторської майстерності «Квадрат» постали нові цілі і завдання.

Сьогодні гостро стоїть необхідність у розробці та впровадженні ефективних програм реабілітації військовослужбовців, членів їх сімей та осіб, що були евакуйовані із зони бойових дій. Саме реабілітація може стати тим рятівним методом, за допомогою якого можна буде допомогти людям з симптомами посттравматичного стресового розладу повернутися до повноцінного суспільного життя. В багатьох випадках це може бути ефективний спосіб реабілітації, оскільки люди, що пережили жахливі випробування та травмуючі події, не завжди охоче йдуть на контакт з лікарем і рідко звертаються за професійною допомогою.

Арт-терапія як один із видів реабілітації може допомогти їм зняти напругу, перенести свої переживання, дистанціюватися від травматичних переживань, адже вони зберігаються саме в невербальних образах. Надати можливість людині проявити свої можливості, пропрацювати незадовільні аспекти своєї особистості і глибокі травми, які накопичувалися не тільки з

дитинства, а і під час надскладних умов кожного періоду її життя – це все являється головною задачею театрального мистецтва у рамках арттерапії.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Моклиця Г. Цілісність концепції З. Фрейда: доповнення до психоаналітичної методології в літературознавстві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2020. Вип. 33. С. 203-208. URL: [http://www.apfn-journal.in.ua/archive/33\\_2020/part\\_1/30.pdf](http://www.apfn-journal.in.ua/archive/33_2020/part_1/30.pdf)
2. Freud S. Three contributions to the theory of sex / translated by A.A. Brill. New York: Dutton & Co, 1962. 134 p.

*Місяк Олег Володимирович,  
Аспірант спеціальність 021  
«Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»  
ПВНЗ «Київський університет культури»  
<https://orcid.org/0009-0005-8172-1567>*

*Науковий керівник:  
Сібірякова Олена Олександрівна,  
кандидат історичних наук,  
ПВНЗ «Київський університет культури»*

## **ГУМАНІСТИЧНА ФОТОГРАФІЯ ЯК ЗАСІБ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ І СОЦІАЛЬНОЇ ЕМПАТІЇ В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ**

У цифрову епоху фотографія перестала бути виключно технічним засобом документування реальності. Вона трансформувалася у складний культурний і антропологічний інструмент, здатний не лише фіксувати моменти життя, але й формувати нові наративи соціальної взаємодії та стимулювати розвиток соціальної емпатії. Зокрема, гуманістична фотографія стала особливо важливою у контексті глобалізації, де актуалізується необхідність кроскультурного діалогу та порозуміння.

У сучасному світі «гуманістична фотографія відображає реальність у соціальних, культурних та екзистенційних вимірах життя та вводить нові інтерфейси для взаємодії та нові підходи сприйняття реальності» [1, 88]. Вона перетворюється на механізм візуальної комунікації, здатної передавати універсальні емоційні та культурні коди, що стають зрозумілими для представників різних спільнот.

Завдяки інтерактивності цифрового середовища фотографія долає традиційні бар'єри географії та мовних розбіжностей, забезпечуючи «простір для діалогу, який активно залучає глядача до процесу інтерпретації фотографічного зображення» [1, 104]. Саме у цій площині гуманістична фотографія перетворюється на інструмент емпатичного розуміння іншого, сприяючи формуванню більш відкритих і чуйних суспільств.

Особливу роль у цьому процесі відіграють зображення, що висвітлюють життя вразливих соціальних груп – мігрантів, біженців, маргіналізованих спільнот. Такі фотографії допомагають подолати байдужість і дистанцію, властиву масовій культурі, і сприяють виникненню «нових способів міжкультурної взаємодії» [1, 104].

Технологічна революція значно змінила характер соціальної комунікації. М. Маклюен у своїй теорії стверджував, що фотографія як медіа має трансформаційний вплив, «подібно до друкарського верстата, який змінив культурні перспективи свого часу» [7, 257]. Ця ідея сьогодні знаходить нову актуальність: фотографія стала універсальною мовою, що впливає на соціальну динаміку глобалізованого світу.

Наукові дослідження підкреслюють важливість гуманістичної фотографії у розкритті «прихованих соціальних процесів – маргіналізації, глобалізації чи культурної трансформації» [1, 103]. Через візуальні образи формується емоційний зв'язок між глядачем і зображуваним об'єктом, що має потенціал для зменшення соціальних стереотипів і упереджень.

Крім того, особисті фотографічні практики, поширені через соціальні мережі, також виступають інструментом саморепрезентації і соціальної комунікації. Як зазначено у дослідженні, «люди створюють візуальні архіви, документуючи кожен момент і подію», хоча часто вони стають жертвами поверхневого сприйняття» [1, 101]. Однак саме ці візуальні архіви стають основою для вивчення змін у соціальній реальності.

Завдяки цифровим технологіям фотографія отримала здатність не лише документувати, але й формувати нові сенси, створюючи нові можливості для інтерпретації культурної пам'яті. Зокрема, «фотоальбом у цифрову еру» набув нових характеристик як простір рефлексії індивідуального і колективного досвіду [5, 207].

Таким чином, гуманістична фотографія у цифрову епоху виступає не тільки мистецькою практикою, але й потужним соціальним чинником формування емпатійного ставлення до різноманітності світу.

Важливий аспект використання гуманістичної фотографії у сучасних глобалізованих умовах полягає у трансформації механізмів створення і сприйняття візуальних образів. Як підкреслює В. Флюссер, сучасне технічне зображення «не відтворює реальність, а створює нові віртуальні реальності, конструюючи сприйняття світу через технічні програми» [6, 81]. У цьому контексті цифрова фотографія стає не просто способом фіксації подій, а активним творцем нових соціальних реальностей.

Філософ П. Веріліо розглядає проблему швидкості візуальної інформації та втрати традиційного публічного простору. Він зазначає, що «екрани і електронні сповіщення замінили традиційні місця соціальної комунікації, що призвело до появи машин зору, які дивляться замість людей» [8, 113]. Це породжує виклики для гуманістичної фотографії, оскільки зростає потреба у створенні автентичних візуальних історій, що зберігають емоційний зв'язок між зображенням і глядачем.

Значущу роль у розвитку емпатичної візуальної комунікації відіграють практики народної фотографії. Дослідники зазначають, що «народна естетика, сформована в аматорській фотопрактиці ХХ століття, має потенціал для глибокого відображення повсякденного життя та соціальних змін» [9, 155]. Саме через аматорські знімки зберігаються унікальні візуальні свідчення культурної пам'яті, що мають велике значення для антропологічного аналізу.

Гуманістична фотографія також активно сприяє розвитку візуальної антропології як наукового напрямку. Як зазначає Т. Кривошея, «візуальна антропологія створює унікальний інструментарій дослідження людських спільнот через візуальні репрезентації, виходячи за межі традиційного текстового аналізу» [6, 510]. У цифрову епоху фотографія отримує нові можливості для фіксації змінних аспектів культурної ідентичності.

Дослідниця К. Кислюк підкреслює, що вивчення візуальних явищ потребує міждисциплінарного підходу, оскільки «культурні універсалії, виявлені через фотографічні образи, здатні розкрити глибинні процеси

суспільної трансформації» [2, 13]. Це відкриває перед гуманістичною фотографією широкий спектр завдань у сфері культурного дослідження.

Варто також наголосити на значенні фотографії як механізму збереження і передачі національної ідентичності у глобалізованому світі. Як зауважує Є. Павліченко, «сучасна візуальна культура стає важливим засобом репрезентації національної ідентичності у мультикультурному середовищі» [4, 57]. Гуманістична фотографія дозволяє транслювати специфіку локальних культур, сприяючи збереженню їх у глобальному контексті.

Одним із прикладів глибокої візуальної рефлексії є сімейні фотоальбоми, які у цифрову епоху набувають нових форм і функцій. Вони «не лише фіксують події, але й транслюють культурні цінності, життєві установки та соціальні уявлення поколінь» [5, 207]. Таким чином, фотоальбоми стають не тільки джерелами пам'яті, але й потужними носіями культурної спадщини.

Глобалізація та цифрові технології стимулювали зростання самоідентифікаційних практик через фотографію. Сьогодні кожна людина може створювати власний візуальний архів, який стає частиною глобального культурного простору. Як зазначено у дослідженні, «все більше людей використовують цифрові платформи для створення візуальних історій, що формують їхню ідентичність у соціальних прошарках» [1, 98].

Таким чином, гуманістична фотографія у цифрову епоху: сприяє розвитку емпатичної візуальної комунікації; розширює можливості міжкультурного діалогу; допомагає зберігати локальну ідентичність у глобалізованому середовищі; стимулює формуванню нових антропологічних підходів у вивченні культури.

У підсумку, гуманістична фотографія стає не лише дзеркалом суспільства, але й активним учасником трансформації соціальної реальності. Вона закладає основи для побудови світу, де візуальна емпатія сприяє глибшому порозумінню між людьми у глобальному просторі, і цей процес потребує глибокого міждисциплінарного дослідження.

### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Дмитрюк В. В. Історико-антропологічна варіативність функціонування фотографії у культурах Одещини. Львів, 2019. 260 с.
2. Кислюк К. В. Теоретико-методологічні особливості культурного підходу до візуального явища. *Культура України*. 2020. Вип. 70. С. 11–20.
3. Кривошея Т. О. Візуальна антропологія в системі культурологічного знання. *Гілея : науковий вісник*. 2013. Вип. 74 (№ 1). С. 508–511.
4. Павліченко Є. Сучасна візуальна культура як засіб репрезентації національної ідентичності. *Питання культурології*. 2023. № 2 (44). С. 55–60.
5. Полякова В. О. Фотоальбом у цифрову епоху (філософсько-антропологічний погляд). *Гілея*. 2015. Вип. 96 (№ 1). С. 205–209.
6. Flusser V. *Towards a Philosophy of Photography*. London : Reaktion Books, 2000. 85 p.
7. McLuhan M. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Mass. : MIT Press, 2013. 396 p.
8. Virilio P. *The Vision Machine*. Bloomington : Indiana University Press, 1994. 95 p.
9. Walker A., Moulton R. *Photo Albums: Images of Time and Reflections of Self*. New York : W. H. Freeman and Company, 1989. 176 p.

*Набоков Роман Геннадійович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри режисури  
Харківської державної академії культури  
<https://orcid.org/0000-0001-7276-3478>*

## **ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ В ІВЕНТ-РЕЖИСУРІ: ТРАНСФОРМАЦІЯ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК**

Івент-режисура як міждисциплінарне мистецтво охоплює сценічні, культурні, комунікаційні та медійні практики, що дозволяє їй адаптуватися до сучасних викликів та змін у культурному просторі. У ХХІ столітті цифровізація, глобалізація та зміна соціокультурних парадигм вплинули на формати взаємодії з аудиторією, створюючи нові умови для проєктування подієвих подій. Івент-режисура дедалі частіше використовує інструменти з інших сфер – від віртуальної та доповненої реальності до інтерактивного дизайну та медіаарту, що розширює її функціональні та естетичні межі.

Однією з ключових інновацій у сучасній івент-режисурі є іммерсивні формати, які дозволяють глядачеві не лише спостерігати за подією, а й ставати її учасником. Також важливу роль відіграє використання штучного інтелекту, big data та технологій персоналізації, що сприяють глибшому аналізу очікувань аудиторії й адаптації контенту в реальному часі. Ці підходи підсилюють емоційний вплив подій та забезпечують більш тісний зв'язок між учасниками та творцями подій. Таким чином, інновації змінюють не лише інструментарій івент-режисера, а й саму природу івенту як явища, що стає платформою для комунікації, співтворчості та міжкультурного діалогу, який актуалізує потребу в нових практичних і теоретичних підходах до вивчення цієї сфери. Інноваційна трансформація івент-режисури вказує на її здатність інтегрувати новітні технології, зберігаючи водночас художню цілісність і соціокультурну значущість.

Цифровізація стала визначальним чинником трансформації івент-режисури у XXI столітті, зумовивши зміщення парадигми створення та сприйняття подій. Зокрема, пандемія COVID-19 каталізувала розвиток гібридних і онлайн-форматів, що дозволили адаптувати подієвий простір до нових реалій. Онлайн-трансляції, інтерактивні платформи для учасників та цифрові інтерфейси взаємодії стали невіддільними елементами сучасних івентів, забезпечуючи ширше охоплення аудиторії та зменшуючи фізичні бар'єри участі. Суттєвим інноваційним вектором є впровадження технологій віртуальної (VR) та доповненої (AR) реальності, які відкривають нові можливості для імерсивного занурення глядача у подію. Завдяки цим технологіям івент-режисура виходить за межі традиційного сценічного простору, формуючи нові моделі візуального досвіду, що базуються на симуляції присутності. Це, у свою чергу, вимагає від режисерів нових навичок роботи з цифровим середовищем і сценарного планування подій у тривимірному чи змішаному просторі. Ще одним аспектом цифровізації стало широке використання мобільних застосунків та спеціалізованих платформ, які оптимізують взаємодію між учасниками та організаторами. Такі інструменти виконують не лише комунікативну функцію, а й сприяють персоналізації досвіду глядача завдяки інтеграції функцій навігації, зворотного зв'язку, голосування, розширеного контенту та аналітики в реальному часі. Це суттєво підвищує рівень залученості аудиторії та відкриває нові горизонти для формування інтерактивного драматургічного простору.

Сучасна івент-режисура в Україні активно освоює нетрадиційні простори, перетворюючи їх на повноцінні платформи для культурних подій. Події у міському середовищі, на дахах, у транспорті чи природному ландшафті створюють нові типи взаємодії з аудиторією, формуючи «сценографію середовища». Яскравим прикладом є фестиваль «GogolFest», що регулярно використовує індустриальні або незвичні локації, зокрема, київський ВДНГ, закинуті заводи або ангарні приміщення, як простір для театральних, музичних і візуальних подій. Також проєкт «Коло. Сцена без кордонів», організований у

2021 році в Івано-Франківську, передбачав проведення подій у лісах та гірських локаціях, поєднуючи природу й перформанс у синкретичну форму мистецького досвіду.

Медіаінсталяції та цифрове мистецтво (digital art) стають важливими інструментами української івент-режисури, що розширюють можливості емоційного та сенсорного впливу на глядача. У рамках фестивалю «Book Space» у Дніпрі (2020–2023) використовувались світлові інсталяції та відеомапінг для візуального супроводу дискусій, концертів і перформансів. Іншим прикладом є проєкт «Porto Franko», у межах якого відбувалися світлові шоу та мультимедійні вистави на фасадах будівель Івано-Франківська, зокрема на залізничному вокзалі, що перетворювався на динамічний візуальний об'єкт.

Мультиформатність та гібридні жанри – ще один важливий аспект інновацій в українській івент-режисурі. Проєкт «Слухай» від Радіо Поділ реалізував серію лайв-подкастів у театральній постановці, поєднуючи аудіо-оповіді з візуальними інсталяціями. Театр «Дах» і формація Dakh Daughters створюють вистави, що синтезують театр, музику, відеоарт і соціальний перформанс, апелюючи до змішаного типу глядацького сприйняття. Подібні формати реалізуються також у рамках проєктів «Nova Opera» (наприклад, вистава «Йов»), де поєднано академічну музику, хоровий спів, мультимедіа та сценічну драматургію. Ці приклади свідчать про високий рівень адаптації українських митців до світових тенденцій та їхню здатність генерувати унікальні мистецькі продукти на стику жанрів і технологій.

Інтеграція штучного інтелекту (ШІ) у сферу івент-режисури відкриває нові горизонти для автоматизації творчих процесів, підвищення персоналізації та адаптивності подій. Одним із ключових напрямів є використання AI-асистентів на етапі сценарного планування та розкадровки. GPT-технології (Generative Pre-trained Transformers), зокрема, використовуються для створення концепцій подій, генерації діалогів, описів сцен і навіть побудови емоційно забарвлених наративів. Як зазначає Лі Вонг у дослідженні 2023 року, «AI-сценаристи дедалі частіше застосовуються не як заміна, а як креативні партнери

для режисерів, що допомагає розширити сценарну уяву» [3]. У практиці відомих івент-агенцій, зокрема Moment Factory (Канада), GPT-моделі використовуються на етапі підготовки динамічних сценаріїв мультимедійних шоу. ШІ також відіграє все більш помітну роль у створенні візуального й аудіовізуального контенту для подій. AI-дизайнери можуть у реальному часі генерувати зображення, відеофрагменти та музичні композиції на основі заданої теми або настрою. Наприклад, у 2022 році на фестивалі SXSW (South by Southwest) у США було представлено перформанс «The AI DJ Project», де візуальний ряд, музика і світло створювались та змінювались ШІ у прямому ефірі відповідно до реакції публіки. В Україні подібний підхід досліджується в межах лабораторій Українського інституту медіамистецтв, а саме, у проектах, де AI-системи створюють генеративну графіку для live-виступів електронних музикантів, синхронізовану з аудіо через MIDI-сигнали.

Окремим напрямом є використання ШІ для поведінкового аналізу аудиторії, що дозволяє адаптувати події у реальному часі. За допомогою камер, біометричних сенсорів або мобільних застосунків фіксується емоційний стан, рівень залученості та реакція учасників, після чого алгоритми змінюють динаміку події. Як пише дослідниця М. Андерсон, «...поведінковий аналіз за допомогою AI дозволяє створювати події, що «реагують» на глядача, формуючи нову модель інтерактивної драматургії» [1]. У комерційних заходах цей підхід використовується для тестування рекламних форматів, а у фестивальному та театральному середовищі – для створення іммерсивних подій із варіативною структурою.

Сталий розвиток поступово перетворюється на одну з центральних тем сучасної івент-режисури, зумовлюючи пошук інноваційних рішень для зменшення екологічного сліду культурних подій. Поняття green event production охоплює цілий спектр практик – від використання екологічно чистих або перероблених матеріалів у сценографії до повної цифровізації процесів комунікації (запрошення, квитки, програми заходів). Наприклад, фестиваль Green Gathering (Велика Британія) демонструє повністю «зелену» модель

івенту, що функціонує завдяки відновлюваним джерелам енергії, компостним туалетам і повній відмові від пластику. Подібні ініціативи поступово впроваджуються й в Україні, зокрема Lviv Eco Forum систематично використовує багаторазові матеріали для оформлення, електронну реєстрацію та проводить оцінку вуглецевого сліду події.

Сучасна івент-режисура також виконує важливу роль у формуванні культури відповідального споживання, просуваючи цінності сталого розвитку не лише змістом, а й формою реалізації подій. Наприклад, у рамках київського фестивалю «Brave! Factory», що проводився на території колишнього заводу, активно впроваджувалась концепція ресайклінгу – учасники самостійно виготовляли декорації зі старих матеріалів, а залишки сцени перетворювались на меблі або артоб'єкти. Фестиваль не лише демонстрував естетику «вторинного життя», а й включав лекції та перформанси на теми клімату, споживання і екологічної відповідальності. Такі практики втілюють тезу, сформульовану Е. Мандіком: «екологічно орієнтовані події – це не лише спосіб зменшити шкоду, а й можливість трансформувати свідомість глядача» [2].

У ширшому контексті сталий підхід до івент-режисури охоплює також логістику, мобільність, харчування учасників і партнерську політику. Успішним прикладом є проєкт «Re-Event», реалізований у 2022 році в Берліні, де всі учасники мали доступ до велотранспорту, сцени працювали на сонячній енергії, а харчування здійснювалося виключно з локальних органічних продуктів. У рамках українського контексту схожі рішення впроваджуються на фестивалі ZaxidFest, де роздільний збір сміття, використання локальних постачальників і популяризація багаторазового посуду стали стандартною практикою. Такий підхід формує нову парадигму подій як відповідального соціокультурного продукту, де естетика поєднана з етикою сталого існування.

Таким чином, у сучасних умовах стрімкого технологічного розвитку інновації у сфері івент-режисури перетворюються з допоміжного інструментарію на структуроутворюючий елемент художньої мови подієвого мистецтва. Технологічні рішення – від цифрової трансляції до використання

алгоритмів штучного інтелекту – не лише змінюють форму події, а й радикально впливають на способи сприйняття, участі та взаємодії аудиторії з культурним продуктом. Інновації не є лише «зовнішніми» нововведеннями, а набувають глибинного семантичного й естетичного значення. Гнучкість, цифрова компетентність та міждисциплінарне мислення формують ядро професійного профілю сучасного івент-режисера. Успішна реалізація подій вимагає одночасного володіння засобами театральної постановки, принципами UX-дизайну, знаннями у сфері медіа, технологій взаємодії в реальному та віртуальному середовищі. Водночас режисер має зберігати здатність до критичного переосмислення культурних кодів та естетичних моделей, аби інновації не ставали самоціллю, а гармонійно інтегрувалися у художню концепцію події.

Майбутній розвиток галузі івент-режисури значною мірою залежить від здатності інституцій, митців та організаторів адаптуватися до технологічних змін, не втрачаючи при цьому авторської ідентичності й змістовної глибини. Саме поєднання інноваційної технічної форми та творчої режисерської інтенції дозволить створювати події нового типу – глибоко персоналізовані, екологічно відповідальні, інтерактивні та емоційно резонансні. У цьому контексті івент-режисера розглядається не лише як прикладне мистецтво, а як потужний соціокультурний інструмент формування нових смислів, цінностей і способів комунікації в епоху постцифрової культури.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Anderson, M. Responsive Narratives and Emotional AI in Live Events.. *Media Interaction Studies*. 2022. Т. 11, вип. 1. С. 54–69.
2. Mandik, E. Performing Sustainability: Green Strategies in Contemporary Event Design. *Journal of Ecological Aesthetics*. 2020. Т. 7, вип. 1. С. 33–48.
3. Wong, L. Artificial Intelligence in Creative Writing: Co-authoring the Future. *Journal of Digital Arts*,. 2023. Т. 14 . вип. 2. С. 88–102.

*Никоненко Руслан Миколайович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри мистецтв  
ПВНЗ «Київський університет культури»  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8379-7857>*

## **СОЦІАЛЬНА ІНТЕГРАЦІЯ ЧЕРЕЗ МИСТЕЦТВО: ТЕАТРАЛЬНІ ІНІЦІАТИВИ В ЗОНІ КОНФЛІКТУ**

У періоди військових конфліктів культура набуває особливого значення як засіб підтримки морального духу суспільства, платформа для соціальних та політичних заяв, інструмент психологічної реабілітації. Театральні проєкти в таких умовах стають не просто мистецтвом, а важливим компонентом соціально-культурного життя, здатним впливати на колективну свідомість та надавати підтримку тим, хто постраждав від війни.

Мистецтво, зокрема театр, відіграє значну роль у соціальній інтеграції в умовах збройного конфлікту. Театральні ініціативи в зоні бойових дій не лише зберігають культурну спадщину, а й сприяють психологічній реабілітації, соціальній згуртованості та зміцненню національної ідентичності.

Після повномасштабного вторгнення театр швидко адаптувався, проводячи вистави в укриттях під час авіанальотів. Це дозволяє не зупиняти вистави навіть у разі небезпеки. Одним з таких проєктів є постановка «Погані дороги» [3] Наталки Ворожбит, яка висвітлює стосунки людей у зоні конфлікту та їхні особисті історії. П'єса складається з шести коротких оповідань, що описують життя людей у зоні конфлікту на сході України. Кожна історія розкриває різні аспекти життя на війні, від стосунків між солдатами та цивільними людьми до внутрішньої боротьби людей, які намагаються вижити в умовах війни. Вистава показує, як війна впливає на особисті долі та людські стосунки. Вистава часто ставиться в незвичайних місцях, таких як укриття або адаптовані театральні сцени, що додає автентичності та емоційної напруги. Це також дозволяє акторам та глядачам зануритися в атмосферу, близьку до реальних умов конфлікту. Ще одним прикладом вистави, яку можна адаптувати

до багатьох місць, є «Молитва за Елвіса» театру імені Лесі Українки. Сюжет базується на історії двох братів, які стикаються з реаліями війни. Один з них вирішує піти на фронт, залишивши брата вдома. Вистава досліджує їхні стосунки, емоційні переживання та вплив війни на їхнє життя. Це історія про кохання, втрати та надію в умовах постійної небезпеки. Вистава ставиться на традиційних сценах, але з використанням мінімалістичних декорацій та акцентом на акторській грі. Це дозволяє глядачам зосередитися на емоційній складовій та глибоких внутрішніх конфліктах персонажів. Важливим елементом є інтерактивність, коли актори можуть взаємодіяти з глядачами, підкреслюючи реалістичність ситуації.

Вистава «Тренди Twitter» [2, 3] від «Дикого театру» розповідає історію сусідів, які опинилися під завалами після ракетного удару. Це історія про соціальні та особисті конфлікти, що виникають в екстремальних умовах. Персонажі намагаються зрозуміти, як війна змінила їхнє життя та чому вони опинилися в такій ситуації. Вистава часто ставиться в темних, тісних кімнатах, що імітують завали. Актори використовують мінімалістичні декорації та інтерактивні елементи, залучаючи глядачів до роздумів про події на сцені. Це підкреслює реалістичність і дозволяє глибше зануритися в атмосферу війни.

Іншим прикладом є вистава «Сірі бджоли» [1, 3], поставлена в театрі на Подолі за романом Андрія Куркова, яка розповідає про життя у прифронтовій зоні через історії мешканців невеликого села. Головні герої стикаються з викликами війни, намагаючись зберегти своє звичне життя та піклуватися про своїх «сірих бджіл», які символізують їхню боротьбу за мир і стабільність. Вистава виконується в камерних театральних просторах з акцентом на деталях, що відтворюють сільське життя. Актори використовують природні звуки та світло для створення автентичної атмосфери. Це дозволяє глядачам відчувати напругу та водночас спокій, що панує у прифронтовій зоні.

Театральні ініціативи у воєнний час відіграють важливу роль у соціальній інтеграції та підтримці суспільства. Загалом, мистецтво стає потужним

інструментом для зцілення, підтримки морального духу та збереження національної ідентичності в часи збройного конфлікту.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Вистава «Сірі бджоли». URL: [https://theatreonpodol.com/afisha/siri-bdzholy\\_\\_trashed/](https://theatreonpodol.com/afisha/siri-bdzholy__trashed/) (дата звернення: 01.06.2024).
2. Вистава «Тренди твіттера» . URL: <https://wild-t.com.ua/afisha/trendy-twittera/> (дата звернення: 01.06.2024).
3. Театр часів повітряних тривог. 12 українських вистав про війну. URL: <https://glavcom.ua/longreads/teatr-chasiv-povitrjanikh-trivoh-12-ukrajinskikh-vistav-pro-vijnu-950817.html> (дата звернення: 01.06.2024).

*Печеранський Ігор Петрович,  
доктор філософських наук, професор,  
професор кафедри філософії та педагогіки  
Київського національного університету культури і мистецтв*

## **СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ У ПРОЄКЦІІ ТЕХНОЛОГІЧНИХ ІННОВАЦІЙ: КЕЙС VR**

Ефект присутності – ключова відмінність VR (віртуальна реальність) від інших медіа. Фотографія, кінофільм чи відеоарт позиціонують глядача в статусі спостерігача (перебуває перед екраном), натомість технології VR створюють у глядача відчуття, що він опиняється всередині рухливого зображення, де відсутні інтерфейсні межі.

Поряд з VR-творами, які створюють ситуацію присутності глядача у віртуальній інсталяції та «режисують» рух очей користувача, існують й інші, які схожі на інсталяцію «Де є де?» Е.-Л. Ахтили, що працюють з ситуацією когнітивного навантаження і «наративів, що розпадаються». Як приклад, можна навести VR-проєкт «Голіаф: гра з реальністю» (Goliath: Playing with Reality, 2021), в якому глядач занурюється у світ протагоніста, що страждає на шизофренію, і отримує уявлення про стан відсутності раціональної картини світу.

Поряд з концептом «погляду» у VR-творах важливу роль відіграє ефект інтеракції. Найчастіше розробники прагнуть посилити взаємодію користувача з цифровим середовищем з метою досягнення атрактивного ефекту. Звісно, також є проєкти, в яких користувач позбавлений можливості впливати на середовище, і у зв'язку з цим закономірним є питання: що такому «пасивному глядачеві» може запропонувати художник?»

Технології VR існують уже десятки років, разом з тим, широка публіка близько познайомила з ними у 2010-х рр., коли на ринку почали з'являтися відносно недорогі та компактні технологічні рішення. У 2012 р. було засновано

компанію Oculus VR, яка представила VR-шолом для відео-ігор – Oculus Rift, а компанія Google у 2014 р. представила окуляри віртуальної реальності Google шолом віртуальної реальності Gear VR [4].

Сьогодні технології VR використовуються в різних галузях: від науки та освіти до бізнесу, реклами та сфери розваг. Кіноіндустрія та сучасне мистецтво, зрозуміло, також не оминають їх увагою: останнім часом з'являється все більше проєктів, що розкривають специфіку VR як медіуму, де важливу роль відіграє категорія «імерсивності» – включення глядача у «тіло» твору та породження у нього відчуття присутності. Мистецтво, генероване з допомогою технологій VR, більше схоже на штучні світи, що пропонують глядачеві нові відчуття, зазвичай зорові та слухові, тому що у більшості проєктів передача тактильних відчуттів поки що відсутня. Для підвищення імерсивності технологій VR можуть бути використані рукавички, жилети з електродами, окремі костюми, які дозволяють користувачеві отримувати тактильні відчуття під час взаємодії з віртуальним світом. Крім цього розробляються також спеціалізовані стаціонарні системи, що нагадують сфери (AlloSphere, Virtusphere та ін.) або бігові доріжки (наприклад, розробка китайської компанії Vue Electronic Technology). Творці пристроїв для фізичного занурення у VR експериментують також із симуляцією смаку, запаху, зі звуком, прагнучи активувати практично всі почуття людини під час занурення у віртуальний світ. Однак ці спроби сьогодні ще не набули масового поширення [1; 3].

Важливим аспектом розробки VR-інсталяцій для художника є визначення законів «поведінки» віртуального середовища, – і тут можливі «експерименти» із законами альтернативного «світу», в якому діють свої «закони», темпоральність й каузальність. Також важливі «правила» присутності в VR глядача/користувача – на яких підставах, у якому статусі він знаходиться в просторі інсталяції, чи має механізми реагування, важелі впливу на «світ», і якщо ні, то чим це обумовлено? Якщо елемент інтерактивності перебуває в центрі образної структури проєкту, то які виражальні можливості з'являються

за рахунок дій користувача та під час його інтеракції з твором й іншими користувачами через цей твір? Як можна охарактеризувати досвід, який отримує глядач, взаємодіючи із VR-роботами?

У VR-творах без впливу глядача на світ віртуальної інсталяції, досвід, отриманий ним, є найбільш «кінематографічним», оскільки глядач у рамках VR-проектів так само, як і в кіно, не має можливості впливати події, а здатен обрати точку зору, рухаючи головою, у деяких випадках змінювати положення свого тіла, наближатися до героїв тощо, самостійно здійснювати «монтаж» (упорядкування вихідних матеріалів медіаконтенту) [2].

Загалом можливості глядача залежать від «генеалогії» конкретної VR-роботи, де самі твори, створені за допомогою технологій VR, можна розділити на два типи робіт – за способом виробництва екранного образу та за типом його впливу на реципієнта. Перший тип передбачає створення реальних декорацій, у де задіяні актори, яких знімають на панорамну камеру (апарат із оглядом 360 градусів). Така форма твору успадковує традиції кругової кінопанорами; це фільм, що забезпечує високоякісне зображення та яскравий імерсійний ефект, але не надає глядачеві (як і класичне кіно) змогу взаємодіяти з екранною реальністю. Як приклад, можна згадати такі роботи, як «Печери», «Контейнер», «Монтеджелато» та ін. Інший спосіб виробництва VR-робіт передбачає створення віртуального простору та 3D-моделей персонажів, а також об'єктів усередині нього («Голіаф», «Останній робітник», «Самсара», «Лаврінтос», «Анандала»). Цей тип VR-творів з технологічної точки зору є продовженням відеоігор, оскільки створюються 3D-моделі з ігровими рушіями та високим рівнем інтерактивності, хоча і в рамках таких робіт творці інсталяції можуть обмежити можливості інтеракції глядача з простором інсталяції.

Крім типу VR-проектів, у яких глядач має певну свободу (пересування та вибору точки спостереження), існують ті, де глядач змушений спостерігати події такими, якими їх задумав режисер/художник. Як і в класичному кінематографі, хоч і з деякими застереженнями, погляд глядача «прикутий» до поверхні проєкції. Питання полягає в наступному: чи може використання

технологій VR наділити цю відсутність руху новою якістю? Як приклад можна згадати фільм, що належить режисеру Цаю Мінляну – «Вигнанець» (2017), дія якого відбувається у зруйнованому будинку у лісі, де головний герой, якого грає Лі Кан Шен, повільно одужує від хвороби. Глядач виявляється свідком сюрреалістичних сцен: він бачить духів і примар різних людей, наприклад, матері героя, яка йому готує, а також різних жінок, і незабаром може відчутися себе однією з примарних фігур, чимось на кшталт чужої галюцинації чи спогадів. Ще один показовий у цьому плані фільм – проєкт тайванського режисера Сю Чі Йєна «Дім» (2017). Це історія про літню жінку, в будинку якої у погожий літній день зібралася сім'я. Глядач опиняється в «пастці», адже змушений спостерігати події очима цієї героїні, яка практично не здатна рухатися і фізично взаємодіяти з іншими. В обох випадках можна говорити про анігіляцію тілесності глядача, позбавленого за допомогою технології VR можливості рухатися.

Завдяки технології VR користувач отримує можливість доторкнутися до альтернативних життєвих світів, де, нехай і впродовж короткого часу, проте репрезентація відбувається на інших умовах. Багато філософів робили спроби помислити інакшість (М. Гайдегер, Е. Левінас та ін.), проте до недавнього часу не було інструменту, що дозволяє глядачеві відчутися себе феноменом і в чуттєвому реєстрі здійснити трансгресію за межі власного Я. Цілком можливо, що розвиток технології VR в подальшому дозволить отримати візуальний досвід нового плану, пов'язаний з іншим масштабом бачення та досвідом гібридного простору, що поєднує віртуальне і реальне (те, що можна назвати «метаекраном»), коли глядач отримує можливість поглянути на світ крізь призму нової візії, наприклад, бачити багатовимірні зв'язки та мережі акторів у різних наближеннях.

Таким чином, нове VR-середовище має не лише художньо-мистецьку, а й соціокультурну цінність, оскільки конкретизує та заземлює людське мислення, схильне до абстрагування, синтезу чуттєвого і раціонального. Завдяки VR глядач «входить» у нові чуттєві структури, і це дозволяє уникати «забуття

буття» та не перетворитися на заручника рутинізованого світу; художник пропонує глядачеві вийти за межі звичного наративу про проблеми сучасності, використовуючи при цьому різні форми чуттєвого досвіду, які можна «прожити» і навіть розділити з іншими людьми, де кожен матиме досвід «Tree VR». Це перетворює VR на зону перетину багатьох сфер – живопису, аудіовізуальних і перформативних мистецтв, гейм-дизайну, відбувається симбіоз екранних та сценічних форматів, у зв'язку з чим VR-твір може бути розглянутий як один з варіантів втілення синтетичного мистецького твору, де завдяки технологіям VR, зовсім по-новому представлені та втілюються колишні форми та стратегії (мімезису, драматургії, ігрових механік), розширюючи простір яскравого трансформаційного досвіду.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Kundalakesi M., Swathi T., Ashapriya B., Sruthi R. A Study of Virtual Reality. *International Journal of Trend in Research and Development*. 2017. Vol. 4(3). P. 2394–9333.
2. Popper F. *From Technological to Virtual Art (Leonardo Book Series)*. Cambridge : The MIT Press, 2007. 471 p.
3. Speicher M., Hall B., Nebeling M. What is Mixed Reality? *Proceedings of the Conference on Human Factors in Computing Systems*. 2019. P. 1–15.
4. Wei S.-E., Saragih J., Simon T., Harley A.W., Lombardi S., Perdoch M., Hypes A., Wang D., Badino H., Sheikh Y. VR facial animation via multiview image translation. *ACM Transactions on Graphics*. 2019. Vol. 38(4). P. 1–16.

**Попсуй Олександр Олександрович,**  
*магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*  
*Луганської державної академії культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0009-0006-1953-0628>

**Науковий керівник:**  
**Уланова Світлана Іванівна,**  
*докторка філософських наук, професорка,*  
*професорка кафедри перформативних мистецтв*  
*відмінниця освіти України*  
*Луганської державної академії культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0000-0001-5463-5659>

## **ТЕХНОЛОГІЇ СУЧАСНОЇ СЦЕНОГРАФІЇ ЯК ФАКТОР РОЗВИТКУ ПОСТАНОВОЧНОГО ПРОЦЕСУ**

Театральне мистецтво сьогодення проходить складний та активний шлях експериментування, випробовуючи на міцність основи класичного театру, і в першу чергу, це стосується технологій та виражальних засобів сценографії, адже синтетичний характер діяльності театральних художників перетворює процес «технологізації» у невід’ємну складову творчої роботи над художнім рішенням видовища. Через роботу з простором сцени та різнохарактерні пластичні рішення сучасними митцями сценічних творів досягаються заявлені цілі візуалізації, а, як відомо, візуальна комунікація – найдавніша форма пізнання для всього живого. Візуалізація – є найважливішою, надійнішою та надієвішою з усіх набутих людиною комунікацій. Візуальне пізнання, яке ґрунтується на зоровому сприйнятті, збагачується знаковою системою, ускладнюється з розвитком історії, набуває можливості проектувати, прогнозувати та доповнювати дійсність. Таким чином, пізнання через просторові образи з будь якої точки зору, зокрема через створення художнього образу, найвпливовіший засіб пізнання.

Нові технології у більшості спрямовані на створення візуалізації художніх образів, тому використання їх у сценографії з точки зору універсальності – від ідеї, ескізу, макету до декорацій цілком виправдано.

Сценографічне мистецтво театру, поєднуючи у собі динаміку «простих» просторових видів мистецтв (живопис, архітектура, скульптура тощо), все ж таки має ці форми у вигляді моментів динамічної цілісності, яка містить, в тому числі, і темпоритм пластичного рішення, яке диктує стиль цієї динаміки [1]. Втілюючись у лініях, елементах, кольорах, фактурах декорацій, види динаміки виражають характер дієвості того, що відкривається у сценічному просторі глядачеві. На сьогодні маємо зрозумілу трьохфункціональну основу розкриття сценографії: персонажну, ігрову і позначення місця дії [1], при цьому – дієва сценографія ХХ століття, як система, складається з всіх вищезазначених типів оформлення сценічного простору (функцій). Згідно вибору режисера, сценографічне рішення обумовлене характером дії: місця подій, що відбуваються, аксесуаром для гри акторів і у якості матеріально-предметних персонажів дії. На практиці дієвій сценографії притаманні сьогодні всі риси постмодернізму: монтажний принцип, конструктивізм, гра кольоровим простором абстрактного живопису тощо. Нова форма сценографії, завдяки сучасним технологіям, внесла у постановочний процес малюнок динаміки, яка трансформує об'єкти і сприйняття суб'єктом того, що відбувається.

Сучасний процес глобалізації руйнує традиційні стереотипи уявлення про театральну форму: якщо раніше правдоподібність, яку пропонує сюжет, камерність художнього рішення та адекватне відтворення середовища були критеріями творчості сценографа, то зараз все частіше реалізм життєпису поступається місцем метафізиці плану, саме тому – виникає цікавість до умовності в театральній сценографії: необхідною умовою створення простору та способу існування акторів на сцені стають інсталяції, реді-мейд об'єкти, акції та інші форми. Якщо ХХ століття трималося на світовідчутті екзистенційного пафосу [4] і всі його новації вимірювалися глибиною та унікальністю авторської суб'єктивної думки, то сьогодні яскраво висвітлюється

потреба у маскуванні цієї суб'єктивності, тобто, твір позбавляється психологізму. На першість виходить цікавість до об'єктивізації художнього погляду, що і отримує своє втілення у використанні віртуального простору, технології, які позбавлені емоцій, у різних видах мистецтва [4].

Вирішенням такого підходу у сценічному мистецтві є новий підхід у виборі засобів технологій, які дозволяють побачити художній синтез у рішеннях створення сценографії: у виражальних засобах домінують різновиди світлового оформлення, використання відео проєкцій тощо. Завдяки цим засобам створюється певна атмосфера, яка є необхідністю, адже колір та світло у партитурі динаміки видовища дозволяє простежити за емоційно-сміисловою структурою художнього образу, його найтоншими відтінками.

На сьогодні постановникам вистав пропонується великий вибір технологічного обладнання: проєкційні прилади, системи озвучування, відео зображення та світлові системи; широкий вибір програм для створення візуальних ескізів у «проєкційній» сценографії. Сучасні сценографи (автори вистави) у боротьбі за увагу глядача надають перевагу «медійності» художнього вирішення видовища, використовуючи інтерактивні засоби виразності у своїх декораціях за допомогою різних технологій, що часто стає самостійним художнім твором, бо може існувати у виставі окремо від акторів.

Основною умовою успіху видовища – є вдала організація простору, змінився не тільки сам зміст вистави постмодерної епохи видовища, його форма, але й технології її створення, і тепер театрознавство розглядає творчість сценографів не як вторинне явище, сьогодні художники можуть бути повноцінними співавторами вистави, нові виразні засоби створення художнього рішення надають особливу видовищність. Це відображає вплив естетики постмодернізму на розвиток театрального мистецтва, де простежується характер самої сучасної художньої культури: еkleктичність, пародійність, імітування, цитування, інноваційна відкритість, гедонізм та еротичність, тілесність, містичність, епатажністю, акценти на неочікуваному, масовість і іронічність.

У театральному світі активний пошук художнього образу вистави відбувається шляхом поєднання двох просторів – віртуального та реального. Художній постмодернізм сприймає реальність як гру знаків та смислів, де текст будується не на відображенні середовища, а на створенні моделі дійсності шляхом експериментів з штучною реальністю. Отже, такі прийоми постмодерну, як відео інсталяція, різновиди світлового оформлення вистави, проекційні екрани, допомагають яскравіше розкрити меседж про небезпеку загубленості людського образу, занурюючи індивіда у фантазію, ілюзію, казковість, але і допомагають по-новому побачити сюжет.

Віртуальне мистецтво, яке увійшло у сучасний театр ХХІ століття, привнесло у театральне видовище унікальну можливість імітації реальності, відображення життя у трьохмірному вимірі місця дії, трансформації часу та простору, сприяло удосконаленню технологій створення вистави.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Алішер А. В. Мистецтвознавча динаміка театральної сценографії. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 170-175.
2. Гусакова Н. М., Девізорів М. В. Еволюція дієвої сценографії у творчості представників школи Данила Лідера (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 280–285.
3. Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі ХХ століття: київські реалії. Київ : Видавництво «Фенікс», 2019. 272 с.
4. Fleischman M., Reinhard U. Digital Transformations. *Media Art at the Interface between Art, Science, Economy and Society*. 2004. ISBN 3-934013-38-4.
5. Dixon S. Digital Performance. The History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press, 2007.

*Рибальська Дар'я Олексіївна,  
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
ПВНЗ «Київський університет культури»*

*Науковий керівник:  
Капустянська Олена Миколаївна,  
Заслужений діяч мистецтв України,  
професор з/н кафедри мистецтв  
ПВНЗ «Київський університет культури»*

## **ПРОБЛЕМИ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ МИСТЕЦЬКИХ ФОРМ В УМОВАХ ФОРМУВАННЯ НОВОЇ ПАРАДИГМИ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ**

У сучасну епоху тотальної медіалізації й глобалізації мистецтво постає як простір творчих діалогів. Змішування жанрів, технологій та естетик формує нову художню парадигму, що потребує аналітичного осмислення. Мистецькі форми дедалі частіше інтегруються, стираючи межі між жанрами, техніками та матеріалами. Традиційні художні практики не зникають, навпаки стають основою для новаторських рішень, утворюючи гібридні мистецькі структури, які здатні гнучко реагувати на виклики часу. Інтеграція в мистецтві – це не лише технічний чи жанровий синтез, а й нова парадигма художнього мислення, в якій поєднання стає, принципом творення.

У ХХІ столітті художній процес дедалі більше характеризується мобільністю – як фізичною (перетікання митців між країнами та культурними та контекстами), так і символічною (рух ідей, естетичних моделей, технік). Це сприяє переходу від «чистих» мистецтв до міжвидових і транскультурних практик. Наприклад, живопис поєднується з цифровими технологіями, театральні вистави включають елементи відеоарту, а хореографія взаємодіє з віртуальною реальністю. Така інтеграція сприяє створенню нових художніх форм, у яких зберігається зв'язок із традицією, але вона трансформується під впливом сучасних технологій і соціокультурних контекстів [1, 18–25].

Новаторські мистецькі проєкти зазвичай не обмежуються одним видом мистецтва. Вони використовують ресурси з різних сфер – від класичного живопису до алгоритмічного дизайну. Наприклад, аудіовізуальна інсталяція може об'єднувати музику, сценографію, інтерактивність та перформанс. Такі проєкти стають платформою для діалогу між традиційними ремеслами й новітніми технологіями. У зв'язку з цим постає питання про розрив між традиційними мистецькими формами та цифровими практиками, який дослідниця Клер Бішоп (Claire Bishop) називає «цифровим поділом» (digital divide), підкреслюючи складнощі адаптації нових медіа до художнього контексту [4].

Інтеграція мистецьких форм потребує оновленого лексикону, який здатен точно окреслити гібридність художнього процесу. Такі терміни як «медіамистецтво», «перформативна інсталяція», «іммерсивна експозиція» вже стали частиною як фахового, так і публічного мистецького дискурсу.

Інтеграція не заперечує традицію, а переосмислює її. Візуальні коди народного мистецтва, прийоми класичної композиції, естетика іконопису – все це активно інтерпретується в сучасному мистецтві, зокрема у цифрових форматах. Українські митці, наприклад, використовують елементи вишивки чи писанкарства у digital-art або створюють NFT-об'єкти на основі традиційних символів [2, 41–47].

Такий синтез не є суто декоративним: через традиційні форми мистецькі проєкти встановлюють зв'язок із колективною пам'яттю та культурною ідентичністю. У цьому контексті інтеграція стає інструментом актуалізації спадщини, що набуває особливого значення в умовах глобалізаційного тиску.

Сучасне мистецтво дедалі частіше набуває соціальної спрямованості. Інтеграційні процеси сприяють виникненню платформ для взаємодії художників, громад і активістів. Такі форми як мистецькі резиденції, ком'юніті-арт або урбаністичні перформанси активно використовують інтеграційний потенціал мистецтва для створення простору культурної участі [3, 55–61].

Інтеграція мистецтва в такому розумінні перестає бути лише технікою – вона перетворюється на механізм комунікації, соціального дизайну та мислення.

Інтеграційні процеси в сучасному мистецтві – це прояв його адаптивності, відкритості та чутливості до культурного контексту. Вони не руйнують традицію, а пропонують нові способи її інтерпретації. Новаторство, засноване на синтезі, відповідає вимогам часу й передбачає нові підходи до художнього мислення, співпраці зі спільнотами та формування культурного лексикону. Інтеграція мистецьких форм – не лише жанрова чи технічна особливість, а ознака глибокої трансформації мистецтва як соціокультурного явища.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Березовчук М. Інтеграція мистецьких практик у глобалізованому світі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. № 27. С. 18–25.
2. Соколенко А. Вишивка як елемент цифрового арту: між минулим і майбутнім. *Мистецтво і сучасність*. 2023. № 1. С. 41–47.
3. Іващенко Т. Ком'юніті-арт як форма локальної культурної ідентичності. *Культура України*. 2022. № 77. С. 55–61.
4. Bishop C. Digital Divide: Contemporary Art and New Media. *Artforum*. 2012. URL: <https://www.artforum.com/print/201207/digital-divide-contemporary-art-and-new-media-31944> (дата звернення: 01.05.2025).

**Собикін Павло Володимирович,**  
*магістрант спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»*  
*Луганської державної академії культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0009-0006-5447-7498>

**Науковий керівник:**  
**Голубцова Любов Федорівна,**  
*кандидатка мистецтвознавства, доцентка,*  
*доцентка кафедри перформативних мистецтв*  
*Луганської державної академії культури і мистецтв*  
<https://orcid.org/0000-0002-5807-2176>

## **МАРКЕТИНГ ЯК СЦЕНА: ДРАМАТУРГІЧНА МОДЕЛЬ РЕКЛАМНОЇ КАМПАНІЇ**

Сучасний маркетинг усе більше тяжіє до інтеграції з мистецтвом, культурою та психологією споживача. В умовах інтенсивної конкуренції, перенасиченості інформаційного простору та зниження довіри до класичної реклами бренди шукають нові шляхи залучення уваги й формування емоційного зв'язку з аудиторією. Саме тому концепція «бренд як історія» та «бренд як герой» стала не лише метафорою, а й стратегічною моделлю комунікації. У цьому контексті особливої актуальності набуває застосування принципів класичної драматургії у побудові маркетингових кампаній, які, по суті, є сценічною постановкою, орієнтованою на глядача-споживача.

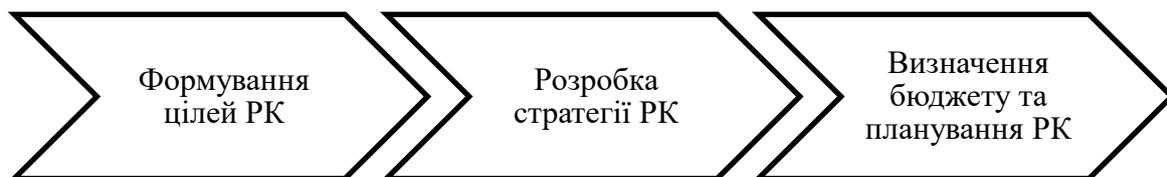
Варто відмітити, що рекламне повідомлення, на сучасному етапі розвитку суспільства, більше не є просто носієм інформації. Воно являє собою дійство, подією, міні-драму, що веде аудиторію від емоційного залучення до дії. Таке розуміння ролі реклами відкриває простір для використання режисерських і драматургічних прийомів, які забезпечують логіку розвитку сюжету, занурення глядача у подію та формування стійкого враження. З огляду на що справедливо вважати обраний напрям дослідження актуальним та своєчасним.

Згадаємо, що основи класичної драматургії були закладені ще Аристотелем у трактаті «Поетика» [1], де вперше описано структуру

драматичної дії: зав'язка, розвиток, кульмінація, розв'язка. Подальші моделі, як-от п'ятиактова структура Густава Фрайтага [2], система Станіславського, героїчна подорож Джозефа Кемпбелла («The Hero's Journey») [3] стали базовими для кінематографу та театру. Згодом (у ХХІ столітті) ці підходи активно адаптуються для сторітелінгу в маркетингу, про що свідчать праці Дональда Міллера («Building a StoryBrand») [4], Саймона Сінека («Start with Why») [5], а також дослідження в галузі нейромаркетингу, які демонструють, що структура, ритм і емоційне напруження, властиві драматургії, ефективно працюють і в комерційній комунікації [6, 24–28; 7, 60–62]. Підсумовуючи все сказане, мета дослідження полягає у розробці теоретичних основ використання принципів класичної драматургії у побудові маркетингових кампаній.

Перш ніж перейти безпосередньо до викладу ключових теоретичних положень зауважимо, що дослідження проводилось в межах магістерської роботи. Під час її виконання було встановлено, що під рекламною кампанією варто розуміти цілеспрямовану систему ретельно спланованих заходів просування продукту від виробника до споживача (уточнено автором).

Аналіз існуючого наукового доробку дозволив з'ясувати наявність різних інструментів проведення рекламної кампанії, одним з яких є стратегія її побудови та реалізації, яка відбувається в чіткій послідовності (рис. 1).

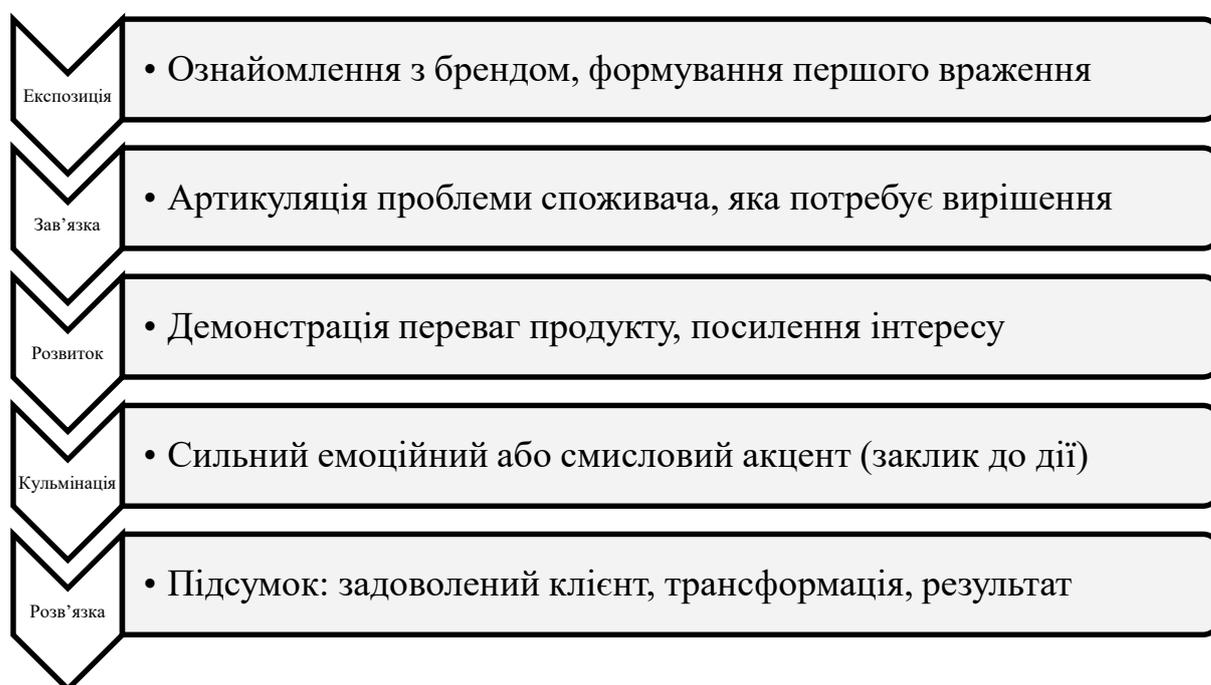


**Рис. 1. Класична модель рекламної кампанії**

*Джерело:* складено автором на засадах [7].

Представлена на рисунку 1 модель – є класичним варіантом проведення рекламної кампанії. Однак, відображення маркетингу, як сцени вимагає диференційованого підходу вибудованого за законами драматургії, який має

свої етапи розвитку дії (рис. 2) та дозволяє зробити рекламну кампанію структурованою, послідовною й емоційно напруженою.



**Рис. 2. Драматургічна модель рекламної кампанії.**

*Джерело:* авторська розробка.

Драматургічна модель, на відміну від класичної, передбачає виокремлення спільних рис рекламної стратегії, з драматургічною побудовою вистави. Вона доводить, що кожна маркетингова кампанія має свого «режисера» (креативного директора), «сценарій» (контент), «акторів» (бренд, продукт, клієнт), публіку (цільову аудиторію), яку необхідно вразити, переконати і спонукати до дії. Режисерський підхід у драматургічній моделі передбачає роботу з візуальними і сенсовими образами, ритмом подачі інформації, використанням пауз, темпоритму, світлових і звукових ефектів (у відео- або подієвому форматі реклами). Візуальна складова в авторській моделі відіграє ту ж роль, що й сценографія у виставі: вона створює атмосферу, задає емоційний тон, формує сприйняття.

Ще одним важливим аспектом розробленої пропозиції є формування героя. У класичній драматургії це персонаж, який змінюється у процесі дії. У маркетинговій історії цим героєм є або сам бренд, або клієнт, який долає

проблему завдяки взаємодії з брендом. Такий підхід сприяє персоналізації комунікації, залученню глядача у сюжет і формуванню емоційної прихильності.

Варто відмітити, що драматургічна модель рекламної кампанії є більш ефективною, ніж класична. Про це свідчить факт використання драматургії в маркетингу таких відомих брендів, як Nike, Dove, Apple, що будують свої ролики за чіткою драматургічною логікою. Український ринок також демонструє приклади використання в рекламній кампанії драматургії. В якості прикладу можна привести Rozetka, Monobank, Silpo, які активно використовують емоційний сторітелінг, візуальну режисуру і смислову багатозначність [7, 60–62].

Таким чином, режисура сучасної маркетингової кампанії повинна передбачати не лише технічну реалізацію, а й смислову драматургію, що розгортається на очах у глядача. Завдяки цьому рекламне повідомлення перестає бути нав'язливим і перетворюється на історію, з якою можна себе ідентифікувати. З огляду на що, можна констатувати, що авторська пропозиція має, як теоретичну так і прикладну цінність, оскільки сприяє розширенню наукового базису з маркетингу, реклами, комунікаційної політики, режисерської діяльності та може бути корисною для фахівців-практиків які займаються розробкою й реалізацією рекламних кампаній.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Арістотель. Поетика / пер. з давньогр. А. Піонтковського. Київ : Мистецтво, 2000. 128 с.
2. Фрайтаг Г. Техніка драми / пер. з нім. В. Коваль. Харків : Фоліо, 2008. 312 с.
3. Campbell J. The Hero with a Thousand Faces. Novato : New World Library, 2008. 432 p.
4. Miller D. Building a StoryBrand: Clarify Your Message So Customers Will Listen. New York : HarperCollins Leadership, 2017. 240 p.
5. Сінек С. Почни з «чому». Як великі лідери надихають діяти кожного; пер. з англ. В. Мальченко. Київ : Наш формат, 2018. 296 с.
6. Мороз, В. Історія як маркетинг: емоції, наративи, бренд. Маркетинг в Україні. 2021. № 4. С. 24–28.
7. Мартинович Н.О., Кравченко Л.А. Деякі тренди digital-маркетингу: прикладний контекст. Сучасні аспекти та перспективні напрямки розвитку науки : матеріали міжнар. наук. конф. м. Ужгород, 9 груд. 2022 р. Ужгород : Молодіжна наукова ліга, 2022. С. 60–62.

*Тітієвська Лідія Сергіївна,  
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ)  
<https://orcid.org/0009-0009-3012-8543>*

*Науковий керівник:  
Хорошилова Аліна Олександрівна,  
доцентка кафедри перформативних мистецтв  
Луганської державної академії культури і мистецтв (м. Київ),  
заслужена діячка мистецтв України  
<https://orcid.org/0009-0005-3488-0418>*

## **ПРОФЕСІЙНІ ЯКОСТІ АКТОРА У ВИМІРАХ ВИМОГ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРАКТИК**

Професійні якості актора у сучасному українському театральному просторі постають не лише як сукупність технічних навичок і вмінь, але й як багатовимірна структура, що формується під впливом соціокультурних змін, мистецьких інновацій та трансформацій естетичних запитів глядача. У центрі уваги сучасних театральних практик – актор як автономна творча одиниця, здатна до гнучкої адаптації, глибокого осмислення матеріалу й активної взаємодії з режисером, партнером та публікою.

Розвиток професійної майстерності актора у XXI столітті базується на поєднанні традиційних шкіл із сучасними підходами. Так, класична акторська техніка не втрачає актуальності, проте сьогодні вона доповнюється постдраматичними формами, імпровізаційними практиками, міжкультурним тренінгом і новими технологіями [7, 141-152]. Особливої ваги набуває здатність до сценічної трансформації та внутрішнього перевтілення, що вимагає від актора високої пластичності, психофізичної витривалості та емоційної глибини [2, 18-27].

Окремої уваги заслуговує акторська техніка як база для професійного самовираження. Саме техніка, як зазначають сучасні дослідники, є ключовим орієнтиром у пізнанні природи сценічної дії, адже забезпечує контроль над

тілом, голосом і внутрішнім станом митця [4, 85-90]. У цьому контексті сценічна пластика постає не як допоміжний інструмент, а як самостійна мова, за допомогою якої актор здатен комунікувати з глядачем поза вербальними рамками [1, 133-136].

Значну роль у формуванні професійних якостей відіграє мистецька освіта, яка нині прагне відповідати викликам часу, поєднуючи академічні традиції з новими педагогічними моделями. Креативний підхід до підготовки актора, акцент на індивідуальному розвитку, інтеграція новітніх методів навчання є важливими складовими сучасної освітньої парадигми [3, 18-24]. При цьому особливу роль відіграє практикоорієнтоване навчання, що формує не лише виконавські якості, а й критичне мислення, рефлексію та етичну відповідальність [5, 15-23].

Суттєвий вплив на зміну уявлень про професіоналізм актора має також постдраматичний театр, у якому зникає чітка межа між актором і персонажем, глядачем і виконавцем. У таких постановках актор виступає не як виконавець наперед заданої ролі, а як повноцінний співавтор сценічної події, що вимагає від нього здатності імпровізувати, взаємодіяти з простором та реагувати на контекст у режимі реального часу [6, 329-333].

Зміни в українському театральному середовищі також зумовлені глобалізаційними процесами, міжкультурними обмінами й адаптацією до нових соціальних реалій. У цьому контексті інтеркультурний тренінг стає ефективним засобом розширення професійної палітри актора, оскільки формує чутливість до культурної різноманітності та гнучкість у роботі з різними формами сценічного матеріалу [7, 143]. Це особливо актуально в умовах розвитку незалежних театрів, локальних арт-ініціатив та перформативних практик.

Іноземні дослідження підтверджують актуальність цих тенденцій. Порівняльний аналіз підготовки акторів в Україні та США виявляє потребу в модернізації національної системи театральної освіти, зокрема через впровадження більш інтегрованих та інтердисциплінарних моделей [9, 37-45]. Водночас журналістське осмислення театального життя в Україні акцентує

увагу на тому, що сучасний актор має бути не лише технічно підготовленим виконавцем, але й інтелектуально та соціально активною особистістю [8, 232-243].

Отже, професійні якості актора в умовах сучасних українських театральних практик складають складний комплекс, що включає технічні, емоційні, інтелектуальні та соціокультурні компоненти. Ці якості не можуть бути універсальними або сталими – вони постійно трансформуються відповідно до естетичних викликів часу, технологічного поступу та зміни самого театру як живого культурного організму.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Абрамович О., Кудренко А. Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. *Молодий вчений*. 2019. Т.72, № 8. С. 133 - 136. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-9-73-29>.
2. Барнич М., Горбачук Н. Акторська майстерність: від уяви до перевтілення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2021. Т. 4, № 1. С. 18–27. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021.235062>.
3. Гордєєв С.І. Сучасна мистецька освіта як засіб креативного підходу до формування українського актора. *Мистецтвознавство: традиції та інновації*. 2023. № 1. С. 18–24. DOI: <https://doi.org/10.32782/art-studies.2023-1-3>.
4. Гусакова Н., Штефюк В. Техніка актора як фундаментальний орієнтир пізнання та удосконалення природи професійної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 85–90. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220595>.
5. Левченко О., Литвиненко Ю. Роль професійної освіти у формуванні сучасного актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2019. Т. 2, № 1. С. 15–23. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.2.1.2019.170853>.
6. Меженін А., Цивата Ю. Специфіка майстерності актора в контексті постановок постдраматичного театру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 329-333. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2021.240114>.
7. Штефюк В. Інтеркультурний акторський тренінг як ефективна форма розширення та формування професійних умінь і навичок актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво. 2023. Т. 6, № 2. С. 141–152. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-759X.6.2.2023.288154>.
8. Galatska, Valentyna, et al. A person in the modern theatrical life of Ukraine: A journalistic perspective. *Herança*. 2023. Vol. 6. №1. P. 232-243. <https://doi.org/10.52152/heranca.v6i1.790>
9. Nabatov Sergei. Comparative characteristics of future theater art specialists' professional training in Ukraine and the USA. *ScienceRise: Pedagogical Education*. 2021. Vol. 42, №3. P. 37-45. DOI: <https://doi.org/10.15587/2519-4984.2021.233903>

*Томак Олександра Геннадіївна,  
магістрантка спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»  
ПВНЗ «Київський університет культури»*

*Науковий керівник:  
Сорока Іван Іванович,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри мистецтв  
ПВНЗ «Київський університет культури»*

## **ІНТЕГРАЦІЯ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ У СВІТОВИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОСТІР**

Інтеграція українського театру у світовий культурний простір є складним і багатограним процесом, що охоплює різні рівні взаємодії – від участі у міжнародних фестивалях до спільних постановок із зарубіжними театрами, театральних резиденцій, освітніх програм, переклад українських драматичних творів іноземними мовами та залучення новітніх технологій для популяризації українського театру у світі. У сучасних умовах, коли культура і мистецтво є не лише засобом самовираження, а й інструментом культурної дипломатії, розширення міжнародної співпраці стає важливим фактором розвитку українського театрального мистецтва.

Актуальність дослідження інтеграції українського театру пояснюється кількома основними чинниками. По-перше, глобалізація культури сприяє поширенню мистецьких практик і синтезу театральних традицій різних народів. По-друге, зростає інтерес міжнародної спільноти до української культури, що зумовлено як політичними подіями, так і мистецькими здобутками сучасних українських театральних діячів. По-третє, розвивається незалежний театральний рух, який активно використовує інноваційні підходи, адаптуючи український театр до світових тенденцій. По-четверте, сучасні цифрові технології та мультимедійні формати змінюють спосіб сприйняття театру, дозволяючи розширювати його аудиторію за межами національних кордонів. Зрештою, театр стає важливим засобом міжнародної комунікації, сприяючи

налагодженню міжкультурного діалогу та позиціонування України у світовому мистецькому просторі.

Український театр має давню історію, яка бере початок із народних форм театрального мистецтва, зокрема вертепу, що виник у XVII столітті. Ця форма театру поєднувала релігійні та світські елементи і була поширена серед слов'янських народів. У XVII–XIX століттях український театр зазнав значного впливу європейських традицій. У той період українська сцена активно знайомила із драматургією Шекспіра, Мольєра, Шиллера, що свідчило про її інтеграцію у європейський культурний контекст. Водночас формувалася власний національний репертуар – драматургія Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Тараса Шевченка заклала основу для подальшого розвитку української театральної традиції. У другій половині XIX століття український театр набув професійного статусу завдяки діяльності корифеїв – Марка Кропивницького, Миколи Садовського, Панаса Саксаганського та Івана Карпенка-Карого. Вони створили реалістичний стиль, що гармонійно поєднував етнографічні елементи та високий рівень акторської майстерності.

На початку XX століття український театр зазнав кардинальних змін під впливом авангардних тенденцій. Особливо визначною постаттю цього періоду став Лесь Курбас, який заснував театр «Березіль» та розвивав експериментальні форми театрального мистецтва [1]. Він поєднував ідеї європейського авангарду з глибоким символізмом, використовуючи нові сценографічні рішення та кінематографічні прийоми. Водночас драматургія Миколи Куліша, зокрема його п'єси «Народний Малахій» [3] та «Маклена Граса» [2], відкрила нові можливості для розвитку сценічної мови. Однак сталінські репресії 1930-х років призвели до згорання цих процесів, Курбас був репресований, а український театр опинився під жорстким контролем радянської ідеології.

Після здобуття Україною незалежності у 1991 році театр почав активно відновлювати свої міжнародні зв'язки. Відродження інтересу до авангардних пошуків, поява незалежних театральних колективів, розвиток нової української драматургії та активна участь у міжнародних проєктах сприяли виходу

українського театру на світову арену. Одним із ключових механізмів інтеграції українського театру у міжнародний мистецький простір стала участь у міжнародних фестивалях, таких як: Festival d'Avignon (Франція) [4], Theatertreffen (Німеччина) [7], Sibiu International Theatre Festival (Румунія) [6], Бієнале Театро 2025 – 53-й Міжнародний театральний фестиваль (Венеція, Італія) [5] та багатьох інших. Дані платформи надають можливість українським театральним колективам репрезентувати свої вистави іноземній публіці, встановлювати контакти з режисерами, продюсерами та критиками різних національностей.

Ще одним важливим вектором міжнародної інтеграції стало створення ко-продукції, тобто спільних постановок з іноземними театрами. Такі проекти дозволяють поєднувати різні театральні школи, обмінюватися досвідом та залучати українських митців до глобального мистецького процесу. Значну роль у цьому відіграють грантові програми та ініціативи, підтримані міжнародними інституціями, такими як: British Council, Goethe-Institut, Institut francais, Український культурний фонд, House of Europe. Завдяки цим програмам українські театри отримують можливість реалізовувати масштабні проекти у співпраці з міжнародними партнерами.

Важливим аспектом інтеграції є переклад та популяризація української драматургії за кордоном. Класичні твори Івана Карпенка-Карого, Лесі Українки, Миколи Куліша, а також сучасні п'єси Наталії Ворожбит, Павла Ар'є, Оксани Савченко активно перекладаються іноземними мовами та ставляться у театрах різних країн. Це сприяє популяризації української культурної традиції у світовий театральний простір.

Водночас, процес міжнародної інтеграції українського театру супроводжується низкою викликів. Одним із головних є фінансова нестабільність, що обмежує можливості гастролей та участі у міжнародних проектах. Важливим питанням залишається мовний бар'єр – багато українських вистав створюються виключно українською мовою, що ускладнює їхню адаптацію для іноземної аудиторії. Окрім цього, існує проблема недостатньої

державної підтримки театрального мистецтва, адже у багатьох країнах Європи театри отримують значне фінансування з державного бюджету, що дозволяє їм працювати у комфортних умовах та реалізовувати амбітні творчі проекти.

Попри ці виклики, перспективи інтеграції українського театру у світовий простір залишаються позитивними. Одним із ключових напрямків розвитку є розширення цифрових платформ для трансляції вистав, що дає змогу залучати іноземну аудиторію без необхідності фізичних гастролей. Все більше театрів використовують інтерактивні технології, VR-постановки та онлайн-формати, що розширює межі традиційного театру. Окрім цього, посилюється міжнародна співпраця у сфері театральної освіти – українські актори, режисери та драматурги проходять стажування у провідних театральних школах Європи та США, що сприяє обміну досвідом та підвищенню професійного рівня.

Таким чином, український театр активно розвивається у міжнародному контексті, поєднуючи традиції та новаторство. Для подальшого успіху необхідно розширювати міжнародну співпрацю, підтримувати незалежні театральні ініціативи, популяризувати українську драматургію за кордоном та адаптувати театр до сучасних цифрових тенденцій. Це дозволить українському театру закріпитися у світовому культурному просторі на міжнародній театральній арені.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Вовк К. Лесь Курбас та його театр «Березіль». У чому феномен? URL: <https://svidomi.in.ua/page/les-kurbas-ta-ioho-teatr-berezil-u-chomu-fenomen> (дата звернення 7 травня 2025 р).
2. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL : <https://openkurbas.org/performances/maklena-hrasa/> (дата звернення 7 травня 2025 р).
3. Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. URL : <https://openkurbas.org/performances/narodnyu-malahiy/> дата звернення 7 травня 2025 р).
4. Festival d'Avignon. URL : <https://festival-avignon.com/en> (дата звернення 7 травня 2025 р).
5. La Biennale di Venezia. URL: <https://www.labiennale.org/en/theatre/2025> (дата звернення 7 травня 2025 р).
6. Sibiu International Theatre Festival 2025. URL : <https://bodyandsoulinternational.com/activities/1838-sibiu-international-theatre-festival-2025> (дата звернення 7 травня 2025 р).
7. Theatertreffen. URL : <https://www.berlinerfestspiele.de/theatertreffen> (дата звернення 7 травня 2025 р).

*Яковлев Тарас Сергійович,  
аспірант спеціальності 021 «Аудіовізуальне  
мистецтво та виробництво»  
ПВНЗ «Київського університету культури»  
<https://orcid.org/0009-0006-0305-0881>*

*Науковий керівник:  
Баталіна Христина Фрідріхівна,  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач  
ПВНЗ «Київського університету культури»*

## **ІНТЕГРАЦІЯ СЦЕНІЧНОГО ТА АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЗА УЧАСТІ ШІ: ФОРМУВАННЯ ГІБРИДНИХ ЖАНРІВ**

Сцена перестає бути виключно простором живої присутності. Усе частіше вона трансформується на гібридне середовище, де взаємодіють реальне тіло актора, віртуальні двійники, алгоритмічна драматургія та синтетичне зображення. У цьому новому типі перформативності штучний інтелект не є лише фоновим механізмом – він виконує функцію режисера, партнера, а іноді й самостійного гравця художнього процесу.

Під тиском цифрових технологій і зростаючої гнучкості жанрових меж ми спостерігаємо появу сценічних практик, у яких аудіовізуальне і сценічне не просто поєднуються, а породжують якісно нову форму мистецтва – гібридну, мультимодальну, інтерактивну. У центрі цієї трансформації – штучний інтелект як каталізатор інтеграції, що відкриває доступ до несподіваних рішень у композиції, темпоритміці, взаємодії з глядачем.

Метою цієї роботи є виявлення ролі ШІ у формуванні нової типології сценічного висловлювання, в якій стираються межі між перформансом, візуальним мистецтвом та технологічною симуляцією.

Питання інтеграції мистецьких форм – сценічних, аудіовізуальних і цифрових – опиняється в центрі уваги сучасної гуманітаристики, що намагається осмислити межі та можливості мистецтва в добу алгоритмів.

Особливо актуальним є розгляд ролі штучного інтелекту не просто як інструменту, а як повноцінного співавтора у формуванні гібридних художніх форматів.

У дослідженні Дж. Маккормака та співавт. наголошується, що в умовах автоматизованого мистецтва відбувається зміщення ціннісного фокусу: «Найбільш суттєве зміщення цінності відбувається з боку сприйняття аудиторією мистецького твору, а не через наміри чи автентичність, заявлені самою системою або її творцями» [5, 48].

Е. Едмондс і Л. Кенді у своїй концепції *спільної творчості (кокреативності)* зазначають: «Ми маємо справу з новим типом автора – обчислювальним. Це не просто інструмент, це когнітивний партнер» [1, 87]. Така форма авторства є особливо показовою в медіаперформансах, де штучний інтелект не лише генерує зображення чи звук, а й взаємодіє з живим виконавцем у реальному часі, формуючи унікальні художні події.

У ґрунтовному дослідженні Стіва Діксона простежено, як цифрові технології змінюють структуру перформативного мистецтва: «У цифровому перформансі художнє тіло розщеплюється – між живою присутністю і її віртуальним відображенням» [2, 42]. Цей ефект роздвоєння присутності лежить в основі багатьох гібридних практик, де співіснують фізичний актор і його цифровий двійник.

На концептуальному рівні поняття «гібридного медіа» аналізує Раіво Келомеес, підкреслюючи, що такі форми є не лише технічно змішаними, а й дослідницьки навантаженими: «Гібридне медіа-мистецтво – це рефлексивне середовище, де перетинаються різні логіки репрезентації, сприйняття та інтерактивності» [3, 3].

Схожі ідеї розвиває Крістіна Лյонгберг, яка розглядає інтермедіальність як основу нових сценічних форматів: «Інтермедіальність стала невід'ємною частиною перформативного мистецтва, в якому різні медіа та мистецькі форми взаємодіють або навіть створюють гібридні жанри, такі як медіа- та цифрове мистецтво» [4, 2]. Таким чином, ШІ виступає не лише як елемент технічного

середовища, а й як умова виникнення нових, змішаних форм сценічного висловлювання.

Отже, сучасна наукова думка дедалі частіше розглядає штучний інтелект як чинник культурної трансформації, що відкриває простір для міждисциплінарного поєднання сценічного, медійного та цифрового у формах нового – гібридного мистецтва.

Інтеграція сценічного та аудіовізуального мистецтва в епоху штучного інтелекту вже не є гіпотезою – вона активно реалізується в перформативних практиках по всьому світу. Віртуальні вокалісти, як-от Hatsune Miku, створюють повноцінні шоу в тандемі з живими музикантами; голографічні проєкції дозволяють «оживити» відомих артистів; алгоритмічні системи, що реагують на рух, модулюють сценічне світло й відео у реальному часі. Ці приклади ілюструють злиття форм, де межа між «живим» і «змодельованим» дедалі більше розмивається.

Одним із найпоказовіших напрямів є сценографія, що ґрунтується на генеративному дизайні. Алгоритми, навчені на великій вибірці візуальних стилів, здатні створювати сценічне середовище, що реагує на інтонацію голосу виконавця або темп музики. Такі рішення формують не декорацію, а радше співучасника виступу, здатного до візуальної імпровізації.

Сценічне тіло також трансформується. Практика використання віртуальних двійників – цифрових аватарів виконавця, які рухаються синхронно або автономно – створює ефект присутності в декількох вимірах. Це не просто візуальна доповненість, а симбіоз фізичної та цифрової тілесності, який змінює саму сутність перформативного жесту.

Аудіовізуальний симбіоз, підсилений ШІ, дозволяє переходити від музики як супроводу до музики як взаємодії – звук реагує на рух, а візуальне зображення породжується ритмом. У таких виступах відбувається глибоке переплетення аудіального, візуального і тілесного, що утворює нову, постсценічну форму мистецтва.

Ці художні інновації мають безпосередній вплив на глядацьке сприйняття. У традиційному театрі фокус емпатії був спрямований на живу людину; тепер увага глядача зміщується – вона одночасно розподілена між виконавцем, його цифровим відображенням, медіаоб'єктами сцени. Ефект «живої присутності» доповнюється ефектом «віртуальної присутності», що створює нову емоційну логіку взаємодії.

У цьому контексті гібридний жанр – не просто стилістичне поєднання елементів, а нова художня парадигма, в якій ШІ виступає співавтором простору, часу і драматургії події. Йдеться про формати, де мистецтво існує в умовному режимі: і реальне, і віртуальне водночас, і лінійне, і інтерактивне, і людське, і алгоритмічне.

Інтеграція сценічного та аудіовізуального мистецтва за участі штучного інтелекту засвідчує настання нової естетичної епохи. ШІ вже не лише технічний інструмент – він формує окрему художню логіку, моделюючи простір, тіло, звук і взаємодію. Його роль стає співтворчою: ШІ не обслуговує процес, а переосмислює його. Гібридні жанри, що виникають у цьому контексті, фіксують зміни: сцена більше не тілесна, зображення – не лише екранне, а жанр – не стабільна форма, а алгоритмічна подія. Ці зсуви потребують подальших міждисциплінарних досліджень – зокрема, щодо трансформації рецепції, формування нових ідентичностей і збереження художньої цілісності. Адже саме в точці співпраці між митцем, глядачем і алгоритмом постає мистецтво майбутнього.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Candy L., Edmonds E. A. Modeling co-creativity in art and technology. *Proceedings of the 4th International Conference on Creativity and Cognition*. 2002. P. 134–141. DOI: 10.1145/581710.581731.
2. Dixon S. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge : The MIT Press, 2007. 800 p.
3. Kelomees R. *Research-Based Artworks in the Context of Hybrid Media*. Tallinn : Estonian Academy of Arts, 2016. 98 p.
4. Ljungberg C. *Intermediality and Performance Art*. Zurich : PANCH – Performance Art Network CH, 2015. 6 p.
5. McCormack J., Gifford T., Hutchings P. Autonomy, Authenticity, Authorship and Intention in Computer Generated Art. *Proc. of EvoMUSART 2019: Computational Intelligence in Music, Sound, Art and Design*. Cham : Springer, 2019. P. 35–50. DOI: 10.1007/978-3-030-16667-0\_3

## РОЗДІЛ 5

### ПОЛІТИЧНІ АСПЕКТИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

*Бойко Валерія Андріївна,  
викладач кафедри режисури естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв  
ORCID: 0000-0002-3439-7590*

#### СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК МЕДІУМ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ: РЕЖИСЕРСЬКІ СТРАТЕГІЇ НА МЕЖІ РЕАЛЬНОСТІ Й ХУДОЖНЬОЇ МЕТАФОРИ

В умовах повномасштабної війни в Україні виконавське мистецтво набуває нових функцій – воно стає не лише засобом естетичного вираження, а й потужним інструментом для фіксації, розуміння та передачі культурної пам'яті. Режисерські стратегії у воєнний час балансують між документальною точністю та художньою метафорою, створюючи простір для колективного досвіду та рефлексії.

Виконавське мистецтво завжди реагувало на глибокі соціальні потрясіння, але саме в контексті повномасштабної війни в Україні воно набуло функції «зберігача свідчень». Театр не лише відображає реальність, а й фіксує її в художній формі, що дозволяє перетворити індивідуальний досвід на спільну культурну пам'ять. Цей механізм особливо важливий у кризові часи, коли колективна свідомість вимагає емоційного та духовного об'єднання.

Наприклад, ініціатива «Культура під час війни» [5] Українського культурного фонду підтримала низку театрів, які створили виставки на основі свідчень біженців, військовослужбовців та волонтерів. Такі проекти стали формою документального театру, що зберігає національну пам'ять у режимі реального часу.

Одним із ключових прийомів сценічного представлення воєнної тематики стала документальна режисура, яка звертається до реальних подій, збережених у щоденниках, інтерв'ю, листах чи відеосвідченнях.

Одним із ключових прийомів сценічної презентації воєнної тематики стала документальна режисура, яка звертається до реальних подій, збережених у щоденниках, інтерв'ю, листах чи відеодоказах. Такий підхід дозволяє театру зафіксувати та осмислити травматичний досвід війни, перетворюючи його на спільну культурну пам'ять.

Наприклад, п'єса «Я – норм» [4] режисера О. Дмитрієвої, поставлена в Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. Афанасьєва, розповідає історію життя чотирьох підлітків у Бучі напередодні та в перші дні повномасштабного вторгнення. Текст п'єси, написаний Ніною Захоженко, базується на реальному досвіді молодих людей, що дозволяє глядачам глибше відчувати емоційний стан персонажів.

Ще одним прикладом є п'єса «Привал» [4] режисера Т. Трунової, де актори діляться з глядачами власними історіями перших днів повномасштабного вторгнення. Цей проект став не лише театральною постановкою, а й формою психотерапії для учасників, підкреслюючи важливість театру як простору для колективного досвіду та зцілення.

Поряд з документальністю, важливою стратегією стає художня метафора. Вона дозволяє уникнути прямолінійності та травматизації, переводячи складні теми в площину символізму, що дає глядачеві простір для інтерпретації.

У багатьох постановках війна постає не буквально, а як образ темряви, розриву, вітру, руйнування культурних кодів. Такі символи дають можливість ширше осмислювати феномен втрат – не лише фізичних, а й екзистенційних. Наприклад, вистава «Тіло війни» [2] арт-групи Nova Opera, яка через пластичний театр, хоровий спів та голографічні проекти розповідає про тілесність травми та втрату тіл у буквальному та метафоричному сенсі. Музичний простір доповнюється видимими фрагментами сканованих тіл, що розпадаються – як образ втрати цілісності нації.

Зміна сценічного простору за допомогою імерсивних технологій – ще один важливий вектор трансформації. Театр у форматі XR (розширена реальність) дозволяє створювати багаторівневі простори сприйняття: від повної присутності в подіях до гіперрефлексії.

Такі форми використовуються в театральних лабораторіях та копродукціях з цифровими художниками. Доповнена реальність, проекти, інтерактивні середовища перетворюють глядача на активного свідка.

AR-проект «Фрагменти пам'яті» [1] у партнерстві з українськими режисерами в еміграції – це маппінг на вулицях Кракова, який перетворює міський простір на живий перформанс спогадів про Київ, Харків та Бучу. Глядач, слухаючи сертифікат через смартфон, бачить 3D-об'єкти, що «ростуть» на стінах – зруйновані церкви, школи та дитячі ліжка.

У складні часи війни виконавське мистецтво постає не лише як форма художнього вираження, а й як важливий соціокультурний інструмент – середовище пам'яті, емпатії та національної самосвідомості. Театр не просто фіксує травматичний досвід, а перетворює його на спільну культурну мову, здатну об'єднувати, зцілювати та надихати.

Режисерські стратегії, що поєднують документальну точність та художню метафоричність, відкривають нові формати сценічного мислення. Вони дають змогу не лише відтворити події війни, а й осягнути їх крізь призму особистого та колективного досвіду, історичної наступності та майбутніх перспектив.

Залучення імерсивних технологій, інтерактивних просторів, цифрового архівування – це не лише інновації, а й розширення каналів комунікації з глядачем, збереження художнього коду покоління та створення живого архіву нашої реальності.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИЙ ДЖЕРЕЛ:**

1. Меморіалізація через візуальне мистецтво. URL: <https://www.ukrainer.net/memorializatsiia-vizualne-mystetstvo/> (дата звернення: 7.05.2025)
2. Паляничка О. Що «GAIA-24» промовляє? Рецензія. URL: [https://theclaquers.com/posts/13203?utm\\_source=chatgpt.com](https://theclaquers.com/posts/13203?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 7.05.2025)

3. Пушонкова О. А., П'янзін С. Д. Культура пам'яті у мистецьких рефлексіях війни (на прикладі проекту «війна в Україні: візуальні виміри пам'яті»). *Культурологічний альманах*. 2023. 3. 304–311. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.43>

4. Топ-12 українських вистав, народжених війною. URL: [https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3962170-top10-ukrainskih-vistav-narodzenih-vijnou.html?utm\\_source=chatgpt.com](https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3962170-top10-ukrainskih-vistav-narodzenih-vijnou.html?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 7.05.2025).

5. УКФ приймає заявки на програму «Культура під час війни». URL: [https://osvita.nakupilo.ua/ukf-prijmaje-zayavku-na-programu-kultura-pid-chas-vijny/?utm\\_source=chatgpt.com](https://osvita.nakupilo.ua/ukf-prijmaje-zayavku-na-programu-kultura-pid-chas-vijny/?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 7.05.2025).

*Мельник Мирослава Миколаївна,  
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
професорка з/н кафедри режисури естради і шоу  
Київського національного університету культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-2553-5509>*

## **ПОЛІТИЧНА ПАРОДІЯ ЯК ФОРМА ПЕРФОРМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ СУСПІЛЬНОЇ ПОЛЯРИЗАЦІЇ**

У сучасному суспільстві помітно зростає роль мистецьких практик у публічному просторі, особливо в умовах політичної поляризації, інформаційного тиску та соціальних криз. Однією з ефективних форм критичної рефлексії над владними дискурсами є політична пародія, яка демістифікує риторику влади та сприяє формуванню альтернативних смислів у колективній свідомості. «Українська пародія стає не тільки засобом розважальної комунікації, який сприяє розвитку творчих індустрій та формує критичне мислення для аналізу сучасних суспільних та культурних явищ, а ще й вагомою протидією стресу для українців під час воєнного стану та потужною візуальною інформативною силою і набуває політичного забарвлення» [1, 42]. Така форма висловлювання моделює опозиційне мислення через пародіювання вербальних і невербальних практик: мови політичних діячів, інституційних шаблонів поведінки, медіа-наративів тощо.

Нині політична пародія дедалі частіше постає у формі перформативної мови, що трансформує офіційний дискурс в іронічне, саркастичне середовище, тому специфіка пародії базується на використанні низки художніх засобів: гіперболи, гротеску, міміки, жестикуляції, інтонаційної інверсії, тілесної експресії. Такі прийоми виводять політичний образ з площини достовірного в сферу критичної інтерпретації.

У традиційній пародії «комічне відтворення полягає в тому, що пародист наслідує стиль об'єкта, але вкладає у твір протилежний зміст з метою висміяти хибність думки чи підкреслити негативні риси художнього зображення або

викликати насмішку» [2], така форма пародії зосереджена здебільшого на імітації або особистого відношення артиста до певного суб'єкта. Політична пародія, навпаки, продукує нові сенси, які можуть поставити під сумнів легітимність офіційного наративу та певних осіб. Мовні й тілесні коди переосмислюються в абсурдному або сатиричному аспекті. Дана форма не просто копіює, а викриває структурну хибність політичних заяв, офіційної риторики політичних діячів, інсценуючи її приховану абсурдність.

Пародійна дія має чітку політичну інтенцію та є подієвим актом. Артист вибудовує подвійний образ: зовнішньо відтворює публічну фігуру, точно володіє механізмами театралізації, засобами гіперболізації, маніпуляціями з риторикою та тілесною експресією, що дозволяє розглядати цей вид мистецтва як форму символічного опору. Пародист конструює подвійний образ: зовні він наслідує публічного персонажа (політика, ідеологію, партійну систему) та одночасно виводить цей образ за межі достовірного, підкреслює його штучність, розрив між сказаним і реальним. Через імітацію, перебільшення, контраст між словами і діями виникає ефект відчуження, що активізує критичне сприйняття. Основою цієї дії є перформативний жест як форма символічного опору суспільства. Тому політична пародія стає рефлексивним інструментом та способом суспільної трансформації, що апелює до колективної свідомості.

Формат реалізації пародії розкривається через сценічний монолог, естрадний номер, цифрове відео, мемо-перформанс чи вуличну акцію. В кожному індивідуальному пародійному номері жест, слово, інтонація та образ не створюють ілюзії, а розкривають приховане, викривлене або маніпулятивне.

Ідейна складова цього жанру зумовлена здатністю деконструювати ідеологічні фікції офіційного політичного міфу, акцентуючи увагу на суперечність між урядовою риторикою та фактичними діями. Пародія постає як сатира, як форма громадянського контролю, як засіб терапевтичного розвантаження й водночас стає чинником політичної мобілізації. Вона допомагає глядачам дистанціюватися від маніпулятивного контенту та вибудувати критичну позицію щодо практичного переосмислення дійсності.

В українському контексті політична пародія має виразне спрямування проти владних деформацій, зовнішньої агресії та корумпованих еліт. «Пародія часто використовується як політична сатира для сатиризації політичних фігур, рішень та подій, як потужний інструмент політичної критики, задля висміювання та підкреслювання недоліків політичної системи. Також за допомогою пародії можна дискредитувати образи влади, показуючи їх у комічному або абсурдному світлі, тим самим зменшуючи їхній вплив та авторитет» [3, 172].

Зокрема, в умовах війни та соціальної травми вона набуває особливого значення як форма символічного контролю над реальністю, що дає змогу суспільству зберігати ідентичність, цілісність та суб'єктність. Через пародійний перформанс українське суспільство артикулює колективну травму, сміється з ворога, відтворює символічний контроль над реальністю, яка виявляється надто абсурдною для традиційних форм інтерпретації. В умовах війни вона виконує катарсичну функцію – не очищення через страх, а звільнення через сміх. Тому неодноразово пародійна дія перетворюється на політичний виклик, тим самим виводить глядача з позиції пасивного спостерігача в активного співучасника.

У сучасному медійному просторі політична пародія адаптується до цифрових форматів: відеоперформанси, стендап-виступи, пародійні відеоблоги, меми, сатиричні блоги тощо. Через перформативну природу такі формати розширюють межі впливу: мистецька дія набуває ознак інформаційної інтервенції, глядач стає співучасником критичного осмислення, а мистецтво – каталізатором суспільної дискусії. Це зумовлює гібридність форми, в якій художній акт відбувається одночасно як мистецький меседж, комунікативний акт в певній політичній події. Мистецька дія тут часто відбувається поза межами театральної сцени, проте не втрачає ознак перформативності. Вона є подією, що змінює контекст, активізує глядача, провокує суспільну дискусію. В умовах інформаційної перенасиченості та політичної поляризації саме пародія, завдяки своїй гротескній природі, здатна оголювати істину в ситуаціях, де пряме висловлювання є заблокованим або знеціненим.

Таким чином, політична пародія як форма перформативного мистецтва є основою критичного мислення, й водночас потужним інструментом публічної критики, переосмислення владного дискурсу та спротиву через мистецький акт. Вона не лише руйнує авторитети, а й відкриває простір для нового мислення, де політичне стає художнім, а мистецьке – політично дієвим.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Касьяненко А.С. Теоретичні аспекти становлення та розвитку пародії в сучасній українській культурі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2024. № 2. С. 39–45.
2. Кашуба, М. В., & Грибкова, Ю. І. (2009). Пародія в контексті романтичної іронії. *Докса, (3), 85.* <https://doi.org/10.18524/2410-2601.2003.3.179122> URL: <http://doxa.opi.edu.ua/Doxa3/54-60.pdf> (дата звернення: 5.05.2025).
3. Мельнікова Т. В. Порівняльний аналіз визначень та класифікацій пародії з метою спроби їх термінологічного узагальнення. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія.* Одеса, 2024. № 67. С 171-174.

*Наумкіна Світлана Михайлівна,  
д. політ. н., професор, завідувач кафедри політичних наук і права,  
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет  
імені К. Д. Ушинського  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1125-647X>*

## **ІННОВАЦІЙНІ ПОЛІТИЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ В КОНТЕКСТІ СКЛАДНИХ СОЦІАЛЬНИХ ВЗАЄМОДІЙ**

Впровадження новітніх інформаційних технологій в усі сфери життєдіяльності, нові стандарти форм взаємодії політики, економіки і культури потребують, перш за все, використання сучасних інформаційно-комунікаційних технологій в політичній практиці як на рівні держави, так і громадянського суспільства, новий формат впливу цих комунікацій на дії політичних акторів.

Варто погодитись з обґрунтуванням позиції молодого української дослідниці А. М. Прохоренко в своєму дисертаційному дослідженні, що «пошук інструментів ефективного використання політичних технологій особливо актуальний, так як спрямований на усунення соціально-політичних загроз і сприяє нормалізації ситуації в країні. ... Ступінь готовності громадянського суспільства до зміни та інновацій в сфері політики визначає загальний показник інноваційного розвитку держави» [2, 11].

На думку цитованого автора, «... особливу складність в питаннях застосування політичних технологій представляє вплив державної політики на можливість діалогу і взаємодії різних секторів суспільства. Політичний аспект проблеми державних інновацій полягає в широті їх можливостей і, разом з тим, в необхідності обмежень, які стосуються як інновацій взагалі, так і оцінки їх відповідності суспільним запитам» [3, 12]. Крім держави, на цей процес впливають і наднаціональні структури, і тому у цьому контексті важливою умовою пошуку оптимальних інструментів виходу з цієї системи обмежень, є подальший розвиток сучасних інноваційних політичних технологій.

У той же час існує певний парадокс при пошуку оптимального рішення зазначеної проблеми. Справа в тому, що інновації як інструмент такого оптимального рішення породжують нові проблеми, які також необхідно негайно вирішувати. Інновації – рішення – нові виклики створюють, як би мовити, певний колообіг, циклічність як на рівні функціонування інститутів державної влади, так і взаємодії влади і громадянського суспільства. Як відомо, не може бути соціально-політичних змін без протиріч, без викликів, яким відповідно необхідно надати відповідь, тобто знову провести інновації. У зворотному зв'язку це може привести до соціального незадоволення і навіть серйозним політичним конфліктам у суспільстві.

Першим ввів термін «інновація» в науковий обіг і обґрунтував його сенс в своїх роботах Й. Шумпетер, виходячи з розуміння під цим поняттям наслідки складних соціальних взаємодій, процес, який не має завершення і ніколи не знаходиться в статичному стані. Одна ідея породжує інші і втілюється в практичній роботі, яка є основою розвитку не тільки політтехнологій, але і всього суспільства. За Й. Шумпетером, інновацію слід розглядати не як засіб економічної діяльності, яка покликана підвищити конкурентоспроможність і прибутковість, а як головну силу економічного і політичного розвитку [Див.: 2].

Як і будь-який творчий процес, інноваційні політичні технології, успішно апробовані в одній країні, неможливо перенести в іншу, як, наприклад, і класичну, без «капітального ремонту» Конституцію США, тощо. І це цілком зрозуміло – різний менталітет, структури економіки, суспільна свідомість, культура, рівень демократичних свобод і т. п.

Отже, інноваційний процес – це складний механізм соціально-політичної і економіко-правової взаємодії, а не сумарні індивідуальні творчі акти окремих діячів чи пересічних громадян.

Таким чином, інновації в політичних технологіях – це впровадження нових форм організації, які покликані підвищити ефективність політичних дій, тому можна на повному підґрунті вважати політтехнологів новаторського типу «архітекторами політичних процесів».

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Маслоківська А. Інформаційна теорія Йозефа Шумпетера: від класичного визначення поняття «інновація» до сучасного розуміння інноваційних ідей [http://bulletin-econom.univ.kiev.ua/wp-content/uploads/2015/11/145\\_21.pdf](http://bulletin-econom.univ.kiev.ua/wp-content/uploads/2015/11/145_21.pdf)
2. Прохоренко А. М. Концепт інноваційних політичних технологій та особливості впровадження їх в Україні. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії зі спеціальності 052 – політологія. Національний університет «Одеська юридична Академія», Одеса, 2021. 204 с.
3. Прохоренко А.М. Вказ. робота.

*Островська Марина Василівна,  
старша викладачка кафедри режисури  
Харківської державної академії культури  
orcid.org/0009-0004-6580-3856*

## **ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЗА ДОПОМОГОЮ СЦЕНІЧНОЇ ОБРАЗНОСТІ**

Постколоніальна парадигма української сцени потребує уваги до питань національної ідентичності в українському суспільстві. Виклики, що постали перед перформативними мистецтвами під час повномасштабної російсько-української війни так само спонукають до теоретичної рецепції спроможності сценічного мистецтва впливати на національне самовизначення суспільства. Відтак, є нагальна потреба мистецько-культурологічної рецепції сценічного мистецтва як інтегрованого до структури національної ідентичності. Зокрема, варто дослідити значення сценічної образності й засобів сценічної виразності в закладанні фундууючих ознак національної самобутності.

З числа досліджень, присвячених національній ідентичності, варто назвати Б. Андерсона, Е. Гобсбаума, Е. Сміта. Національна парадигма мистецьких практик висвітлена у працях А. Ассман, М. Гольки, Е. Сміта. Український контекст розкрито, зокрема, в розвідках А. Біленької, О. Кіян, Д. Федорченка.

Україна знаходиться на етапі переосмислення власної історії театрального мистецтва у зв'язку з деколонізацією, декомунізацією, а також відносно питань формування національної ідентичності, культурної дипломатії та розбудови національного мистецтва. Багатошаровість проблематики зумовлює залучення державницького апарату та законотворчості. Так, український театр послуговується Законами «Про культуру» від 24.08.2023 р. №2778-VI та «Про театри і театральну справу» від 22.06.2023 р. №2605-IV, а також наказами, підзаконними актами і «Стратегією розвитку культури України на період до 2030 р.» № 293-р від 28.03.2025 р.

Натомість формування національної ідентичності засобами мистецької виразності першочергово реалізується згідно з Законом «Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності» від 13.12.2022 р. №2834-IX. Стаття 1 Закону визначає українську національну ідентичність як «стійке усвідомлення особою належності до української нації як самобутньої спільноти, об'єднаної назвою, символами, географічним та етносоціальним походженням, історичною пам'яттю, комплексом духовно-культурних цінностей, зокрема українською мовою і народними традиціями» [1]. Тобто національною ідентичністю є усвідомлена приналежність до української спільноти, де мова, історична пам'ять, разом із матеріальною та нематеріальною культурою, є визначальними чинниками. Тоді як стаття 6 того ж Закону містить таке визначення національної самобутності: «національна ідентичність, неповторність, оригінальність, які виявляються окремою особою чи групою осіб у ментально обумовленому художньо-мистецькому світосприйнятті, національно прийнятних способах спілкування, діяльності, поведінки. Самобутність українського народу визначається його історією, культурою, традиціями та українською мовою» [там само]. Тож, національна ідентичність репрезентується у мистецькому просторі за допомогою виражальних засобів і художньої образності.

Відповідно постає питання про зміст і призначення сценічної образності як одного з можливих репрезентантів національної ідентичності. Адже способи художніх висловлювань, рівнозначно з історичним наративом, повсякденністю і комунікацією, представляють національну ідентичність. Згідно з визначенням художнього образу, наданим В. Скуратівським, художній образ є фундуєчим засобом творення різних видів мистецтва зусиллями митця та спрямований на відтворення дійсності у цілісності, на противагу фрагментарної сутності поняття. Водночас для образу характерне вміння зосереджуватися на унікальних проявах дійсності [2]. Відтак, важливою властивістю художнього образу, в парадигмі національної самобутності, є його зв'язок із реальністю.

Унікальне бачення митця, в тому числі діяча перформативних мистецтв, постає синтезом власного світосприйняття, приналежності до мистецької течії та згоди або заперечення мистецьких висловлювань, які відображатимуть національну самобутність українського народу.

Виразальними засобами сценічного мистецтва є сценічна мова та тілесні практики. Тоді як сценографія, звуко-шумовий супровід і сучасні технології доповненої реальності постають лише додатковими засобами впливу на емоційно-чуттєве сприйняття глядача. Сукупність складових формує цілісний сценічний образ, проте саме взаємодія режисера в роботі з актором є доцентровою силою української сцени. Окрім етнографічного матеріалу та літературної традиції, набуває ваги також надбання попередніх поколінь театральних діячів, методики яких збагатять мистецьку освіту й розширять можливості української сцени. Так, на увагу заслуговує реабілітація забутих імен і перегляд спадщини радянського періоду з урахуванням художньої цінності й ідеологічної цензури. Однак, не менш значущим є питання залучення сценарного матеріалу, написаного сучасними авторами, адже національна ідентичність є динамічною та зумовлена сучасністю так само, як і минулим.

Тож, мистецько-культурологічна рецепція сценічного мистецтва як інтегрованого до структури національної ідентичності показала кореляцію між національною самобутністю та сценічною образністю через її семантичну структуру в зв'язку з реальністю.

#### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:**

1. Про основні засади державної політики у сфері утвердження української національної та громадянської ідентичності: Закон України 13.12.2022 р. №2834-IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2834-20#Text> (дата звернення: 5.05.2025).
2. Скурагівський В. Л. Образ художній. *Енциклопедія сучасної України*. URL: <https://esu.com.ua/article-74649> (дата звернення: 5.05.2025).

*Проноза Інна Іванівна,  
кандидатка політичних наук, доцентка,  
доцентка кафедри політичних наук і права  
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет  
імені К.Д. Ушинського  
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-2683-0630>*

## **ГРОМАДЯНСЬКА ОСВІТА У ВИМІРАХ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ**

У сучасному демократичному світі, де суспільства стикаються з політичною фрагментацією, глобалізаційними викликами, гібридними загрозами та інфляцією цінностей, громадянська освіта виступає як необхідна основа для формування відповідального громадянина. Україна, перебуваючи у стані війни, перебудови суспільних відносин та пошуку нової культурно-політичної ідентичності, особливо потребує глибокого осмислення потенціалу громадянської освіти в міждисциплінарному вимірі, зокрема – в контексті культурної політики. Це дозволяє поєднати ціннісний компонент освіти з інструментами впливу культурного середовища на політичну соціалізацію.

Під громадянською освітою в широкому значенні розуміють процес формування у громадян знань, навичок, мотивацій і цінностей, необхідних для активної, відповідальної участі у житті демократичного суспільства. Вона передбачає розвиток таких компетентностей, як правова обізнаність, розуміння принципів демократії, повага до прав людини, критичне мислення, політична активність, здатність до міжособистісного діалогу та толерантність [1]. Громадянська освіта є не лише освітнім процесом, а й потужним соціокультурним механізмом трансляції політичних норм, символів і наративів.

Культурна політика, як система державних та громадських практик, спрямованих на збереження, розвиток і модернізацію національної культури, виступає впливовим каналом для реалізації громадянської освіти [2]. Мистецькі події, музейні проєкти, урбаністичні інсталяції, публічні простори пам'яті,

театральні перформанси та інші форми культурної експресії не лише відображають суспільні цінності, а й формують уявлення громадян про політичну реальність. Особливої актуальності набуває це в умовах боротьби за інформаційний суверенітет, протистояння пропаганді та зміцнення політичної ідентичності через культурну дипломатію та мистецьке осмислення історичного досвіду.

На перетині громадянської освіти та культурної політики постає унікальний простір формування громадянських компетентностей через естетичні, символічні та наративні засоби. Участь у культурних подіях, що несуть демократичний меседж, сприяє не лише емоційному залученню, а й глибшому осмисленню цінностей свободи, гідності, солідарності. Наприклад, мистецькі акції, присвячені темам пам'яті про жертв тоталітаризму чи Революції Гідності, виступають як освітні простори для формування критичної історичної свідомості та розуміння механізмів політичної трансформації.

На тлі війни та культурного спротиву російській агресії громадянська освіта дедалі більше реалізується не через шкільні підручники, а в музейних просторах, арт-резиденціях, культурних центрах, через документальні фільми, художню літературу, мурали, музичні проєкти. Усе це стає дієвими інструментами символічного утвердження української суб'єктності та передачі громадянських настанов новим поколінням [3]. Культурна політика в цьому сенсі набуває функції національного безпекового щита, де освіта – це не лише знання, а й ідентичність.

Отже, синергія громадянської освіти та культурної політики формує нову якість політичної культури, що ґрунтується на внутрішній свободі, повазі до прав людини та готовності до політичної участі. Вона сприяє демократизації суспільства, запобігає культурній ізоляції та політичному радикалізму, дозволяє будувати мости між поколіннями та різними соціальними групами. Саме через поєднання освітнього змісту й культурного впливу можливо формувати критично мислячого, етично вмотивованого громадянина, здатного діяти в умовах постправди, війни та політичних маніпуляцій.

Таким чином, громадянська освіта у вимірах культурної політики – це не лише наукова концепція чи державна програма, а жива практика, що дозволяє перетворити культурне середовище на простір демократичного формування особистості. Її цінність полягає в тому, що вона працює на рівні глибинних смислів, стимулює емоційне включення й утверджує гуманістичні цінності в суспільному просторі.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Бобрицька В.І. *Феномен громадянської освіти у філософському, соціальному та освітньому контекстах*. Discourse. 2019. URL: <https://www.journal-discourse.com/en/catalog-of-articles/2019-year/2019-y-11-3/the-phenomenon-of-civic-education-in-the-philosophical-social-and-educational-contexts> (дата звернення: 28.04.2025).
2. Філіна Т.В. *Культурна політика держави в системі забезпечення культурних потреб людини*. Grail of Science. 2021. URL: [https://www.researchgate.net/publication/356053484\\_KULTURNA\\_POLITIKA\\_DERZAVI\\_V\\_SISTEMI\\_ZABEZPECENNA\\_KULTURNIH\\_POTREB\\_LUDINI](https://www.researchgate.net/publication/356053484_KULTURNA_POLITIKA_DERZAVI_V_SISTEMI_ZABEZPECENNA_KULTURNIH_POTREB_LUDINI) (дата звернення: 28.04.2025).
3. Центр Разумкова. *Сучасний стан, пріоритети та перспективи розвитку системи громадянської освіти в Україні*. 2023. URL: <https://razumkov.org.ua/images/2023/12/18/2023-POLIT-OSVITA.pdf> (дата звернення: 28.04.2025).

## **МАТЕРІАЛИ**

V Всеукраїнської наукової конференції  
науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів,  
здобувачів вищої освіти

### **АКТУАЛЬНІ ДИСКУРСИ МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ: ТРАДИЦІЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКА ІНТЕГРАЦІЯ**

16 травня 2025 року

Відповідальні редактори:  
М.В. Крипчук, М.М. Мельник

Адміністративне забезпечення:  
Н.К. Ковпак

Упорядник:  
М.М. Мельник

Видавничий центр КНУКіМ  
Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до державного реєстру  
видавців, виготовників і розповсюджувачів видавничої продукції серія ДК  
№4776 від 09.10.2014.

