

ВИКОНАВЧИЙ ОРГАН КИЇВСЬКОЇ МІСЬКОЇ РАДИ
(КИЇВСЬКА МІСЬКА ДЕРЖАВНА АДМІНІСТРАЦІЯ)
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ



ПЕРФОРМАТИВНЕ ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО:

ЦИРК, ТЕАТР, ЕСТРАДА

МАТЕРІАЛИ

XV МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

PERFORMATIVE AND MUSICAL ARTS:

CIRCUS, THEATER, PERFORMANCE

MATERIALS

XV INTERNATIONAL SCIENTIFIC AND PRACTICAL CONFERENCE

15 – 16 квітня 2026 року

April 15 – 16, 2026

(змішаний формат)

(mixed format)

КИЇВ – 2026

KYIV – 2026

УДК 792.73(477)(066)

П 26

Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв
(протокол № 4 від 28 квітня 2026 року)

Редакційна колегія:

1. Олександр ЯКОВЛЕВ, доктор культурології, професор, ректор Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв (далі – КМАЕЦМ).

2. Костянтин БАЦАК, кандидат історичних наук, доцент, перший проректор КМАЕЦМ.

3. Ганна ОВЧАРЕНКО, кандидат педагогічних наук, доцент, заслужений працівник культури України, відмінник освіти України, проректор з навчально-виховної роботи КМАЕЦМ.

4. Інга ПАСЕНКО, кандидат педагогічних наук, завідувач відділу наукової роботи та редакційно-видавничої діяльності КМАЕЦМ.

5. Володимир СКРИПНИК, завідувач бібліотеки КМАЕЦМ, технічний редактор.

П 26 Перформативне та музичне мистецтво: цирк, театр, естрада: Матеріали XV Міжнародної науково-практичної конференції (15–16 квітня 2026 року) / редкол: О. В. Яковлев, К. Ю. Бацак, Г. Е. Овчаренко, І. М. Пасенко, В. В. Скрипник. Київ: КМАЕЦМ, 2026. 286 с.

До збірника включено тексти доповідей та тези виступів на конференції. Досліджено широке коло проблем теорії та історії музичного та перформативного мистецтв. Напрями мистецької освіти: ключові аспекти, проблематику та перспективи розвитку. Цирк, театр, естрада: історичний досвід та сучасні тенденції. Збірник призначено для здобувачів вищої освіти та всіх небайдужих до розвитку нових методик удосконалення сучасної діяльності у сфері музичного та перформативного мистецтв.

Тези друкуються в авторській редакції. Автори відповідають за достовірність матеріалу, належність його подання, правильне цитування джерел і посилання на них.

© КМАЕЦМ, 2026.

З М І С Т

Бабенко Олександра. Вокальний твір і метод вправи: взаємна функція в освітньому процесі.....	9
Бобир Тетяна. Українська пісня в просторі сучасної попкультури: від виконавства до авторського висловлювання.....	12
Бородій Ліна. Важливість хореографічної підготовки для здобувачів освіти вокального мистецтва.....	16
Булах Тетяна. Типологія креативності в умовах алгоритмічної трансформації сучасного музичного простору.....	20
Вачаєва Владислава, Ступерська Юлія, Сай Вікторія. Інклюзивний театр як простір нової акторської етики та сценічної взаємодії.....	23
Гаврилюк Валентина. Тіло актора як поле перформативного експерименту.....	26
Герасименко Костянтин. Теоретично-практичні засади підготовки клоуна: синтез фізичної техніки та імпровізаційної виразності.....	30
Голубєва Галина, Болдузєв Роман. Особливості проведення вступного творчого конкурсу для вступу на перший (бакалаврський) рівень вищої освіти за спеціальністю В5 «Музичне мистецтво».....	34
Грек Володимир. Мотивація та психологічна стійкість гаранта освітньої програми як ключового суб'єкта освітнього процесу.....	37
Грінберг Ігор. Подія як головний чинник впливу зміни сценічної атмосфери.....	41
Глухова Вероніка. Іммерсивний театр як нова парадигма сценічного мистецтва.....	45
Есмурзієв Ахмед. Трансформація розмовного жанру на естраді: від класичного конференсу до сучасних перформативних практик.....	47
Жаворонков Марк. Специфіка викладання видовищних практик ілюзіонізму в рамках вищої мистецької освіти.....	51

Заря Світлана. Формування цифрової автономії естрадного вокаліста через мобільні застосунки.....	56
Глаш Олена. Театралізація інтелектуального контенту: акторська психотехніка як «Soft Skill» сучасного спікера.....	60
Ищенко Лариса. М'язовий затиск та способи боротьби з ним	63
Карлінська Яніна. Педагогічні умови розвитку громадянської відповідальності здобувачів освіти мистецьких спеціальностей засобами перформативних практик.....	66
Кибенко Каріна. Феномен інклюзії в мистецтві: емоційний, культурний та соціальний виміри.....	72
Климчук Анна. Інтеграція засобів вуличних стилів танцю у виконавську практику естрадного вокаліста як чинник створення цілісного перформативного образу.....	80
Коваль Вадим. Аудіальний досвід війни: саунд-документалістика як форма фіксації та осмислення сучасної української реальності.....	83
Коваленко Наталія, Пукасенко Єлизавета. Вплив гурту «Червона рута» на духовне відродження української нації.....	87
Коваленко Наталія, Лобанова Марія. Музично-естетичні параметри творчості гурту «АВВА» у контексті світового естрадного мистецтва.....	92
Косенко Анна, Миколенко Єлизавета. Афро-джаз як феномен сучасної хореографії.....	96
Кот Андрій. Індивідуальний досвід як драматичний ресурс режисера: механізми універсалізації приватного переживання.....	100
Красовська Катерина. Гендерна індиферентність як режисерська стратегія: персонаж як функція у сценічній структурі вистави «THE TRIAL».....	105
Крижановська Ангеліна. Проблеми формування вокального звучання у співаків-початківців: педагогічний аспект.....	110
Курбанов Георгій. Проблематика сучасного виставочного простору.....	114

Лисенко Ірина. Інклюзія у мистецьких закладах освіти: особливості фізичної сфери осіб з порушеннями опорно-рухового апарату.....	116
Литвиненко Лілія. Збірка фортепіанних творів «Барви Криму» Джемілья Карикова як зразок збереження і популяризації музичного фольклору кримли.....	121
Макарова Зоя. Інтеграція традиційних і сучасних методів у системі викладання класичного танцю.....	125
Микитас Олег. Використання елементів гейміфікації у сучасному театральному мистецтві: актуальність та перспективи розвитку (на матеріалі проекту «Спогад»).....	128
Мова Людмила. Особливості підготовки здобувачів освіти мистецьких дисциплін: формування нового способу мислення.....	132
Морєва Євгенія, Дзяд Оксана, Рубановська Каріна. Генеза авторської пісні (від трубадурів та труверів до сучасності).....	137
Морєва Євгенія, Коробко Анна. Переможці Євробачення 1956–1965: кар’єра та творчий доробок.....	141
Морєва Євгенія, Ігнатенко Тетяна. Скрипка в українські народній пісні.....	144
Муравіцька Світлана. Інтерпретаційні та стильові домінанти творчості Андреа Бочеллі у дискурсі класичного кросовера.....	147
Озимай Марія. Принципи диференціації та інтеграції в опануванні трюків повітряної гімнастики.....	150
Олару Наталія, Овчаренко Ганна. Феномен буковинської пісенної традиції в контексті розвитку української естради.....	153
Орел Анна. Еволюція акробатики у сучасному цирку: від традиції до інновацій.....	156
Осіпова Єлизавета. Каскадерський трюк як провідний засіб виразності естрадного номеру.....	159
Pasenko Inha. Stage creative work of a circus genre performer: legal challenges and risks	162

Пастухов Олексій. Синергія хореографічних візій у проєкті «Зірковий маніфест»: новий канон публічного сценічного виступу.....	166
Панів Ірина. Робота актора у дубляжі як базовий сегмент професійного становлення.....	170
Петренко Ілля. Пародія в акторському мистецтві: від спостереження до перевтілення.....	173
Пир Андрій. Гостьова лекція як компонент моделі управління якістю фахової підготовки артистів цирку в національній системі освіти.....	178
Пирлик Аніта. Баланс як художня категорія: естетика еквілібр-каучуку на тростинах у сучасному цирковому мистецтві.....	181
Півоварчук Анастасія. Комплексний підхід в підготовці до професії сучасного вокаліста.....	186
Плахотник Олександр. Образ Гамлета як методологічний інструмент формування акторської майстерності.....	189
Пономаренко Олена. Вища музична освіта в Італії: сучасний вектор.....	192
Савченко Юлія. Формування творчої комунікативної компетенції майбутніх артистів-вокалістів.....	197
Самая Тетяна. Академічна підготовка естрадних вокалістів в умовах впливу сучасних освітніх моделей.....	201
Самойленко Святослав. Особливості викладання перформансу у системі підготовки студентів-хореографів.....	205
Сільченко Тетяна. Перформативність у структурі авторського мистецького проєкту: методичні засади підготовки.....	209
Skrypnyk Volodymyr. The library of an art higher education institution as a space for supporting performing arts.....	213
Слиш Наталія. Особливості та відмінності циркової школи України та Франції.....	217
Собіянський Віктор. Театральна критика у контексті актуальності фахового осмислення «театрального буму» в Україні.....	220

Станіславська Катерина. Музично-звукові компоненти анімаційного фільму.....	223
Супрун Анастасія. Імпровізація як складова сучасних виконавських практик.....	226
Тетеря Віктор. Чоловічий гурт «Козацькі забави» як репрезентант соціокультурної трансформації українського суспільства.....	232
Ткаченко Інна. Педагогічна підтримка академічного успіху здобувачів мистецьких спеціальностей як стратегічний напрям розвитку вищої мистецької освіти.....	235
Харитонюк Лідія. Соціальна тематика у творчості гурту «ОНУКА».....	238
Хлебнікова Марина. Практичні аспекти розвитку вібрато у вокальному навчанні (за методикою Бретта Меннінга).....	243
Холіна Яна. Інстинкти та підсвідомість людини у хореографічно-філософському експерименті «BLUSH».....	246
Цепак Віктор. Виконавське мистецтво як засіб культурної дипломатії.....	250
Чигляєв Ярослав. Трансформації перформативності: від футуристичної машини до цифрового перформансу.....	253
Saharykov Denys. Contemporary ballet circus performance today: features, specifics, and architectonics.....	256
Saharykov Denys. High-quality educational process for training circus performers and circus school teachers.....	258
Шевель Арсен. Ефект комічного в естрадно-цирковому номері (пантоміма, клоунада).....	260
Шевченко Анастасія. Традиційні та сучасні підходи у викладанні пластичних дисциплін.....	265
Шершова Тетяна. Еволюція естрадного вокалу як перформативної практики: від вар'єте до цифрової сцени.....	269

Штефюк Валерія, Медвідь Євген, Павленко Наталя. Театральна антропологія як метод дослідження акторської техніки у концепції Евдженіо Барба.....	272
Щегель Вікторія. Проблематика підготовки актора до фізичного висловлювання.....	275
Якобчук Олександр, Петряєва Мирослава, Заїка Тетяна. Феномен українського театального авангарду: переосмислення спадщини «Березоля» в деколонізованому культурному просторі України.....	279
Яременко Лариса. Особливості синтезу пластики ляльки і слова у процесі навчання.....	281

БАБЕНКО Олександра,

*старший викладач кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства, голова НТСМВ.*

ВОКАЛЬНИЙ ТВІР І МЕТОД ВПРАВИ: ВЗАЄМНА ФУНКЦІЯ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСІ

Сучасна вокальна педагогіка дедалі частіше стикається з проблемою формалізованого підходу до початкових етапів роботи з голосом, зокрема до використання вокальних вправ як засобу налаштування голосового апарату та розвитку технічних навичок. У педагогічній практиці нерідко спостерігається механічне відтворення усталених вправ без усвідомлення їхньої функціональної мети, фізіологічних механізмів і художньо-виконавського потенціалу.

Вокальна вправа є не просто допоміжним елементом заняття, а повноцінним методичним інструментом, спрямованим на формування координації дихання, фонації, резонування та цілісної тілесно-звукової організації виконавця. Усвідомлене застосування вправ створює основу для стабільного розвитку голосу, запобігає формуванню нефункціональних навичок і забезпечує зв'язок між технічною та художньо-інтерпретаційною складовими навчання. Сучасні дослідження підкреслюють важливість розгляду вокальної техніки як інтегрованої системи, що передбачає застосування різноманітних вокальних прийомів для розвитку тембру, динаміки, артикуляції й контролю звучання [2; 4].

У статті розглядаються методичні аспекти застосування вокальних вправ у роботі зі студентами початкових етапів професійної підготовки. Особлива увага приділяється свідомому керуванню процесом звукотворення та інтеграції художнього матеріалу в систему вокально-технічної роботи.

Метою публікації є привернення уваги викладачів академічного та естрадного вокалу до первинної вокальної роботи, а саме – до методично

вивіреного застосування вокальних вправ як фундаментального етапу формування звукотворення.

На початковому етапі роботи зі студентами-початківцями, які мають попередній музичний досвід, доцільно розпочинати заняття з музично-виконавської презентації. Студенти виконують твори, обрані як репрезентативні та здатні продемонструвати рівень володіння вокальною технікою та художньо-виражальними навичками.

Такий підхід дозволяє оцінити стан вокального апарату, виявити сформовані технічні та музично-інтерпретаційні якості, а також аспекти, що потребують подальшого розвитку.

Наступним етапом є аналіз попереднього навчального процесу, зокрема методів роботи з голосом. Студентам пропонується продемонструвати вокальні вправи, з яких зазвичай починалося заняття. Для цього створюється умовна професійна ситуація: студент виступає як підготовлений виконавець, що приходить на репетицію для налаштування голосового апарату.

Практика показує, що більшість студентів виявляють труднощі з відтворенням конкретних вправ і згадують лише обмежений набір методичних моделей, виконуваних традиційно у висхідно-низхідному русі без зупинок. Поряд із загальноживаними вправами на вокалізацію складів «мі–ме–ма–мо–му», які залишаються ефективними педагогічними інструментами, зустрічаються й методично обґрунтовані вправи, здатні позитивно впливати на розвиток голосу.

Особлива увага приділяється усвідомленню педагогічної мети кожної вправи. Студентам пропонується пояснити, які технічні або координаційні завдання вона вирішує та які вокальні механізми активізує. Часто відповідь зводиться до: «для розігріву голосу перед виконанням твору». Лише після аналізу конкретних параметрів – інтервалів, теситури, голосних і приголосних, послідовності складів – розпочинається усвідомлена навчальна робота.

Спів – це свідомий процес звукотворення, що вимагає контролю власного голосового апарату, подібно до того, як інструменталіст формує техніку через систематичне повторення. Механічне виконання навіть цінних вправ без:

- усвідомлення педагогічної мети;
- попереднього формулювання технічного завдання;
- закріплення навички в зручній теситурі є недоцільним.

Особливо небезпечним є безконтрольне підвищення висоти звуку без належної координації, що призводить до надмірного напруження, залучення нефункціональних м'язових груп та формування некоректних вокально-рухових стереотипів. Методично виправданим є початкове зосередження на обмеженій висотній зоні в межах однієї тональності, що дозволяє сформувати коректну звукотворчу модель, закріпити її через усвідомлене повторення та поступово розширювати теситуру й темп.

Принцип багаторазового відтворення правильних дій має вирішальне значення: формування навички залежить не стільки від тривалості занять, скільки від кількості якісних повторів, особливо у студентів із сформованими нефункціональними звичками.

Художньо-виразне наповнення вокальних вправ і їхній зв'язок із тілесною координацією є критично важливими. Помилковим є відокремлення техніки від музичної образності та тілесної свободи. Звукотворення – результат комплексної роботи всього організму, проте багато студентів демонструють загальну тілесну скутість. Часто заняття поділені на два ізольовані етапи: «розігрів голосу» без художнього осмислення та виконання пісенного матеріалу під фонограму.

Виконання *a-cappella* дозволяє інтегрувати технічні завдання безпосередньо в художній матеріал. Кожен твір містить технічні елементи, окремі фрагменти яких можна використовувати як цільові вокальні вправи та сучасні вокальні прийоми (наприклад, робота над резонансом, мікст-співом, кольоровими змінюваннями тембру, артикуляційними варіаціями тощо) – що сприяє розширенню тембральної палітри та виразності музичної подачі. Ці

прийоми активно досліджуються в контексті синтезу академічного та естрадного вокалу і впроваджуються у сучасні педагогічні практики [2; 3].

Отже, хоча викладені положення не є принципово новими, їхнє ігнорування негативно впливає на якість навчального процесу та рівень виконавської культури студентів. Усвідомлене застосування методу вправи у поєднанні з художнім матеріалом забезпечує ефективний, цілісний і безпечний розвиток вокальної техніки [1].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Купчик В., Мазур Т. Роль вокальних вправ при постановці голосу. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. 2024. № 21. С. 65–75.
2. Муравіцька С. Синтез академічного та естрадного вокалу у методико-педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 174–179.
3. Тарасюк Л. Резонансний метод постановки голосу як основа вокальної техніки. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 2. С. 103–107. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.2.19>
4. Sadolin C. *Complete Vocal Technique*. Copenhagen: Shout Publications, 2021. 376 p.

БОБИР Тетяна,

викладач кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ В ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ ПОПКУЛЬТУРИ: ВІД ВИКОНАВСТВА ДО АВТОРСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ

Сучасна українська поп-пісня дедалі частіше існує не лише як результат вокального виконання, а як форма власного авторського висловлювання. Для

поп-культури це особливо важливо, оскільки сьогодні слухач сприймає не просто окремих хіт, а й цілісний образ артистки, її спосіб говорити зі своєю аудиторією, добір тем, характер текстів, логіку побудови альбому чи серії релізів. Тому в центрі уваги опиняється не тільки сила голосу або сценічна виразність, а й міра авторської участі в самому матеріалі. Показовими в цьому плані є **Jamala, Jerry Heil та ROXOLANA**. Ці виконавиці у власних офіційних профілях позначають себе не лише як співачок, а й як **авторок пісень**.

У творчості **Jamala** авторський вимір відчутний насамперед у тому, що її дискографія мислиться не як набір випадкових популярних треків, а як послідовна робота з власною музичною мовою. В її музиці поєднуються *soul, jazz, electronica* та *pop*, а творча біографія охоплює **вісім студійних альбомів**, натхнених особистими почуттями й переживаннями. На офіційному сайті Jamala наголошено, що її звучання і концертне виконання стали однією з прикмет сучасної української музичної сцени, а перемога на Євробаченні 2016 лише закріпила цю позицію [2]. Альбом QIRIM (2023) – це не випадковий набір пісень, а як цілісний реліз із п'ятнадцяти композицій – від Alim і Gider Isef до Rencereden та Outro. Така побудова дає підстави розглядати цей альбом не просто як черговий поп-реліз, а як продуману авторську роботу, де значення має не лише окрема пісня, а й увесь пісенний цикл. Водночас у цифровій дискографії співачки зафіксовані й інші релізи, що показують безперервність її авторської лінії. У випадку Jamala пісня не зводиться до естрадного номера: вона є частиною ширшої авторської системи, де важливими є і жанровий вибір, і загальний змістовий напрям, і спосіб організації репертуару.

Іншу модель представляє **Jerry Heil**, чия творчість виросла вже всередині цифрової поп-культури. Тут авторство проявляється не тільки в написанні пісень, а й у тому, як артистка вибудовує себе через релізи, кліпи, візуальний стиль і медійну комунікацію. Наприклад, альбом «**АРХЕТИПИ**», що вийшов **2 травня 2025 року**, містить **16 пісень** і подається як «**музичний автопортрет: грайливий, бунтівний, ніжний та щирий**». Уже сама ця характеристика дуже показова: альбом мислиться не як збірка окремих треків,

а як спосіб музично описати себе. «За словами співачки, альбом став результатом накопичення значної кількості матеріалу протягом років. Кожна пісня представляє окремий архетип її творчої натури – від ліричної та наївної до бунтарської й енергійної» [3]. У цьому ж полі перебувають і релізи «**Teresa & Maria**» (2024), «**Додай гучності (12 points)**» (2025), «**Sing Like a Siren**» (2025), а також «**Привіт. Hello**» (2026), які формують впізнавану лінію сучасного поп-авторства. У Jerry Heil пісня працює не тільки як хітовий формат, а як виразно підписаний авторський продукт, де слухач упізнає не просто голос, а конкретний спосіб мислення в музиці.

ROXOLANA показує ще інший варіант авторського висловлювання в сучасній українській поп-пісні. Якщо у Jamali важливішою є велика концептуальна форма, то у ROXOLANI представлена лінія ліричного, внутрішньо цілісного репертуару. Показовим є альбом «**Мистецтво**», який вийшов в **2025 році** й містить **11 треків**. Серед них – «**Мистецтво**», «**Пташка**», «**Бардак**», «**Розлюбилось**», «**1000 причин**». Цей альбом важливий тим, що в ньому немає випадковості: навіть за назвами та порядком композицій видно, що артистка працює не лише з окремою піснею, а з усім репертуарним блоком як із цілісною роботою. Співачка зазначає, що, наприклад, пісню «Мистецтво» вона «присвятила всім тим, хто відчуває невпевненість у собі і залежність від думки соціуму» [1]. Сама артистка пояснює, що поштовхом до написання пісні стали власні переживання, зокрема депресивні стани й розмова з аудиторією про панічні атаки, на яку відгукнулося багато людей зі схожим досвідом. Так пісня постає не просто як ліричний трек, а як авторська реакція на поширений емоційний стан сучасної людини – тривожність й сумнів у собі.

Якщо порівняти ці три приклади, видно, що сучасна українська поп-пісня дедалі менше тримається на старій моделі, де співачка переважно виконує вже готовий матеріал, написаний для неї іншими. Натомість посилюється інша модель, коли артистка сама бере участь у створенні пісні, визначає тематичний напрям репертуару, мислить окремі релізи як частини більшого творчого

цілого. У **Jamala** це проявляється через концептуальність альбомів і жанрово складну музичну мову; у **Jerry Heil** – через поєднання поп-формату й чітко впізнаваного стилю; у **ROXOLANA** – через зосереджене вибудовування альбомного матеріалу. Саме тому в сучасній українській поп-культурі пісню дедалі логічніше розглядати не тільки як твір для виконання, а і як спосіб, у який артистка формулює власний стиль, власну тему і власний голос у широкому значенні цього слова.

Отже, українська пісня в просторі сучасної поп-культури все виразніше переходить від суто виконавського формату до моделі авторського висловлювання. Це не означає, що вокальний бік відходить на другий план; навпаки, саме поєднання голосу, тексту, репертуарного мислення й авторської участі сьогодні створює найбільш переконливі приклади поп-пісні. Творчість **Jamala, Jerry Heil та ROXOLANA** показує три різні, але однаково важливі способи такого переходу. У кожному з цих випадків пісня є не просто матеріалом для сцени чи стримінгових платформ, а формою, через яку артистка заявляє про себе вже не лише як виконавиця, а і як авторка власної музичної мови.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахарєва Т. Вганяло в депресію: популярна співачка випустила мотивуючий трек. Факти. URL: <https://fakty.ua/445495-vgonyalo-v-depressiyu-populyarnaya-pevica-vypustila-motiviruyucshij-trek> (дата звернення: 03.04.2026).
2. ДЖАМАЛА. JAMALA. URL: <https://jamala.ua/> (дата звернення: 03.04.2026).
3. Хомишин С. «Зібрала п'ять років творчості в один альбом»: Jerry Heil здивувала фанів новою платівкою. 24 Канал. URL: https://24tv.ua/show24/jerry-heil-vipustila-noviy-albom-arhetipi-shho-pro-nogo-vidomo_n2813005 (дата звернення: 03.04.2026).

БОРОДІЙ Ліна,

викладач кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

ВАЖЛИВІСТЬ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

У сучасному сценічному мистецтві вокаліст має бути не лише технічно підготовленим співаком, а й універсальним артистом, здатним поєднувати спів, рух і акторську гру в єдиному художньому образі. Зростання вимог до сценічної культури виконавця зумовлює необхідність включення хореографічної підготовки до навчальних програм здобувачів освіти вокальних спеціальностей. Саме через оволодіння пластикою, координацією та сценічним рухом формується впевненість, природність і виразність сценічної поведінки вокаліста. Тому дослідження ролі хореографії у підготовці майбутніх співаків є актуальним з точки зору сучасних освітніх стандартів і практики сценічного виконавства.

Хореографічна підготовка сприяє формуванню в вокалістів сценічної свободи, природності, впевненості у власних діях і вмінні передавати емоційний зміст твору через рух. Як зазначає О. Бойко у своїй роботі: «Пластика сучасного естрадного виконавця – одна з найголовніших складових сценічного образу – дозволяє виконавцеві виражати сутність, зміст, емоційно–змістовну основу» [1, с. 301]. Сучасні тенденції сценічного мистецтва вимагають від виконавця не лише володіння технікою співу, але й гармонійного поєднання голосу та руху, що забезпечує емоційне занурення публіки. Пластична виразність сьогодні є не другорядною, а необхідною професійною якістю, оскільки допомагає вокалістові відчувати музику тілом, зберігати природність і цілісність сценічного образу. Важливою умовою розвитку професійної майстерності є усвідомлення власного тіла як інструмента самовираження. Практичний досвід роботи з артистами–вокалістами підтверджує, що для багатьох здобувачів освіти опанування руху

і тілесної свідомості є складним процесом. Нерідко навіть технічно підготовлені вокалісти стикаються з внутрішньою скутістю, обмеженою координацією та страхом рухатися під час виступу.

При формуванні професійних навичок естрадного співака мають значення не лише заняття вокалом, ансамблем й іншими музичними дисциплінами, але й танцем у поєднанні з основами сценічного руху [3, с. 364]. Особистий педагогічний досвід підтверджує, що хореографічна підготовка має безпосередній вплив на якість вокального виконання. Коли здобувач освіти починає усвідомлювати своє тіло, довіряти руху, відчувати ритм і баланс, змінюється не лише його сценічна поведінка, а й саме звучання голосу. Тіло стає природним провідником музичного імпульсу, а пластика стає засобом емоційного вираження.

Пластичні вправи вимагають професійного танцювального запасу, оскільки неможливо творити без знань рухових сил. Тому викладання основ хореографічного мистецтва обов'язкові, але з послідовним переходом у другу частину уроку – імпровізацію [3, с. 364].

Зміст хореографічної підготовки здобувачів вокального мистецтва включає опанування кількох основних напрямів, кожен із яких виконує окрему функцію у формуванні виконавця. Класичний танець – формує правильну поставу, координацію, роботу рук і корпусу, дисциплінує тіло виконавця, створює основу професійного тону. Народно–сценічний танець –сприяє знайомству з характером і ритмікою різних культур світу, розвиває сценічну енергію та національний темперамент. Сучасна хореографія – виховує гнучкість, пластичність, відчуття ритму й здатність реагувати на зміну музичного настрою. Бальний танець – формує почуття партнерства, сценічного контакту, розвиток емоційності та музикальність.

Також Л. Красовська підкреслює пріоритетність забезпечення трансформації фундаментальних принципів хореографії в імпровізаційну діяльність, де елементи хореографії та сценічної пластики інтегруються, формуючи цілісний пластичний образ у контексті конкретного музичного

твору. Відповідно, у педагогічному процесі необхідно приділяти значну увагу кінетичному словнику, який сприяє змістовній, образній та емоційній інтерпретації музичного матеріалу [2, с. 150–151].

Враховуючи сучасні вимоги ринку праці, до робочої програми з дисципліни «Танець» для здобувачів освіти за напрямом «Вокальне мистецтво» у КМАЕЦМ були додані такі теми, як імпровізація та робота з реквізитом. Імпровізація у хореографічній підготовці здобувачів вокального мистецтва виконує функцію не лише розвитку творчої свободи, а й глибокого пізнання власного тіла як основного інструменту сценічного самовираження. Під час роботи з імпровізаційними завданнями здобувачі освіти навчаються швидко орієнтуватися у просторі, усвідомлювати баланс, координацію та енергетичний потенціал свого руху. Це сприяє формуванню навичок сценічної спонтанності, коли виконавець здатний адекватно реагувати на зміни музичного або сценічного контексту, на імпровізаційні сигнали партнерів чи на непередбачувані ситуації під час виступу.

З особистого педагогічного досвіду можна відзначити, що імпровізаційні вправи також допомагають здобувачам подолати внутрішню скутість і страх перед експериментом, формуючи впевненість у власних рухових рішеннях. Ключовим аспектом є формування інтегрованої взаємодії вокальної та кінетичної складових. У цьому контексті здобувачі освіти оволодівають компетенціями поєднання вокального виконання з руховою активністю, а також синхронізації дихальних процесів, метроритмічної організації та психоемоційного стану з тілесною експресією.

Робота з реквізитом та постановка вокально–хореографічного номеру є наступним етапом формування цілісного сценічного мислення. Використання реквізиту стимулює здобувачів освіти до творчого осмислення простору і взаємодії з об'єктами, що одночасно розвиває координацію та орієнтацію у сценічному середовищі. Під час постановки вокально–хореографічного номеру здобувачі опановують мистецтво інтеграції голосу, руху та акторської дії, формуючи єдиний художній образ. Власний досвід показує, що такі

комплексні завдання не лише підвищують сценічну пластичність та музикальність, а й сприяють розвитку інтуїтивного відчуття партнера, ритму та простору, що є критично важливим для успішного виконання ансамблевих і сольних номерів.

Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що хореографічна складова відіграє фундаментальну роль у формуванні фахової майстерності вокаліста, оскільки вона забезпечує перехід від суто технічного співу до створення цілісного художнього образу. Системне опанування пластичної культури – від класичного тренажу до імпровізаційних методик та роботи з реквізитом, дозволяє здобувачу освіти подолати психофізичні затиски, розвинути координацію та усвідомити власне тіло як досконалий інструмент сценічного самовираження. Таким чином, інтеграція хореографічних дисциплін у освітній процес підготовки вокалістів, як демонструє досвід КМАЕЦМ, є критично важливою передумовою для формування конкурентоспроможного артиста, здатного гармонійно поєднувати вокальну майстерність із пластичною виразністю та сценічною свободою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко О. С. Хореографія у номері естрадного вокаліста. Мистецтвознавство. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. Вип. 1. С. 300–303.
2. Красовська Л. О. Про пластику та постановку номера естрадного співака. *Культура України*. 2018. Вип. 61. С. 149–156.
3. Плаксіна О. Ф. Необхідність використання пластичної культури естрадного вокаліста. *Актуальні проблеми державного управління, педагогіки та психології*. 2019. С. 362–367.

БУЛАХ Тетяна,

професор кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, професор.

ТИПОЛОГІЯ КРЕАТИВНОСТІ В УМОВАХ АЛГОРИТМІЧНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ПРОСТОРУ

Сучасний мистецький простір перебуває у стані радикальної трансформації, зумовленої інтеграцією систем генеративного штучного інтелекту (ШІ) у процеси створення, перцепції та розповсюдження музичного твору. Цей зсув не є виключно технологічним; він торкається самих основ художньої діяльності, ставлячи під сумнів традиційні категорії авторства, суб'єктності та оригінальності. Розвиток цифрових технологій пройшов шлях від механічної автоматизації до створення складних нейронних структур, здатних імітувати когнітивні процеси людини, що змушує мистецтвознавство шукати нові теоретичні інструменти для класифікації цих явищ.

Центральним питанням сучасної музикології стає визначення природи креативності в умовах, коли алгоритм перестає бути просто інструментом і починає демонструвати ознаки творчої агентивності. Якщо раніше технологія розглядалася як пасивний посередник, то сьогодні вона виступає як повноправний учасник ко-креативного процесу, здатний пропонувати естетичні рішення, що виходять за межі людської інтуїції. У цьому контексті типологія креативності стає необхідним аналітичним фундаментом для розуміння того, як змінюється структура мистецького жесту в епоху алгоритмічного виробництва.

Розуміння креативності в сучасному дискурсі неможливе без звернення до когнітивних наук та філософії мистецтва. Традиційно креативність визначалася через новизну, цінність та непередбачуваність результату, проте поява систем ШІ додала до цього переліку категорію «обчислювальної креативності» (computational creativity). Маргарет Боден, один із провідних

теоретиків у цій галузі, запропонувала розділяти «психологічну» креативність (P–creativity), що є новою для окремого суб'єкта, та «історичну» креативність (H–creativity), яка є унікальною для всього людства. Для систем III це розрізнення є критичним: алгоритм може бути надзвичайно продуктивним на рівні P–креативності, проте досягнення H–креативності залишається дискусійним питанням, оскільки воно потребує глибокого контекстуального розуміння культури та історії [1, с. 28–31].

Дослідження креативності також спирається на концепцію «чотирьох П»: Особистість (Person), Процес (Process), Продукт (Product) та Преса/Середовище (Press). У випадку III ми спостерігаємо зміщення фокусу з особистості на процес та продукт, де алгоритм виступає як генератор процесу, а людина – як куратор фінального продукту [2, с. 56–59]. У цій гібридній парадигмі суб'єкт трансформується з автономного митця у «цифрового агента» або систему гібридного авторства. Творчий процес стає систематичним, оптимізаційним та ітеративним, що перетворює мистецьку діяльність на акт вибору та кураторства. Результатом часто стає синтетичний контент, орієнтований на масове виробництво персоналізованої або «функціональної» музики, де контекстом виступають не лише культурні канони, а й навчальні датасети та алгоритми дистрибуції.

Найбільша розбіжність між людиною та машиною спостерігається у площині суб'єкта: людина творить на основі життєвого досвіду та емоційної аудіації, тоді як III оперує ймовірнісними моделями. Проте III пропонує нову динаміку – швидку ітеративність, яка дозволяє митцю перевіряти сотні гіпотез за лічені хвилини. Це веде до виникнення нової естетики, де цінність переноситься з факту створення на якість вибору та концептуалізації.

Для глибинного аналізу функціонування III найбільш плідною є типологія М. Боден, яка виділяє три типи креативних процесів: комбінаторну, дослідницьку та трансформаційну креативність [1, с. 42]. Комбінаторна креативність базується на поєднанні знайомих ідей у незвичний спосіб. У музиці це проявляється як стилістичний ф'южн або неочікувані аранжувальні

рішення, де ШІ швидко знаходить кореляції між віддаленими елементами. Дослідницька (експлораторна) креативність передбачає вивчення меж існуючого «концептуального простору» – певної стилістичної системи чи набору правил. Тут ШІ демонструє максимальну ефективність, створюючи бездоганні імітації канонічних стилів.

Трансформаційна креативність полягає у зміні самих правил, які визначають концептуальний простір. Це найбільш складний тип, оскільки він потребує свідомого відкидання обмежень. ШІ у своєму нинішньому стані стикається з труднощами на цьому рівні через свою базованість на даних минулого. Однак він може виступати каталізатором трансформації, пропонуючи «нелюдські» рішення, які митець–людина інтерпретує як новий творчий шлях. У цій ієрархії найбільший потенціал ШІ зосереджений у дослідницькій креативності, тоді як трансформаційна залишається прерогативою людини, яка ставить перед машиною принципово нові запитання.

Інтеграція штучного інтелекту в музичну сферу не означає витіснення людської творчості, а радше знаменує перехід до нових форм ко–креації та гібридного авторства. Хоча сучасні алгоритми демонструють вражаючу ефективність у межах комбінаторної та дослідницької креативності, здатність до радикальної трансформації мистецьких канонів залишається унікальною прерогативою людини. Таким чином, роль сучасного митця зміщується від безпосереднього технічного виконання до стратегічного кураторства та постановки концептуальних завдань, де ШІ виступає потужним інструментом розширення інтелектуальних і звукових горизонтів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Boden M. A. *The Creative Mind: Myths and Mechanisms*. 2-nd ed. London: Routledge, 2004. 344 p.
2. McCormack J., & d'Inverno M. *Computers and Creativity*. Berlin; Heidelberg: Springer-Verlag, 2012. 430 p.

ВАЧАЄВА Владислава,

*викладач кафедри режисури та акторського мистецтва
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.*

СТУПЕРСЬКА Юлія, САЙ Вікторія,

*здобувачки III курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ОПП «Акторське мистецтво»
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.*

ІНКЛЮЗИВНИЙ ТЕАТР ЯК ПРОСТІР НОВОЇ АКТОРСЬКОЇ ЕТИКИ ТА СЦЕНІЧНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Сучасний театр дедалі активніше переосмислює власну природу, виходячи за межі традиційних естетичних і професійних канонів. Одним із ключових напрямків цього процесу є інклюзивний театр, який формує нову модель взаємодії між актором, простором і глядачем. Його поява зумовлена не лише соціальними трансформаціями, але й внутрішньою потребою мистецтва розширити межі репрезентації людського досвіду [1; 5].

Інклюзивний театр передбачає залучення до творчого процесу людей з різним фізичним, сенсорним, когнітивним або соціальним досвідом. Проте важливо підкреслити, що інклюзія в театрі – це не лише про присутність «іншого», а про зміну самої структури театрального мислення. Вона передбачає відмову від ієрархічної моделі, де існує чіткий поділ на «професійного» актора і «непрофесійного», натомість створюючи простір рівноправного співтворення [2].

У цьому контексті змінюється й акторська етика. Традиційно акторська майстерність базувалася на ідеї перевтілення, точності виконання та контролю над тілом і емоцією [1]. В інклюзивному театрі ці принципи трансформуються: на перший план виходить автентичність, присутність і здатність до взаємодії. Актор перестає бути лише виконавцем ролі – він стає учасником живого

процесу, де важливо не «зіграти правильно», а бути відкритим до партнера і ситуації [5].

Особливу роль відіграє поняття взаємодії. Інклюзивний театр руйнує звичну дистанцію між акторами, а також між сценою і залом. Взаємодія тут будується не за принципом демонстрації, а за принципом співпереживання і співіснування [1]. Це означає, що кожен учасник процесу впливає на результат, а сценічна дія народжується в моменті, а не лише відтворюється заздалегідь заданою формою [2].

Важливим аспектом є також переосмислення сценічного тіла. У класичному театрі тіло актора часто підпорядковується певним стандартам – пластичності, виразності, «нормативності». Інклюзивний театр відмовляється від цих критеріїв, визнаючи цінність будь-якого тіла як носія унікального досвіду. Таким чином, сценічна присутність перестає бути про ідеальну форму, натомість стає про правду існування [1].

Не менш значущим є вплив інклюзивного театру на глядача. Він змінює сам спосіб сприйняття вистави: глядач більше не є пасивним спостерігачем, а включається в процес співпереживання і осмислення [2]. Інклюзивні практики часто руйнують звичні очікування, змушуючи переглянути власні уявлення про норму, іншу тілесність і можливості людини. У цьому сенсі театр стає не лише мистецьким, а й етичним простором [5].

Крім того, інклюзивний театр активно взаємодіє з документальними та соціально орієнтованими формами. Він часто звертається до реальних історій, особистого досвіду учасників, що надає виставам особливої достовірності. Такий підхід змінює саму природу драматургії: текст більше не є єдиною основою, натомість важливими стають імпровізація, тілесна пам'ять і особисте висловлювання [3]. Варто зазначити, що інклюзивний театр формує нову модель професійності. Тут цінується не лише технічна підготовка, а й здатність до емпатії, гнучкості, відкритості до різного досвіду. Це вимагає від актора переосмислення власної ролі в процесі: від контролю – до довіри, від демонстрації – до співіснування [4].

У сучасному мистецькому просторі інклюзивний театр набуває дедалі більшого значення. Він не лише розширює межі театру як виду мистецтва, а й формує нову етичну парадигму, де важливими є прийняття, взаємоповага та різноманіття. Це робить його актуальним інструментом не лише художнього, а й соціального впливу [4].

Отже, інклюзивний театр постає як простір, у якому відбувається глибока трансформація акторської етики та сценічної взаємодії. Він змінює уявлення про професію актора, переосмислює роль глядача і відкриває нові можливості для театру як живого, відкритого і чутливого до світу мистецтва [1].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Koppers P. *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*. Routledge, 2003.
2. Бабенко Н. «Театр і соціальна інклюзія». Львів, 2020.
3. Лук'яненко К. *Інклюзивна театральна вистава: типологічний аспект*.
4. Акопян А. *Інклюзивний театр в Україні: історія та сучасність*.
5. *From accessibility to inclusion in the theatre*. 2023.

ГАВРИЛЮК Валентина,

здобувачка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Сценічне мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ:

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ, кандидат

мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ТІЛО АКТОРА ЯК ПОЛЕ ПЕРФОРМАТИВНОГО ЕКСПЕРИМЕНТУ

У сучасному перформативному мистецтві тіло постає не лише носієм дії, а самостійним та основним інструментом, через який осмислюються ключові питання ідентичності, соціальних норм, влади та технологічних трансформацій. У зв'язку з цим виникає необхідність осмислення нових підходів до роботи з тілом актора, а також визначення його ролі у створенні перформативної сценічної дії. В історичній перспективі український театр Перетворення Леся Курбаса та театр Витоків Єжи Гротовського цілком ймовірно підготували ґрунт для радикальних тілесних експериментів, які у наш час продовжують сучасні перформери та актори. Актуальність дослідження зумовлена тим, що сучасне мистецтво активно реагує на виклики сьогодення: війну, екологічні катастрофи, кризу ідентичності та розвиток технологій і все це демонструється саме через тілесні практики. Тіло стає місцем перетину особистого і політичного, біологічного і технологічного, індивідуального і колективного досвіду.

Для Гротовського актор – це «перформер», людина дії, яка перетворює фізичну дію в ритуал за допомогою внутрішньої емоційної концентрації. Натомість курбасівський «Розумний Арлекін» – це актор-мислитель, інтелектуал і творець, який через напруження психофізичних сил формує сценічну дію [2, р. 141]. Ідея цих концептів схожа – це митець, що поєднує в собі духовність та тілесність, які доповнюють одне одного в процесі створення

дії. [2, р. 133]. «Треба досягти великого напруження всіх наших інтелектуальних психофізичних сил, аби щось створити» [1, с. 77]. Сьогодні сучасність все більше піднімає питання тіла в мистецькому та культурному контексті. Як приклад пропоную розглянути сучасні театральні експерименти та перформативні течії художників.

Наприклад художники–перформери Орлан та Стеларк ставлять питання «Хто я?» і «Що таке тіло?» та «Де саме його межі?». Тіло для них стає як і для акторів інструментом, але набагато глибшого дослідження контролю та автономії. Митці вже розмивають кордони тіла та мистецтва, в той час коли розмиваються і театральні кордони традицій до влади експериментів та нових форм [3; 4]. Зокрема, Стеларк у перформансі «Third Ear» створює імплантоване у власну руку штучне вухо, яке функціонує як розширення сенсорних можливостей тіла та ставить питання про межі людської тілесності у добу технологій. У роботі «Suspensions» митець підвішує своє тіло за допомогою гаків, досліджуючи фізичні межі болю, витривалості та контролю над тілом, перетворюючи його на об'єкт публічного споглядання і експерименту. Орлан у свою чергу у серії перформансів «The Reincarnation of Saint–Orlan» використовує пластичну хірургію як художній метод, трансформуючи власне тіло відповідно до канонів краси різних епох. Ці операції транслуються як мистецькі події, де тіло стає полем критики соціальних стандартів, гендерних норм та культурних стереотипів. У проекті «Self-Hybridization» художниця створює цифрові образи гібридного тіла, поєднуючи риси різних культур, що підкреслює умовність ідентичності як такої. У контексті театрального мистецтва – це формує низку ключових напрямів та викликів. По-перше, важливим стає розвиток практик, що поєднують класичну акторську гру із сучасними технологічними, медіа та перформативними тенденціями.

Опера «GAIA-24», створена у контексті осмислення підриву Каховської ГЕС 6 червня 2023 року, репрезентує тіло як частину глобального екологічного та космічного організму. OPERA APERTA – лабораторія

сучасної опери, заснована композиторами Романом Григорівим та Іллею Разумейком. Мистецька команда Марічка Штирбулова, Юлія Вітранюк, Вікторія Бусел, Олександр Чишій, Катерина Гордієнко, Дарія Гордійчук, Дарія Богдан, Кароліна Музиченко, Аким Зварич, Олександр Явдик, Роман Григорів, Ілля Разумейко досліджують нові підходи у перформативних та міждисциплінарних практиках. Апелюючи до образу Гайї – живої Землі, постановка поєднує музичні, пластичні та ритуальні елементи, перетворюючи сценічну дію на перформативний акт співпереживання катастрофи. Тіло тут функціонує не лише як інструмент вираження, а як провідник колективної травми та екологічної свідомості. Особливо показовою є друга частина опери, побудована на пластиці оголеного тіла, де тілесність постає як вразлива, відкрита і водночас універсальна форма комунікації між людиною, природою і глядачем. Таким чином, у «GAIA-24» тіло інтегрується у ширший постгуманістичний дискурс, де межі між людиною і довкіллям стираються. Опера «GAIA-24. Opera del Mondo» репрезентує тіло як частину глобального екологічного організму [6]. Пластика оголеного тіла, через яку передається вразливість, травма та взаємозв'язок людини з природою. У цьому випадку тіло стає медіумом колективної пам'яті та екологічної свідомості, виходячи за межі індивідуального досвіду.

У свою чергу наступний приклад вистава «Метод 46» в Дикому театрі досліджує тіло в контексті соціального контролю, насильства та ілюзії безпеки мистецького середовища [5]. Режисер Олекса Гладушевський ставить перед акторами-перформерами Нежелським Дмитром, Гусаком Олександром, Власенко Павлом, Янковим Артемом, Камалов Едуардом, Городнічевим Глібом, Маланушенко Арсенієм, Соколовським Артемом не просте завдання. Сюжет, що розгортається у просторі модного показу, поступово трансформується з естетизованого видовища у психологічний і фізичний експеримент. Тіло тут стає об'єктом маніпуляції, дисципліни та влади, а також інструментом опору. Важливим є залучення глядача, який спершу виступає як пасивний спостерігач, але фактично стає співучасником події, не розрізняючи

межі між художньою умовністю і реальною травмою. У цьому контексті оголене тіло функціонує як інструмент конфлікту між індивідуальною автономією та репресивною системою, що безпосередньо перегукується з ідеями перформативності та соціальної критики. Глядач у цій виставі опиняється у складній позиції: він не лише спостерігає, а й стає співучасником події, саме це і створює ефект дискомфорту і змушує переосмислювати власну роль у процесі мовчазного споглядання вистави.

Обидві вистави демонструють, що сучасний театр дедалі більше тяжіє до перформативних течій, у яких тіло перестає бути лише засобом репрезентації і стає автономним носієм сенсу, здатним виявляти травму, спротив і взаємодію з глобальними процесами. Сучасні театральні практики демонструють перехід від репрезентації до досвіду: тіло більше не «зображає», а переживає, транслює і провокує. Воно стає індикатором, у якому виникають питання: що є нормою, де проходять межі контролю, і що означає бути тілом у сучасному світі.

Таким чином зазначимо, що в сучасному перформативному мистецтві дійсно є певні тяжіння до нового зображення акторського тіла. Коли актори та режисери прагнуть наблизити глядача до соціальної проблеми шляхом фізичного дискомфорту через оголеність на сцені. У сучасному перформативному мистецтві тіло дійсно постає не лише інструментом актора, а стає самостійним та основним медіатором, через який осмислюються ключові питання ідентичності, соціальних норм, влади та технологічних трансформацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Курбас Л. Філософія театру. Харків–Київ : Видавництво «Основи», 2022. 920 с.
2. Grotowski Jerzy. Towards a Poor Theatre. London: Methuen Drama, 2002. 256 p.

3. Sophia Lawler-Dormer. Redefining The Human Body As «Meat, Metal and Code»: An Interview with Stelarc. URL: <https://www.sleek-mag.com/article/stelarc-interview-posthumanism/> (дата звернення: 25.03.2026).
4. Владимир Коношевич. Художниця ОРЛАН: «Жінкам настав час зрозуміти, що народжувати їм не обов'язково». URL: <https://birdinflight.com/portret-uk/20171206-20171206-20171206-orlan-interview.html> (дата звернення: 25.03.2026).
5. Катерина Пенькова. «Метод 46». URL: <https://wild-t.com.ua/afisha/metod-46/> (дата звернення: 03.04.2026).
6. «GAIA 24» Опера про Каховську катастрофу. URL: <https://inkyiv.com.ua/2024/10/gaia-24-opera-pro-kakhovsku-katastrofu/> (дата звернення: 03.04.2026).

ГЕРАСИМЕНКО Костянтин,
*старший викладач кафедри циркових жанрів
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,
заслужений артист України.*

ТЕОРЕТИЧНО-ПРАКТИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ КЛОУНА: СИНТЕЗ ФІЗИЧНОЇ ТЕХНІКИ ТА ІМПРОВІЗАЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ

У сучасному мистецькому просторі клоунада трансформується з традиційного циркового жанру у складний міждисциплінарний феномен, що поєднує засоби фізичного театру, пантоміми, акторської майстерності та пластичних практик. У зв'язку з цим актуалізується проблема системної підготовки артиста-клоуна як універсального виконавця, здатного до синтетичного сценічного мислення.

Важливо комплексно підходити до формування професійних навичок циркового артиста. Клоунада, як особливий вид сценічної діяльності,

ґрунтується на поєднанні технічної майстерності, тілесної виразності та здатності до імпровізації [1, с. 12].

Однією з центральних категорій є поняття «клоунського стану», що визначається як особлива психофізична установка виконавця, заснована на відкритості, спонтанності та емоційній широті. Формування цього стану передбачає звільнення від стереотипних моделей поведінки та розвиток здатності до безпосереднього реагування на сценічну ситуацію [1, с. 34]. У цьому аспекті клоунада наближається до практик фізичного театру та імпровізаційних технік.

Важливим компонентом підготовки є розвиток тілесної виразності, що реалізується через систему фізичних вправ. Зокрема, значну увагу слід приділити розвитку координації, балансу та пластичності як базових характеристик сценічного руху [1, с. 67].

Приклади практичних вправ:

- *На координацію:* виконання асинхронних рухів (наприклад, одночасне малювання кола однією рукою та трикутника іншою), поєднання руху з ритмічним рахунком або мовленням.

- *На баланс:* утримання стійких поз на одній нозі з варіаціями положення корпусу; пересування по уявній лінії з контролем центру ваги; робота з нестійкими опорами.

- *На пластичність:* повільні ізольовані рухи частин тіла, вправи на хвилюву пластику, трансформація звичайної ходи у стилізовану сценічну.

Акробатичні прийоми у структурі підготовки клоуна розглядаються не як самоціль, а як засіб підсилення виразності сценічної дії. Їх застосування сприяє формуванню динаміки, контрасту та несподіваності, що є важливими складовими комічного ефекту.

Практичні вправи з акробатичними прийомами:

1. Базові вправи на підготовку до акробатики

- *Групування:* з положення стоячи повільний перехід у присід із максимальним «збиранням» тіла (коліна до грудей, підборіддя до грудей).

- *Переكاتи на спині*: вперед–назад із контролем округлення хребта.
- *Переكاتи в бік*: формують орієнтацію в просторі та підготовлюють до складніших елементів.

2. Вправи на переكاتи та падіння (сценічна безпека)

- *Переكات вперед (через плече)*: з положення присіду або напівприсіду, з акцентом на плавність і безшумність.
- *Переكات назад*: із контролем опори на плечі, без навантаження на шию.
- *Сценічне падіння*: відпрацювання «м'якого» падіння через амортизацію (через коліна, стегно, плече).
- *Комічне падіння*: поєднання техніки безпечного падіння з перебільшеною пластикою та паузою.

3. Балансові акробатичні вправи

- *Стійка на одній нозі з варіаціями* (руки, нахили корпусу, закриті очі).
- *Парні вправи на рівновагу*: утримання балансу з партнером (опора «долоня в долоню», «спина до спини»).
- *Елементи стійки на руках (початковий рівень)*: опора об стіну, короткочасна фіксація положення.

4. Динамічні акробатичні вправи

- *Перекид вперед і назад* (з поступовим переходом до серійних виконань).
- *Перекид боком («колесо»)* – спочатку з допомогою партнера або опори.
- *Стрибки з обертами*: прості повороти на 180° та 360° з контролем приземлення.

5. Вправи на координацію з акробатичними елементами

- поєднання перекатів із вставанням у задану позу;
- виконання перекидів із подальшою імпровізаційною дією;
- чергування повільних і швидких рухів у межах однієї зв'язки.

6. Інтеграційні вправи (акробатика + клоунада)

- *«Невдалий трюк»*: свідоме «порушення» техніки з подальшим комічним виправленням ситуації;

- *Акробатична імпровізація*: створення короткої сценки, де рухи (перекати, падіння, баланс) підпорядковані образу;
- *Робота з паузою*: після виконання трюку – фіксація пози для підсилення комічного ефекту;
- *Взаємодія з уявним предметом* під час акробатичного руху.

Жонглювання виконує не лише технічну, але й когнітивну функцію, оскільки розвиває увагу, концентрацію та відчуття ритму [1, с. 102]. Воно також сприяє формуванню взаємодії з предметним середовищем сцени.

Приклади вправ із жонглюванням:

- базові каскадні кидки з поступовим ускладненням темпу;
- жонглювання з варіацією висоти та траєкторії предметів;
- поєднання жонглювання з рухом (крокування, обертання);
- імпровізаційні завдання з використанням несподіваних предметів.

Окремий блок підготовки клоуна становлять імпровізаційні практики, які є основою творчої індивідуальності клоуна. Імпровізація забезпечує живу взаємодію з глядачем та дозволяє адаптувати сценічний матеріал до конкретної ситуації [1, с. 145].

Приклади імпровізаційних вправ:

- реагування на випадкові звуки або дії партнерів;
- створення міні–сцен на основі заданої емоції;
- «помилка як ресурс» – трансформація невдалих дій у сценічну знахідку;
- взаємодія з уявним об'єктом або простором.

Формування артиста-клоуна поєднує фізичні, технічні та психоемоційні аспекти. Клоунада є синтетичним видом перформативного мистецтва, у якому важливу роль відіграє взаємодія між тілом, емоцією та імпровізаційним мисленням. Практичні вправи, спрямовані на розвиток координації, пластичності, жонглювання та імпровізації, сприяють формуванню універсального виконавця, здатного до творчого самовираження та сценічної адаптивності. Підготовка майбутнього клоуна ґрунтується на принципі

інтеграції технічних і творчих компонентів, де фізична підготовка виступає базою для розвитку сценічної свободи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Davison, J. Clown Training: A Practical Guide. Palgrave Macmillan Springer, London, United Kingdom. 2015. 192 p.

ГОЛУБЄВА Галина,

*старший викладач кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.*

БОЛДУЗЄВ Роман,

*викладач кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.*

ОСОБЛИВОСТІ ПРОВЕДЕННЯ ТВОРЧОГО КОНКУРСУ ДЛЯ ВСТУПУ НА ПЕРШИЙ (БАКАЛАВРСЬКИЙ) РІВЕНЬ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ В5 «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Враховуючи значний досвід, набутий у роботі приймальних комісій та участі в якості членів журі різноманітних міжнародних і всеукраїнських конкурсів та фестивалів, розробники Рекомендацій звертають увагу на проблему невдалого добору репертуару більшістю вступників, який демонструється під час вступного випробування (творчого конкурсу). Процес добору репертуару є найважливішою складовою подальшої роботи зі студентом-вокалістом [1; 2].

Розуміючи, що сучасна молодь зазвичай орієнтується на популярний сучасний репертуар, слід зазначити, що саме такі твори найчастіше обираються для вступних іспитів або конкурсів. Водночас співак–початківець нерідко намагається зіставити свій голос із голосом відомого виконавця, копіюючи його манеру та загальне звучання. Однак такий підхід є

малоефективним, оскільки ґрунтується на суб'єктивному сприйнятті та не враховує індивідуальні вокальні особливості [2; 3]. Малоімовірно, що виконавець зможе повністю відтворити манеру популярного артиста навіть за умови подібності тембру.

Під час добору репертуару не варто орієнтуватися виключно на «модні» пісні, які часто мають короточасну популярність. Значно більш доцільним є звернення до перевірених зразків сучасної естрадної музики. Водночас допускається виконання оригінальних кавер–версій відомих творів. Цікавим прийомом є також виконання пісень із так званим «гендерним переосмисленням» (коли чоловічі пісні виконує жінка і навпаки), що дозволяє уникнути прямого порівняння з оригіналом [3; 4]. Найбільш цінним є індивідуальне прочитання музичного твору, яке дає змогу продемонструвати творчу індивідуальність виконавця. Водночас використання неякісних або невідповідних фонограм може негативно вплинути на загальне сприйняття виступу, оскільки аранжування часто створюється з урахуванням тембру та стилю конкретного виконавця [4; 5].

Отже, ключовим критерієм добору репертуару є відповідність твору вокальним можливостям виконавця, його здатність усвідомити зміст твору та емоційно його передати [2].

Рекомендується формувати конкурсний репертуар таким чином, щоб він включав контрастні за характером твори: перша пісня – енергійна, динамічна, друга – лірична, емоційно насичена. Такий підхід дозволяє повніше розкрити артистичні здібності вступника [1; 3]. Особливу увагу слід приділяти якості фонограм. Відтворення аудіоматеріалів на побутових пристроях (телефон, ноутбук) не дає об'єктивного уявлення про їх звучання в концертних умовах. Тому рекомендується перевіряти фонограми на професійній апаратурі або в якісних навушниках. Також варто уникати використання так званих «мінусовок» низької якості, що можуть містити залишки вокальної партії [5].

Доцільним є скорочення надто довгих вступів та інструментальних проґрашів. Загальна тривалість вокальної програми, як правило, не повинна

перевищувати 8 хвилин. Важливо також емоційно включатися у виконання з перших секунд звучання твору, що сприяє подоланню хвилювання [3; 6]. Для зниження рівня стресу перед виступом рекомендується виконувати нескладні фізичні вправи (розтягування, дихальні вправи, рухи для активізації м'язів), що допомагає стабілізувати психоемоційний стан [6].

Варто враховувати, що до складу приймальної комісії входять досвідчені фахівці, які здатні швидко оцінити потенціал вступника. Тому не слід хвилюватися, якщо виступ буде перервано. Основними чинниками успішного виступу залишаються впевненість, щирість та віра у власні сили.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Goffi-Fynn J., Hoch M. *Student-Centered Voice Pedagogy*. New York : Routledge, 2025.
2. Bozeman K. W. *Practical Vocal Acoustics : Pedagogic Applications for Teachers and Singers*. 2nd ed. Lanham : Rowman & Littlefield, 2025.
3. Sisco D. *Wholehearted Voice Pedagogy : An Integrative Approach to Training Vocal Artists*. San Diego : Plural Publishing, 2021.
4. Gudmundsdottir H. R., Beynon C., Ludke K., Cohen A. (eds.). *The Routledge Companion to Interdisciplinary Studies in Singing. Vol. II : Education*. London : Routledge, 2020.
5. Rosenberg M. D., LeBorgne W. *The Vocal Athlete : Application and Technique for the Hybrid Singer*. San Diego : Plural Publishing, 2019.
6. Cazden J. *Everyday Voice Care : The Wellness Guide for Singers, Actors, and Talkers*. 2-nd ed. Lanham : Rowman & Littlefield, 2025.

ГРЕК Володимир,

викладач фахового коледжу, завідувач кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

доцент, заслужений діяч мистецтв України.

МОТИВАЦІЯ ТА ПСИХОЛОГІЧНА СТІЙКІСТЬ ГАРАНТА ОСВІТНЬОЇ ПРОГРАМИ ЯК КЛЮЧОВОГО СУБ'ЄКТА ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ

У сучасному освітньому середовищі закладів вищої освіти України особливого значення набувають механізми забезпечення якості реалізації освітніх програм. Це пояснюється як внутрішніми потребами розвитку системи освіти, так і зовнішніми викликами, пов'язаними з інтеграцією до європейського освітнього простору. У цьому контексті формується нова управлінсько–академічна роль гаранта освітньої програми, який відіграє ключову позицію у реалізації та вдосконаленні освітнього процесу. Поява цього інституту відображає перехід від формального виконання вимог стандартів вищої освіти до системного підходу, де гарант відповідає за управління процесами, пов'язаними з якістю освіти.

«Відповідно до законодавчої бази до особи гаранта чіткі вимоги відсутні, однак у межах університетської автономії заклади вищої освіти мають можливість визначити параметри, яким будуть відповідати гаранті» [1, с. 172]. У сучасних реаліях гарант освітньої програми розглядається як ключова фігура забезпечення якості освіти, вимоги до якого чітко описуються у відповідних положеннях ЗВО, які визначають порядок призначення, вимоги, функції та повноваження гаранта освітньої програми [2].

Незважаючи на престижність цієї ролі, на практиці далеко не всі науково–педагогічні працівники готові брати на себе відповідальність гаранта. Реальний зміст цієї ролі значно складніший, оскільки гарант несе персональну відповідальність за розробку, впровадження, моніторинг та вдосконалення освітньої програми, а також за результати її акредитації. Якщо гарант не є

представником адміністрації, наприклад завідувачем кафедри, його повноваження часто обмежені, оскільки він не завжди може впливати на кадрові рішення, розподіл навантаження або ресурсне забезпечення. Така невідповідність між відповідальністю та реальними можливостями створює підвищений професійний ризик. Додатковим стримуючим фактором є велике адміністративне навантаження, пов'язане з підготовкою документів, звітів і взаємодією з відділами забезпечення якості освіти. Процеси акредитації часто супроводжуються високим рівнем стресу, жорсткими строками та підвищеною увагою до недоліків програми. У разі негативного результату відповідальність зазвичай персоніфікується через гаранта, навіть якщо проблеми мають системний характер. Це зумовлює обережне ставлення до прийняття цієї ролі та актуалізує необхідність удосконалення нормативного регулювання, чіткого визначення повноважень і забезпечення реальної підтримки гаранта з боку ЗВО.

Суб'єктність гаранта проявляється у здатності бути активним, відповідальним і автономним учасником освітнього процесу, який не лише координує реалізацію програми, а й визначає напрями її розвитку. Як ключова фігура, гарант забезпечує цілісність програми, узгодженість її структурних компонентів та відповідність сучасним вимогам ринку праці, взаємодіючи зі стейкхолдерами та представниками професійного середовища. Особливістю суб'єктності гаранта є поєднання організаційної, академічної та комунікативної функцій. В організаційному вимірі він координує роботу проектної групи та залучених науково-педагогічних працівників, забезпечуючи логічну побудову освітнього процесу. В академічному просторі він є носієм експертного знання, відповідає за зміст освітньої програми та її науково-методичний рівень, а у комунікативному аспекті виступає посередником між здобувачами освіти, викладачами, адміністрацією та роботодавцями. Водночас суб'єктність гаранта формується в умовах інституційних обмежень, коли рівень відповідальності значно перевищує обсяг управлінських повноважень. Це вимагає прояву лідерських якостей,

ініціативності, відповідальності та здатності до неформального впливу на освітній процес.

Мотивація виконання функцій гаранта є ключовим чинником ефективності реалізації освітніх програм та забезпечення якості вищої освіти загалом. У сучасних умовах зростання вимог до акредитаційних процедур, підвищення відповідальності та розширення функціонального навантаження гаранта особливого значення набуває формування збалансованої системи мотивації. Практика показує, що існує дисбаланс між обсягом обов'язків гаранта та рівнем його матеріальної, організаційної та інституційної підтримки. Часто виконання функцій гаранта потребує значних витрат часу та високої відповідальності, що не завжди компенсується належними стимулюючими механізмами. Це знижує зацікавленість науково–педагогічних працівників і може впливати на якість освітніх програм. Важливо також забезпечити прозорі критерії оцінки ефективності діяльності гаранта. Нематеріальна мотивація включає підвищення академічного статусу, визнання ролі гаранта на рівні закладу, розвиток професійних компетенцій та участь у прийнятті управлінських рішень. Доцільним є також формування культури підтримки гаранта з боку адміністрації ЗВО.

Окремої уваги потребує зниження бюрократичного навантаження на гаранта шляхом оптимізації документальних процедур та цифровізації процесів забезпечення якості. Це дозволить сконцентрувати основні зусилля на стратегічному розвитку програми, а не на формальному виконанні адміністративних процедур. Ефективна система мотивації має поєднувати матеріальне стимулювання, інституційну підтримку та визнання професійної ролі, що сприятиме підвищенню якості освітніх програм і конкурентоспроможності закладу.

Психологічна стійкість гаранта є важливою складовою професійної ефективності в умовах високих вимог до якості освіти. Виконання функцій гаранта супроводжується значним емоційним, інтелектуальним та організаційним навантаженням, що потребує здатності зберігати внутрішню

рівновагу, стресостійкість та адаптивність. Особливістю роботи є поєднання високої відповідальності за результати акредитації та необхідності взаємодії з різними стейкхолдерами. Психологічна стійкість проявляється у здатності ефективно діяти в умовах невизначеності, приймати виважені рішення під тиском та підтримувати мотивацію навіть у разі критики або негативних оцінок програми. Її недостатній рівень може призводити до вигорання, зниження продуктивності та уникання відповідальності. Інституційне визнання складності ролі гаранта, чітке визначення повноважень та підтримка з боку керівництва сприяють зміцненню психологічної стійкості та підвищенню ефективності роботи.

Справжній гарант освітньої програми – «супер герой». Він одночасно виконує роль організатора, експерта, комунікатора і лідера. На його плечах лежить величезна відповідальність, від результатів акредитацій до розвитку програми та формування якісного, сучасного освітнього середовища. Підтримка, розуміння і спільна робота – ось що дозволяє гаранту діяти максимально ефективно, впевнено приймати рішення і створювати програму, якою по-справжньому можна пишатися. Ця роль вимагає не тільки професіоналізму, а й стійкості, ініціативності та внутрішньої мотивації. Тому важливо не лише очікувати високих результатів від гаранта, а й створювати для нього умови, де він може реалізувати свій потенціал на повну.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єременко О. Є., Бутенко А. П. Правовий статус, професійний та демографічний портрет гаранта освітньої програми. *Право України*. 2021. № 2. С. 171–185.
2. Положення про гаранта освітньої програми у Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/polozhennya-pro-garanta-osvitnoyi-programy-u-kmaeczm.pdf> (дата звернення: 26.03.2026).

ГРІНБЕРГ Ігор,

доцент кафедри режисури та акторської майстерності

імені народної артистки України Лариси Хоролець.

Навчально-наукового Інституту сучасного мистецтва Національної

академії керівних кадрів культури і мистецтв.

ПОДІЯ ЯК ГОЛОВНИЙ ЧИННИК ВПЛИВУ ЗМІНИ СЦЕНІЧНОЇ АТМОСФЕРИ

Сценічна атмосфера – це цілісна емоційна аура вистави, яка об'єднує актора та глядача в єдиному просторі переживання. Під атмосферою спектаклю будемо мати на увазі «...тонкий сплав найрізно–манітніших елементів сценічного мистецтва, в результаті якого спектакль набуває єдиного тону, єдиного смислового й емоційного звучання» [6, с. 225].

Першим виділив атмосферу «...як об'єктивну силу, що існує між актором і глядачем» М. Чехов [7].

Проте атмосфера не є статичною. Ключовим «двигуном», що трансформує цей простір, є **сценічна подія**. Розуміння механізму впливу події на атмосферу є фундаментальним для режисерського аналізу та акторського втілення.

Одна з найглибше вкорінених у природі живого організму потреб – це потреба в дослідженні навколишнього світу, в отриманні інформації про нього. Один з найважливіших мотивів діяльності людини – мотив дослідницький. До жодного факту, події, вчинку ми не ставимося безпристрасно, і тому навколо нас постійно є ніби якесь емоційне поле, більш або менш напружене. Це емоційне поле, супутнє нам усе життя, в деякому відрізку часу має певну домінанту. Тут важливо відзначити, що під деякими відрізками часу ми розуміємо «...події, що відбувається в нашому житті, в результаті яких і з'являється ця домінанта – комплекс емоцій певного ладу, характеру, тональності»[6, с. 228].

Згідно з теорією драми (від Арістотеля до Станіславського), подія – це пропонувана обставина, яка докорінно змінює хід дії та взаємини між персонажами. Кожна подія несе в собі новий зміст, який миттєво вимагає зміни емоційного «повітря» сцени. Як зазначала О. Заболотна, «сценічна атмосфера не є статичним фоном, а виступає активним чинником дії, що організує психофізичний стан актора та сприйняття глядача» [1]. Атмосфера – це «емоційна нестійка рівновага». Подія виступає детонатором, який виводить систему з рівноваги, змушуючи глядача і актора відчувати новий «температурний режим» сцени». Вона руйнує попередній емоційний стан і диктує новий ритм та настрій. «Режисура атмосфери – це здатність матеріалізувати невидиме через точне поєднання темпоритму, світлової партитури та речового середовища» [2]. Л. Курбас використовував поняття «акцент» та «перетворення». Подія для нього – це «...момент вибуху енергії, який змінює ритмо–структуру вистави» [3] (те, що ми сьогодні називаємо зміною атмосфери). Він доводив, що подія змінює внутрішній ритм актора. Зміна ритму миттєво змінює сприйняття простору – так народжується нова атмосфера (від камерної до епічної).

Розглянемо механізм трансформації атмосфери через подію, що відбулася. Вважатимемо цей механізм процесом, який має наступні фази:

- **Конфліктний імпульс:** Подія завжди містить елемент несподіванки або гострого зіткнення інтересів. Це народжує напругу, яка фізично відчувається в залі.

- **Зміна темпо–ритму:** Після настання події змінюється швидкість психологічних процесів персонажів. Прискорення або раптове «заціпеніння» ритму безпосередньо формує нову атмосферу (від тривожного очікування до вибухового хаосу).

- **Зміна фізичного самопочуття актора:** Атмосфера не існує окремо від актора. Подія змушує артиста змінити спосіб дихання, м'язовий тонус та інтенсивність випромінювання внутрішньої енергії.

Подія підкріплюється засобами театральної виразності:

Різка зміна світлової та звуко–шумової партитур в наслідок події легітимізує зміну атмосфери для глядача.

Перегрупування персонажів на сцені в нову мізансцену після події візуалізує новий емоційний стан.

Народження поняття художньої атмосфери спектаклю нерозривно пов'язане з діяльністю К. С. Станіславського і В. І. Немировича–Данченка, які ввели це поняття в театральну практику і теорію, відштовхуючись, як і багато в дечому, від досвіду видатних діячів театального мистецтва.

Українська театральна школа розглядає подію не лише як літературний факт, а як живий імпульс, що фізично змінює «густину» сценічного часу та простору. Зокрема, М. Липківський акцентуючи увагу на сугестивній функції події зазначав: «взаємозв'язок події та атмосфери створює «ефект присутності». Якщо подія не змінює атмосферу, глядач перестає вірити в реальність того, що відбувається» [4].

Атмосфера спектаклю – категорія театального мистецтва, проте так само, як і життєва, ця атмосфера залежить від людини – актора. Обидві атмосфери залежать від дії людини. Це свідчить про те, що і на сцені певні закономірності реального життя не перестають існувати: відриваючи атмосферу спектаклю від дій актора або вибудовуючи її поза актором, «...розробляючи систему дій актора поза атмосферою, ми порушуємо не тільки сценічні закони, але і закони реального життя» [5]. У повсякденному житті ми живемо зовсім не за схемою, жоден акт нашої поведінки не можна відірвати від усієї атмосфери нашого життя.

Сценічна атмосфера вбирає в себе всі відтінки і складну багатогранність людських почуттів актора-образу, і «... чим точніше і ретельніше режисер і актор вибудовуватимуть психофізичне життя сценічного образу, тим повнозвучнішою буде атмосфера спектаклю, тим сильніше вона захопить свідомість глядачів» [7].

Уміння актора створювати атмосферу, виходити на сцену оповитим хмарою атмосфери образу, слід віднести до однієї з найчудовіших якостей

акторського обдарування. Вільне володіння атмосферою дозволяє таким акторам, залежно від пропонованих обставин, легко міняти забарвлення атмосфери, її тональність, цілісність.

Атмосфера образу, як правило, багаточарова, і «...чим яскравіше і цікавіше «зерно» образу, тим більша кількість пластів повинна розкритися, перш ніж ми побачимо справжню суть образу» [5].

Сценічна атмосфера є похідною від ланцюга подій. Без події атмосфера стає ілюстративною та мертвою. Саме подія дозволяє атмосфері бути живою, динамічною та здатною еволюціонувати разом із розвитком драматичного конфлікту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Заболотна О. В. Атмосфера вистави як художня цілісність. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, 2013. Вип. 29. С. 60–65.
2. Заболотна О. В. Сценічна атмосфера як категорія режисури. Питання культурології: зб. наук. пр. Київ: Вид. центр КНУКіМ, 2014. Вип. 30. С. 58–63.
3. Курбас Л. Філософія театру / упоряд. М. Лабінський. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. 917 с.
4. Липківський М. Гіпноз театру : ст., рец., діалоги. Київ : Антиквар, 2016. 336 с.
5. Станіславський К. С. Робота актора над собою / пер. з рос. Т. Ольховського. Львів : Літопис, 2011. 672 с.
6. Хоралець Л. І. Художня атмосфера спектаклю. *Актуальні проблеми, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Вип. XXXVI. Київ: Міленіум, 2016. С. 225–234.
7. Чехов М. О. Про техніку актора / пер. з англ. О. Гладій. Харків: Фоліо, 2020. 224 с.

ГЛУХОВА Вероніка,

*здобувачка другого (магістерського) рівня вищої
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені Івана Карпенка-Карого.*

ІММЕРСИВНИЙ ТЕАТР ЯК НОВА ПАРАДИГМА СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Іммерсивний театр – це формат театрального мистецтва, де глядач виходить із комфортного крісла в залі та занурюється в ігровий простір. Тут немає «четвертої стіни», а кожен крок учасника може змінити хід історії.

Сутність іммерсивного театру полягає у повному зануренні аудиторії в художній простір вистави, де зникає чітка межа між сценою та залом, а сам глядач стає активним учасником подій. Такий підхід кардинально змінює саму природу театрального досвіду, перетворюючи його з пасивного споглядання на невелике життя всередині дійства.

Ключовою ознакою іммерсивного театру є простір. Вистави часто відбуваються не в класичних театральних приміщеннях, а в історичних будівлях, готелях або спеціально адаптованих локаціях. Простір стає не лише декорацією, а повноцінним драматургічним елементом, який формує атмосферу і впливає на розвиток та сприйняття історії. Глядач має можливість самостійно пересуватися, обирати маршрути, спостерігати за різними сюжетними лініями, що робить унікальним кожну виставу.

У багатьох іммерсивних постановках актори вступають у прямий контакт із глядачами, залучають їх до дії, дають їм ролі та впливають на розвиток сюжету. Для глядача це створює ефект співтворчості, коли він відчуває власну причетність до художнього процесу.

З продюсерської точки зору, створення іммерсивної вистави є складним процесом, що потребує міждисциплінарної співпраці. Режисер працює з текстом, акторами, простором, світлом, звуком, хореографією та навіть логістикою руху глядачів. Такі проєкти часто є дорогавартісними і

потребують від продюсера детального планування, координації всієї команди та технічного забезпечення. Разом із тим іммерсивний театр має і свої виклики. Наприклад, не всі глядачі готові до активної участі, деякі можуть відчувати дискомфорт або розгубленість.

Одна із команд, яка працює в Україні над іммерсивними проєктами має назву – «uzahvati». Команда створює іммерсивні вистави у навушниках, тобто основна сюжетна лінія відбувається в аудіо форматі у навушниках. Свої вистави вони проводять на різних локаціях: на стадіоні, дитячому майданчику, супермаркеті та в торговому центрі. Сьогодні, під час війни, вистави ставлять в більш зменшеному форматі без акторів. Але до війни команда створювали вистави, де були актори, які взаємодіяли з учасниками. В навушниках окрім основної сюжетної лінії, ще даються завдання для учасників, які потрібно виконувати.

У Китаю, в місті Шанхай існує цікава іммерсивна вистава SAGA «City of Light». Вона була створена Puu du Fou – заснований у Франції, єдиний у світі бренд тематичних парків великого масштабу, що спеціалізується на відновленні історичних сцен та традиційної культури. В Шанхаї Puu du Fou створив свій перший проєкт у західному крилі виставкового центру Гуанда – SAGA «City of Light». Проєкт прагне забезпечити абсолютно новий досвід «офлайн-фільмів у реальному житті». Кожен відвідувач відчуває себе так, ніби занурений у справжню виставу, поринаючи у новий захопливий розважальний досвід.

SAGA «City of Light» вирізняється сценографією кінорівня, втіленням сутності культури Шанхаю та захоплюючим сюжетом, що складається з низки взаємопов'язаних епізодів. Загальний обсяг інвестицій у проєкт склав 670 мільйонів юанів, і він отримав титул «Гіннеса – найбільший за площею іммерсивний театр», маючи криту площу для виступів у 12 110 квадратних метрів.

SAGA «City of Light» – це 90-хвилинне шоу створено понад 100 професійними акторами, понад 50 реалістичними кінодекораціями, а також

десятками тисяч спеціально виготовлених реквізитів та передовими технологіями освітлення й мультимедіа. Глядачі подорожують у часі, у 1930–ті роки, щоб дізнатися більше про різні історії та таємниці. Під головним наративом глядачам пропонується обрати власний шлях крізь численні сюжети, створюючи та діючи у власній історії. Гості ніби опиняються на світському прийомі шанхайської еліти століття тому, де французька аристократична вишуканість і столітній шарм Шанхаю зливаються воедино. Перед відвідувачами весь час постає питання: «Ви купите квиток на поїзд чи на корабель? Чи вирішите ви слідувати за своїм квитком? Чи будете ви долучатися до подій, чи почекаєте та подивитесь, як все складеться?».

Відвідувачі одягають червоні плащі, перевтілюються у персонажів історії, досліджують істину та проникають у глибини людської натури серед переплетення світла та тіні. Слідуючи за акторами, вони зблизька стикаються з любов'ю та ненавистю, занурюються у вир часу та простору і вирушають у таємничу подорож. Глядачі проходять через ретельно відтворені танцювальні зали в стилі ар–деко, театральні простори, закулісні сцени, храми, чайні будиночки, вулиці та різні кімнати. Відвідувачі занурюються в історію або ж залишаються пасивними спостерігачами. Але знову повертаються до неї, коли сцена закінчується, і перед ними постає наступний серйозний вибір.

SAGA «City of Light» використовує реальні історичні сцени старого Шанхаю як фон, що охоплює каюти кораблів, залізничні вокзали, ретро–вулиці, кам'яні ворота тощо. Кожна деталь SAGA «City of Light» ретельно продумана, створюючи сцену для подій «кінокласу».

SAGA «City of Light» налічує 1400 видів реквізиту, загалом понад 26 000 предметів, 1334 світильників, 327 динаміків та понад 300 вручну виготовлених костюмів. Грандіозні та вишукані декорації світового рівня включають десятки сцен, серед яких 88–метровий корабельний салон та 82–метровий вагон поїзда. Сценарії серії регулярно оновлюються під спільним китайсько–французьким режисерським керівництвом, щоб подарувати глядачам нові враження від перегляду. Крім того, до комплексу входять тематичні

ресторани, бари та кав'ярні, що забезпечують глядачам всебічний тематичний досвід.

Сьогодні людям важливо не просто спостерігати з боку, а відчувати все на собі, тому іммерсивний театр стає таким популярним. Він відкриває нові можливості для театру як мистецтва, дозволяючи створювати глибші емоційні зв'язки між глядачем і виставою. У перспективі цей напрям має потенціал до подальшого розвитку, особливо у поєднанні з цифровими технологіями, віртуальною та доповненою реальністю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Choose Your Adventure to SAGA City of Light. URL: <https://www.smartshanghai.com/slides/choose-your-adventure-to-the-city-of-light> (дата звернення: 01.04.2026).
2. SAGA 光明之城：沉浸式戏剧舞台，品牌也登场. URL: <https://www.prnasia.com/story/470840-1.shtml> (дата звернення: 01.04.2026).
3. The world's largest immersive theater-Puy du Fou's SAGA, City of Light, begins trial operations. URL: https://en.caapa.org/News_detail/1929804945252552704.html (дата звернення: 01.04.2026).
4. UZAHVATI. URL: <https://uzahvati.com.ua/> (дата звернення: 01.04.2026).

ЕСМУРЗІЄВ Ахмед,

*старший викладач кафедри режисури та акторського мистецтва
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.*

ТРАНСФОРМАЦІЯ РОЗМОВНОГО ЖАНРУ НА ЕСТРАДІ: ВІД КЛАСИЧНОГО КОНФЕРАНСУ ДО СУЧАСНИХ ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИК

Актуальність дослідження розмовного жанру на естраді зумовлена динамічними змінами культурного контексту та появою нових форм взаємодії між артистом та глядачем. Історичний досвід естрадного мистецтва показує, що розмовний жанр завжди був найгнучкішим засобом відображення громадських подій, проте сьогодні ми спостерігаємо перехід від чітко регламентованих літературних форм до імпровізованого, інтерактивного «театру однієї особини».

Традиційне естрадне мистецтво ХХ століття ґрунтувалося на чіткому розмежуванні жанрів: фельєтон, гумореска, сценічний монолог та класичний конференс. Ключовою фігурою був артист–інтерпретатор, який працював із заздалегідь підготовленим літературним текстом. Стандарти дикції, фізичної майстерності та сценічної присутності були канонічними та створювали певну дистанцію між сценою та публікою. Академічна школа вимагала від виконавця бездоганного володіння акторською технікою, в якій кожний жест і інтонація були ретельно продумані та підпорядковані драматургії твору [2, с. 45].

Сучасний розмовний жанр відкидає надмірний академізм і вимагає прямого діалогу з аудиторією. Стендап-комедія вийшла на перший план і перенесла акцент із виконання чужих текстів на власну особистість артиста. До основних рис цієї епохи належить персоналізація змісту. Сучасна аудиторія більше не шукає абстрактної фігури чи персонажа «коміка»; її приваблює людина, яка приносить із собою власний біль, реальні життєві досвіди та парадоксальне мислення [3, с. 18].

Важливою рисою сучасної естради є повне скасування четвертої стіни. Монолог у класичному розумінні перетворюється на безперервний діалог, у якому реакція аудиторії (сміх, вигуки, тиша) стає активною складовою виступу. Сьогодні артист розмовного жанру – це, перш за все, енергійний ведучий, здатний миттєво адаптувати свій матеріал до настрою конкретної аудиторії. Особливість жанру полягає в тому, що текст більше не є статичним; він живий, змінюється і доповнюється безпосередньо на момент виступу [5, с. 120].

У контексті вищої мистецької освіти постає проблема: як погодити базову акторську школу з вимогами сучасної естради? Педагогіка мовлення має переосмислити свої підходи до підготовки майбутніх майстрів слова. На перший план виходитиме розвиток імпровізаційних здібностей та стійкості до стресу. Здобувачі освіти повинні оволодіти навичками спілкування з аудиторією, навчитися відчувати її ритм та опанувати техніку спонтанної обробки тексту [1, с. 235].

Особливої уваги заслуговує на психологічний аспект навчання. Артист у сфері розмовного жанру повинен бути не лише технічно підкованим, а й ерудованим та мати широкий культурний кругозір, щоб мати можливість іронічно й водночас точно відобразити актуальні події. Здатність втілити власний життєвий досвід у драматичній формі вимагає від митця навичок сценариста та драматурга. Синергія між класичними методами драматичної підготовки та новітніми перформативними практиками дозволяє створити продукт, який є художньо цінним і водночас актуальним для сучасної аудиторії [4, с. 152].

Результати дослідження підтверджують, що розмовний жанр перебуває в процесі активних змін. Перехід від жорстких рамок «літературного сценічного виступу» до гнучких, орієнтованих на автора форм є природним процесом у цифрову епоху. Майбутнє жанру полягає у збереженні високої культури сценічного мовлення при абсолютній свободі художнього самовираження [4, с. 158].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герман Ю. М. Мовленнєва культура артиста естраді у контексті сучасних зрелищних форм. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури та мистецтв*. 2019. № 2. С. 234–238.
2. Зайцев В. П. Режисура естраді та масових зрелищ: навч. посіб. Київ: Дакор, 2006. 252 с.
3. Кушнірюк С. Г. Стендап-комедія як сучасна форма сценічного мистецтва: генезис та художні особливості. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 41. С. 15–21.
4. Станіславська К. О. Мистецько–зрелищні форми сучасної культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2016. 352 с.
5. Фішер-Ліхте Е. Естетика перформативності / пров. з ним. С. Мартінек. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2013. 434 с.

ЖАВОРОНКОВ Марк,

викладач кафедри циркових жанрів

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

доктор філософії з культурології.

СПЕЦИФІКА ВИКЛАДАННЯ ВИДОВИЩНИХ ПРАКТИК ІЛЮЗІОНІЗМУ В РАМКАХ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Мистецтво ілюзійонізму, є досить специфічною практикою видовищної культури, вбираючи у себе елементи театрального перформансу, сценічної майстерності, пластичної мови тіла, технічно–візуальних ефектів, психології сприйняття, та креативних технік маніпулювання увагою, у комплексі створюючи відчуття неможливого й чарівного враження, переносячи глядачів у безпечний і імпровізований арт вимір естетичної краси, та інтелектуальної насолоди [3, с. 11–13].

В рамках сучасності, виявлений вид сценічного мистецтва набуває особливої прагматичної цінності як професійно–актуальна сфера видовищної культури, оскільки сучасний шоу–бізнес визнає його значущість і популярність у розрізі затребуваного перформативного продукту в аспекті глобальних запитів на розважально–інтелектуальний контент. У такий спосіб, ілюзіонізм посідає вагоме місце в контексті поп–культури, органічно інтегруючись у телевізійні програми, концерти, онлайн–платформи та фестивальні проекти, поєднуючи традиційні сценічні техніки з новітніми креативними та технологічними підходами, забезпечуючи унікальний емоційний, й візуальний вплив на аудиторію [2].

Згідно з чим, зазначена мистецька діяльність набуває особливої перспективності як професійна сфера, стимулюючи інтерес до практичного застосування та розвитку відповідних навичок. Щороку це мистецтво приваблює все нові покоління, формуючи спільноту нових ілюзіоністів і спонукаючи багатьох обирати його як професійну діяльність у сфері видовищної культури [4].

Активне зростання інтересу до зазначеної сфери мистецтва в сучасних умовах зумовлює до переосмислення її як професійно значущого напряму діяльності. Ілюзіонізм дедалі частіше розглядається як перспективна професія в межах мистецької освіти, здатна забезпечувати можливості для стабільної професійної реалізації та творчого розвитку. Це, у свою чергу, підтверджує доцільність його включення до системи підготовки фахівців у галузі видовищної культури [12].

Відповідно слід розуміти, що сама підготовка майбутніх фахівців у сфері мистецтва ілюзії є досить складним і поетапним процесом, який безпосередньо пов'язаний зі самою специфікою зазначеного виду сценічної діяльності. Оволодіння професією ілюзіоніста вимагає не лише розвитку артистичних якостей, але й ґрунтовного засвоєння технічних прийомів, що лежать в основі створення ілюзійних ефектів. Важливо враховувати, що значна частина цих

практик базується на точності виконання, координації рухів та вмінні керувати увагою глядача [9, с. 855–860].

Саме тому ілюзіонізм не є таким простим, як може здаватися на перший погляд. На відміну від багатьох інших видів видовищних мистецтв, він значною мірою спирається на специфічно–пластичні прийоми, які потребують тривалого опанування, що й визначає особливості підготовки майбутніх артистів-ілюзіоністів. Сумісно кожен здобувач повинен розуміти принципи роботи зазначених механізмів, та знати фізичні закономірності, що лежать в основі того чи іншого ефекту, динамічно орієнтуючись в основах майбутньої реалізації [10].

Одночасно варто підкреслити на тому, що мистецтво ілюзії включає не лише вміння демонструвати технічно–пластичні трюки та фокуси, але і вбирає у себе збірку базових знань у точних науках таких як фізика, математика, та хімія, адже саме ці дисципліни формують основу для розуміння принципів створення ілюзійних прийомів [11]. Паралельно особливий акцент робиться на психології в рамках вміння маніпулювати увагою викликаючи здивування та захоплення аудиторії, не завдаючи шкоди ні глядачам, ні оточенню. Крім того, кожен студент виявленої мистецької дисципліни має враховувати фізичні та психічні особливості глядачів, оскільки методи виконання трюків можуть різнитися залежно від рівня координації, моторики та індивідуального сприйняття світу. Зазначений комплексний підхід робить навчання довготривалим, поступовим і вимагає від студента постійного самовдосконалення, що, у свою чергу, формує професійну самодисципліну та творчий потенціал [8].

Викладачу практик мистецтва ілюзіонізму варто враховувати, що сам процес навчання трюків та ілюзій є досить психологічно напруженим для майбутніх студентів і вимагає індивідуального підходу до кожного. Будь–який здобувач освіти має свої особливості сприйняття й рівень емоційної стійкості, тому педагог повинен не лише передавати технічні знання, а і вміти правильно координувати психіку студента. Це говорить про створення безпечного

навчального середовища, яке сприяє мотивації та саморозвитку, уникаючи перевантаження, стресу або де мотивації [7, с. 11–15].

Базовим принципом підготовки майбутніх ілюзіоністів є усвідомлення того, що саме мистецтво ілюзії складається з різноманітних жанрів і напрямів. Студентам слід розуміти, що ілюзіонізм охоплює не лише сценічні фокуси, але й маніпуляції з предметами, менталізм, інтерактивні виступи та мікроілюзію. Поряд з цим, існують також і піджанри, такі як комедійні фокуси, екстремальні трюки та інші спеціалізовані форми, які відрізняються як технічним виконанням, так і емоційним впливом на аудиторію [1].

Педагогічному працівнику мистецтва ілюзії рекомендовано організувати навчання таким чином, щоб студенти протягом базового курсу тривалістю 3–4 роки могли не лише опанувати окремі прийоми, а й навчитися орієнтуватися в різних жанрах, розуміти специфіку кожного напрямку та вміти обирати відповідні методи для створення власного сценічного перформансу. Такий підхід забезпечує комплексну підготовку, формуючи у студента глибоке розуміння виявленого мистецтва та здатність застосовувати отримані знання в практичній діяльності [13].

З дотриманням вищезгаданих принципів навчання, що включають розуміння психології, педагогіки та специфіки самого мистецтва ілюзіонізму, здобувач, проходячи підготовку, отримує можливість сформувати власний професійний стиль і оволодіти комплексними навичками артиста–ілюзіоніста. Такий підхід дозволяє йому не лише демонструвати технічну майстерність у виконанні трюків та фокусів, а й ефективно працювати з аудиторією, керувати її увагою та емоційною реакцією, створюючи цілісне видовищне враження. Завдяки поєднанню теоретичних знань, психологічної підготовки та практичних навичок, майбутній фокусник здатний розвивати власний творчий потенціал і стати високопрофесійним виконавцем, який може працювати у різних жанрах ілюзіонізму, від класичних сценічних фокусів до інтерактивних виступів та перформансів з мікроілюзією [6].

Подібні принципи викладання мистецтва ілюзійонізму в рамках вищої мистецької освіти, прослідковуються в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв (Україна м. Київ) на кафедрі циркових жанрів та факультету сценічних мистецтв за дисципліни «Ілюзія та маніпуляція» охоплюючи загальноприйняті рівні освіти : фаховий молодший бакалавр, бакалавр. У процесі навчання особлива увага приділяється поетапності засвоєння матеріалу, що дозволяє студентам зазначеного закладу формувати як практичні навички, так і цілісне розуміння мистецтва ілюзійонізму як комплексної професійної діяльності [5].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Горбачевський В. Є. Сучасні ілюзійоністи Київської школи магії в контексті освітнього процесу ЗВО на прикладі КМАЕЦМ. *Редакційна колегія*. 2022. № 106.
2. Жаворонков М. М. Мистецтво ілюзійонізму в контексті сучасних тенденцій розвитку креативних індустрій України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. С. 32–37.
3. Кравченко А. І. Мистецтво ілюзійонізму як явище видовищної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. С. 10–14.
4. Кравченко А. І. Мистецтво ілюзійонізму в умовах медійних трансформацій сучасних креативних індустрій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. С. 11–15.
5. КМАЕЦМ. Ілюзія та маніпуляція. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/profesijna-pidgotovka-za-zhanramy-ilyuziya-ta-manipulyacziya.pdf>] (дата звернення: 23 березня 2026).
6. Школяренко Я. В. Жест як елемент знакової системи ілюзійного жанру циркового мистецтва. *АртплатФОРМА*. 2021. Т. 3. № 1. С. 123–140.

7. Elliott M., Fleming M., Frimberger K. Performative arts and pedagogy – a British perspective. *Scenario: Journal for Performative Teaching, Learning & Research*. 2019. Vol. 13, No. 2. P. 10–23.
8. Kuhn G., Olson J.A., Raz A. The psychology of magic and the magic of psychology. *Frontiers in Psychology*. 2016. Vol. 7. Article 1358.
9. Lamont P. Modern magic, the illusion of transformation, and how it was done. *Journal of Social History*. 2022. Vol. 55, No. 4. P. 854–874.
10. Leddington J. The experience of magic. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2016. Vol. 74, No. 3. P. 253–264.
11. Moss S. A., Irons M., Boland M. The magic of magic: The effect of magic tricks on subsequent engagement with lecture material. *British Journal of Educational Psychology*. 2017. Vol. 87. No. 1. P. 32–42.
12. Rissanen O., Pitkänen P., Juvonen A., Kuhn G., Hakkarainen K. Expertise among professional magicians: an interview study. *Frontiers in Psychology*. 2014. Vol. 5. Article 1484. P. 254–300.
13. Wiseman R., Watt C. Achieving the impossible: a review of magic-based interventions and their effects on wellbeing. *PeerJ*. 2018. Vol. 6. P. 123–150.

ЗАРЯ Світлана,

завідувач кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент.

ФОРМУВАННЯ ЦИФРОВОЇ АВТОНОМІЇ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА ЧЕРЕЗ МОБІЛЬНІ ЗАСТОСУНКИ

У сучасній музичній індустрії виконавська майстерність естрадного вокаліста охоплює не лише технічну підготовку голосу, а й уміння працювати з цифровими інструментами для запису та обробки звуку. Розвиток мобільних технологій та програмного забезпечення дозволяє артистам створювати якісні

вокальні записи без використання професійної студії, що відкриває нові можливості для самостійної творчості та експериментів. Формування цифрової автономії естрадного вокаліста через мобільні застосунки передбачає здатність виконавця самостійно планувати, контролювати та коригувати процес підготовки, виконання та запису музичного матеріалу за допомогою цифрових інструментів. Мобільні застосунки та портативні аудіоінтерфейси дають можливість записувати та редагувати вокал у будь-якому місці й у будь-який час, що підвищує професійну гнучкість та якість самостійної роботи. Межа між вокалістом та звукорежисером поступово зникає. Якщо раніше для якісного запису була потрібна дорога студія, то сьогодні професійна студія вміщується в кишені кожного артиста. Завдяки потужним мобільним програмам вокаліст отримує справжню цифрову свободу. Тепер можна самостійно працювати над багатосаровим вокалом, додавати ефекти та шукати свій унікальний стиль у будь-який час та в будь-якому місці. Саме ця здатність бути «сам собі продюсером» стає ключовою вимогою для сучасного успішного естрадного виконавця. Для українських виконавців справжнім іспитом на витривалість стала війна, коли блекаути та необхідність бути мобільними зробили стаціонарні комп'ютери малокорисними, фокус остаточно змістився у бік смартфонів. Сьогодні мобільні застосунки для запису – це вже не просто інструмент для швидких «демок», а повноцінні робочі станції, що дозволяють створювати якісний контент буквально в укритті чи в дорозі. «Психологічний стан виконавців відіграє важливу роль у цьому процесі, адже комфортна домашня атмосфера та позбавлення від страху перед технічними труднощами й оцінками аудиторії значно полегшують виконання» [2, с. 224].

Мобільні застосунки як «*GarageBand*» та «*FL Studio Mobile*» дають змогу здійснювати багатодоріжковий запис, створювати складні аранжування та виконувати базову обробку вокальних партій прямо на смартфоні, тоді як платформи «*BandLab*» та «*Voloco*» орієнтовані на інтелектуальне коригування інтонації, автоматичну гармонізацію та можливості колективної творчості.

Для більш професійного зведення виконавці використовують інструменти як «*Audacity*», що забезпечує шумозаглушення та компресію, або онлайн-сервіси, як «*Soundtrap*», які пропонують автоматизований мастеринг. Крім того, мобільна версія «*Cubasis 3*» надає естрадному вокалісту доступ до функціоналу повноцінної студії на телефоні, дозволяючи досягати високої якості фінального звукового продукту в будь-яких умовах. Переваги «*FL Studio Mobile*» та «*GarageBand*» – це велика кількість інструментів, гнучкість, наближення до повноцінних настільних програм. Недоліки – перевантажений інтерфейс для маленьких екранів, складність у використанні, потреба в музичних знаннях, також «*Garage Band*» обмежений екосистемою [1, с. 86].

В українському медіапросторі показовим прикладом професійного використання цифрових інструментів в українському просторі є досвід *Тіни Кароль*, яка активно застосовує мобільні та портативні студійні рішення для роботи над складною вокальною фактурою. Співачка часто використовує цифрові інтерфейси для самостійного запису численних шарів бек-вокалу. Серед світових зірок – найбільш яскравим прикладом є американська співачка *Billie Eilish*, яка разом із братом записала значну частину свого дебютного альбому в домашніх умовах, активно використовуючи «*GarageBand*» для фіксації вокальних ідей та створення унікальних звукових ефектів.

У контексті стрімкої цифровізації мистецької освіти особливої актуальності набуває переосмислення традиційних підходів до підготовки сучасних естрадних вокалістів. Сьогодні естрадний виконавець – це і менеджер, і, певною мірою, звукоінженер. Розуміючи ці виклики, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва (КМАЕЦМ) зробила впровадження дисципліни «Звукорежисура» в освітньо-професійну програму «Вокальне мистецтво» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти. Оволодіння цифровими робочими станціями в процесі фахової підготовки дає майбутнім естрадним вокалістам змогу вільно експериментувати зі звуковими текстурами на смартфоні. Крім того, це сприяє розвитку технічної грамотності, формує навички роботи з мікрофоном і

закладає базові знання зі звукорежисури, що є невід'ємною складовою професіоналізму сучасного виконавця.

Інноваційні можливості мобільних застосунків трансформують естрадного вокаліста з виконавця на повноцінного творця музичного продукту. Володіння мобільними технологіями запису та мастерингу сьогодні є не просто додатковою навичкою, а обов'язковим компонентом професійної компетентності, що визначає актуальність артиста в умовах сучасної цифровізації мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лужанський Р., Ізвалов О. Розробка мобільного додатку для користувачів без спеціального професійного досвіду. *Матеріали конференції «Комп'ютерні ігри та мультимедіа як інноваційний підхід до комунікації»*. URL: https://sci.ldubgd.edu.ua/bitstream/123456789/16680/1/Abstracts_Computer_games_and_multimedia_innovative_approach_electronic_communication_2025.pdf#page=85 (дата звернення: 10.02.2026).
2. Прейзнер А. Вплив воєнного стану на розвиток домашніх студій звукозапису в Україні. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. № 36, Київ, 2025. С. 222–228.

ІЛАШ Олена,

здобувачка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Сценічне мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ТЕАТРАЛІЗАЦІЯ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО КОНТЕНТУ: АКТОРСЬКА ПСИХОТЕХНІКА ЯК «SOFT SKILL» СУЧАСНОГО СПІКЕРА

У сучасному інформаційному просторі, де панує «економіка уваги» та тотальна «тіктокізація» контенту, традиційні методи передачі наукових знань втрачають свою ефективність. Глядач, звиклий до миттєвої зміни кадрів та емоційних стимулів, дедалі важче сприймає суху академічну мову. У цьому контексті платформа TED (Technology, Entertainment, Design) постає як унікальний майданчик, де інтелектуальний продукт трансформується у формат яскравого перформансу [4].

Головним викликом для сучасного науковця є «бар'єр експертності» – прірва між складністю дослідження та здатністю аудиторії його досягнути. Ми стверджуємо, що подолання цієї дистанції можливе лише через театралізацію інтелектуального контенту. Якщо раніше наукова доповідь могла існувати як автономний акт передачі сухої інформації, де головною цінністю був лише зміст, то сьогодні ситуація докорінно змінилася. В умовах інтелектуального перенасичення сама по собі думка, не загорнута в дієву сценічну форму, ризикує залишитися непоміченою. Саме тут виникає гостра потреба в залученні театральних навичок як базового елемента професійної підготовки сучасного вченого. Ми стверджуємо, що подолання «бар'єру експертності» можливе лише тоді, коли науковець свідомо відмовляється від ролі статичного лектора на користь ролі перформера.

Наукове підґрунтя такої трансформації базується на дослідженнях невербальної комунікації, зокрема на відомій формулі Альберта Меграбіана, згідно з якою лише 7 % інформації сприймається через зміст слів, тоді як 93% припадає на голос та мову тіла [3]. Для науковця це означає, що аудиторія оцінює його компетентність та щирість ще до того, як він озвучить основну тезу дослідження. Спираючись на праці Пола Екмана щодо мікроекспресій обличчя, ми можемо стверджувати, що успіх спікера залежить від здатності до «емоційного зараження» [1]. Завдяки активації дзеркальних нейронів у слухачів, оратор, який володіє акторською психотехнікою, транслює власну захопленість темою, змушуючи аудиторію резонувати з його станом. Таким чином, міміка, відкриті жести та впевнена постава стають не просто візуальним доповненням, а критичним інструментом подолання дистанції між експертом та залом.

Разом з тим важливо розрізнити ораторську техніку, що є базою TED виступів, та акторську психотехніку. Якщо ораторське мистецтво працює над зовнішньою переконливістю тексту (голос та дикція), то акторська діяльність базується на психофізичній дії. На нашу думку для створення справжнього перформансу науковцю недостатньо просто виразно жестикулювати та застосовувати інші прийоми та техніки запропоновані TED виступами. Він має задіяти специфічні інструменти психоемоційного впливу: «внутрішній монолог», «сценічну віру» та «випромінювання енергії». На відміну від лектора, актор не просто інформує – він змінює свій внутрішній стан, створюючи енергетичне поле, яке фізично резонує із залом. Це перехід від суто мовленнєвих прийомів до глибинної психотехніки, де основним інструментом впливу стає не лише слово, а жива присутність і дія спікера «тут і зараз».

У цьому контексті досвід артиста розмовного жанру стає для вченого незамінним методичним посібником. Саме артист володіє вмінням перетворювати складну інформацію на «легку» та зрозумілу через систему метафор та роботу з підтекстом. Ключовим елементом тут виступає майстерність управління темпоритмом та сценічною паузою. Якщо для

лектора пауза – це зупинка, то для артиста (а отже, і для сучасного спікера) – це інструмент створення інтриги або момент когнітивного розвантаження глядача, що дає змогу усвідомити складний термін. Використання самоіронії та «живих» прикладів замість сухих графіків дозволяє науковцю нівелювати «прокляття знання» та розмовляти з аудиторією мовою спільних сенсів, що є характерною рисою естрадного монологу.

Найбільш дієвим інструментом подолання дистанції між теорією та практикою є техніка імерсивного залучення аудиторії до структури виступу. У сучасному форматі інтелектуального перформансу глядач перестає бути пасивним об'єктом спостереження – він стає активним елементом самого дослідження. Використання інтерактивних механік дозволяє спікеру перетворити зал на живу лабораторну модель, де кожен присутній через власну фізичну або емоційну дію перевіряє висунуту гіпотезу. Це не просто «робота з публікою», а стратегічний хід, який переводить науковий факт із площини логічного сприйняття у площину тілесного та чуттєвого досвіду.

Така техніка вимагає від спікера найвищого рівня психофізичного контролю та здатності до миттєвої імпровізації. Коли тисяча людей стає частиною перформансу, виступ втрачає ознаки заздалегідь підготовленого звіту і перетворюється на подію, що відбувається «тут і зараз». Це руйнує традиційну ієрархію «лектор-слухач» і створює ситуацію спільного інтелектуального акту. В такий момент ідея перестає бути абстрактною – вона матеріалізується через колективну дію, через спільний ритм або спровоковану спікером реакцію [2]. Саме така театралізація робить інтелектуальний контент віральним: глядач запам'ятовує не те, що він почув, а те, частиною чого він став.

Сьогодні світ настільки перевантажений швидким контентом, що навіть найгеніальніша наукова ідея ризикує залишитися непоміченою, якщо вона подана сухо й монотонно. Театральні навички сьогодні не лежать в площині факультативного опанування в межах розширення фокусу інтересів, а

являються необхідними «soft skill» для кожного, хто виходить на сцену з важливою думкою.

Використання акторських технік, робота з підтекстом та руйнування «четвертої стіни» дозволяють науковцю вийти з ролі сухого лектора та стати живим перформером. Коли глядач не просто слухає факти, а стає учасником події, інформація перетворюється на справжній емоційний досвід. Таким чином, театралізація інтелектуального контенту стає оптимальним способом привернути увагу сучасного глядача та зробити наукові здобутки загальнодоступними, по-справжньому видимими в медійному просторі, зрозумілими та важливими у інформаційному рейтингу споживача.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ekman P. Emotions Revealed: Recognizing Faces and Feelings to Improve Communication and Emotional Life. New York: Henry Holt, 1997. 285 p.
2. Machon J. Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance. Palgrave Macmillan. 2013. P. 21–45.
3. Mehrabian A. Nonverbal Communication. New York: Behavioral Sciences, 1972. 235 p.
4. TED: ідеї змінюють усе: веб-сайт. URL: <https://www.ted.com/about> (дата звернення: 03.04.2026).

ІЩЕНКО Лариса,

*старший викладач кафедри хореографічних та мистецьких дисциплін
Київської муніципальної академії танцю імені Серґа Лифаря.*

М'ЯЗОВИЙ ЗАТИСК ТА СПОСОБИ БОРОТЬБИ З НИМ

В театральній постановці реалістичний сценічний образ можна створити лише за умови органічної взаємодії між зовнішньою поведінкою та внутрішнім світом персонажу. Тому багато уваги в роботі артиста над роллю

приділяється пошуку специфічної пластичної виразності персонажа, яка безпосередньо пов'язана з його психологічним станом, характером, соціальною приналежністю, жанровою особливістю твору, відбором фізичних рухів та умовних жестів, що якнайкраще розкриває сутність образу.

Щоб втілення творчого завдання в роботі артиста було успішним необхідно звернути увагу на важливий фактор, що впливає на процес перевтілення виконавця в образ – це м'язова свобода. Під м'язовою свободою слід розуміти вміння виконавця природньо виконувати фізичні рухи, що органічно підпорядковуються внутрішньому психологічному стану персонажа. Здебільшого звичні рухи, які часто виконуються в побутовому житті, артисту не важко трансформувати на сцені. Коли ж сценічна дія пов'язана з історичними подіями, специфічними стильовими особливостями чи незвичним пластичним вирішенням, у виконавців часто виникає м'язовий затиск, що стає на заваді органічному існуванню актора в запропонованих обставинах та може проявлятися у вигляді утворення зайвої м'язової напруги, або надмірної розслабленості. Також під м'язовою свободою слід розуміти міру напруги м'язового апарату, що відповідає за виконання пластично–рухового завдання згідно з творчим задумом. В той же час всі інші м'язи мають бути розслабленими.

Потрібно завжди пам'ятати, що для органічного існування на сцені артисту необхідно вміти здійснювати контроль за м'язовим навантаженням під час виконання сценічного завдання. М'язова свобода артиста безпосередньо залежить від його пластичного виховання – оволодіння психофізичними навичками та наявністю якостей, що впливають на творчий процес (розвиток рухової координації, почуття ритму, спритності, фізичного розвитку, швидкості реакції, уміння миттєво здійснювати перехід від максимальної розслабленості до зібраності та навпаки). Але наявність психофізичних якостей сама собою не гарантує успіху в оволодінні навичками м'язової свободи, для цього необхідне ще й розуміння того, які саме м'язи беруть участь у виконанні тієї чи іншої фізичної дії.

Якщо зосередити свою увагу на мистецтві пантоміми, а точніше на його розділі «імпульси та хвилі», то можна побачити, що саме «хвилі» вчать володіти рухом тіла від суглоба до суглоба та сприяють формуванню навичок здійснювати самоконтроль правильного м'язового навантаження, вміння підкорювати своїй волі власні м'язи, що забезпечує досконале володіння своїм тілом через розуміння роботи м'язових груп та вміння здійснювати контроль за м'язовим навантаженням згідно зі сценічним завданням.

На першому етапі ми розглянемо, як складне явище розкладається на прості і зрозумілі елементарні рухи, сумлінно опрацьовуються і, таким чином, слугує закладанню міцної бази в здійсненню контролю над м'язовим навантаженням у виконавській практиці. На матеріалі простих рухів формуються технічні основи, за допомогою яких здійснюється оволодіння кожним окремим м'язом, групою м'язів та кожним суглобом.

Перевіркою правильного виконання запропонованих вправ має слугувати ваше вільне дихання в момент виконання будь-якого завдання. Від вільного, послідовного вдиху і видиху безпосередньо залежить робота м'язів черевної порожнини. Затримка дихання блокує роботу м'язів, що відразу призводить до затиску всього м'язового апарату або окремих його груп.

Найлютіший ворог у творчості – є вдаваність, за якою ховається м'язовий затиск тіла і про це завжди потрібно пам'ятати. Саме тому одним з ключових аспектів в роботі артиста над образом – є оволодіння способом здійснення контролю коректного м'язового навантаження за будь-яких непередбачуваних обставин.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дельсарт Ф. Система виразності людини. Київ: Nascentes, 1998. 28 с.
2. Мрига П. Н. Тлумачний словник театральних термінів. Тернопіль, 2011. 240 с.
3. Славський Р. Мистецтво пантоміми. Київ: Мистецтво, 1970. 127 с.

4. Britannica kids. Mime and pantomime. URL: <https://kids.britannica.com/students/article/mime-and-pantomime/275850> (дата звернення: 10.03.2026).

5. Britannica.com. Pantomime: The Language of the Heart: Interview with Marcel Marceau. URL: <https://www.britannica.com/video/Bip-in-Pantomime-The-Language-of-the-1975/-200640> (дата звернення: 10.03.2026).

КАРЛІНСЬКА Яніна,

заступник директора з навчально-виховної роботи

фахового коледжу КМАЕЦМ,

доцент кафедри гуманітарних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук.

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ РОЗВИТКУ ГРОМАДЯНСЬКОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ЗАСОБАМИ ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИК

Сьогодні освітній простір України трансформується з ретранслятора знань в осередок виховання «відповідальної свободи». Згідно з державними та європейськими орієнтирами, пріоритетом є розвиток громадянських компетентностей через демократичне врядування та критичне мислення. Особливу роль у цьому процесі відіграє мистецька освіта: специфіка творчої підготовки акторів чи виконавців базується на колективній відповідальності та постійній комунікації. Проте, аби уникнути ризиків авторитарного впливу, притаманних перформативним методам, необхідно розробити таку педагогічну модель, де театральні практики стануть інструментом формування етичної та правосвідомої особистості [3].

Громадянська відповідальність здобувача освіти визначається як інтегративна якість, що охоплює самоідентифікацію у спільноті, прийняття

цінностей гідності та демократії, а також готовність до розв'язання спільних проблем через кооперацію, критичне мислення та ненасильницьку комунікацію. Таке трактування синтезує державні стандарти освіти, наукові підходи до партисипативної поведінки та тривимірну модель становлення особистості (мотиваційний, когнітивний і діяльнісний аспекти) [3].

Методологічним «каркасом» дослідження є RFCDC (Reference Framework of Competences for Democratic Culture) Ради Європи, що структурує демократичну культуру через 20 компетентностей у чотирьох сферах:

- цінності (права людини, демократія);
- ставлення (повага, відповідальність);
- уміння (емпатія, конфлікт–менеджмент);
- знання та критичне розуміння світу й себе [6].

Для мистецької освіти RFCDC має особливу цінність, оскільки зміщує акцент із теорії на спостережувану поведінку в навчальних ситуаціях. Це дозволяє вбудовувати громадянські компетентності в освітній процес (викладання, оцінювання, врядування), перетворюючи його на живу «демократичну практику», а не просто трансляцію знань [7].

Театральна підготовка має унікальний потенціал для формування громадянської відповідальності завдяки своїй соціально–діяльнісній природі. Вона дозволяє не просто декларувати правила, а «проживати» їх через тілесну взаємодію та відповідальність перед групою [1; 2]. Перформативність створює безпечний режим для експерименту: здобувач освіти може зупинити дію, випробувати різні моделі комунікації та відразу побачити їхні наслідки.

У мистецькій освіті форум–театр не замінює фахову підготовку, а наповнює її новим сенсом. Сценічна мова, пластика, робота з увагою та імпровізація перетворюються з засобів «ефекту» на інструменти демократичної комунікації.

Здобувач освіти опановує складний баланс:

- *переконливість без домінування*: вміння говорити впевнено, залишаючись у відкритому діалозі;

- *лідерство без тиску*: здатність «вести» партнера, поважаючи його автономію;
- *етичний вплив*: створення емоційного враження з чітким дотриманням меж між художньою умовністю та психологічним тиском.

Оскільки дефіцит навичок взаємодії часто є бар'єром для активного громадянства, перформативні формати стають дієвою педагогічною відповіддю на цей виклик, системно тренуючи відповідальність через колективну творчість [4].

Для наукового обґрунтування проєкту важливо поєднати традиційну театральну педагогіку з моделлю RFCDC. У підготовці актора вже існують перевірені умови: створення креативного простору, інтерактивні тренінги та модульна система оцінювання (мотиваційний, когнітивний, емпатійний та діяльнісний компоненти).

Інтеграція цих підходів дозволяє розглядати громадянську відповідальність як «надбудову» над професійною майстерністю. Публічне спілкування актора набуває громадянського виміру через орієнтацію на гідність іншого, дотримання правових і етичних рамок, навички ненасильницького розв'язання конфліктів, готовність до активної участі у житті спільноти [6].

Для впровадження моделі необхідно забезпечити взаємодію таких компонентів:

1. ціннісно-нормативний: узгодження «мови закладу» та етики груп із принципами прав людини, гідності та недискримінації. Це перетворює освітнє середовище на простір демократичного врядування;

2. організаційно-методичний: перехід від разових заходів до структурованої системи. На прикладі форум–театру це включає: груповий контракт, відбір проблеми, сценарій, репетицію, форум та обов'язковий деролінг;

3. кадрово-фасилітаційний: якість процесу залежить від підготовки джокера (фасилітатора). Його робота має бути етично регламентованою:

забезпечення конфіденційності, повага до вразливості учасників та дотримання безпечних меж;

4. оцінювально-рефлексивний: переведення емоційного досвіду в усвідомлені компетентності. Рефлексія після перформансу дозволяє здобувачу освіти трансформувати пережите у конкретні знання, ставлення та стратегії дій у реальному житті [6; 7].

Пропонується 5-етапна структура міждисциплінарного компонента для мистецьких закладів освіти:

1. установчо-діагностичний: формування «групового контракту», визначення етичних кордонів та первинна самооцінка громадянських компетентностей;

2. тренінгово-інструментальний: опанування «мови дії» через психофізичні вправи та техніки театру пригноблених, що дозволяють подолати поведінкові стереотипи;

3. аналітико-драматургічний: вибір реальних проблем студентського середовища (від академічної доброчесності до дискримінації) для створення «форумних» сценаріїв із чітким конфліктом;

4. постановочно-форумний: програвання анти-моделі ситуації та проведення серії інтервенцій «спектакторів» для пошуку ефективних і етичних стратегій розв'язання конфлікту;

5. рефлексивно-проектний: аналіз змін у ставленні учасників та реалізація конкретних «актів громадянської дії» (наприклад, розробка внутрішнього кодексу етики чи правил самоврядування). Це дозволяє уникнути суто художнього ефекту та впровадити зміни в реальну практику закладу.

Оцінювання громадянської відповідальності базується на інтеграції загальної теорії громадянської освіти (RFCDC) та специфіки театральної підготовки. Система орієнтована на універсальні компетентності демократичної взаємодії, а не на політичні погляди чи «правильні відповіді» [5; 6; 9].

Такий підхід дозволяє вимірювати не «лояльність», а реальну здатність до демократичної співпраці та професійну відповідальність за перформативний вплив.

Оцінювання в модулі має бути змішаним і базуватися на динаміці компетентностей, а не на художньому смаку чи переконаннях студента.

Інструментарій моніторингу охоплює самооцінку (до та після навчання) та взаємооцінку в групі, експертне спостереження фасилітатора та аналіз продуктів діяльності.

Ключовим показником є здатність здобувача освіти переносити стратегії з гри у реальне життя закладу: від комунікації з адміністрацією до культури взаємодії в майстерні [5; 6; 7].

Робота з емоціями та конфліктами в театрі створює специфічні загрози: ретравматизацію, груповий тиск, маніпуляцію. Для їх мінімізації впроваджено систему запобіжників:

- етичний регламент (груповий контракт, право на участь, конфіденційність);
- методичний фільтр (уникнення надто травматичних історій, фокус на керованому конфлікті);
- деролінг (процедура виходу з ролі);
- критичний аналіз (вправа «від факту до інтерпретації») [4; 6].

Завдяки форматам на кшталт форум-театру демократичні компетентності – емпатія, діалог, конфлікт-менеджмент та критичне мислення – стають видимими та практичними. Коли цей досвід підкріплюється інституційними змінами (самоврядуванням, прозорим зворотним зв'язком та спільною розробкою правил), мистецький заклад трансформується з теоретичного простору в живий осередок демократичної культури [3; 7; 8].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович О., Чорна В. Теоретико–методологічні аспекти сучасної театральної педагогіки. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2023. Т. 6. № 2.
2. Гордєєв С. І. Педагогіка сучасного українського театру: на шляху до мистецького синтезу. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків. 2022. Вип. 63. С. 91–107. URL: <https://repository.ac.kharkov.ua/items/09a3ce4c-f707-4a77-8b49-e90269e5a0c2> (дата звернення: 10.03.2026).
3. Кабінет Міністрів України. Про схвалення Концепції розвитку громадянської освіти в Україні: розпорядження від 03.10.2018 № 710–р (зі змінами). URL: <https://mva.gov.ua/storage/app/sites/1/uploaded-files/skhvalennya-kontseptsii-rozvitku-gromadyanskoj-osviti-v-ukraini-vid-03102018-710-r.pdf> (дата звернення: 10.03.2026).
4. Краснякова А. О., Кияшко Л. О. Соціально–психологічні проблеми становлення громадянськості сучасної української молоді. *Науковий вісник Чернівецького університету: Педагогіка та психологія*. 2015. Вип. 743. С. 99–104. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/9269/> (дата звернення: 10.03.2026).
5. Піддячий В. М. Моніторинг рівня сформованості громадянської компетентності студентів педагогічних спеціальностей закладів вищої освіти. *Дидаскал: часопис*. 2019. Вип. 20 (матеріали Всеукраїнської науково–практичної конференції з міжнародною участю «Забезпечення якості вищої освіти в Україні: сучасний стан і перспективи», 12–13 листопада 2019 р.). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка. 3 с. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/718187/> (дата звернення: 10.03.2026).
6. Рада Європи. Рамка компетентностей для культури демократії. Том 1: Контекст, концепції та модель. Страсбург: Council of Europe Publishing, 2018. 89 с. URL: <https://rm.coe.int/rf-cdc-vol-1-/1680966746> (дата звернення: 10.03.2026).

7. Рада Європи. Рамка компетентностей для культури демократії. Том 3: Поради для впровадження в освітніх контекстах. Страсбург: Council of Europe Publishing, 2018. URL: <https://rm.coe.int/rf-cdc-vol-3-/1680966748> (дата звернення: 10.03.2026).

8. Рада Європи. Хартія Ради Європи з освіти для демократичного громадянства та освіти з прав людини (CM/Rec(2010)7): URL: <https://www.coe.int/uk/web/compass/council-of-europe-charter-on-education-for-democratic-citizenship-and-human-rights-education> (дата звернення: 10.03.2026).

КИБЕНКО Каріна,

здобувачка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти

ОПП «Музичне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ:

Науковий керівник: професор кафедри музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ, кандидат

мистецтвознавства, професор Тетяна БУЛАХ.

ФЕНОМЕН ІНКЛЮЗІЇ В МИСТЕЦТВІ: ЕМОЦІЙНИЙ, КУЛЬТУРНИЙ ТА СОЦІАЛЬНИЙ ВИМІРИ

Інклюзія в культурному просторі дедалі більше розвивається поза рамками поняття «доступності середовища», визначаючи інклюзивність як право кожної людини бути повноцінним учасником культурного життя: як глядач, слухач, виконавець, автор та співторець. Зокрема, через усунення психологічних і фізичних бар'єрів, і забезпечення індивідуальних, необхідних і доцільних модифікацій або коректив, покликаних залучити до мистецьких процесів осіб з інвалідністю. Це прямо узгоджується з

міжнародним правом на участь у культурному житті, зафіксованим у Конвенції ООН про права осіб з інвалідністю [1].

У сучасній гуманітаристиці інклюзія в мистецтві переходить від загальноприйнятого розуміння «доступу» до усвідомлення повноцінної участі та приналежності. Відтепер культура продукує досвід, у якому людина не мусить пояснювати свій статус, аби бути почутою. Окрім мистецьких інституцій, важливими також стають медіа, технічні протоколи доступності та професійні посередники: перекладачі жестової мови, аудіодескриптори та тьютори.

Інклюзію доцільно позиціонувати як зменшення бар'єрів, що перешкоджають участі людини в культурному житті. У цій логіці «обмеження» розміщуються не безпосередньо в людині, а в середовищі – архітектурі, регламентах, комунікаційних формах, інституційних звичках та стигмі. Такий підхід концептуально близький до соціальної моделі бачення інвалідності, де фокус спрямований на системні бар'єри й соціальне виключення [9].

Водночас сучасна політика і наука часто спираються на біопсихосоціальні рамки, де функціонування людини розглядається як результат взаємодії стану здоров'я та середовищних факторів. Цей підхід репрезентує МКФ ВООЗ, що важливо для аналізу інклюзивних практик у мистецтві [3]. Доступність – це не додаткова опція, а важливий компонент середовища, який можна та необхідно проектувати й калібрувати.

Інклюзія в мистецтві має не лише фізичний аспект, а й афективний: мистецтво створює універсальний простір почуттів і спільних переживань. У музичній психології доведено, що музика викликає емоції через комплекс механізмів: емоційний відгук, асоціативне навчання, епізодична пам'ять, очікування, напруга, уявні образи тощо [8]. Саме це є важливим аспектом інклюзії, адже емоція може бути «спільною мовою», коли вербальні, культурні або соціальні коди різняться.

Музика є вагомим інструментом соціальних зв'язків. Дослідження соціальної психології музики та танцю стверджують, що синхронні ритмічні дії: танець, спільний рух під музику та колективне сприйняття музики сприяють зближенню людей [7]. Зокрема через механізми «self–other merging» та фізіологічні маркери групового згуртування – до прикладу, наявності ендорфінового компоненту в ритмічній активності [12].

Інклюзію в мистецтві можна окреслити трьома вимірами. Емоційна інклюзивність – це коли кожна людина має право на емоцію. Культурна інклюзивність – це коли різні стилі, мови, історичні контексти стають точками перетину, а не взаємного виключення. Соціальна інклюзивність – це умовний «безпечний простір», коли музика створює спільне дозвілля через: танцпол, хор, концертні зали. Тут статус або ідентичність менше визначають право на участь.

До розгляду пропонується аналіз на основі трьох музичних композицій, практичного досвіду участі в проєкті з урахуванням потреб незрячих і слабоворих людей, а також впровадженні жестової мови на національному телебаченні.

«I Wanna Dance with Somebody (Who Loves Me)» – композиція, створена Д. Мерріллом, Ш. Рубікам та Н. М. Волденом і виконана В. Г'юстон, є прикладом пісні–заклику до руху. Її інклюзивний потенціал розкривається через соціально–тілесний вимір – танець, до якого заохочує співачка, не вимагає певного походження чи статусу. Синхронізація руху й музики тісно пов'язана зі зростанням соціальної близькості та групового зближення, що є формою колективної підтримки та прийняття [8]. Емоційна інклюзивність проявляється як право на радість і право на потребу любові без сорому. Наратив пошуку взаємності у пісенному форматі робить потребу в творчій взаємодії соціально доступною.

«I'm Your Baby Tonight» – сингл В. Г'юстон, створений за участі Л. А. Рід та Бейбіфейс, несе вагомий, з позиції інклюзії, посил: «Я – з тобою, я – для тебе». У таких композиціях голос несе важливий соціальний посил, а тембр і

манера виконання – є маркерами «присутності» та підтримки. На рівні музичної психології це спонукає механізми емоційного відгуку й резонансу, де слухач «підхоплює» стан виконавиці.

«One Night Only» у виконанні Д. Хадсон – музичний твір із бродвейського мюзиклу «Dreamgirls» пов'язаний із боротьбою за «видимість» кожного голосу як у музичній індустрії, так і поза її межами. Епічність композиції базується на провідній ідеї мюзиклу: кожен голос є цінним і має бути почутим. Соціальна інклюзія тут конструюється через право артиста на сцену та право аудиторії на співпереживання, незалежно від расових, класових чи гендерних упереджень.

Узагальнюючи аналіз пісень, можна сформулювати ключову тезу роботи: музика створює простір, де кожен має право на емоцію, кожен голос несе певні цінності, а відмінності здатні збагачувати спільний культурний досвід, замість того, щоб його розділяти. Науково це підтримується багатомеханізмовою природою музичних емоцій, здатністю музики та синхронного руху посилювати соціальну згуртованість та крос-культурною розпізнаваністю базових емоційних сигналів у музиці.

Практичним прикладом інклюзії в мистецтві є театральний проєкт «Шосте чуття». Театральна компанія розпочала діяльність у 2020 році та функціонує у форматі театру відчуттів: глядачі можуть послухати, посмакувати, доторкнутися, але не безпосередньо побачити дію, оскільки у виставі використовуються спеціальні маски. Засобами виразності є звуки, запахи, температурні відчуття, смаки, дотики та уява. З досліджень К. Лук'яненко: «Інклюзивним театром вважають мистецький продукт, яким займаються люди з інвалідністю нарівні з нормотиповими в ролі митців. Тоді як інклюзивний театральний продукт – це різновид вистави, який створюється з урахуванням сприйняття людей з інвалідністю, де розроблюються певні адаптації для максимального включення всіх людей у ролі реципієнтів» [2].

З особистого досвіду роботи над виставою «Лісова пісня» у форматі театру відчуттів, характеризує концепцію таким чином: головна мета проєкту

полягає в створенні інклюзивного простору для незрячих і слабозорих глядачів у театральному просторі. У цій постановці пісня та голос стають провідним каналом інклюзії з трьох причин. Насамперед, звук стимулює активізацію уяви глядача та віднайденню того самого «шостого чуття». З погляду психології музики емоційні реакції можуть виникати через уявні образи та епізодичні спогади, адже аудіальна інформація здатна реконструювати необхідне бачення навіть без безпосереднього візуального сприйняття. Окрім того, вагомим чинником внутрішньої візуалізації є тембральні особливості та інтонаційні прийоми акторів. Коли глядач не має змоги напряду бачити персонажа, його голосові характеристики стають матеріалом для індивідуальної інтерпретації: один і той самий персонаж може «народитися» у свідомості різних людей по-різному. Це є одним із ефектів інклюзії, бо він визнає різні способи сприйняття як норму. Також хорошим прикладом культурної інклюзії на основі запропонованої вистави є особливості музичної обробки пісень. Використання народних мотивів слугує безпосереднім «містком» між різними культурними кодами та згуртовує глядачів, незалежно від етнічної приналежності.

Важливим аспектом музичної інклюзії є також урахування потреб людей із порушенням слуху. Хоча музика зазвичай асоціюється зі слухом, дослідження показують, що ритм і структурні компоненти музики можуть сприйматися через вібрацію. Зокрема, дослідження синхронізації під вібро-тактильну музику демонструє, що і нечуючі учасники можуть відчувати відчувати біт у вібраційному модусі. Як вказує дослідник веб-сайту SoundLife: «Після того як звукові хвилі проходять від зовнішнього до внутрішнього вуха, нервові закінчення перетворюють коливання на електричні імпульси або нервові сигнали. Мозок отримує ці сигнали та використовує їх для обробки та інтерпретації різних аспектів звуку. Цікаво, що цей аспект сприйняття звуку схожий для людей із порушеннями слуху, оскільки для обробки задіяні ті самі частини мозку. Основна різниця полягає в тому, що нечуючі люди не отримують нервові сигнали про звук через вуха» [6]. Також сучасні експерименти свідчать, що додавання вібрацій здатне підвищувати відчуття

залученості у слухачів, а в суміжних інженерно–нейронаукових підходах вібро-тактильні рішення розглядаються як шлях до доступніших музичних переживань [13]. При дослідженні способу сприйняття музики особами з інвалідністю важливо також враховувати вагомість жестової мови як способу адаптації нечуючих людей у соціальному та культурному просторах.

Жестові мови не є штучним винаходом однієї людини. Лінгвістика розглядає їх як природні людські мови, що виникають і розвиваються в спільнотах нечуючих людей історичним шляхом. Кожна з мов має власну граматику й лексику [11]. Водночас із цим, існують ключові постаті, які сприяли інституціалізації жестової комунікації. Один із ранніх маркерів – заснування в Парижі першої безкоштовної школи для глухих у 1755 році. У США важливою подією стало створення реєстру інтерпретації для нечуючих у 1964 році. А в театральній сфері вагомим стало заснування національного театру нечуючих у 1967 році. Саме ця установа очолила двомовну театральну модель – поєднання жестової мови та усного мовлення.

У країнах із розвиненим антидискримінаційним законодавством, зокрема, США, вимогою «ефективної комунікації» у публічних сервісах є забезпечення людей із порушенням слуху перекладачем як необхідним засобом доступу. До прикладу, публіцистичні огляди й репортажі про концертних перекладачів у США прямо пов’язують поширення цієї практики з правовим тлом ADA та зростанням запиту на доступність для всіх у живій музиці [10]. Щодо України, найбільш чітко задокументованим початком жестового перекладу музики в масштабній фестивальній культурі є Atlas Weekend 2019. Українські медіа повідомляють, що на фестивалі біля головної сцени трансливався сурдопереклад пісень, а серед перекладачів була запрошена американська інтерпретаторка А. Г. Галлего. Також використовувалися додаткові візуально–тактильні рішення: еквалайзер, візуалізація як супровід. Таким чином, 2019 рік можна вважати одним із перших добре задокументованих прикладів масштабного жестового перекладу музики на фестивалі в Україні, принаймні на рівні великої сцени за наявності медійної фіксації.

Другим важливим етапом у розвитку інклюзії в музичній сфері можна вважати вагому телеподію з широкою аудиторією – національний відбір конкурсу Євробачення. У матеріалах Суспільного прямо зазначено, що у 2024 році вперше пісні нацвідбору перекладали жестовою мовою, а також окремо було згадано перекладачок та факт перекладу саме пісень, а не лише розмовних фрагментів. У 2026 році Суспільне відтворило практику повноекранного перекладу українською жестовою мовою для фіналу нацвідбору [5].

З законодавчої точки зору важливо, що в Законі України «Про забезпечення функціонування української мови як державної» згадується статус української жестової мови та мовні права жестомовних осіб [4]. Водночас міжнародні моніторингові документи ООН у 2024 році фіксували занепокоєння тим, що українська жести́ва мова ще не отримала офіційного визнання державою, а також звертали увагу на нестачу перекладачів та доступних форматів інформації. Це демонструє неузгодженість між декларативними нормами, інституційною практикою та фактичними можливостями реалізації прав.

Інклюзія в мистецтві – це, перш за все, не лише про доступність інфраструктури, а й про досвід участі та приналежності. Адже в культурній сфері бар'єри можуть бути не лише фізичними, а й, зокрема, комунікаційними, емоційними та символічними. Музика є потужним інклюзивним середовищем, бо здатна викликати емоції через різні механізми та створювати соціальну згуртованість.

Розглянуті музичні твори демонструють, що емоційна, культурна та соціальна інклюзивність можуть ефективно працювати, підсилюючи одна одну. Досвід проєкту «Шосте чуття» доводить, що інклюзивність може бути також естетичним принципом – заплющені очі як спільна умова, що зміщує фокус на слух, дотик, запах, смак і уяву, а голос і пісня – стають вагомими інструментами фантазії. Жестовий переклад музики в Україні є ключовим інструментом соціальної інклюзії в музичному просторі разом з іншими

практиками доступності. Важливо підтримувати розвиток інклюзії в мистецтві, адже, перш за все, культура покликана на згуртування людей, і саме завдяки ній ми здатні долати будь-які бар'єри.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Конвенція про права осіб з інвалідністю : Закон України від 13.12.2006. № 1767–VI від 16.12.2009. Голос України. 2009. 27 груд. (№ 246, 3996). С. 4–30.
2. Лук'яненко К. О. Розвиток інклюзивного театру в Україні: типи та особливості. V Міжнародна науково–практична конференція «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва». Київ, 2020 р. С. 35.
3. МКФ : Наказ Мінекономіки від 20.07.2023. № 8873. Міністерство охорони здоров'я України. 2023. 20 лип. № 810–22. С. 3–7.
4. Про забезпечення функціонування української мови як державної: Закон України від 25.04.2019 № 2704-VIII. Голос України. 2019. 16 травня. (№ 90). С. 16–23.
5. Спецтрансляція Євробачення 2025 з перекладом жестовою мовою у повноекранному форматі. Суспільне євробачення : веб–сайт. URL: <https://eurovision.ua/7102-specztranslyacziya-yevrobachennya-2025-z-perekladom-zhestovoyu-movoyu-u-povnoekrannomu-formati/> (дата звернення: 04.04.2026).
6. Beyond Silence: The Power of Music and Vibrations for Deaf People : веб–сайт. URL: <https://www.soundoflife.com/blogs/experiences/how-deaf-people-listen-music> (дата звернення: 02.04.2026).
7. Dowling, W. J. The development of music perception and cognition. Texas: Foundations of cognitive psychology, 2002. 413–430 pp.
8. Juslin, P., Sloboda, J. Handbook of Music and Emotion. Oxford University Press. URL: https://www.researchgate.net/publication/263963905_Handbook_of_Music_and_Emotion_Theory_Research_Applications (дата звернення: 03.04.2026).

9. Oliver M. The Politics of Disablement. London : Macmillan Education LTD, 1990. 167 p.
10. Ottone E. R., Bax. D. UNESCO creative cities network. Paris : The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization, 2020. 275 p.
11. Sandler W., Lillo-Martin D. Sign Language and Linguistic Universals. Cambridge : Cambridge University Press, 2006. 508 p.
12. Tarr B., Launay J., Dunbar R. Music and social bonding: «self-other» merging and neurohormonal mechanisms. Oxford : Hypothesis and theory article, 2014. 5–10 pp.
13. Titchkosky T. The Question of Access. Toronto : University of Toronto press, 2011. 167 p.

КЛИМЧУК Анна,
здобувачка IV курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ОПП «Музичне мистецтво»
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ
Науковий керівник: старший викладач кафедри хореографії
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ
Олексій ПАСТУХОВ.

**ІНТЕГРАЦІЯ ЗАСОБІВ ВУЛИЧНИХ СТИЛІВ ТАНЦЮ У
ВИКОНАВСЬКУ ПРАКТИКУ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛІСТА ЯК
ЧИННИК СТВОРЕННЯ ЦІЛІСНОГО ПЕРФОРМАТИВНОГО ОБРАЗУ**

Сучасне естрадне мистецтво характеризується активними інтеграційними процесами, що проявляються у поєднанні вокального, хореографічного та акторського компонентів.

У сучасному соціокультурному просторі артист має створювати цілісний перформанс, у якому звук, рух і емоція функціонують як єдиний художній комплекс [1; 4].

Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі сценічної виразності та візуальної складової у виступах естрадних вокалістів. Важливим є не лише вокальне виконання, а й здатність до пластичного самовираження, що забезпечується засобами сучасної хореографії, зокрема вуличних танцювальних стилів [2; 5].

Метою дослідження є аналіз інтеграції засобів вуличних стилів танцю у виконавську практику естрадного вокаліста та визначення їх ролі у формуванні сценічного образу. Вуличні танцювальні стилі (hip-hop, popping, locking, jazz-funk, waacking) мають урбаністичне походження та характеризуються імпровізаційністю, ритмічною виразністю та свободою самовираження [3; 4].

Їх адаптація до сценічного простору підсилює динаміку виступу та його емоційну насиченість. Зокрема, hip-hop формує ритмічну основу («groove»), locking підкреслює музичні акценти, а jazz-funk поєднує технічність із комерційною привабливістю сценічного продукту [2; 6].

Інтеграція хореографічних елементів у вокальне виконання пов'язана з фізіологічними особливостями роботи голосового апарату. Основною проблемою є збереження стабільності гортані та ефективної роботи дихального апарату під час активного руху. Надмірна м'язова напруга може призводити до погіршення якості звучання, тому важливим є розвиток координації та диференційованого м'язового контролю [1; 4].

Застосування ізоляційних технік, характерних для popping та hip-hop, дозволяє поєднувати активну пластику з якісним вокальним звучанням. Ритмічна структура вуличних танців часто є синкопованою, що корелює з джазовою, поп-музикою та сприяє формуванню цілісного звуко-пластичного образу виконавця [3; 6].

Важливою складовою є імпровізація, яка розвиває індивідуальний стиль артиста, його сценічну свободу та здатність до взаємодії з аудиторією. Використання елементів вуличних танців також підвищує фізичну витривалість виконавця та його адаптацію до інтенсивного сценічного ритму [4].

Отже, інтеграція засобів вуличних стилів танцю у виконавську практику естрадного вокаліста є комплексним процесом, що охоплює технічний, фізіологічний і художній аспекти. Такий синтез сприяє створенню цілісного перформативного образу та підвищує конкурентоспроможність артиста у сучасному культурному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Драч Т. Становлення суміжних з модерном напрямів хореографії в Україні. *Культура України*. 2018. № 63. С. 130–136.
2. Яцеленко А., Баканча Л. Поєднання джаз-танцю з іншими стилями в хореографії. *Молодий вчений*. 2020. № 12 (88). С. 368–370.
3. Johnson I. Hip-hop dance. In: *The Cambridge Companion to Hip-Hop*. Cambridge University Press, 2015. P. 45–60.
4. Пастухов О. Хіп-хоп: характерні особливості та вплив на сучасну хореографію. *Вісник НАКККіМ*. 2024. № 1. С. 50–55.
5. Хухра Л. Modern jazz dance та contemporary dance: генезис та розвиток в Україні. *Молодий вчений*. 2019. № 8 (72). С. 200–205.
6. Prokaza A. Jazz dance as a style of contemporary choreography. *Paradigm of Knowledge*. 2021. № 2. P. 15–20.

АУДІАЛЬНИЙ ДОСВІД ВІЙНИ: САУНД-ДОКУМЕНТАЛІСТИКА ЯК ФОРМА ФІКСАЦІЇ ТА ОСМИСЛЕННЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ РЕАЛЬНОСТІ

У сучасній культурній теорії пам'ять розглядається не тільки як індивідуальний психічний процес, а як соціально й культурно організована форма збереження досвіду. Ян Ассман наголошує, що культурна пам'ять є інституціоналізованою, об'єктивованою у символічних формах і потребує повторного введення в суспільний обіг [1, с. 17–18]. Звідси впливає особлива роль медіа, здатних не просто повідомляти про минуле, а робити його відчутним у сучасності. У цьому сенсі звук має окремий потенціал: він передає тембр, інтонацію, паузу, ритм і просторову атмосферу, тобто ті характеристики досвіду, які важко повноцінно замінити текстом або статичним зображенням [3, с. 187–188].

Дослідження звукової спадщини показують, що аудіальний компонент у культурній комунікації часто недооцінюється порівняно з візуальним, хоча саме звук здатний передувати зображенню у формуванні емоційного стану та відчуття ідентичності [4, с. 4495–4497]. Для воєнного досвіду це має принципове значення: сирена, вибух, кроки в порожньому під'їзді, голос свідка чи тривала тиша після атаки фіксують не лише факт події, а й її афективну структуру. Тому аудіальний матеріал у час війни набуває подвійного статусу – документа й мистецького висловлювання [3, с. 187–188; 4, с. 4495–4497].

Історія радіодокументалістики підтверджує, що документальний звук може бути самостійним носієм нарації. Жан-Батіст Массон, аналізуючи розвиток польових записів на радіо, показує, що вже в середині ХХ ст.

сформувався підхід, у межах якого звуки середовища використовувалися не як ілюстрація до коментаря, а як автономний матеріал, з якого вибудовується документальна розповідь [2, с. 3–6]. Саме така логіка є визначальною для сучасної саунд–документалістики, де монтаж голосів, шумів, фрагментів розмов і середовищних записів створює специфічну форму свідчення. У цьому аспекті аудіальний документ не дублює візуальне зображення, а формує інший спосіб доступу до реальності – через слухання та співприсутність [2, с. 3–6; 3, с. 187–188].

В Україні матеріальною основою для такого типу роботи стають публічні аудіоархіви. Суспільне Мовлення повідомляє, що архіви мовника містять сотні тисяч годин записів, а на кінець листопада 2024 року на платформі «Суспільне Медіатека» було опубліковано понад 1350 годин аудіо– та відеоконтенту; за перший рік роботи платформу відвідали 80 тисяч користувачів [6]. Окремо в матеріалі Суспільного про проєкт «Скарби фонотеки Українського Радіо» зазначено, що в архівах Українського Радіо за сто років зберігається понад 100 тисяч унікальних записів, інтерв'ю, програм, живих концертів та авторських виконань [7]. Ці дані важливі не лише як статистика. Вони демонструють, що український звуковий архів уже працює як середовище повторної актуалізації пам'яті: архівний запис переходить із режиму зберігання в режим сучасного слухання та переосмислення [6; 7].

Показовим прикладом безпосередньої роботи з аудіальним досвідом війни став проєкт «Слухаючи відсутність: звукові архіви (не)спорожнілих кімнат», представлений на Docudays UA 2024. За офіційним описом фестивалю, це серія аудіоінсталяцій на основі документальних записів, зібраних у Києві й поряд упродовж 2011–2024 років [8]. Програма складалася з трьох частин: матеріалів про Київ до повномасштабного вторгнення, після нього та в момент переходу між цими станами; окремо представлено «Kuiv Eternal» Олега Шпудейка, аудіоп'єсу «Death in June» Яна Спектора та архів домашніх музичних записів, зроблених навесні 2022 року [8; 9]. У фестивальному огляді цей матеріал окреслено як звуковий відбиток Києва

весни–літа 2023 року та як свідчення приватних розмов людини з інструментом у спорожнілому місті [9]. Тут документальний звук виконує вже не допоміжну, а структурну функцію: саме через нього війна постає як пережитий простір.

Суміжну тенденцію фіксує й UNESCO. У матеріалі про підтримані в Україні культурні ініціативи організація окремо згадує виставковий проєкт «Listening to All Sounds: With Caution, Almost Sniffing Them Like Dogs», який використовує звук для поєднання актуального воєнного досвіду з історією українського sound art [5]. Це свідчить, що робота зі звуком у сучасній українській культурі виходить за межі суто технічного документування. Вона поєднує архівування, мистецьку інтерпретацію та меморіалізацію.

Отже, аудіальний досвід війни в сучасній Україні формується на перетині польового запису, радіодокументалістики, архівної роботи й звукової інсталяції. Саунд–документалістика виконує щонайменше три функції: фіксує подію, зберігає її афективний вимір і переводить приватне свідчення у простір колективної пам'яті. Саме тому вона є важливою складовою сучасного аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва, а також одним із способів культурного осмислення війни в Україні [1, с. 17–20; 3, с. 187–188; 9].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Assmann J. Communicative and cultural memory. In: Meusburger P., Heffernan M., Wunder E. (eds.). *Cultural Memories: The Geographical Point of View*. Dordrecht; Heidelberg; London; New York: Springer, 2011. P. 15–27. URL: https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/propylaeumdok/4111/1/Assmann_Communicative_and_Cultural_Memory_2011.pdf (дата звернення: 19.03.2026).
2. Masson J.–B. On the Use of Field Recordings on Radio: A history of the beginnings. *Organised Sound*. 2024. Vol. 29, issue 1. P. 3–11. URL: <https://doi.org/10.1017/S1355771823000584> (дата звернення: 19.03.2026).

3. McHugh S. The Affective Power of Sound: Oral History on Radio. *The Oral History Review*. 2012. Vol. 39, issue 2. P. 187–206. URL: <https://doi.org/10.1093/ohr/ohs092> (дата звернення: 19.03.2026).

4. Pietroni E. Mapping the Soundscape in Communicative Forms for Cultural Heritage: Between Realism and Symbolism. *Heritage*. 2021. Vol. 4, issue 4. P. 4495–4523. URL: <https://doi.org/10.3390/heritage4040248> (дата звернення: 19.03.2026).

5. UNESCO keeps Ukrainian creativity alive during ongoing conflict. UNESCO. URL: <https://www.unesco.org/creativity/en/articles/unesco-keeps-ukrainian-creativity-alive-during-ongoing-conflict> (дата звернення: 19.03.2026).

6. Платформі Суспільне Медіатека – рік! Як команда працює з архівами. Корпоративний сайт Суспільного. URL: <https://corp.suspilne.media/newsdetails/platformi-suspilne-mediateka-rik-yak-komanda-pratsiuie-z-arkhivamy/> (дата звернення: 19.03.2026).

7. «Скарби фонотеки Українського Радіо» – спільний проєкт із Суспільне Медіатека. Корпоративний сайт Суспільного. URL: <https://corp.suspilne.media/novyny/48574-skarby-fonoteku-ukrayinskogo-radio-spilnyj-proyekt-iz-suspilne-mediateka/> (дата звернення: 19.03.2026).

8. Слухаючи відсутність: звукові архіви (не)спорожніх кімнат. Docudays UA. URL: <https://docudays.ua/2024/events/docusynthesis/slukhayuchi-vidsutnist-zvukovi-arkhivi-nesporozhnilikh-kimnat/> (дата звернення: 19.03.2026).

9. Слухаючи відсутність: звукові архіви (не)спорожніх кімнат. Огляд програми. Docudays UA. URL: <https://docudays.ua/2024/news/oglyad-programi-slukhayuchi-vidsutnist-zvukovi-arkhivi-nesporozhnilikh-kimnat-/> (дата звернення: 19.03.2026).

КОВАЛЕНКО Наталія,

*старший викладач кафедри музично-теоретичних
дисциплін факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ*

ПУКАСЕНКО Єлизавета,

*здобувачка IV курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ОПП «Вокальне мистецтво»
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.*

ВПЛИВ ГУРТУ «ЧЕРВОНА РУТА» НА ДУХОВНЕ ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІЇ

Українська естрадна музика другої половини ХХ століття виступає важливим індикатором культурних трансформацій і процесів національного самоусвідомлення в межах радянського простору. Особливу роль у цих процесах відіграло явище українського біг-біту 1970-х років, що синтезує елементи західної естрадної традиції і народнопісенний мелос та стає підґрунтям для формування нової моделі національної популярної музики. У цьому контексті творчість гурту «Червона рута» та особистість Володимира Івасюка займають центральне місце: їхній мистецький доробок символізує синтез модерності й автентики, що визначив розвиток української естради того часу.

Український біг-біт сформувався в результаті складного поєднання соціокультурних і музичних процесів другої половини ХХ століття. В Україні цей напрям став основою для формування сучасної естради, проте набув унікальних рис завдяки синтезу із народнопісенними традиціями [1, с. 45; 4, с. 41]. «Період 60-80-х років став етапом становлення нової моделі української естрадної культури, у якій поєднувалися європейські музичні впливи та локальна традиція» [9, с. 27].

Перші прояви українського біг-біту з'явилися наприкінці 1960-х років у студентському середовищі Львова, Києва, Чернівців, Харкова, де

створювалися аматорські ансамблі при вузах і будинках культури. Молоді музиканти орієнтувалися на творчість гуртів «The Beatles», «The Shadows», «The Rolling Stones», але прагнули адаптувати їхній стиль до власної культури. За словами Михайла Маслія: «... саме в цей час формується українська хвиля естрадної молоді, яка прагнула співати сучасно, але українською» [7, с. 79]. Тенденція відповідала духові часу: після короткої «відлиги» відчувалася певна свобода вислову, а нові засоби комунікації – телебачення, радіо, фестивалі – почали відкривати сцену для молодих виконавців.

Хоча біг-біт в Україні розвивався в межах радянської ідеології, він поступово ставав явищем, що виходило за офіційні рамки. У 1960-1970-х роках музичне життя СРСР контролювалося культурними установами, а всі виступи проходили через цензуру. Попри це, українські артисти змогли створити власну школу, у якій зберігалися риси автентичності. На відміну від російського або прибалтійського біг-біту, український варіант був значно ближчим до пісенної лірики, мав виразну мелодійність і емоційну щирість [8, с. 134].

Важливу роль у становленні цього напрямку відіграли творчі колективи – «Смерічка» (Вижниця, Чернівецької області), «Арніка» (Львів), «Світязь» (Луцьк), «Ватра» (Львів), «Кобза» (Київ). Вони стали осередками, у яких відбувалося поєднання елементів біг-біту з українським мелосом. Особливо помітним це було у творчості «Смерічки», яка виконувала пісні Володимира Івасюка – композитора, що став символом нового українського музичного мислення. Його «Червона рута» (1970) і «Водограй» (1972) показали, що сучасна ритмічна музика може бути національною за духом і глибоко українською за змістом [6, с. 50].

Не менш значущим чинником було використання української мови у популярній музиці. Хоча російськомовна естрада залишалася домінантною, саме українські колективи зуміли продемонструвати, що мова не є перепорою для сучасного звучання. Виконання пісень українською не лише підкреслювало національну ідентичність, а й стало проявом певного

культурного спротиву. Через мелодику, поетичний текст і щирість виконання український біг-біт набував особливого емоційного забарвлення, чим відрізнявся від західних аналогів [3, с. 120].

Гурт «Червона рута» (художній керівник Анатолій Євдокименко) виник у 1971 році на базі Чернівецької обласної філармонії як ініціатива молодих музикантів, які прагнули поєднати народну пісенність з сучасним естрадним звучанням. Засновником і натхненником колективу став Володимир Івасюк – композитор, поет і виконавець, котрий вже тоді мав популярність завдяки пісням «Червона рута» та «Водограй» [7, с. 78].

Формування гурту відбувалося на хвилі культурного піднесення, початку 1970-х рр., коли українська естрада почала виходити за межі фольклорного наслідування. До складу «Червоної рути» увійшли талановиті музиканти, серед яких були Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, Оксана Білозір, Оксана Янів та інші виконавці, котрі згодом стали символами української сцени [5, с. 52]. Назва гурту не випадкова – вона походить від легендарної пісні Івасюка, яка стала справжнім культурним маркером доби. Як зазначає музикознавиця Тетяна Самая: «Назва «Червона рута» уособлювала ідею чистоти, краси й національної гідності, що були провідними у творчості Івасюка» [7, с. 80].

Творчість гурту «Червона рута» виділялися гармонійним поєднанням народного колориту та сучасних європейських впливів. У репертуарі колективу були як ліричні твори («Я піду в далекі гори», «Балада про мальви»), так і ритмічні композиції з елементами біг-біту («Водограй», «Пісня буде поміж нас»). Звучання ансамблю відзначалося чистотою вокалу, багатоголоссям і гнучкими гармонічними ходами, що надавали музиці відчуття простору та емоційної глибини [2, с. 103].

Інноваційним було й сценічне подання матеріалу: музиканти «Червоної рути» виступали в живому виконанні, із чітко продуманими аранжуваннями. Вокальна подача була побудована на природному тембрі голосів, без надмірної театральності, що створювало ефект щирості. Дослідник української естради Михайло Маслій підкреслює: «Саме «Червона рута»

заклала основи нового типу української естради, в якій поєднувалися академічна підготовка та молодіжна енергетика» [5, с. 55].

Гурт «Червона рута» посіла особливе місце в історії української музики 1970-х. Творчість фундації стала символом оновлення естрадної сцени, повернення до національних витоків через сучасну форму. Як наголошує професорка Тетяна Самая: «У 1970-х роках «Червона рута» стала не лише музичним явищем, а й соціокультурним знаком часу, що пробуджував у слухачів почуття національної гідності» [7, с. 76].

Таким чином, вплив колективу простежується у творчості багатьох українських гуртів, таких як «Ватра», «Кобза», «Світязь». Вони перейняли головний принцип «Червоної рути» – єднання народної душевності та сучасного ритму. Пісні Володимира Івасюка стали частиною національної ідентичності, а їх виконання в різних аранжуваннях засвідчує їхню невичерпну життєздатність. Як відзначає музикознавиця Любов Кияновська: «Червона рута» втілила в музиці образ молоді України – відкритої, щирої, здатної до оновлення» [2, с. 107]. Саме цей образ став символом нової української естради, що поєднала традиції й модернізм, професіоналізм і щирість.

Отже, творча діяльність гурту «Червона рута» не лише відкрив нову сторінку в історії української популярної музики, а й заклав ідейно – художні основи подальшого розвитку національної пісенної культури. Його внесок у формування українського біт-біту є беззаперечним, а сам гурт став уособленням духовного відродження української нації в умовах радянського простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. на здобуття наук. ступеню канд. мистецтвознавства: 17.00.03/ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2017. 215 с.

2. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчість митця у дзеркалі епохи. Монографія. Львів: Сполом, 1998. 216 с.

3. Конвалюк У. В. Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ– початку ХХІ ст.: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаніка». Івано-Франківськ, 2020. 215 с.

4. Кузик В. Естрадна музика. Українська музична енциклопедія. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 41–42. URL: https://chtyvo.jrg.ua/authors/Skrypnyk_Hanna/Ukrainska_muzychna_entsy_klopediia_Tom_2/ (дата звернення: 29.09.2025).

5. Маслій М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки). Книга 2. Чернівці: Букрек, 2016. 416 с.

6. Палійчук А. В. Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 26.00.01/ Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2015. 178 с.

7. Самая Т. Вокальне мистецтво естради: український контекст. Київ: Четверта хвиля, 2019. 153 с.

8. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: Монографія. Київ: Вид-во Ліра-К, 2017. 204 с.

9. Нудьга А. В. Українська естрада 60–80-х років ХХ століття: стильові тенденції та жанрова специфіка. Київ: НАКККіМ, 2015. 27 с.

КОВАЛЕНКО Наталія,

*старший викладач кафедри музично-теоретичних
дисциплін факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ*

ЛОБАНОВА Марія,

*здобувачка I курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ОПП «Вокальне мистецтво»
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.*

МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНІ ПАРАМЕТРИ ТВОРЧОСТІ ГУРТУ «АВВА» У КОНТЕКСТІ СВІТОВОГО ЕСТРАДНОГО МИСТЕЦТВА

Одним з найвидатніших поп-проектів ХХ століття став шведський гурт АВВА, який не лише вплинув на розвиток світової естрадної музики, але й заклав основи сучасного поп-продакшену. Музика гурту залишається популярною навіть через десятиліття та активно використовується в мюзиклах, кіно та інтерпретується сучасними виконавцями.

Гурт АВВА був заснований на початку 70-х років минулого століття, назва якого виникла від абрєвіатури перших літер імені кожного з учасників: Агнети Фельтског, Бйорна Ульвеуса, Бенні Андерссона і Анні-Фрід Лінгстад. До офіційного створення гурту АВВА його учасники вже мали значний професійний досвід у музичній сфері, зокрема виступали як сольні виконавці, брали участь в інших гуртах, а також здійснювали композиторську та аранжувальну діяльність [4].

Першим кроком на шляху створення унікального звучання гурту, хоча на цьому етапі АВВА ще шукав свою музичну ідентичність, стає альбом Ring Ring (1973). У музичному плані більшість композицій альбому побудовані в мажорних тональностях із характерною для поп-музики 70-х років гармонією головних тризвуків T–S–D. Мелодичні лінії пісень визначаються простими мотивами, що легко запам'ятовуються. Інновацією стало використання двох провідних різновидів жіночого вокалу, які виконують свої партії не в унісон, а

з елементами гармонізації терціями і секстами. Такій підхід створив унікальний звуковий ефект у порівнянні з типовим звучанням того часу. Ритмічні структури альбому впевнено перебувають у межах поп-року з помірним темпом та чіткими ритмічними акцентами. Хоча на ранньому етапі продакшн був менш складним, але вже можна помітити прагнення до студійної точності і чистоти звучання. Альбом Ring Ring став важливим фундаментом, на якому вибудувалися в подальшому головні риси стилю ABBA [1].

Другий альбом Waterloo (1974) ознаменував собою прорив гурту на міжнародній сцені. Однією з найвідоміших композицій альбому є «Waterloo», виконання якої принесло гурту ABBA перемогу на Євробаченні 1974, що стало переломним моментом у процесі його міжнародного визнання. Композиція вирізняється енергійним ритмом у стилі рок-н-ролу, водночас зберігаючи традиційну куплетно–приспівну форму, що передбачає чергування заспіву і приспіву. Мелодична лінія стає динамічною завдяки синкопованому пунктирному ритму та активному використанню відхилень, котрі надають композиції відчуття руху. Вокальні партії ускладнюються завдяки багатшаровості голосів, подвоєння мелодії в октаву і динамічній роботі з виконавськими нюансами. Особливістю стає контраст енергійного маршованого ритму й ліричного характеру вокалу, а глем-рокова пульсація в гучному супроводі саксофонів і спадні фортепіанні акорди надають яскравості музичній мові композиції. Зазначимо, що Альбом Waterloo слугує відправною точкою у процесі утвердження гурту ABBA на міжнародній сцені, позначаючи перехід від регіонально маркованого шведського звучання до універсалізованого стилю, орієнтованого на широку світову аудиторію [5].

Одним із визначних у дискографії гурту ABBA вважається альбом Arrival (Прибуття, 1976). Стрижнева риса альбому надає контраст між мажорними тональностями і мінорним емоційним забарвленням – риса, яка стала впізнаваною для стилю ABBA. Композиції часто виходять за межі стандартної куплетної структури, пропонуючи слухачам інструментальні інтерлюдії і

наскрізний розвиток тематизму. Для створення емоційного напруження використовуються хроматичні шаблі, неакордові тони і складні септакордові структури. Вокальні партії вирізняються кантиленною плавністю і вимагають високого рівня вокальної майстерності. Яскравим прикладом цієї майстерності є композиція «Dancing Queen», що захопила слухача дискозвучанням та поєднала витончену мелодійність, пружний ритм та різноманітний гармонічний супровід [4].

З виходом *The Album* гурт ABBA здійснює значний крок до більш драматичного та концептуального звучання. У цьому альбомі помітно посилюється вплив мюзиклів і театральної музики, що проявляється в розширенні форм та визначних емоційних кульмінаціях. Гармонії стають напруженішими, з акцентом на мінорні тональності й частими модуляціями в більш віддалені тональні зони. Вокальні лінії вирізняються незалежністю руху та потребують злагодженості ансамблю й точності інтонації. З погляду теорії музики доцільно звернути увагу на функціональну роль нестійких шаблів, які виявляють різноспрямовані тяжіння та прагнуть до розв'язання у стійкі опорні звуки, формуючи ладову напругу й динаміку розвитку та її подальше розгортання. Рух баса в супроводі мелодії якби приховує головне напруження й красоту музики. У повільному темпі, майже кроковому басу і довгих гармонічних затриманнях розгортається вокальна мелодична лінія, що породжує відчуття внутрішньої драматичності. У цьому альбомі композиції гурту ABBA виходять за межі суто танцювальної функції, набуваючи рис емоційно насиченого, практично кінематографічного наративу.

Лірика і мінорний лад в альбомі *Voulez – Vous* (1979) відображає значний вплив диско-ери, при цьому зберігаючи фірмову мелодійність гурту. Ритм стає більш виразним і стабільним, базуючись на чітко окреслених бітових імпульсах. Гармонічна складність дещо зменшується, проте це компенсується цікавою ритмічною організацією та багатшаровою фактурою звуку. Вокальні партії акцентуються на повторюваних мотивах, що додає композиціям потужної танцювальної енергії. Попри диско-спрямованість, творчість гурту

ABBA зберігає свою емоційну глибину, що досягається завдяки тональним змінам і меланхолійній інтонаційності. У підсумку це репрезентує вдалий симбіоз комерційного успіху та високого рівня музично–виконавської якості [1].

Пізній період у творчості гурту ABBA, зокрема в альбомах *Super Trouper* (1980) та *The Visitors* (1981), демонструє відчутний зсув у бік більшої інтимності та психологічної глибини, що супроводжується посиленням драматизму музичного висловлювання. Гармонічна структура композицій ускладнюється, мелодія не поспішає та не демонструє віртуозність, вона ніби пливе над гармонією довгими фразами, створюючи відчуття простору та дихання. Вокальні партії стають більш природними, зі значним акцентом на текстовому змісті, що відображає особисті переживання учасників гурту. Для вокаліста складність не в техніці, а в контролі звуку, подиху фрази та внутрішньому спокої виконання. Зазначимо, що альбоми *Super Trouper* і *The Visitors* репрезентують гурт ABBA як зрілих музикантів, які використовують поп-формат для вираження складних емоційних станів [4].

Отже, творча діяльність гурту ABBA заклала підґрунтя сучасного музичного мислення, яке впродовж десятиліть визначає розвиток поп–індустрії. Їхній підхід до створення мелодій, гармоній та аранжувань виявився універсальним, що забезпечує його адаптивність до нових форматів і мистецьких напрямів. Відродження естетики 1980–х років постає не лише як ностальгійний феномен, а як закономірна реакція на інтерес слухацької аудиторії до музики, що характеризується чіткістю форми, мелодичною впорядкованістю та глибиною емоційного висловлювання.

З фахової точки зору гурт ABBA демонструє, як цілеспрямовано сформований і художньо вивіреним стиль може тривалий час залишатися впливовим та затребуваним навіть з плином часу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. ABBA Albums the Complete Guide. URL: www.classicpopmag.com (дата звернення: 25.02.2026).
2. Discography – ABBA. URL: <https://abbasite.com>disco> (дата звернення: 15.03.2026).
3. The ABBA Books. URL: <https://abba-intermezzo.de> (дата звернення: 15.03.2026).
4. The Story | ABBA. URL: <https://abbasite.com/story/> (дата звернення: 23.03.2026).
5. The World That ABBA Made. URL: <https://www.newyorker.com/books/under-review/the-world-that-abba-made> (дата звернення: 28.03.2026).

КОСЕНКО Анна, МИКОЛЕНКО Єлизавета,

здобувачки III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

ОПП «Хореографія»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: старший викладач кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ

Олексій ПАСТУХОВ.

АФРО-ДЖАЗ ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Сучасне хореографічне мистецтво характеризується активними інтеграційними процесами, що проявляються у взаємодії різних культурних традицій і танцювальних технік. Особливої уваги набуває афро-джаз, який є напрямом сучасної хореографії та сформувався внаслідок синтезу африканської етнічної пластики і джазової танцювальної техніки.

Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі синтетичних танцювальних форм у сучасній сценічній практиці, а також необхідністю

наукового осмислення афро-джазу як окремого феномену хореографічного мистецтва. Об'єктом дослідження виступає сучасна джазова хореографія, тоді як предметом дослідження є стилістичні та технічні особливості афро-джазу як її складової.

Історичні витоки афро-джазу пов'язані з танцювальними традиціями народів Західної Африки, у яких танець виконував не лише естетичну, а також соціальну та ритуальну функції. У традиційних африканських культурах танцювальні практики були невід'ємною частиною суспільного життя та супроводжували важливі події, а саме обряди ініціації, весільні церемонії, мисливські та релігійні ритуали. Для цих танців характерні заземленість рухів, активна робота тазостегнової частини, поліритмія та імпровізаційність. Унаслідок історичних процесів трансатлантичної міграції африканського населення ці культурні традиції поширилися у США, де поступово інтегрувалися з європейськими сценічними формами та сприяли формуванню джазового танцю як специфічного явища американської танцювальної культури. Дослідники підкреслюють, що саме «африканістична естетика», тобто система рухових принципів, яка включає ізоляцію, поліцентричність і складну ритмічну організацію руху, стала основою розвитку джазового танцю та його подальших стилістичних модифікацій [3].

Подальший розвиток афро-джазу як сценічного напрямку відбувався у середині ХХ століття завдяки творчості видатних хореографів, зокрема Кетрін Данем, Перл Прітус та Алвіна Ейлі. Значний внесок у наукове осмислення африканських танцювальних традицій зробила Кетрін Данем, яка поєднувала хореографічну практику з антропологічними дослідженнями. У результаті її експедицій у країни Карибського басейну та Африки була створена система танцювальної підготовки, що поєднувала балетну постановку корпусу та роботу ніг із характерними для африканського танцю ізоляціями, поліритмією та рухливістю тазу і хребта. Її методика стала важливим етапом кодифікації рухових принципів афро-джазу та суттєво вплинула на розвиток сучасної джазової хореографії.

Перл Прімус, у свою чергу, зосередила увагу на автентичних традиціях африканського танцю, активно досліджуючи культурні практики різних народів Африки. Її сценічні роботи вирізнялися динамічністю, потужною фізичною експресією та використанням характерних для африканських танців стрибків і ритмічних акцентів. Подальшого розвитку та міжнародного визнання афро–джаз набув завдяки діяльності Алвіна Ейлі, який інтегрував афро–американські танцювальні традиції з техніками модерн–танцю. Заснована ним у 1958 році труппа Alvin Ailey American Dance Theater стала одним із провідних колективів сучасної хореографії, а постановка «Revelations» продемонструвала можливості синтезу африканської пластики, джазової ритміки та драматургії сучасного танцю.

Аналіз технічних особливостей афро-джазу дозволяє визначити його основні стилістичні характеристики. До них належать ізоляція різних центрів тіла, поліцентрія, поліритмія, синкопована ритміка та заземленість рухів. Значну роль відіграє активна робота тазостегнової частини, гнучкість хребта та використання глибокого ріє, що забезпечує тісний контакт танцівника з підлогою. Крім того, стиль передбачає поєднання складної технічної координації з емоційною експресією та імпровізаційністю руху. Як зазначають сучасні дослідники, джазовий танець і його похідні напрями характеризуються постійним розвитком і відкритістю до інтеграції різних танцювальних культур, що забезпечує їхню актуальність у сучасній хореографічній практиці [4].

У сучасному хореографічному мистецтві афро–джаз посідає важливе місце як один із напрямів синтетичної танцювальної культури. Сучасна хореографія характеризується активним поєднанням різних стилів і технік, що сприяє формуванню нових танцювальних форм і сценічних експериментів. Дослідники зазначають, що саме завдяки взаємодії джазового танцю з іншими напрямками виникають нові хореографічні стилі, серед яких джаз-модерн, джаз-фанк та афро-джаз, що поєднують різні культурні традиції та технічні системи руху [2]. У наукових працях також підкреслюється, що сучасна

хореографія розвивається через процеси стилістичного синтезу та взаємодії танцювальних культур, що сприяє оновленню хореографічної лексики і розширенню виражальних можливостей сценічного танцю [1]. У цьому контексті афро-джаз виступає важливим засобом художнього самовираження, поєднуючи елементи африканської етнічної пластики, джазової техніки та сучасних сценічних форм танцю.

Отже, афро-джаз можна розглядати як важливий феномен сучасної хореографії, що сформувався внаслідок взаємодії африканських танцювальних традицій і джазової сценічної техніки. Його унікальність полягає у поєднанні етнічної пластики з професійною системою сценічного руху, що забезпечує високу експресивність та різноманітність хореографічних форм. Сьогодні афро-джаз активно використовується у театральній, освітній та комерційній хореографії, впливаючи на розвиток багатьох сучасних танцювальних напрямів. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на поглиблене вивчення педагогічних методик викладання афро-джазу та аналіз його впливу на формування нових стилів сучасного танцю.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Драч Т. Становлення суміжних з модерном напрямів хореографії в Україні. *Молодий вчений: наук. журнал*. 2018. № 5 (57). С. 151–154.
2. Яцеленко А., Баканча Л. Поєднання джаз-танцю з іншими стилями в хореографії. *Молодий вчений: наук. журнал*. 2020. № 12 (88). С. 368–370.
3. Heiland T., Megill B. Africanist Aesthetics, Jazz Dance, and Notation Walk into a Barre. *Journal of Dance Education*. 2019. Vol. 19. Issue 1. P. 10–22.
4. Jiang H. Analysis of Artistic Styles and Training Methods in Contemporary Jazz Dance. *Frontiers in Art Research*. London: Francis Academic Press, 2025. Vol. 7, Issue 2. P. 1–7.

КОТ Андрій,

здобувач I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Сценічне мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри гуманітарних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук, доцент Галина КУЗЬМЕНКО.

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ДОСВІД ЯК ДРАМАТИЧНИЙ РЕСУРС РЕЖИСЕРА: МЕХАНІЗМИ УНІВЕРСАЛІЗАЦІЇ ПРИВАТНОГО ПЕРЕЖИВАННЯ

Індивідуальний досвід режисера є вагомим фундаментом для створення глибокого сценічного чи екранного твору, проте пряма трансляція особистих травм чи переживань часто перетворюється на удавану «документалістику», відірвану від глядацького досвіду. Основна проблема полягає у пошуку дієвих, специфічно мистецьких механізмів перетворення суто суб'єктивного, інтимного переживання на універсальне висловлювання, здатне резонувати з масовою аудиторією та викликати емпатію. Актуальність цієї теми зумовлена сучасним тяжінням театру та кіно до автофікшну, документалістики та постдраматичних форм, де межа між реальним автором, його біографією та художнім твором стає максимально тонкою, що створює ризик деформації мистецтва у публічний сеанс психотерапії. Розуміння того, як саме працюють механізми універсалізації, дозволяє уникати надмірного егоцентризму, виходити за межі власного «Я» та створювати багаторівневий простір для досягнення глядачем катарсису. Отже, дослідження шляхів трансформації власного досвіду в художній образ є критично важливим для формування усвідомленої сучасної режисерської та сценарної практики. Проблематика перетворення особистого досвіду на художній твір комплексно розглядається на перетині психології, філософії, семіотики та сучасного мистецтвознавства. У сфері глибинної психології фундаментальним залишається внесок Карла

Густава Юнга, який обґрунтував теорію архетипів та колективного несвідомого як підґрунтя для розуміння процесів інтеграції приватного переживання у загальнолюдський вимір [1, с. 42]. Цей підхід доповнюється дослідженнями Джозефа Кемпбелла, праці якого ілюструють, як індивідуальні життєві кризи вписуються в універсальну міфологічну структуру [2, с. 56]. Умберто Еко розкриває механізми свідомого конструювання автором «нарративних пустот» для просторової проекції глядацького досвіду [3, с. 24], а концепція Ролана Барта остаточно утверджує глядача як повноправного співтворця, у свідомості якого об'єднуються всі закладені смисли [4, с. 385]. Специфічні інструменти сценічної метафоризації та дистанціювання, що дозволяють сучасному театру працювати з травматичним досвідом без впадання у побутовий психологізм, ґрунтовно аналізуються у дослідженнях Ганса-Тіса Лемана [5, с. 112]. Водночас практичні аспекти роботи з власною пам'яттю та конструювання сновидійних образів у кінематографі розкриваються через теоретичний доробок Андрія Тарковського, що ілюструє механізми переходу від прямої автобіографії до поетичної абстракції [6, с. 145].

Цей процес переходу вимагає від митця неабиякої мужності, адже передбачає деконструкцію власного минулого. Яскравим прикладом такого механізму є метод роботи видатної німецької хореографки та режисерки Піни Бауш. Створюючи свої легендарні вистави, зокрема «Кафе Мюллер», вона не пропонувала готовий сценарій, а ставила танцівникам дуже особисті, часом болючі запитання: про їхній перший спогад, пов'язаний із соромом, або про певні травми дитинства. Проте на сцені їхні приватні, вербальні відповіді перетворювалися на універсальні пластичні архетипи: сліпе блукання серед стільців, нав'язливі, повторювані обійми, які миттєво розпадаються. Ці пластичні рішення символізували загальнолюдський страх ізоляції, зрозумілий без додаткової вербальної інтерпретації.

У кінематографі подібний підхід яскраво проявився в епоху Нового Голлівуду, коли режисери почали масово звертатися до власного, нерідко

драматичного досвіду. Наприклад, Мартін Скорсезе у фільмі «Злі вулиці» використав власні спогади про дорослішання в кримінальному районі та свої юнацькі релігійні сумніви. Проте він не обмежився створенням фактологічної автобіографії. Конкретний досвід італо-американського юнака Скорсезе був трансформований в архетипічну боротьбу між гріхом і спокутою, між обов'язком перед родиною та особистою мораллю. Завдяки такій оптиці індивідуальна історія втрачає свою вузьку біографічність і набуває масштабу сучасного міфу, стаючи співзвучною глядацькому досвіду.

На наступному етапі вступають у дію суто практичні художні засоби. Для того, щоб глядач відчув історію «ніби свою» (релевантну власному досвіду), – режисеру необхідно створити безпечну та естетичну дистанцію між собою, своїм болем і фінальним твором. Пряма трансляція емоцій на сцену чи екран часто викликає у глядача відторгнення, ніяковість або ефект «підглядання» за чужою травмою. Головними механізмами універсалізації тут виступають художнє дистанціювання та створення об'ємних метафор, які ефективно замінюють прямолінійну документальність.

Наприклад, замість того, щоб буквально відтворювати побутову сварку на кухні зі свого минулого, копіюючи слова, істеричні інтонації та розбитий посуд, режисер передає атмосферу тотального відчуження через візуальні, пластичні та аудіальні образи: гру холодного неонового світла, монотонні звуки краплі води, що падає в порожню раковину, або символічні деталі аскетичного інтер'єру. У літературознавстві та театрі цей прийом іноді перегукується з концепцією «об'єктивного корелята» Томаса Стернза Еліота – набору предметів, ситуацій або ланцюга подій, що стають формулою конкретної емоції та зумовлюють її появу в реципієнта.

Еталонним прикладом такої складної метафоризації в кіно є автобіографічний фільм Андрія Тарковського «Дзеркало». Замість лінійної репродукції історії свого дитинства, розлучення батьків та складних стосунків із матір'ю, режисер використовує глибоко поетичні, сновидійні образи: вогонь, що повільно охоплює дерев'яний сарай під час дощу; вітер, що раптово

проноситься полем, згинаючи траву; жінка, що миє волосся над тазом. Через абстракцію та багатовимірний художній образ приватне стає «прозорим». Глядач не знає точних деталей біографії Тарковського, але через ці метафори він фізично відчуває екзистенційну тугу за втраченим часом.

У сучасному театрі подібний підхід радикально реалізує Роберт Вілсон. Його вистави принципово очищені, дистанційовані від побутового психологізму. Прагнучи передати біль чи трагедію, режисер не змушує акторів плакати, не вдається до експресивного акторського переживання. Натомість він вибудовує жорстко структуровану архітектуру світла, використовує різкі звукові контрасти та геометрично вивірені, уповільнені рухи акторів, чії обличчя еквівалентні маскам. Цей метод дозволяє уникнути натуралістичності, формуючи своєрідну «порожнисту» естетичну оболонку, у яку глядач може вільно інтегрувати власні переживання.

Фінальний та, мабуть, найбільш важливий механізм універсалізації реалізується безпосередньо у момент зустрічі твору з аудиторією. Завдання режисера полягає не в дидактичному повчанні глядача чи нав'язуванні йому власного, як єдино правильного досвіду, а в ініціюванні внутрішнього діалогу. Для цього режисер має свідомо конструювати так звані «наративні пустоти» або емоційні «гачки» – зони недосказаності, фігури умовчання, багатозначні паузи, амбівалентні вчинки персонажів та відкриті фінали.

Як зазначав Умберто Еко, саме ця структурна «відкритість» робить твір живим. Механізм діє парадоксальним чином: чим менше режисер нав'язує свій безальтернативний висновок чи однозначну етичну оцінку ситуації, тим більше залишається вільного психологічного простору, у який глядач мимоволі проектує власний набутий життєвий досвід. Сучасні театрознавці підтверджують, що за таких умов реципієнт перестає бути пасивним споживачем інформації і перетворюється на активного співтворця сенсів. У театрі блискучим майстром таких «пустот» був драматург Гарольд Пінтер. Його знамениті «пінтерівські паузи» – це не просто тиша на сцені. Це моменти

найвищої напруги, де текст закінчується, і саме в ці секунди мовчання глядач підставляє власні страхи та підозри на місце невисловлених думок героїв.

У сучасному кінематографі чудовою ілюстрацією цього принципу є дебютний фільм Шарлотти Веллс «Після сонця». Стрічка базується на глибоко особистих спогадах режисерки про останній спільний відпочинок із батьком у Туреччині наприкінці 1990–х. Проте Веллс навмисно залишає наратив фрагментованим. Вона використовує розмиті кадри з аматорської MiniDV–камери, обривки фраз та тотальну недовомовленість щодо внутрішнього стану батька і яка його подальшої долі. Режисерка не пояснює його депресію прямим текстом і не дає жодних чітких відповідей наприкінці фільму, змушуючи глядача самотійно заповнювати ці «пустоти» власними рефлексіями про батьків, дорослішання та неможливість порятунку іншої людини. Саме так відбувається катарсис: глядач емоційно реагує на екранну історію, але насправді в цей момент він рефлексує та сублімує власний життєвий досвід.

Підсумовуючи вищесказане, можемо стверджувати, що індивідуальний досвід є невичерпним, автентичним, проте «сирим» матеріалом для режисера. Експозиція такого досвіду без належної художньої обробки загрожує перетворенням мистецтва на суто егоцентричний монолог. Для трансформації приватного переживання на повноцінний драматичний ресурс і мистецький акт, митець повинен оволодіти низкою специфічних механізмів універсалізації. Цей комплексний процес починається з аналітичного виокремлення архетипічного ядра з хаосу побутових деталей та біографічних фактів. Наступним кроком є застосування художнього дистанціювання та багаторівневої метафоризації, що дозволяє деперсоналізувати історію, перевести її з площини фактів на мову образів. Нарешті, ключовим етапом є свідоме конструювання «нарративних пустот» – зон тиші та багатозначності, що слугують запрошенням для активної співтворчості реципієнта. Лише за умови такого складного, поетапного підходу особиста, навіть найболючіша історія митця стає прозорим дзеркалом, вдивляючись у яке, глядач здатний розпізнати та осмислити відбиток власного досвіду.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк. Львів: Астролябія, 2013. 588 с.
2. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой / пер. з англ. О. Мокровольського. Київ: Terra Incognita, 2020. 416 с.
3. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з італ. М. Гірняк. Львів: Літопис, 2004. 384 с.
4. Барт Р. Смерть автора. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 1996. С. 384–389.
5. Lehmann Н.-Т. Postdramatic Theatre / trans. by К. Jürs-Munby. London: Routledge, 2006. 224 p.
6. Tarkovsky А. Sculpting in Time: Reflections on the Cinema / trans. by К. Hunter-Blair. London: Bodley Head, 1989. 256 p.

КРАСОВСЬКА Катерина,

здобувачка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Сценічне мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ГЕНДЕРНА ІНДИФЕРЕНТНІСТЬ ЯК РЕЖИСЕРСЬКА СТРАТЕГІЯ: ПЕРСОНАЖ ЯК ФУНКЦІЯ У СЦЕНІЧНІЙ СТРУКТУРІ ВИСТАВИ «THE TRIAL»

Сучасний театральний процес характеризується активним переосмисленням гендеру як сценічної категорії. У межах новітніх перформативних практик гендер дедалі частіше перестає виступати

визначальною характеристикою персонажа та трансформується у змінний або другорядний елемент сценічної мови. Така тенденція пов'язана з процесами деконструкції усталених соціокультурних моделей і пошуком нових способів репрезентації людини в мистецтві. У сучасному театрі персонаж дедалі частіше розглядається не як психологічно індивідуалізований суб'єкт, а як структурний компонент сценічної композиції, носій функції у межах загального сценічного механізму [4; 2].

Подібні процеси особливо виразно проявляються у практиках постдраматичного театру, де відбувається зміщення акценту з індивідуальної драматургії персонажа на композиційні та перформативні аспекти сценічної дії. У таких умовах гендер може втрачати свою традиційну роль ідентифікаційного маркера, поступаючись функціональному значенню образу. Як зазначає Ганс-Тіс Леман, у постдраматичному театрі персонаж часто постає як «позиція у сценічній структурі», а не як психологічно цілісний характер [6]. Тобто у цьому контексті особливий інтерес становить літературний матеріал, що передбачає високий рівень узагальнення персонажів. Це відкриває можливості для використання гендерної індиферентності як режисерської стратегії.

Яскравим прикладом такого літературного матеріалу може слугувати драматургія абсурду, зокрема п'єси Самюеля Бекета «В очікуванні Годо» та «Кінець гри» [1; 5], де персонажі позбавлені чіткої соціально-психологічної визначеності й функціонують як носії певних екзистенційних станів.

У цьому контексті особливий інтерес становить роман Франца Кафки «Процес» [3], який демонструє високий рівень узагальнення персонажів. Герої твору функціонують не як індивідуалізовані психологічні постаті, а як елементи абсурдної та безособової системи влади. Суддя, слідчі, службовці, наглядачі – це радше прояви механізму контролю, ніж окремі характери. Вони позбавлені розгорнутих біографій, внутрішніх мотивацій та психологічної деталізації, що підсилює атмосферу відчуження і безособовості. У такій

системі координат гендер втрачає свою значущість, оскільки не впливає на виконання персонажем його функції у структурі подій.

Позагендерний потенціал роману Франца Кафки відчутно актуалізується і в сучасній режисерській практиці. Зокрема, сценічне втілення «Процесу» у постановці Давида Петросяна демонструє інтерпретацію твору через свідоме розмивання гендерних меж та гру з гендерною ідентичністю головного персонажа. Таким чином використовується прийом травесті, коли роль головного героя – чоловіка виконує акторка, а образ секретарки – актор, що зміщує акцент з біологічної визначеності персонажів на їхню функціональну роль у структурі сценічної дії. Такий підхід підсилює відчуття безособовості кафкіанського світу, де персонажі постають не як індивідуалізовані характери, а як елементи абсурдної системи.

В якості творчого проєкту нами було обрано п'єсу «The Trial» за мотивами роману Франца Кафки у драматургічній адаптації Джеймса Робертсона [7]. У межах магістерського дослідження аналізується режисерська стратегія вистави за цією п'єсою, що особливим чином розкриває тему гендерності. Оскільки творчий проєкт перебуває на стадії розробки, аналіз має гіпотетичний характер і спрямований на визначення потенційних принципів сценічної інтерпретації матеріалу. Гендерна індіферентність розглядається як концептуальна основа можливого режисерського рішення, що дозволяє підкреслити функціональну природу персонажів.

Передбачається, що відмова від гендерної конкретизації може сприяти зміщенню акценту з індивідуальних характеристик на структурні взаємозв'язки між образами. У такій моделі персонаж розглядається не як носій біографії чи психології, а як елемент сценічного механізму, що виконує визначену роль у загальній композиції вистави. Подібний підхід потенційно сприятиме формуванню ансамблевої структури сценічної дії, де важливими стають не індивідуальні риси акторів, а їх функціональні взаємодії у просторі.

Гіпотетична реалізація цієї режисерської стратегії може здійснюватися через комплекс сценічних засобів. Передусім нейтралізація гендеру може

досягатися шляхом узагальнення костюмного рішення. Костюми можуть бути позбавлені виразних гендерних маркерів і тяжіти до універсальних форм, що підкреслюють приналежність персонажів до єдиної системи. Такий підхід здатний створити візуальну однорідність сценічного середовища та підсилити відчуття механістичності дії.

Важливим компонентом потенційного режисерського рішення може стати пластична організація вистави. Рух акторів може бути позбавлений характерних «чоловічих» чи «жіночих» кодів і вибудовуватися на основі ритмічних, композиційних та просторових принципів. Пластика у такій моделі орієнтуватиметься на спрямованість руху, рівень напруги, синхронність дій та взаємодію у групових композиціях. Таким чином, тілесність акторів може перетворюватися на інструмент формування сценічної структури.

Голосова партитура також може підпорядковуватися принципу гендерної індіферентності. Інтонаційна подача тексту може уникати акцентованої гендерної маркованості, створюючи єдине звукове середовище. Темпоритмічна організація мовлення у такому випадку орієнтуватиметься на композиційні завдання сцени, а не на індивідуальну психологічну характеристику персонажа.

У межах запропонованої моделі образ Судді може бути інтерпретований як функція влади без фіксованої гендерної ідентичності. Його сценічне існування може вибудовуватися через дистанцію, статичність, контроль простору та формалізовану присутність. А образ двох службовців, може вибудовуватись як роботизований механізм, що сліпо виконує накази без жодної самоідентифікації. Відсутність гендерної визначеності здатна підсилити відчуття безособовості персонажів «системи» та перетворити їх на символи, що відповідають логіці кафкіанського світу.

Таким чином, гендерна індіферентність у потенційній постановці «The Trial» може виступати не лише естетичним прийомом, а концептуальною основою режисерського рішення. Використання цієї стратегії дозволяє розглядати персонажа як функціональний елемент сценічної структури та

організувати сценічну дію за принципом взаємодії композиційних компонентів. Подібний підхід відкриває можливості для створення ансамблевої сценічної форми та відповідає тенденціям сучасного театрального процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беккет С. В очікуванні Годо. Київ: Основи, 2004. 96 с.
2. Васильєв Є. Сучасна драматургія: жанрові трансформації. Луцьк: Вежа-Друк, 2017. 532 с.
3. Кафка Ф. Процес. Київ: Фоліо, 2015. 288 с.
4. Клековкін О. Ю. Сучасний театральний процес: постдраматичні тенденції. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 190–194.
5. Beckett S. *Endgame*. Faber&Faber. 2021. 368 p.
6. Lehmann H.-T. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge, 2006. 308 p.
7. Robertson J. *The Trial*. London. 2026. 34 p.

КРИЖАНОВСЬКА Ангеліна,

здобувачка III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

ОПП «Вокальне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ

Науковий керівник: професор кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України

Тетяна САМАЯ.

ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОГО ЗВУЧАННЯ У СПІВАКІВ-ПОЧАТКІВЦІВ: ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У сучасній вокально-педагогічній практиці проблема формування правильного звукоутворення у співаків-початківців посідає важливе місце. Від якості початкового етапу навчання значною мірою залежить подальший розвиток голосу, технічна стабільність виконавської діяльності та художня виразність вокаліста. Правильно сформований звук відзначається яскравістю, природністю й естетичною привабливістю для слухача. Вагому роль у цьому процесі відіграє артикуляційний апарат співака, оскільки саме він безпосередньо впливає на тембральне забарвлення голосу, чіткість дикції та загальну культуру вокального звучання [1].

Рівень вокального виконання визначається гармонійною взаємодією кількох основних компонентів: правильного звукоутворення, збалансованого дихання, чистоти інтонування та чіткої артикуляції. Порушення хоча б одного з цих елементів призводить до появи різноманітних дефектів звучання, які негативно впливають як на технічний рівень виконавця, так і на художню виразність інтерпретації [2].

У вокальній педагогіці недоліки співу традиційно поділяють на дві основні групи: органічні та функціональні. Органічні порушення зумовлені анатомічними особливостями або захворюваннями голосового апарату і

потребують втручання фахівців – лікарів-фоніатрів або логопедів. Натомість функціональні дефекти виникають унаслідок неправильного формування вокальних навичок, недостатнього розвитку слухових здібностей, порушення координації дихання і звукоутворення. Водночас такі недоліки можуть бути успішно скориговані в процесі систематичної та методично виваженої педагогічної роботи [3].

До найпоширеніших дефектів вокального звучання у співаків–початківців належать тремоляція голосу, горловий призвук, гнусавість, відкритий (так званий «білий») звук, форсування, неточне інтонування, мляве звучання, «під'їзди» до звуку, осиплість голосу, а також недоліки дикції.

Одним із найбільш складних для корекції недоліків є тремоляція голосу, що проявляється у нестійких коливаннях звуковисотності. Найчастіше вона виникає внаслідок постійного форсування звучання, неправильного дихання та надмірного м'язового напруження гортані. Ефективними педагогічними засобами подолання цього дефекту є спів у помірній динаміці (*mezzo-piano*), формування рівного й контрольованого видиху, розвиток відчуття дихальної опори, а також застосування вправ із закритим ротом [1].

Досить поширеним недоліком є також так званий «горловий» спів або горловий призвук. Він характеризується затиснутим, напруженим звучанням та швидкою втомлюваністю голосу. Причиною зазвичай виступає неправильне розуміння дихальної опори й намагання компенсувати її м'язовим напруженням. У педагогічній практиці важливе значення має формування правильного дихального механізму, зняття зайвої напруги гортані та використання вправ на голосні «о» і «у», які сприяють її розширенню та формуванню вільного звучання [3].

Гнусавість, або носовий призвук, виникає внаслідок слабкості м'якого піднебіння або неправильного формування вокальної позиції. У деяких випадках вона може бути пов'язана з анатомічними особливостями будови голосового апарату. Для корекції цього дефекту використовують вправи,

спрямовані на активізацію піднебінної завіски, застосування стану «напівпозіху», а також контроль положення артикуляційного апарату.

Ще одним поширеним явищем у початковому вокальному навчанні є відкритий або «білий» звук, який виникає через штучне «висвітлення» голосних та відсутність прикриття звучання. Подібне звучання відзначається тембральною бідністю, недостатньою гнучкістю і часто межує з криком, особливо у верхньому регістрі. Подолання цієї проблеми передбачає формування правильної діафрагмальної опори, виконання вправ у помірній динаміці та роботу над округленням голосних.

Форсування голосу також належить до типових помилок початківців. Воно виникає внаслідок прагнення надати голосу неприродної сили або через хибне розуміння поняття звучності. Наслідком стає перенапруження голосового апарату, порушення інтонаційної точності й швидка втома голосу. У педагогічній роботі важливо пояснювати різницю між силою звучання і його польотністю, а також використовувати м'яку, інколи придихову, атаку звуку.

Серйозною проблемою у вокальному навчанні є фальшива інтонація, яка може бути пов'язана як із функціональними, так і з органічними чинниками. У більшості випадків вона виникає через недостатній розвиток музично-моторного слуху та слабку координацію між слуховим сприйняттям і голосовою реакцією. Для її подолання застосовують спеціальні слухові вправи, розвиток внутрішнього слуху, виконання вправ на стаккато та чергування співу а *carrella* з виконанням у супроводі концертмейстера.

До менш технічних, але не менш важливих недоліків належать мляве звучання та «під'їзди» до звуку, що свідчать про пасивність дихання, невпевненість виконавця або недостатній емоційний тонус. Подолання цих проблем передбачає активізацію дихання, розвиток ритмічної чіткості та формування виконавської впевненості.

Окрему групу становлять дефекти дикції та артикуляції. Вони можуть бути зумовлені як анатомічними особливостями артикуляційного апарату, так і недостатньою активністю мовленнєвих органів під час співу. У педагогічній

практиці застосовують вправи на чітку декламацію тексту без музичного супроводу, артикуляційні вправи на склади, а також вправи, спрямовані на активізацію роботи губ і язика.

У процесі виправлення вокальних недоліків важливе значення мають загальні педагогічні принципи: обов'язковий аналіз причин виникнення дефекту, індивідуальний підхід до кожного учня, системність і поступовість формування вокальних навичок, розвиток свідомого самоконтролю та формування м'язової пам'яті. Не менш важливим є створення психологічно комфортної атмосфери у вокальному класі, що сприяє творчому розвитку та розкриттю виконавського потенціалу учня.

Таким чином, труднощі у формуванні вокального звучання співаків–початківців переважно виникають унаслідок неправильного використання голосового апарату, форсування звуку, порушення дихальної координації та недостатнього розвитку слухових здібностей. Завдання викладача полягає не лише у виправленні технічних недоліків, але й у формуванні свідомого ставлення учня до власного голосу, розвитку музичного слуху, правильного дихання та культури вокального виконання. Методично грамотна, послідовна й психологічно комфортна педагогічна робота сприяє формуванню здорового, технічно стабільного та художньо виразного вокального звучання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Купчик В., Мазур Т. Роль вокальних вправ при постановці голосу співака. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. Слов'янськ, 2024. Вип. 21. С. 65–75.
2. Матюшенко-Матвійчук В. Вокальна підготовка на основі фонетичного методу. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. № 1 (04). С. 74–78.
3. Степанова Л. Типові недоліки співу вокалістів–початківців та шляхи їх подолання. *Вісник Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка*. 2023. № 23. С. 114–119.

КУРБАНОВ Георгій,

старший викладач кафедри звукорежисури

Київського національного університету театру кіно і телебачення

імені Івана Карпенко-Карого, доктор мистецтв.

ПРОБЛЕМАТИКА СУЧАСНОГО ВИСТАВОЧНОГО ПРОСТОРУ

Постановка завдання. Визначити тенденції в організації виставкових експозицій на сучасному етапі розвитку просторів музеїв, культурно-дозвіллевих та науково-дослідних центрів.

Результати. Аналіз просторово-предметної організації виставкової експозиції дозволяє виявити загальні напрямки та ознаки формування елементів виставки, що відображають потреби суспільства у споживанні такого «продукту», як візуальна інформація. Визначено характерні риси сучасних експозицій, організованих за останні 15 років. Сучасна практика формування виставкових експозицій дозволяє виділити низку компонентів, що складають єдину систему виставки з унікальним концептуально–художнім задумом.

Протягом останніх десяти років мистецтво виставкової експозиції зарекомендувало себе як самостійний аспект архітектурного проектування. Цей процес зумовлений зміною потреб суспільства у споживанні візуальної інформації. Створення виставкової експозиції – це комплексне формування «концептуально» обумовленого середовища, що створює образ просторово-предметних зв'язків відповідно до сценарію виставки. Елементи та прийоми формування виставкових експозицій постійно змінюються, оскільки необхідно орієнтуватися на тип сприйняття, розуміння та прочитання інформації, що переважає на сучасному етапі.

Повсюдна доступність інформації будь-якого виду характерна для даного періоду часу, а зростаючий темп її споживання зумовлює особливості формування візуально-вербального ряду. Стрімкість і розвиток сучасних проектних технологій є причиною зміни принципів побудови виставкових

експозицій. Формування експозиції, що відображає «виставковий сценарій», передбачає театралізацію простору та сюжетну дію [1, с. 52].

Відбувається поступове посилення художньої виразності простору експозиції в процесі відмови від класичних канонів формування виставок. Загалом це призводить до підвищення інформативності та динаміки сприйняття. Стилїстика та просторові прийоми організації виставкової експозиції еволюціонують, відповідаючи вимогам часу. Формоутворення та предметне наповнення орієнтуються на основні тенденції та критерії потреб суспільства у здатності сприймати зростаючий інформаційний потік [2].

Просторова динаміка є характерною рисою сучасних виставкових експозицій. Вона виявляється не лише у використанні широкої палітри технічних засобів, а й у різноманітті авторських образів на тему експозиції. Яскравість пластичного вираження простору експозиції визначається «виставковим сценарієм» і формує практично театральне дійство. Побудова всієї експозиції виставки від функціонального зонування до кольору поверхні організовує інформаційне середовище, максимально комфортне для візуального сприйняття.

Сучасний етап розвитку виставкової сфери характеризується зростанням кількості різноманітних тематичних експозицій, а також активним процесом реконструкції існуючих виставок і музеїв. Значною відмінністю цього процесу від стандартної музейної реекспозиції є необхідність повного переосмислення ролі інформації та її сприйняття в культурному контексті кожного міста. Сьогодні кожен виставковий фонд шукає адекватні форми інтерпретації та представлення своїх колекцій для публіки, а також нові методи взаємодії з аудиторією [3].

Формування виставки не зводиться лише до модернізації існуючої експозиції за рахунок залучення дизайнерів та використання сучасних технічних засобів. Її просторова організація передбачає вдосконалення всієї системи візуально-вербальних комунікацій для створення адекватного інформаційного образу, що відповідає потребам і запитам людини. Отже,

основна тенденція у формуванні виставкових експозицій – це організація такого інформаційно-експозиційного середовища, мета якого – сприйняття експозиції більш індивідуальним та адресним для кожного відвідувача, інтегрувати культурно-науковий потенціал виставки з потребами сучасного суспільства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Джордж Едріан. Довідник куратора. Ад Маргінем Пресс, 2017. 352 с.
2. Walter A. PALÀON Research and Experience Center Schoningen Spears Opens to the Public is the premier online publication for competition and event listings in the architecture and design industries «Bustler». URL: <http://bustler.net/news/2945/pal-196-on-research-and-experience-center-sch-246-ningen-spears-opens-to-the-public> (дата звернення: 17.03.2026).
3. Lomholt I. Level Green – Exhibition online architecture resource «e-architect». URL: <https://www.e-architect.co.uk/exhibitions/level-green-exhibition> (дата звернення: 18.03.2026).

ЛИСЕНКО Ірина,

фахівець з наукової роботи відділу наукової роботи та редакційно-видавничої діяльності КМАЕЦМ.

ІНКЛЮЗІЯ У МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ: ОСОБЛИВОСТІ ФІЗИЧНОЇ СФЕРИ ОСІБ З ПОРУШЕННЯМИ ОПОРНО-РУХОВОГО АПАРАТУ

Наявність інклюзивного середовища та розвиток безбар'єрності у мистецькій освіті є характерними позитивними рисами освітніх процесів сьогодення в Україні враховуючи загальносвітову тенденцію до розширення освітніх можливостей людей з ООП та законодавчо закріплені ініціативи міжнародних організацій, що імплементовані та реалізуються у нашій країні.

Ця стаття висвітлює питання впливу особливостей розвитку фізичної сфери осіб з порушеннями ОРА на їхні можливості в освітньому процесі. У дослідженні надано інформацію щодо визначення понять «порушення», «інвалідність» згідно нормативних документів міжнародних організацій, визначення поняття «порушення опорно-рухового апарату» та умовний поділ на групи осіб з порушеннями опорно-рухового апарату (далі – порушення ОРА), акцентовано увагу на характерних проявах і труднощах, що є наслідком специфіки розвитку фізичної сфери таких осіб, що впливають на їхню успішність під час навчання, зокрема, порушення мовлення та інші прояви з боку нервової системи, особливості емоційно-вольової сфери, що потребує особливої уваги у педагогічному процесі враховуючи специфіку мистецької сфери.

Загальноприйнятого визначення поняття «інвалідність» поки що не існує, хоча було здійснено багато спроб з метою виокремлення єдиного значення цього слова. Всесвітня організація охорони здоров'я (ВООЗ) у Міжнародній класифікації функціонування, обмежень життєдіяльності та здоров'я (МКФ) враховує соціальні аспекти інвалідності та не розглядає інвалідність як явище виключно «медичної» або «біологічної» дисфункції. ВООЗ визначає ключові поняття так: порушення – це будь-яка втрата або аномалія психологічної, фізіологічної функції чи структури або функції тіла. Прикладами порушень є, зокрема, параліч кінцівки, ампутація кінцівки; втрата мовлення, мутизм. Інвалідність: будь-яке обмеження або відсутність (внаслідок порушення) здатності виконувати діяльність у порядку або в межах, що вважаються нормальними для людської істоти. Приклади інвалідності включають труднощі з зором, мовленням або слухом; труднощі з пересуванням або підйомом сходами; труднощі з хапанням, дотягуванням та інші [1; 2].

Саранча І. Г. дає наступне визначення: “під поняттям порушень опорно-рухового апарату (далі – ПОРА) фахівці розуміють:

1. Захворювання нервової системи – дитячий церебральний параліч (ДЦП), поліомієліт.

2. Вроджена патологія опорно-рухового апарату – вроджений вивих стегна, кривошия, клишоногість та інші деформації стоп, аномалії розвитку хребта (сколіоз), недорозвиток кінцівок, аномалії розвитку пальців кисті, артрогрипоз (вроджена потворність).

3. Набуті захворювання і травми опорно-рухового апарату – травматичні пошкодження спинного мозку, головного мозку й кінцівок, поліартрит, захворювання скелету (туберкульоз, пухлини кінцівок, остеомієліт), системні захворювання скелету (хондродистрофія, рахіт).

4. Порушення опорно-рухового апарату спадкової етіології з прогресуючими м'язовими атрофіями (міопатія Дюшена, невральна аміотрофія Шарко-Марі ... та ін.)» [3, с. 20].

Дослідники Подпружников П. М., Нікітенко О. М., Овченко А. С. зазначають, що особи з порушенням опорно-рухового апарату частково або повністю обмежені в пересуванні, та дають умовний поділ цієї категорії осіб на три групи у залежності від характеру та ступеня захворювання: 1) люди з залишковими проявами периферичних паралічів, ізольованих дефектів стоп або кистей, з легкими проявами сколіозу (викривлення хребта) тощо; 2) люди, які мають ортопедичні захворювання, викликані первинними ураженнями кістково-м'язової системи зі збереженням рухових механізмів ЦНС і периферичної нервової системи, та люди з важкими формами сколіозу; 3) люди з наслідками поліомієліту, церебральними паралічами, у яких порушення опорно-рухового апарату пов'язані з патологією розвитку або тим чи іншим ураженням рухових механізмів ЦНС [4]. У методичних рекомендаціях з навчання осіб з ООП дані фахівці зазначають, що наявність перерахованих особливостей у осіб з обмеженими можливостями здоров'я (ОМЗ) може призводити до зниження працездатності, а також часто викликає відсутність інтересу до навчальної роботи, що пояснюється малорухомістю, пов'язаною з труднощами у просторовому орієнтуванні та порушенням моторики і координації рухів [4].

Горшкова Г. В. дослідила питання мовленнєвого розвитку дітей з порушенням ОРА та зазначає, що ступінь мовленнєвих порушень залежить від часу та локалізації ураження головного мозку. У дітей з порушенням ОРА мовленнєво-руховий аналізатор може бути органічно порушеним, наслідком чого може бути порушення не тільки звуковимови, а також і голосу, дихання, темпоритмічної складової мовлення. За порушень ОРА характерним буває фонетико-фонематичне недорозвинення мовлення, дизартрія [5].

У дослідженні психічного розвитку дітей із порушенням ОРА (ДЦП) Завітренко Д. Ж. та Березенко Н. О. звертають увагу на той факт, що у цієї категорії осіб спостерігаються астеничні прояви, такі як підвищена стомлюваність, виснаженість усіх психічних процесів; характерними особливостями є, зокрема, сповільненість у перемиканні з однієї розумової операції на іншу, слабка концентрація уваги, труднощі з запам'ятовуванням; у таких дітей спостерігається знижений запас знань та уявлень про навколишній світ [6].

Особливості емоційно-вольової сфери осіб з порушеннями ОРА впливають на подальший розвиток їхньої особистості. Серед них зазначимо: нестійкий емоційний стан, схильність до різких змін настрою, тривожність і страхи, негативне реагування на свій фізичний стан; сором'язливість і невпевненість, конфліктність і агресивність у спілкуванні з однолітками [3].

У підсумку підкреслимо першочергову необхідність врахування досліджених особливостей фізичної сфери осіб з порушеннями ОРА у педагогічному процесі враховуючи специфіку мистецької сфери. Вірне застосування методів як інструментів педагогічної діяльності, створення умов, сприятливих для навчання студентів з порушеннями опорно-рухового апарату, зокрема, соціально-психологічного клімату, наявність відповідного обладнання та інших необхідних технічних засобів на лекціях і практичних заняттях є запорукою успішного навчання та подальшої соціалізації студентів з ООП.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Інвалідність і стигматизація у зв'язку з інвалідністю. КОМПАС. Посібник з освіти в області прав людини за участі молоді. URL: <https://www.coe.int/uk/web/compass/disability-and-disablism> (дата звернення: 27.02.2026).
2. United Nations Enable. The United Nations and Disabled Persons –The First Fifty Years. URL: <https://www.un.org/esa/socdev/enable/dis50y10.htm> (дата звернення: 02.03.2026).
3. Саранча І. Г. Соціалізація осіб з порушеннями опорно-рухового апарату: монографія. Вінниця: ТОВ «ТВОРИ», 2020. 144 с.
4. Методичні рекомендації з навчання осіб з особливими освітніми потребами для викладачів Харківського національного університету радіоелектроніки. Електронне видання. Упоряд.: П. М. Подпружников, О. М. Нікітенко, А. С. Овченко. Харків: ХНУРЕ, 2023. 23 с.
5. Горшкова Г. В. Особливості мовленнєвого розвитку дітей із порушеннями опорно-рухового апарату. III Міжнародна науково-практична конференція *Актуальні проблеми ортопедагогіки, ортопсихології та реабілітології*: збірник тез доповідей. Запоріжжя: ХНА, 2019. С. 125–127.
6. Завітренко Д. Ж., Березенко Н. О. Психічний розвиток дітей із порушенням опорно-рухового апарату (ДЦП). *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. № 205. 2022.
7. Без бар'єрів. Людина з інвалідністю. URL: <https://bf.in.ua/invalidnist/liudyna-z-invalidnistiuv/> (дата звернення: 10.03.2026).

ЛИТВИНЕНКО Лілія,

*викладач кафедри музично-теоретичних дисциплін
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.*

**ЗБІРКА ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ «БАРВИ КРИМУ» ДЖЕМІЛІЯ
КАРИКОВА ЯК ЗРАЗОК ЗБЕРЕЖЕННЯ І ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ
МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ КИРИМЛИ**

Історія кримських татар сповнена драматичних сторінок. Однак ні сталінська депортація 1944 року, коли кримськотатарський народ був насильно відірваний від своєї споконвічної землі, ні окупація Криму російською федерацією у 2014 році не змогли стерти етнонаціональну ідентичність киримли. Звичаєвість, обряди, мова, кухня досі передаються із покоління в покоління, так само, як і музичне мистецтво, хоча через депортацію чимало унікальних жанрів народної та давньої професійної музики було втрачено. Від первинних носіїв збережені музичні традиції транслюються професійними музикантами – як академічними (такі як Айсель Балич, Шевкет Зморка, Мерзіє Халітова, Ельвіра Емір, Олексій Сагітов та Ільяс Бахшиш) так і джазовими й естрадними (Джамала (Сусанна Джамаладінова), акордеоніст та гітарист Руслан Балатов, піаніст і композитор Шевкет Зморка, акордеоніст Наріман Балич, співачка Ельвіра Сарихаліл, композитор Усеїн Бекіров). На сьогодні наявний і корпус ґрунтовних наукових досліджень, присвячених кримськотатарській музиці. Це роботи Е. Аблязімової [1], У. Бекірова [2], Т. Младенової [5] та інших.

Нині чимало представників культури киримли перебувають у вимушеній еміграції за межами Криму, але продовжують працю з популяризації музичних традицій свого народу. Серед таких митців – композитор, мультиінструменталіст Джеміль Кариков (1960 р. н.). Закінчив з відзнакою Сухумське музичне училище (відділення народних інструментів), а згодом – теоретико–композиторський факультет Ташкентської консерваторії. У 1982 році повернувся до Криму, працював на державній телерадіокомпанії «Крим»

музичним редактором, був головним диригентом у кримськотатарському музично–драматичному театрі у Сімферополі. Від 2009 року співпрацює з телекомпанією «АТР» як автор і ведучий програм, з 2011 року – як музичний редактор.

У 2004 році Дж.Кариков створив ансамбль «Макам», який спеціалізується на виконанні кримськотатарської і турецької музики, творів Ханського періоду. Музиканти ансамблю відроджують гру на старовинних кримськотатарських (тюркських) інструментах. Дж.Кариков багато часу присвятив пошукам народних інструментів, які радянська влада знищувала, тож вони довгі роки вважалися загубленими. Він збирав їх в Туреччині та Ірані, де вони продовжували існувати і використовувалась у виконанні ісламської музики. Це такі інструменти як узун сап баг'лама, саз, сантир, кеманча, даре та ін. Чимало уваги Дж.Кариков присвятив вивченню музичного фольклору кримли, зокрема розшифровкам збережених записів народної музики. Його дослідницька праця закарбувалася у 10–ти збірках кримськотатарської музики, а також відобразилася в композиторській творчості – зокрема, збірках «Кримськотатарський фортепіанний альбом» та «Кримськотатарська музика Ханського періоду» [1; 6].

В рамках проєкту «Макам» Дж.Кариков випустив збірку «Барви Криму» [4]. Це 40 різнохарактерних п'єс, які є композиторськими обробками кримськотатарських народних мелодій. В одному зі своїх інтерв'ю, іще до появи цієї збірки, Кариков висловив думку, що поєднання мелодій та ритміки кримськотатарської народної музики із джазом, поп, рок–музикою, «якщо це зроблено майстерно, грамотно, зі смаком, тоді це матиме право на життя й сприятиме тому, щоб молодь через таку музику прийшла до фольклору» [6].

Збірка «Барви Криму» цікава передусім тим, що автор аранжує мелодії в академічному стилі, використовуючи разом з тим джазові гармонії і послідовності. Іншою прикметною рисою є використання незвичних для європейської, але традиційних для татарської музики розмірів, як от 7/8, або ж незмінне упродовж твору чергування розмірів 4/8 5/8 3/8. Такі ладогармонічні

та метроритмічні особливості становлять інтерес і з точки зору залучення цих п'єс до практики навчання музикантів естрадних спеціалізацій (зокрема, естрадних вокалістів) в курсі «Фортепіано та основи акомпанементу».

Розпочинає збірку п'єса «Давай, музико, грай» – автор ніби запрошує поринути у ритми і мелодії музики кримли. Приблизно половина творів складають обробки народних танців. Це «Танець дівчат», «Дитяча хайтарма». Хайтарма – традиційний танок, який виконують на будь-яких спільних та родинних святах (наприклад, на весіллях). Хайтарма має розмір 7/8 – розмір традиційний для танців кримських татар [3]. В цьому розмірі написана п'єса «Не дивись на мене гордовито».

У збірці є також твори, написані у розмірах, більш звичних для європейського слухача та виконавця. Це 6/8 («Давай, музико, грай», «Танець з хусточкою», «Мое курча», «Ходив я до лісу» та ін.), 2/4 («Велетень», Гей, дівчино»), 3/4 («Мелодія невістки», «Ісфакан»), 4/4 («Сімферопольський фонтан», «Високий мінарет»), 2/2 («Сивий кінь»). Частим є використання двох змінних розмірів 5/8 4/8 («З гори спустилося ягня», «На вершині яйли») або 4/8 5/8 («Чорний перець» «Жоден соловей», «Кязім», «Хонушма» («Спілкування»). Найцікавішим є сполучення в одному творі трьох різних розмірів 5/8 4/8 3/8 (застольна інструментальна мелодія «Долу»).

У представлених творах зустрічається незвичний для академічної європейської музики порядок розташування знаків альтерації при ключі (як, наприклад, *сі-бемоль*, *мі-бемоль* і *фа-дієз* у п'єсі «Євпаторійська хайтарма»). Таке позначення ключових знаків характерне для нотації музичного фольклору і вказує на відмінну від класичного мажоро–мінору ладову основу народної музики.

Пісні, використані у цій збірці, пов'язані з деякими традиціями і обрядами. Наприклад, танок Хайтарма виконувався на будь-якому весіллі. До весняного свята Новруз приурочені «Танець з хусточкою», «Танець дівчат». Осіннє свято – Дервізам – супроводжував «Танець родючості». Є також у

збірці жартівливі пісні («Моє курча», «Жартівлива пісенька»), або ж, як заключна п'єса збірки, ліричні («Я покохав тебе»).

Збірка «Барви Криму» може використовуватися як педагогічний репертуар для опанування здобувачами складними метроритмами, знайомство з новими ладами, в також для популяризації кримськотатарського фольклору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аблязімова Е. А. Музична культура Криму: національні особливості. *Культура народів Причорномор'я*. 2014. № 267. С. 148–152.
2. Бекіров У. Р. Кримськотатарський пісенний фольклор в академічній і джазовій композиторській практиці : дис. ... д-ра філософії з музичного мистецтва. Київ, 2023. 183 с.
3. Гуменюк О., Мамбетова Г. Кримськотатарська музика. Українська музична енциклопедія / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Вид-во Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. Т. 2. 663 с.
4. Каріков Дж. Барви Криму: обробки кримськотатарської народної музики для фортепіано. Львів : Галич-Прес, 2025. 144 с.
5. Младенова Т. В. Крим у діалозі культур «Захід-Схід» (на прикладі музичної творчості.): дис. ... д-ра філософії з музичного мистецтва. Львівський національний університет імені І. Франка; «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ, 2021. 247 с.
6. Юрченко О. Джеміль Кариков: «Музика кримський татар – це духовність і теплота». URL: <https://ua.krymr.com/a/29094332.html> (дата звернення: 01.04.2026).

МАКАРОВА Зоя,

доцент кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

доцент, заслужена артистка України.

ІНТЕГРАЦІЯ ТРАДИЦІЙНИХ І СУЧАСНИХ МЕТОДІВ У СИСТЕМІ ВИКЛАДАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

Класичний танець є важливим компонентом у процесі підготовки майбутніх фахівців хореографічної галузі. Це історично усталена, структурована та канонізована система підготовки професійних танцівників. «Однак у контексті сучасної освіти, балетна педагогіка зазнала значних трансформацій, адаптуючись до змін суспільних цінностей, художніх тенденцій та технологічного прогресу. Еволюція методів викладання балету є не лише відображенням змін часу, але і відповіддю на потребу у більш інклюзивних, інноваційних та ефективних підходах у вихованні та розвитку танцівників» [4].

Традиційні методи викладання класичного танцю формувались впродовж багатьох поколінь та орієнтовані, окрім художньої виразності, на технічну досконалість, точність та дисципліну. Як зазначає Л. Цветкова: «Оволодіння основами класичного танцю поєднує у собі суворе дотримання правил виконання рухів і вправ з розвитком творчої свободи, пошуком індивідуальних прийомів. Якісне засвоєння матеріалу передбачає вимогливість викладача, який протягом усього терміну навчання повинен дотримуватись методичних засад, прагнути досягти максимально правильного виконання рухів студентами» [3, с. 27].

Сучасні тенденції у хореографічній освіті вимагають інтеграції більш гнучких та індивідуалізованих підходів та відхід від жорсткої, стандартизованої моделі традиційної балетної педагогіки. Ці тенденції передбачають впровадження нових освітніх принципів, зокрема персоналізованого навчання, міждисциплінарної інтеграції та посиленої уваги

до психологічного благополуччя майбутніх танцівників. Окрім виховання технічної майстерності, пріоритетного значення набуває розвиток креативності, підтримка індивідуального художнього самовираження та визнання різноманітності, а також унікального фізичного і творчого потенціалу. Викладачі дедалі частіше адаптують свої методики до індивідуальних потреб учнів, коригуючи темп та інтенсивність навчання відповідно до їх фізичних можливостей, художніх прагнень та стилів навчання.

Традиційні методи зосереджені на суворому опануванні техніки класичного танцю, стандартизованих вимогах і досягненні однорідності виконання у групі. Натомість сучасні підходи, зберігаючи важливість технічної підготовки, надають перевагу гнучкості навчання, індивідуалізації та розвитку особистого художнього самовираження.

У традиційній балетній педагогіці взаємодія між викладачем та учнем має ієрархічний характер. Викладач виступає як авторитет, що контролює дисципліну та вимагає дотримання встановлених норм, залишаючи мало простору для діалогу. Натомість сучасні підходи ґрунтуються на співпраці – викладач стає наставником, заохочує відкрите спілкування та підтримує індивідуальний художній розвиток учнів.

Традиційне оцінювання зосереджується на технічній майстерності та точності виконання стандартизованих рухів, орієнтуючись на відповідність встановленим вимогам. Натомість сучасний підхід є більш комплексним – поряд із рівнем технічної досконалості враховуються художнє самовираження та емоційна виразність, а оцінювання має формувальний характер і супроводжується постійним конструктивним зворотним зв'язком.

Відмінності між традиційними та сучасними методами навчання у хореографічній освіті, зокрема у викладанні класичного танцю, охоплюють різні аспекти. Вони стосуються змісту та технічних вимог до виконання, методів оцінювання результатів навчання, а також стосунків між викладачем та студентом. І хоча традиційні підходи продовжують забезпечувати міцну

основу для виховання професійних танцівників, сучасні методи пропонують нові способи задля розвитку творчого та індивідуалізованого художнього самовираження. Тобто, обидва підходи є взаємодоповнюючими і обидва є важливими у процесі виховання майбутніх фахівців. Як зазначає Г. Перова: «Тільки оптимальне поєднання різних методів може забезпечити успішну реалізацію комплексу завдань вивчення класичного танцю» [2].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Герц І. І. Інноваційні прийоми в опануванні дисципліною «Методика виконання класичного танцю». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2017. Вип. 38. С.77–86.
2. Перова Г.О. Сучасні вимоги до викладання класичного танцю у вищих навчальних мистецьких закладах. *Молодий вчений*. 2018. №2 (54). С.152–155.
3. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю. Київ: Альтерпрес, 2017. 324 с.
4. Yang L. The Evolution of Ballet Pedagogy: A Study of Traditional and Contemporary Approaches. *Journal of Literature and Arts Research*. 2025. 2(2), 1–10.

МИКИТАС Олег,

здобувач I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Сценічне мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

ВИКОРИСТАННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ГЕЙМІФІКАЦІЇ У СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: АКТУАЛЬНІСТЬ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ (НА МАТЕРІАЛІ ПРОЄКТУ «СПОГАД»)

На сьогодні театральне мистецтво проживає значні зміни, що зумовлено як явищем глобалізації так і цифровізацією мистецтва зокрема. Це має й іншу, дещо негативну тенденцію, оскільки за таких умов завдання утримувати реципієнта у глядацькій залі стає дедалі складнішим.

Митці сучасних перформативних практик театру знаходять найрізноманітніші форми та способи для розв'язання такої проблеми. Зокрема мова йде про імерсивність, інтерактивність, залучення глядача до акту творчості, перехід від пасивного стану сприйняття наративу до активної участі в подіях вистави. Варто підкреслити, що чільне місце в цьому контексті займає гейміфікація, оскільки дає змогу глядачу не просто зануритись та стати в позицію актора або режисера, але відкриває роль «глядача-гравця».

Інтерактивність загалом та гейміфікацію у театральних практиках розглядали такі науковці як О. Красненко, А. Кравченко, В. Бурзанова та ін. У такому просторі театральна подієвість може ставати подібною до комп'ютерної гри, де створюються можливості обирати гілки розвитку подальших подій, обирати персонажів, конструювати власні сцени тощо. При чому в такій системі не завжди виникає необхідність комунікації між акторами та глядачем, що часто зупиняє частку людей відвідувати подібні вистави.

Природа гейміфікації визріває з впровадження елементів гри у неігрові процеси з різною метою. Тут особливу увагу можемо звернути на тезу з роботи В. Бурзанової, «Вплив технологій гейміфікації на акторсько–глядацьку комунікацію в контексті розвитку сучасного сценічного мистецтва»: «Отже, гейміфікація полягає у впровадженні елементів ігор в неігрові практики, де основа процесу залишається незмінною» [1, с. 47].

Разом з тим відзначимо, що таке пояснення не є детермінантою для розуміння природи та сутності процесу, який ми називаємо «гейміфікованим». Театральне мистецтво, як відомо, вже є середовищем та простором ігровим, адже історія його початку охоплює обряди та ритуали, які створювалися на честь Богів. Виходячи з попередньої тези, виникає питання, чи дійсно можливо гейміфікувати простір, у основу якого закладена гра. Для чіткішого розуміння та опрацювання такої сентенції, звернімося до визначення. Отже, «гра – це діяльність людини з моделювання іншого виду діяльності з розважальною чи навчальною метою» [2].

Хоча це тлумачення уповні не охоплює всієї дефініції, але ми обираємо саме його, оскільки воно найбільш точно відображує сутність театральної гри. Тут хочемо продовжити думку, погоджуючись з науковицею А. Прилуцькою, яка зазначає: «На відміну від інших видів ігрової діяльності **театральна гра** зумовлена певними правилами, пов'язаними зі специфікою свідомості, трансляції та сприйняття видовищної сценічної дії, яка драматично розвивається» [4]. Іншими словами, переважно саме актори вступають в акт «гри», використовуючи сценічні образи, взаємодію між собою і т. д.

Як і зазначалося вище, глядач у такому просторі залишається в стані сприймання наративу, пасивним спостерігачем. Важливо відзначити, що правила гри діють для реципієнта (наприклад, реакції, очікування від перформансу відповідних естетичних норм для кращого розуміння вистави тощо), але вони все ще обмежують його як співтворця. Базуючись на естетиці пост- та метамодернізму, можемо стверджувати, що глядач усе більше прагне

висловлювати свою думку, відчувати важливість свого особистого внеску у виставу на противагу сприйняття наративу. Також і, так зване, кліпове мислення сучасного реципієнта вимагає все більшої динаміки на сцені, яку й можна досягти завдяки залученню глядача до співтворчості.

Надалі перед нами постає друге запитання: чим гейміфікація може відрізнитися від інтерактивності, яку сучасні театральні практики впроваджують усе більше. Для того аби чітко розмежувати ці поняття, звернемося до дисертації Красненко Олексія, який пише так: «Театральна інтерактивність передбачає виведення глядача з зони комфорту, з позиції «спостерігача» та переведення його в сферу живого спілкування і сприйняття. Водночас, **це не завжди є синонімом розширення можливостей або задоволення**, а бажання надати глядачу певної свободи в окремих випадках стримуються маніпулятивними виступами» [3, с. 149]. Виходячи з цього, розуміємо, що гейміфікація не просто використовує глядача як частину наративу, але надає йому свободу змінювати та впливати на цей наратив, видозмінювати його.

З огляду на викладене, варто зупинитися на засобах та способах, які ми вбачаємо релевантими для урізноманітнення інтерактивних елементів у театральному просторі. Концепція творчого проєкту «СПОГАД» полягає в тому, аби створити виставу, вирішення конфлікту якої буде регулюватися завдяки голосуванню глядачів через мобільний застосунок або у телеграм-групі.

За принципами архітекtonіки момент кульмінації у виставі зупиняється в певний час, актори застигають на місці. Далі глядачам повідомляється про голосування, на якому вони обирають один з двох запропонованих варіантів подальших подій, і врешті настає вирішення конфлікту, де розгортається, та дія, яка була обрана більшістю глядачів (проводити голосування можна через телеграм-канали або інші соціальні мережі, де можна створити опитування і доєднати глядачів до цієї групи).

Такий спосіб об'єднує специфіку інтерактивного театру та частково форум-театру, вкраплюючи сучасні моделі гейміфікації, де самі глядачі можуть впливати на кінцевий результат перебігу подій вистави. Зауважимо також, що подібні ініціативи допомагають залучити до театральних просторів більше молоді, яка в сучасному світовому просторі більше орієнтована на комп'ютерні та мобільні ігри.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бурзанова В. Вплив технологій гейміфікації на акторсько–глядацьку комунікацію в контексті розвитку сучасного сценічного мистецтва. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2024. Т. 3, № 64. С. 44–50.
2. Гра. Вікіпедія. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Гра> (дата звернення: 07.04.2026).
3. Красненко О. Л. Інтерактивність як феномен сучасного культурного простору: особливості становлення і тенденції розвитку : дис. д-ра філософії в галузі культурології. Київ, 2023. 185 с.
4. Прилуцька А. Театральне дійство як соціокультурний феномен : автореф. дис. канд. : 09.00.04. Харків, 1999.

МОВА Людмила,

професор кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ,

доктор педагогічних наук, професор.

ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН: ФОРМУВАННЯ НОВОГО СПОСОБУ МИСЛЕННЯ

Визначення «формування критичної свідомості як нового способу мислення» належить Пауло Фрейре, видатному бразильському педагогу і психологу. Його найвідоміша книга «Педагогіка пригноблених» (порт. *Pedagogia do Oprimido*, англ. *Pedagogy of the Oppressed*), вперше опублікована в Португалії в 1968 році. Його підхід базується на діалозі, проблематизації дійсності та переході від «наївної» до «критичної» свідомості, що дозволяє пригнобленим усвідомити свою здатність перетворювати світ.

Термін «критичне мислення» з'явився в науці завдяки філософу Джону Дьюї та його праці «Як ми думаємо» у 1910 році, а Пауло Фрейре вже пізніше визначав критичне мислення не просто як навичку, а як інструмент звільнення та формування нового, свідомого типу мислення.

«Критичні конструктивісти залишали основне місце поглядам П. Фрейре про те, що знання конструюються в розумах людей. Критичний конструктивізм відкриває шлях *нового способу мислення*» [3, с. 134].

Ще одна складова критичної педагогіки Пауло Фрейре – «conscientization». В українській мові є два варіанти перекладу цього терміна: «усвідомлення» та «усвідомленість». Критична свідомість є необхідною для «усвідомлення». Важливими є самоорганізація/самоосвіта (трансформування суспільства та освіти, запровадження різноманітних проєктів).

Для нас актуальними є погляди Пауло Фрейре, оскільки ще одним компонентом його критичної педагогіки є діяльнісний підхід. Слово «praxis» походить із грецької мови і означає «дія». «Критичне осмислення практики, –

писав П. Фрейре, – вимога для взаємовідношення між теорією та практикою» [4, с. 45]. Практика демонструє взаємозаміну теорії та дії. Будь-які теоретичні основи повинні бути підсилені практичними діями. Учитель не може стати справжнім знавцем своєї справи лише завдяки теорії. П. Фрейре зауважує, що «розподіл практики та теорії на дві частини суперечить поняттю практики» [5, р. 154]. Він розглядає їх як одне ціле. Це важливо для того, щоб уникнути звичайного говоріння в теорії та сприяти активному використанню теоретичних знань на практиці.

В. Карпенко зазначає, що «Терміном «мислення» в психології позначаються якісно різнорідні процеси, тому що в основу їхньої класифікації, типології та видів покладені, як правило, різні феноменологічні характеристики мислення». Також, на її думку «Продуктивним, ефективним і глибинним є дослідження мислення як безперервного (свідомого і несвідомого) процесу у взаємозв'язку з його переривчастими результатами, продуктами, а також з огляду на психофізіологічні характеристики людини» [1, с. 39].

Підготовка здобувачів освіти мистецьких дисциплін має свої особливості, з одного боку є напрацювання і теоретичні знання, які мають бути опановані згідно освітньої програми, але з іншого боку, ми маємо забезпечити умови для творчого розвитку і реалізації творчого потенціалу здобувачів.

І є тема, яка дуже важлива для використання у підготовці здобувачів освіти мистецьких дисциплін. Це тема «дихання». Вона актуальна і для хореографів, і для акторів, і для всіх артистів розмовного жанру. Але стосовно дихання існує багато теорій і практики, тому маємо на меті окреслити те, що важливо з нашої точки зору.

Характерним для більшості здобувачів освіти, є: 1) відсутність звички дихати природньо (мається на увазі зв'язне/вільне дихання, без затримки після вдиху, з паузою після видиху), 2) танцювати «на затримці дихання»; 3) відсутність можливості говорити «на видиху». І це є характеристикою певного мислення.

Важливо нагадати, що все, що вже вміють наші здобувачі – це їх досвід і він залишається, ми не вимагаємо все забути і «переробити» себе. Але ми пропонуємо дослідити, як є на зараз, усвідомити, дати цьому місце і спробувати розширити власний репертуар (якісно руховий, звуковий, чуттєвий (рівень почуттів і відчуттів) та на рівні думок).

Отже, для нас важливо, що дихання є фізіологічним процесом, і може бути якісним з погляду природи тіла. Важливо наскільки цей процес «усвідомлений» (навіть при тому, що він рефлекторний), наскільки кожен з нас «чує» і відчуває себе в моменті; наскільки темп, глибина, ритм дихання дають зворотній зв'язок людині про її стан.

З диханням, як відомо, пов'язано багато життєвих тем, найважливіші з яких:

– Наскільки я дозволяю собі бути у цьому світі, бути проявленою/им та бути видимою/им для інших людей.

– Які глибина та якість мого життя. Наскільки різним може бути моє дихання під час різних подій життя та фізичних навантажень. Або воно завжди однаково поверхове. Важливо «пригадати», наскільки спокійно я можу реагувати на те, що приходить у моє життя, відстежувати наскільки ті чи інші ситуації не дають «чомусь» можливості залишатися в рівновазі та ресурсному стані, тобто усвідомленою/им і уважною/им до того, що відбувається.

Увага до себе та усвідомлення власних звичних паттернів дихання – цінний і важливий момент вибудови якісного нового ставлення до себе і формування нового мислення по відношенню до своїх станів, до цілісності сприйняття себе в моменті на рівні думок, почуттів та відчуттів. Саме це підтверджує зворотній зв'язок здобувачів освіти, вони зазначають формування навички «чути себе», «бути в контакті» з собою саме за підтримки фокусу уваги на власному диханні. Також, зазначають, що це зменшує стан напруження в тілі, дозволяє покращити сон та знімати перенапруження, а уповільнений та подовжений видих дозволяє зменшити «тиск думок в голові».

Безумовно, існує ще багато аспектів, що корелюють з темою дихання, та мають фокус нашої уваги: як я дозволяю собі приймати і віддавати; відпускати та утримувати; починати та завершувати; центрування (чи відчуваю власні центри тіла: гравітації та енергетичні); заземлення і політ; межі тіла та кінесфери (особистісного простору); тілесні зв'язки (основи ВФ); тілесне вибудовування та простір; якість рухів (LMA); можливість звучати (як звучить мій голос, скільки сил я прикладаю, щоб бути почутим, як звучить моє тіло і що блокує цей потік прояву); гендерний аспект та взаємини з власними Анімою та Анімусом (наскільки я приймаю своїх внутрішніх Чоловіка та Жінку, як збалансовані Ін-Янь або хто домінує, баланс латеральних взаємозв'язків чи якась із сторін зрозуміліша та забезпечує рух точніше, ніж інша); автентичність і соналаштування (наскільки я довіряю собі та своєму вибору, залишаюся спонтанною, без внутрішньої метушні) [2, с. 126].

І дуже важливо фокусуватись кожного разу на тому, як дихання і рух підтримують мене під час моїх досліджень різних тем, дії та не-дії.

Отже, все вище зазначене, дозволяє нам підсумувати наступне: увага до власного дихання та різноманітні практики (спрямовані на розвиток самоусвідомлення), є важливою складовою в роботі зі здобувачами освіти мистецьких дисциплін, та сприяють дослідженню стратегій та прояву неусвідомлених особистісних звичних паттернів, поверненню уваги до себе для подальшого якісного прояву себе (назовні), довіри до себе та власних виборів, відчуття інших, та дозволяють віднайти внутрішні ресурси та нові можливості творчого прояву. Тож, творчість передбачає готовність змінюватися, усвідомлювати свою здатність перетворювати власний світ, завдяки новому способу мислення. Але важливо пам'ятати, що зміни завжди потребують часу, а формування нового способу мислення передбачає в першу чергу уповільнення та вимагає певних зусиль для фокусу уваги там, де не звично.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Карпенко В. В. Психологія мислення: феноменологія, процес і детермінанти. *Науковий Вісник Львівського державного університету внутрішніх справ*. 2013. № 1. С. 32–42.
2. Мова Л. Формування та розвиток хореографічного мислення фахівця (contemporary dance) в процесі неперервної освіти. Наукові записки: збірник наукових статей / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова; упор. Л. Л. Макаренко. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2023. Випуск CLV (155). 220 с. (Серія педагогічні науки).
3. Турчин І. М. Освітня діяльність та педагогічні погляди Пауло Фрейре. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук зі спеціальності 13.00.01. Загальна педагогіка та історія педагогіки. Львівський національний університет імені Івана Франка, Міністерство освіти і науки України. Львів, 2018. 308 с.
4. Пауло Ф. Педагогіка свободи: етика, демократія і громадянська мужність / пер. з англ. О. Дем'янчук. Київ: В Д «Києво-Могилянська академія», 2004. 122 с.
5. Kirylo James D. *The Man from Recife*. New York; Washington; Bern; Frankfurt; Berlin; Brussels; Vienna; Oxford: Peter Lang Publishing, 2011. 359 p.

МОРЄВА Євгенія,

доцент кафедри

музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства

ДЗЯД Оксана, РУБАНОВСЬКА Каріна,

здобувачки I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти

ОПП «Музичне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

ГЕНЕЗА АВТОРСЬКОЇ ПІСНІ (ВІД ТРУБАДУРІВ ТА ТРУВЕРІВ ДО СУЧАСНОСТІ)

Виникнення авторської пісні пов'язано з європейським Середньовіччям, коли запис слів та музики знаходились в активному еволюційному процесі. Щодо нотного запису, католицькою Європою розповсюджувалась реформа монаха з італійського Ареццо чотирьох– згодом п'ятилінійної нотації, але її реалізація була неоднорідною та повільною. Щодо текстів – в межах однієї країни жителі сусідніх районів не завжди могли розуміти один одного. Навіть в межах однієї мови, наприклад, окситанської, ареал якої розповсюджувався на півдні Франції, носії провансальського та гасконського діалектів не розуміли один одного. Тому наявні автографи, які були розшифровані спеціалістами, потребують ретельного дослідження щодо їх автентичних та привнесених як поетичних та музичних елементів: «Незважаючи на часті запеклі суперечки між дослідниками труверів, можливо побудувати наратив про передачу пісень (процес переходу пісні від задуму її автора до збірки у збережених рукописах), який відображає певні фундаментальні та давні пункти згоди. Згідно з неявним консенсусом, трувери мали відносно мало спільного зі складанням *шассонів* (*chausson*). Вони складали свої тексти,

можливо, на пергаменті або повністю усно, і співали їх під музику, яку багато хто з них не вмів би записати нотами» [1].

Сьогодні старовинний *шассон* (*шансон*) виконують сучасні, в тому числі естрадні, музиканти, привносячи актуальний для сьогоднішнього слухача, зміст: «Пісня, яка виражена голосом, не розділяє музику та слово; вона об'єднує їх в єдиному художньому виразі. Але пісня, що відтворюється лише в голосі, є ефемерною. Середньовічний досвід трубадурської та труверської пісні неможливо відтворити. Але те саме відчуття слова та музики, що працюють разом, можна набути, а навички слухання розвинути за допомогою сучасних виконань» [3, с. 14–15].

Трубадури та трувери були авторами та виконавцями своїх пісень, також доручали виконання помічникам–жонглерам. Одним з найбільш відомих *шассон* є *La Chanson de Roland* (*Пісня про Роланда*), автором якої, згідно Оксфордського рукопису 1170 року, є клірик Турольд. За жанровою класифікацією належить до героїчного епосу та оповідає про битву війська Карла Великого у Ронсельванській ущелині 778 року та загибель лицаря Роланда, племінника короля: «Епізод смерті героя (як невід'ємна частина сюжету героїчного епосу) увиразнює тогочасне розуміння суспільної моральної поведінки та соціального ідеалу у період розпаду патріархально–родових стосунків та зародження феодално–родових міжусобиць епічний герой гине у сутичках із родичами. За умов сформованої народної самосвідомості він приймає смерть під час бою як захисник своєї країн» [5, с. 318]. Серед сучасних виконань музичного епосу відомими є «Song of Roland» американського павер–метал гурту «Kamelot», «**Chanson de Roland**» німецького гурту в стилі «мушкетерського року» «**dArtagnan**», «**Song of Roland**» хеві–метал гурту «**Gothic Knights**», «**The Song of Roland**» американської бардеси Розалінд Джеханн та кавер на її версію ірландського барда Майкла Келлі, автентичне виконання старофранцузькою мовою професора Оксфордського університету Дарона Барроуза, «**La Chanson de**

Roland (Version français moderne)» проекту «Svarog», «**Rolandskvadet**» – норвезька версія британського хору «**Ex Cathedra**».

Сьогодні існує кілька напрямів об'єднання середньовічної авторської пісні та сучасної поп–музики: *бардкор* (*bardcore*, відомі представники: Карнеліус Лінк, Тоні Ігі, гурт «Foster the People», Хільдегард фон Блігнін, хард–реп гурт «Wu Tang Klan», гурт «Auli», Скотт Міллс та ін.); *неосередньовічна естрада* та *фолк–ф'южн* (відомі представники: Люк Арбогаст, Емма Шаплен, «Ensemble Ligeriana». проект Річі Блекмора «**Blackmore's Night**», проект «**Ensemble Ligeriana**»), *класичний кросовер* (*classical crossover*, відомі представники: гурти «**Gregorian**», «**Enigma**», проект «**Les Prêtres**»).

В кожній країні спостерігається власний шлях розвитку авторської пісні. Треба виділити жанрово-стильове явище *французького шансону*, сучасні форми якого виникли в 30-х роках ХХ століття, і який пов'язаний з іменами Едіт Піаф, Шарля Азнавура, Моріса Шевальє. На сьогодні цей напрям представляє декілька поколінь французьких музикантів. В 60-70–ті роки засяяли зірки Джо Дассена, Деліди, Сержа Гензбура, Джейн Біркін. В кінці 80–х – на початку 90-х сцену завоювали Патрісія Каас, Ванесса Параді, Лара Фабіан, Барбара Праві, франкомовні альбоми Селін Діон. Сьогодні *французький шансон* виходить за свої стильові та жанрові рамки [2]: з'являються *соціальний* або *вуличний шансон* (Zaz – сценічне ім'я Ізабель Жоффруа) *indie–chanson* (Клара Лусіані, Джульєтт Армане, Ромме – сценічне ім'я Клер Помме), *rep–* те *pop–шансон* (Анжель Ван Лакен, Grand Corps Malade – сценічний образ Фаб'єна Марсо, Indila – сценічне ім'я Аділи Седраї, Сліман Небчі, Нур Ардакані), *електронний шансон* (Ерве Вілар, гурт «Feu! Chatterton»).

Українська авторська або бардівська пісня сягає своїм корінням в кобзарську традицію, часто музиканти виконують власні або старовинні пісні під акомпанемент гітари, бандури, кобзи, торбану, їхня творчість пов'язана з акустичним звучанням. У витоків стояв Володимир Івасюк, бардівський

напрям представляють Едуард Драч, Віктор Морозов. Авторська пісня дала поштовх незалежному фестивальному руху, починаючи з легендарної «Червоної рути» 1989 року: «Ідеали, закладені в змісті авторської пісні (гуманізм, справжні духовні цінності, чесність, любов, глибина і змістовність тексту, шляхетна ширість почуттів, критичне ставлення до дійсності, пробудження національної свідомості) у всі часи її існування залишаються незмінними» [4, с. 80]. Сучасними виконавцями–авторами пісень є Артем Пивоваров, Jerry Neil – сценічне і’мя Яни Шемаєвої, Клавдія Петрівна, УАКТАК – сценічне ім’я Ярослава Карпука, Jamala – сценічне ім’я Сусанни Джамаладінової, гурт «Океан Ельзи»; SadSvit – сценічне ім’я Богдана Розвадовського, Gezweirdo – сценічне ім’я Владислави Лепшиної, гурти «Ziferblat», «Спів братів» представляють нові напрями авторської пісні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bieisch N. In search of lost trouvere sources and melodies. *Early Music History*. 2023. Vol. 42. P. 1–63.
2. Looseley D, Hawkins P. Chanson: The French Singer–Songwriter from Aristide Bruant to the Present Day. *The Modern Language Review*. 2002. Vol. 97. № 2. P. 444–445.
3. Songs of the Troubadours and Trouveres: An Anthology of Poems and Melodies. Oxford: Routledge, 2013. 390 p.
4. Горожанкіна О. Феномен авторської пісні в українській музичній культурі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 61. Т. 1. С. 77–82.
5. Коломієць Н. С. Еволюція героїчного епосу Західної Європи доби пізнього Середньовіччя. *Література світу: поетика, ментальність і духовність*. 2015. Вип. 6. С. 316–323.

МОРЕВА Євгенія,

доцент кафедри

музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства

КОРОБКО Анна,

здобувачка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти

ОПП «Музичне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

ПЕРЕМОЖЦІ ЄВРОБАЧЕННЯ 1956–1965: КАР’ЄРА ТА ТВОРЧИЙ ДОРОБОК

Пісенний конкурс Євробачення (1956) є одним з найстаріших фестивалів естрадної музики континенту. Зруйнована війною Європа поступово відроджувалась, розвивались наука, технології і бізнес. Основною метою заходу було об’єднання музикантів європейських країн заради миру. Засновника фестивалю М. Безансона надихнув успіх естрадного конкурсу (1951), який вже п’ять років проводився в італійському курортному місті Сан-Ремо. Незважаючи на телевізійний формат та революційне технологічне рішення одночасної трансляції на декілька країн, європейці здебільшого слухали його по радіо [5]. За історію існування конкурс визначив основні свої стратегічні цілі: м’яка сила культурної дипломатії та відкриття майбутніх зірок [2].

Ліз Ассія, переможниця першого конкурсу, якій проводився у швейцарському Лугано, не зважаючи на неодноразову участь у Євробаченні, не обрала професію поп-співачки, а найбільш відомим з її хітів стала жартівливо-лірична «Oh, mein Papa». Перше десятиліття Євробачення не демонструвало проривів ані в кар’єрах виконавців, ані у появі світових хітів.

Тільки умовно чотири з десяти переможців (1956–1965) розпочали або продовжили свій професійний шлях на естраді.

Перемогу Франції в англійській столиці у 1960 принесла Жаклін Буас, добре відома у себе на батьківщині та в інших країнах. Її кар'єра розпочалась за рік до зіркового часу на євроконкурсі. Професія дісталась їй у спадок від батьків музикантів: знаменита співачка Люс'єнн Боєр була її матір'ю, батьком – співак та актор Жак Піллс, а мачухою – легендарна Едіт Піаф. Вона є яскравою представницею французького шансону 60-х, випустила 17 альбомів та 17 синглів [3]. Її манера поєднує кантиленний спів та декламаційність – риси що притаманні стилю того періоду.

Італійська співачка Джильйола Чинкветті перемогла на конкурсі у 1964 році. Для неї Євробачення стало стартом зіркової кар'єри. Передувало цій події перемоги на конкурсі в Кастрокаро та Сан-Ремо за рік до виступу у Копенгагені, який приймав торік євроконкурс. Сімнадцятирічна співачка повторила успіх «Non ho l'età», що принесла їй народну славу на конкурсі в Сан-Ремо: юна виконавиця згадувала, що не могла вийти з дому, за нею слідував натовп фанатів, які спричиняли затори на дорогах, в Мілані, на вулиці Віа Мандзоні через її появу зіткнулось п'ять машин [1]. Через десять років Джильйола в англійському Брайтоні посіла друге місце, поступившись шведській групі АВВА. До 1995 вона регулярно брала участь у фестивалі в Сан-Ремо, до 2016 випустила 20 альбомів.

Французька співачка Франс Галль здобула перемогу в Неаполі в наступному 1965. У шістнадцятирічному віці підписала свій перший контракт з Philips. Її батько, співак та поет Робер Галль, продюсер Дені Буржуа та відомий актор і шансоньє Серж Гензбур вигадали нову форму: поєднати джаз, шансон та дитячі пісні в одному та доручити виконання молодій співачці, це був вдалий хід, оскільки такої комбінації ще ніколи не було, відтак з'явився стиль *йе-йе*. Її підліткові пісні, особливо сингл «Sacré Charlemagne» здобув популярність серед школярів не тільки у Франції, а й на інших континентах. Вона надихала однолітків своїм голосом, зачіскою боб, згодом стала обличчям

студентського руху у Франції [4]. З піснею Гензбура вона перемогла на конкурсі. На початку 70-х її кар'єру, яка, незважаючи на всю її різноманітність, йшла на спад, врятувала зустріч з композитором Мішелем Берже. Кожна нова пісня ставала світовим хітом. Невинний дитячий образ зник назавжди, натомість з'явилась емансипована жінка в усіх її проявах. Композитора і співачку поєднали не тільки творчі, а й сімейні стосунки. В її кар'єрі конкурс Євробачення не відіграв головної ролі, та був прохідним. За своє життя вона записала 29 альбомів та численні сингли.

Серед жіночого товариства яскравим переможцем Євробачення 50-х – початку 60-х був французький актор та співак Жан-Клод Паскаль. Володів декількома професіями: мав економічний та юридичний диплом, працював дизайнером одягу в Модному домі Крістіана Діора. В театр та кіно він потрапив також як художник-костюмер. Найбільшу відомість йому принесла роль наглядача гарему султана Османа Ферраджи в знаменитій кіноопері Бернара Бордері «Анжеліка і султан».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Cinguetti G. A volte si sogna di Giliola Cinguetti. *I-LIBRI*. Marzo 16, 2025. URL: <https://i-libri.com/a-volte-si-sogna/> (дата звернення: 07.04.2026).
2. Elliott M. A Short History of Eurovision. URL: <https://www.udiscovermusic.com/stories/eurovision-history-feature/> (дата звернення: 07.04.2026).
3. Jacqueline Boyer. *The Music Nerd*. URL: <https://musiknerd.org/en/artists/jacqueline-boyer/> (дата звернення: 07.04.2026).
4. Mackenzie-Smith S. A Tribute to France Gall, the Iconic Yé-Yé Star. *AnOther*. January 10, 2018. URL: <https://www.anothermag.com/fashion-beauty/10483/a-tribute-to-france-gall-the-iconic-ye-ye-star> (дата звернення: 07.04.2026).
5. The History of Eurovision. URL: <https://www.twinkl.com/teaching-wiki/the-history-of-eurovision> (дата звернення: 07.04.2026).

МОРЄВА Євгенія,

доцент кафедри

музично-теоретичних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства

ІГНАТЕНКО Тетяна,

здобувачка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти

ОПП «Музичне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

СКРИПКА В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНІЙ ПІСНІ

Музичні інструменти як художній образ в українській народній пісні є своєрідним явищем національного фольклору. Особливе місце в інструментарії займає скрипка, яка також є частиною пісенно–інструментальної традиції, історія побутування в українській автентичній культурі сягає століть. У сільському музикуванні скрипка була незамінною, вона супроводжувала всі родинні свята та свята громади, особливо весілля. Етнографічні дослідження свідчать про широкий ареал цього інструменту – від Карпат до східних степів, від Полісся до узбережжя Чорного моря [6]. Проте збереглося небагато осередків виготовлення народних скрипок, донині відомі такі центри на Гуцульщині, Бойківщині, менше на Волині і Поліссі [5, с 99].

Народна пісня «*На вулиці скрипка грає*» вперше була опублікована в збірнику Климента Квітки «Народні мелодії. З голосу Лесі Українки» у 1918 році. однією з версій походження пісні є Волинь, батьківщина письменниці. У передмові до свого видання К. Квітка зазначає, що тексти пісні також зустрічаються на Холмщині та інших районах Західної України. Левко Ревуцький включив її у збірник обробок для голосу а фортепіано «Галицькі пісні» 1926 року. Це обрядова весільна пісня. За жанровою класифікацією вона

належить до пісень до танців, найчастіше використовується як весільна пісня. Це жартівлива пісня, яка водночас близька до угорського чардашу та подільської шумки [2, с. 163]. Популярність пісні принесли класичні виконання у супроводі народного та симфонічного оркестрів: Євгенія Мірошниченко, Валентина Степова. Етно–рок версія відома у виконанні гурту «Воплі Водоплясова».

Пісня *«На вулиці скрипка й бас, пусти, мамо, хоч на час»* вперше зафіксована у селі Гнатівка Срібнянського району на Чернігівщині. Ця жартівлива пісня також зустрічається в інших регіонах з варіюванням мелодії та тексту. За жанровою класифікацією є піснею до танцю козак (козачок) [3, с. 98]. Пісня має діалогічну форму – звернення доньки до матері, що та відпустила її погуляти. Скрипка та бас (басоля) входять у традиційний склад троїстих музик, пісня символізує молодість та веселощі. Виконання пісні ансамблем «Крालиця» засновано на етнографічному запису з села Гнатівка, також вона відома у виконанні гурту «Яворина». Сучасні естрадні обробки виконують Анна Христенко, Іван Макієвський, Василь Сириця.

Весільна обрядова пісня *«Скрипка би не грала, якби не смичок»* поширена на Галичині, виконується як пісня до танцю. Символіка твору поєднання двох людей (скрипка та смичок). Виконання пісні Аллою Кудлай є найвідомішим, також твір виконують Михайло Мода, гурт «Жартівника».

Пісня, яка належить до коломийок та весільних приспівок *«Ой, заграйте, скрипалі»* походить з Карпат. Богдан Луканюк та Іван Франко записували текст пісні в Криворівні Верховинського району на Гуцульщині. Це типовий заклик до музикантів заграти веселу пісню або танок. Подібні пісні класифікують як короткі ліричні пісні, пісні до танцю або пісні до співу [1, с. 75]. Відома у виконанні Василя Дунця, Івана Ракочі, інструментальна версія – відомий весільний музичний ансамбль «Музичний зорепад».

Пісня *«Ой, у гаю при Дунаю»* – зразок пізнього ліричного фольклору. Походить з Нижнього Придунав'я Одещини. Вперше була опублікована в збірнику Миколи Грінченка «П'ятнадцять обробок українських народних

пісень для голосу і фортепіано» у 1916 році. В пісні відображена символічна система пісенного фольклору: річка Дунай – райська річка, що з'єднує жаття і смерть, гай – сад кохання та прилисток від зовнішньої загрози, соловей символізує весну, кохання та свободу або розлуку та смуток, скрипка – кохання та внутрішній світ людини. Найвідоміше виконання пісні – Тріо «Маренич», які «мали особливий магнетизм, тому український пісенний фольклор у їхньому аранжуванні, тільки-но потрапивши на естраду, відразу ставав шлягерним» [4, с. 1203–1204]. Всесвітню популярній пісні принесло виконання американської акторки українського походження Мілли Йовович. Сучасні популярні кавери пісні відомі у виконанні Анни Danch, Іванки Червінської, Serafyn, гурту «Мандри».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Закальська Я. Коломийка у фольклорі спротиву. *Гуманітарна освіта в вищій технічних навчальних закладах*. 2019. № 40. С. 74–80.
2. Ластовецька Л. В. «Галицькі пісні» Левка Ревуцького. *Українська культура: минуле та сучасне, шляхи розвитку*. 2016. Вип. 21 (1). С. 162–165.
3. Остапюк О. О. Українські танечні пісні: регіональна специфіка та національна традиція. дис. ... канд.. філологічних наук – 10.00.07. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки. 2012. 228 с.
4. Фурдичко А. Поп-фольк як явище культурних етно-адаптаційних процесів сучасного музичного мистецтва України. *Народознавчі зошити*. 2017. № 5 (137). С. 1198–1207.
5. Хай М. Скрипка – провідний традиційний музичний інструмент українців. *Студії мистецтвознавчі*. 2007. Ч. 4 (20). С. 99–104.
6. Ярмоло В. Скрипка – головний інструмент українців. *Рись*. URL: <http://rysproject.com/lecture-8.html> (дата звернення: 07.04.2026).

МУРАВИЦЬКА Світлана,

*старший викладач кафедри естрадного співу
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,
доктор філософії з музичного мистецтва.*

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ ТА СТИЛЬОВІ ДОМІНАНТИ ТВОРЧОСТІ АНДРЕА БОЧЕЛЛІ У ДИСКУРСІ КЛАСИЧНОГО КРОСОВЕРА

Упродовж ХХ століття вокальне мистецтво перебувало під впливом складних процесів жанрової та стильової диференціації, а також інтеграції різнорівневих виконавських практик, що зумовило формування синтетичних художньо–естетичних моделей, в яких академічна вокальна традиція взаємодіє з масовою музичною культурою, створюючи передумови для виникнення жанру класичного кросовера як специфічної форми інтерпретаційного синтезу, що поєднує технічну досконалість академічного співу із комунікативною спрямованістю популярної музики, де вирішальну роль відіграє жанрова гнучкість, здатність адаптувати музичний матеріал до різних контекстів і широке використання тембрових палітр [1].

Творчий шлях А. Бочеллі розпочався зі співпраці з відомим італійським музикантом і композитором поп– та рок–напрямку Дзуккоро, з яким він виконав композицію «Miserere», що стала першим значущим успіхом молодого виконавця. Саме завдяки цьому твору та сольному виконанню на Фестивалі Сан–Ремо у 1994 році А. Бочеллі отримав нагороду в категорії «Відкриття року», а подальша спільна робота з Дзуккоро, зокрема створення композиції «Il mare calmo della sera», заклала основу його експериментального підходу до синтезу класичної та естрадної музики, що пізніше визначило жанрову та стилістичну самобутність класичного кросовера в його творчості.

Роки навчання А. Бочеллі у консерваторії Луїджі Керубіні, де він опанував академічну вокальну техніку та здобув ґрунтовну теоретичну підготовку, суттєво вплинули на формування його виконавської концепції, зокрема на розвиток кантиленного звуковедення, тембрової однорідності та

контролю дихання, які стали характерними ознаками його манери. Поєднання класичної освіти та ранньої сценічної практики з поп–композиціями заклало основу унікального підходу співака до жанру класичного кросовера, де академічна досконалість інтегрується з комунікативними та емоційно–залученими принципами популярної музики, формуючи концепцію, що поєднує технічну майстерність із широким спектром емоційної експресії та здатністю встановлювати безпосередній контакт із слухачем [2].

Особливого значення набуває виконання А. Бочеллі твору «Caruso» Лучіо Далла, присвяченого Енріко Карузо, у якому домінує ліричне начало, інтонаційна делікатність та стилістична стриманість. Це протиставляється більш драматизованим версіям інших артистів і формує власну інтерпретаційну модель співака, засновану на інтелектуалізації емоційного змісту та мінімізації зовнішньої експресії, що демонструє здатність до глибокого психологічного прочитання музичного матеріалу й відтворення його внутрішньої драматургії.

Інтерпретаційний бочеллівський стиль виконання оперного репертуару, зокрема у творах Дж. Верді та Р. Леонкавалло, характеризується адаптацією академічного канону до концертно–естрадного формату, що включає певну редукацію драматургічної напруги на користь мелодичної виразності, а співпраця з Лучано Паваротті у межах проєкту «Pavarotti & Friends» засвідчує визнання співака як митця, здатного органічно функціонувати на межі двох музичних систем і гармонійно поєднувати різні вокальні традиції.

Дуетна практика А. Бочеллі також має визначальне місце для розвитку жанру. Так, виконання композиції «Time to Say Goodbye» разом із Сарою Брайтман демонструє успішне поєднання академічного вокалу з елементами поп–музики, а пісня «The Prayer» в дуеті з Селін Діон, представлена на церемонії вручення кінопремії «Оскар» у 1997 році, підкреслює здатність виконавця до міжкультурної комунікації та інтернаціоналізації жанру [3].

Аналіз дискографії співака, а саме альбомів «Sacred Arias», «Aria», «Viaggio Italiano», свідчить про домінування сакрально–ліричної, лірично–

емоційної тематики та про орієнтацію на універсальні смислові й естетичні координати, що забезпечує широке сприйняття його музики в міжнародному контексті. Підтвердженням ефективності обраної художньої концепції та стабільності позицій А. Бочеллі в просторі світової музичної культури є як комерційний успіх цих альбомів у світових чартах, так і визнання його зіркою на Алеї слави в Голлівуді.

Гастрольна діяльність артиста має широку географію. Яскравим прикладом є концертний виступ у Києві у 2017 році в мистецькому проєкті «Голос моєї душі» разом із українськими вокалістками, такими як Людмила Монастирська, Тіна Кароль та Джамала, засвідчив прагнення співака до міжкультурного діалогу та активної інтеграції української музичної сцени в міжнародний контекст класичного кросовера, одночасно підкреслюючи його соціокультурну відповідальність і підтримку гуманітарних ініціатив через участь у благодійних концертах та проєктах світового масштабу.

Отже, у дискурсі класичного кросовера інтерпретаційні та стильові доміанти творчості А. Бочеллі репрезентують цілісну систему художньо–виконавських принципів, що ґрунтується на органічному синтезі академічної вокальної традиції та специфіки естрадного виконавства. Такий підхід реалізується через індивідуалізовану манеру виконання, зорієнтовану на емоційну універсальність, доступність і водночас збереження естетичних критеріїв академічного співу, що сприяє не лише популяризації класичного мистецтва, а й утвердженню нових моделей вокальної інтерпретації. У цьому контексті класичний кросовер постає як концептуально оформлений і самодостатній жанр, здатний інтегрувати різні культурні коди та виконавські традиції, забезпечуючи його стійке функціонування в сучасному музичному просторі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Муравіцька С. С. Синтез академічного та естрадного вокалу у методико–педагогічному контексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2022. № 1. С. 174–179.
2. Jiang J. From Bel Canto to Crossover Singing: Adaptations and Challenges for Singers. *Journal of Humanities, Arts and Social Science.* 2022. № 8 (1), P. 29–35.
3. Youvan D. Andrea Bocelli and His Closest Musical Associates: Harmonizing Across Genres and Generations. *Research Gate.* 2024.

ОЗИМАЙ Марія,

здобувачка III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

ОПП «Циркові жанри»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри хореографії факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ, кандидат мистецтвознавства,

доцент Денис ШАРИКОВ.

ПРИНЦИПИ ДИФЕРЕНЦІАЦІЇ ТА ІНТЕГРАЦІЇ В ОПАНУВАННІ ТРЮКІВ ПОВІТРЯНОЇ ГІМНАСТИКИ

Цирк є багатогранною нішею мистецтва, котра заслужено займає особливе місце у серцях її поціновувачів. Задля цього артисти прагнуть нових звершень та ще більш бурхливих овацій глядача у відповідь на їхні старання. Іноді настає момент, коли представники будь–якого циркового жанру, стикаються зі ступором на шляху до нової мети. Трюк може не піддаватися роками, а всі старання здаються марними. Досить гостро постає це питання у молодих повітряних гімнастів. Хтось опускає руки, вважаючи, що це їх межа, а хтось, притримуючись звичної їм схеми, продовжує спроби з надією на

позитивний результат. Однак ключем до успіху в такому випадку є не тільки працьовитість, дисципліна та наполегливість, а й розумний підхід в опануванні нового.

В усіх видах діяльності для успіху необхідно, щоб будь-який рух був відтворений правильним чином і в певній послідовності. Відповідно до теорії динамічних систем, котра пояснює розвиток рухів і поведінки як результат взаємодії багатьох систем організму та середовища, а не лише дозрівання мозку, руховий розвиток залучає безліч окремих навичок, котрі організуються та реорганізуються протягом часу, щоб відповідати вимогам конкретних задач. Наприклад, ходьба включає в себе підтримку рівноваги, рух кінцівок, сприйняття навколишнього середовища та наявність причини для переміщення. Ми можемо зрозуміти, що таке ходьба, лише досягнувши розуміння кожної з цих навичок і того, як вони об'єднуються, роблячи можливим рух в конкретній ситуації. Тобто, опанування складними рухами тіла вимагає єдності понять диференціації та інтеграції.

Диференціація – це процес опанування окремих навичок-компонентів подальшого руху. За допомогою ж інтеграції відбувається об'єднання навичок-компонентів у правильній послідовності в зв'язане, чинне ціле, що призводить до цілеспрямованого руху. Прикладом цих явищ є усвідомлене згинання пальця руки, що є елементом хапання, та при узгодженні з іншими пальцями дозволяє виконати захват предмета та утримати його в кінцівці.

В контексті повітряної гімнастики диференціація виявляється в умінні виокремити рухи, з яких складається трюк, та здатності відтворити кожну його компоненту ізольовано. У разі виникнення труднощів при виконанні певного руху варто визначити складові попередньо виокремленого руху та заглибитися в пізнання анатомічних механізмів, що призводять до успішної реалізації бажаної дії. Часто суть проблеми криється в моторних навичках людини, тобто координуванні рухів м'язів та кінцівок, на які впливає робота глибоких м'язів. У випадках, коли рівень їхнього розвитку є недостатнім для виконання руху, ризик травмування є вищим, ніж шанс на успіх. У повітряній гімнастиці вони

відіграють ключову роль, адже більшість часу виконавець перебуває в висі або нестабільному положенні. Важливо усвідомити, що участь глибоких м'язів корпусу, плечей і лопаток, тазу й стегон, а також передпліччя і кисті є невід'ємною частиною процесу. Рівень залученості внутрішніх м'язів безпосередньо впливає на результат. Вдосконалення фізичної підготовки на такому детальному рівні за допомогою спеціальних вправ є одним з етапів диференціації.

Наступним кроком є об'єднання поліпшених фізичних навичок у спрощенні або виокремленні рухи майбутнього трюку. Лише після плідного опрацювання кожного елементу трюку рекомендовано переходити до фінального етапу – інтеграції попередньо отриманих умінь в єдине ціле. Правильна послідовність дій в комбінації з належною підготовкою є запорукою успішного виконання трюку. За цим же принципом створюються трюкові зв'язки для постановки майбутнього номеру.

Отже, слідування принципам диференціації та інтеграції є важливим аспектом роботи під час навчання повітряній гімнастиці. Розумний підхід не лише знижує ризик отримання травм, який є високим відповідно до роду діяльності, а й подовжує термін працездатності виконавця. Оскільки цей метод допомагає долати особисті кордони неможливого, він також підтримує рівень затребуваності виконавця на ринку праці.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Kail R. V. Children and their development (2nd ed.). Prentice Hall. 2000.
2. Кашеваров В. О., Орел Д. В., Львова І. С., Шариков Д. І. Повітряна гімнастика (корд-де-парель, китайський пілон, повітряна рамка, полотна, кільце, ремені, бамбук, трапеція). Професійна підготовка за жанрами: циркова гімнастика: навчальний посібник. Вінниця, ТОВ «Нілан-ЛТД». 2022. 192 с.
3. Кашеваров В. О., Орел Д. В. Сценічно-технічна підготовка в циркових жанрах: техніка безпеки, манеж, реквізит: навчальний посібник. Вінниця, ТОВ Нілан-ЛТД. 2018. 75 с.

ОЛАРУ Наталія,

здобувачка II курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

ОПП «Вокальне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ, член НТСМВ

ОВЧАРЕНКО Ганна,

професор кафедри музично-теоретичних дисциплін факультету музичного

мистецтва КМАЕЦМ, кандидат педагогічних наук, доцент, заслужений

працівник культури України, відмінник освіти України

ФЕНОМЕН БУКОВИНСЬКОЇ ПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ

Буковина – це унікальний етнографічний край із багатошаровою історією, де протягом століть гармонійно перепліталися українські, румунські, австрійські та єврейські культурні пласти. Саме в цьому «плавильному котлі» традицій, посеред величних Карпат, спів став не просто мистецтвом, а невід’ємним кодом повсякденного життя. На Буковині пісня супроводжувала людину від колиски до останнього подиху: вона звучала в родинному колі, під час обрядових свят, у виснажливій праці та у хвилини глибокого смутку. У цих мелодіях закарбована життєва мудрість, духовна незламність та етичні ідеали народу.

Буковинський спів відзначається мелодійністю, щирістю та глибокою емоційністю. У народних піснях цього краю відчувається ніжність і водночас сила характеру. Саме з народного середовища вийшло багато талановитих співаків, які прославили Буковину на всю Україну і далеко за її межами. Вони не лише зберегли народні традиції, а й піднесли українську пісню на високий професійний рівень.

Центральною постаттю, що змінила вектор розвитку української музики, став *Володимир Івасюк*. Його творчість – це геніальний синтез гуцульського та буковинського фольклору з тогочасними європейськими музичними

трендами. Мелодії Івасюка надали українській естраді інтелектуальної глибини та сучасної драйвовості, зробивши її конкурентоспроможною на світовому рівні. Його пісні, як–от «Червона рута» чи «Водограй», стали неофіційними гімнами української ідентичності [1].

Софія Ротару, чий творчий шлях розпочався саме на буковинських полонинах, стала втіленням цієї нової музичної епохи. Її лірико–драматичне сопрано, неймовірна сценічна енергетика та інтерпретація творів Івасюка забезпечили українській пісні міжнародне визнання.

Не менш вагомим є внесок *Назарія Яремчука*, чий голос став символом чистоти та патріотизму. Його виконання вирізнялося особливою теплотою; він умів донести до слухача найтонші нюанси людської душі. Разом із *Василем Зінкевичем*, який привніс в українську пісню шляхетність, яскраву харизматичність та високу вокальну культуру, вони сформували золотий стандарт вітчизняної естради [2].

Важливу роль у формуванні буковинської вокальної традиції відіграли не лише окремі виконавці, а й творчі колективи. Зокрема, вокально–інструментальний ансамбль «Смерічка» під керівництвом Левка Дутківського став символом нової української естради 1970–х років. Колектив став справжньою лабораторією стилю, де народні мотиви органічно поєдналися з елементами біг–біту та джаз–року. Саме «Смерічка» задала моду на українське, зробивши національну пісню популярною серед молоді 1970–х років [4].

Вагомий внесок у розвиток вокальної традиції Буковини зробили й інші талановиті митці. Серед них – відомий співак *Павло Дворський*. Майстер ліричної сповіді, чия творчість («Смерекова хата», «Стожари») стала взірцем поєднання авторської пісні з народною мелодикою [3].

Серед яскравих представників буковинської музичної сцени є й співачка *Лілія Сандулеса*. Її голос відзначається особливою теплотою та виразністю. У її репертуарі звучать як народні пісні, так і сучасні естрадні твори. Співачка

багато років популяризує українську музику, виступаючи на різних сценах і фестивалях.

Варто згадати також талановитого виконавця *Іво Бобула*, який народився на Буковині. Його потужний голос і сценічна майстерність зробили його одним із найвідоміших співаків України. У його творчості поєднуються естрадна манера виконання, романтична лірика та народні мотиви, що робить його пісні близькими для багатьох поколінь слухачів.

Творчий тандем артистів став уособленням романтичної лінії в українській музиці. Потужний баритон Іво Бобула та оксамитовий голос Лілії Сандулеси надали естраді академічної солідності та глибокого ліризму.

Представниця сучасної сцени *Катерина Бужинська* успішно експериментує з жанрами, демонструючи тяглість буковинської вокальної школи та її здатність адаптуватися до глобальних культурних контекстів.

Буковина подарувала українській культурі цілу плеяду талановитих співаків, які прославили рідний край своїм мистецтвом. Їхня творчість стала важливою частиною формування української естрадної та народної вокальної традиції. Кожен із цих митців по-своєму інтерпретував народну пісню, збагачуючи її новими барвами й інтонаціями, має велике значення для розвитку національної культури та збереження духовної спадщини українського народу. Музичні здобутки Буковини надихають нові покоління митців і слухачів, доводячи, що краса народного слова і мелодії живе в серцях людей, передається крізь час і залишається невід'ємною частиною духовного багатства українського народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гнатюк М. М. Володимир Івасюк: Життя і творчість. Чернівці: Букрек, 2011. 248 с.
2. Гусар Ю. С. Буковинський златоуст: Штрихи до портрета Назарія Яремчука. Чернівці: Місто, 2005. 48 с.

3. Маслій М. М. Золотий вік української естради (1960-1980-ті роки). Чернівці: Букрек, 2016. 320 с.

4. Опанасюк О. П. Вокально-інструментальний ансамбль «Смерічка» в контексті розвитку української популярної музики. Київ: Музична Україна, 2015. 112 с.

ОРЕЛ Анна,

здобувачка III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

ОПП «Циркові жанри»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри хореографії факультету сценічного

мистецтва КМАЕЦМ, кандидат мистецтвознавства,

доцент Денис ШАРИКОВ.

ЕВОЛЮЦІЯ АКРОБАТИКИ У СУЧАСНОМУ ЦИРКУ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО ІННОВАЦІЙ

Сучасний цирк, відомий також як «новий цирк» або «contemporary circus», представляє собою динамічний синтез традиційних циркових дисциплін із театральними, танцювальними та візуальними елементами. Центральне місце в цій еволюції посідає акробатика – одна з найдавніших і найвидовищніших складових циркового мистецтва. Якщо традиційний цирк XVIII-XIX століть акцентував увагу на демонстрації сили, вправності та ризику заради самого видовища, то сучасний підхід перетворює акробатику на потужний інструмент художнього вираження, де технічна майстерність переплітається з драматургією, емоціями та концептуальними ідеями.

Традиційна акробатика в класичному цирку, започаткованому Філіпом Астлі у 1768 році в Лондоні, базувалася на чітко відокремлених номерах: акробатика на конях, гімнастика на підлозі, трапеція (винайдена Жюлем

Леотаром у 1859 році), еквілібристика тощо. Ці номери виконувалися як самостійні «акти», часто без сюжетного зв'язку, з акцентом на фізичну досконалість і «надлюдські» досягнення [1; 2]. У радянському цирку ХХ століття акробатика набула ще більшої технічної складності завдяки системній підготовці та державній підтримці, де спорт і цирк були тісно пов'язані.

Переломним моментом стала поява «нового цирку» у 1970-х роках у Франції, Австралії, Канаді та США. Такі колективи, як Circus Oz (1978), Pickle Family Circus (1975) та особливо Cirque du Soleil (заснований у 1984 році Гі Лаліберте), радикально змінили підхід до акробатики. Замість ізольованих трюків з'явилися тематичні вистави з наскрізним сюжетом, де акробатичні елементи стають частиною розповіді. Відмова від тварин, клоунів у класичному сенсі та фокус на людському тілі як на головному інструменті дозволили акробатиці еволюціонувати від «шоу сили» до «поетичного жесту» [3; 4].

Одним із ключових нововведень Cirque du Soleil стало інтегрування акробатики з театральними засобами: оригінальною музикою, хореографією, костюмами та світловим дизайном. Наприклад, повітряна акробатика (aerial straps, tissu, trapeze) перетворилася на танець у повітрі, де важлива не лише точність трюку, а й емоційна виразність, пластика та взаємодія з партнерами. Технічні інновації включають використання складних механізмів (як у шоу «КÀ» з рухомою сценою), гібридні дисципліни (поєднання паркуру, хіп-хопу та класичної акробатики) та нові апарати (power track, китайський пилон тощо) [5].

У сучасному цирку акробатика дедалі частіше набуває абстрактного, концептуального характеру. Французькі школи (CНАС) та європейські фестивалі підкреслюють «розтягування часу» в русі, деконструкцію трюку, введення елементів перформансу та навіть терапевтичного аспекту (circus therapy). Акробати більше не «надлюди», а персонажі з власними історіями, вразливістю та пошуком сенсу [6]. Це відображає ширші суспільні зміни:

відмова від видовищної жорстокості, акцент на тілесності, гендерній різноманітності та інклюзивності.

Еволюція акробатики у сучасному цирку – це перехід від демонстрації фізичної досконалості до її художнього осмислення. Традиційні техніки не зникають, але збагачуються новими контекстами, технологіями та нарративними можливостями. Cirque du Soleil та подібні проєкти стали каталізатором цих змін, довівши, що акробатика може бути не лише видовищем, а й глибоким мистецьким висловлюванням. Подальший розвиток, ймовірно, йтиме шляхом ще більшої гібридизації з цифровими технологіями, танцем та соціально значущими темами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. History of Circus. URL: <https://www.historyofcircus.com/> (дата звернення: 27.02.2026).
2. Short History of the Circus. URL: https://www.circopedia.org/SHORT_HISTORY_OF_THE_CIRCUS (дата звернення: 27.02.2026).
3. A Look Back at the History of Contemporary Circus. URL: <https://fringearts.com/2019/04/19/look-back-history-contemporary-circus> (дата звернення: 01.03.2026).
4. The Art of the Circus: Performance, Acrobatics and Magic. URL: <https://art.art/blog/the-art-of-the-circus> (дата звернення: 01.03.2026).
5. Circus Acrobats: a Comprehensive Guide. URL: <https://blog.cirquedusoleil.com/circus-acrobats> (дата звернення: 01.03.2026).
6. Evolution. URL: <https://cirque-cnac.bnf.fr/en/acrobatics/floor-acrobatics/evolution> (дата звернення: 01.03.2026).

ОСІПОВА Єлизавета,

здобувачка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Сценічне мистецтво»

факультету сценічного мистецтва КМАЄЦМ.

Науковий керівник: завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва

факультету сценічного мистецтва КМАЄЦМ, кандидат

мистецтвознавства, доцент Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА.

КАСКАДЕРСЬКИЙ ТРЮК ЯК ПРОВІДНИЙ ЗАСІБ ВИРАЗНОСТІ ЕСТРАДНОГО НОМЕРУ

Сучасне естрадне мистецтво характеризується стрімким розвитком новітніх форм та зростанням запитів публіки на видовищність. Естрада за своєю природою – це синтетичне мистецтво, що поєднує «номери, що репрезентують великий спектр жанрів – від музичних і танцювальних до складних синтетичних форм, в яких несподівано акумулюються найрізноманітніші засоби виразності» [3, с. 4].

Саме завдяки акумуляції різних способів виразності, естрадне мистецтво не тільки залишається релевантним, але й набуває нових форм. За останні роки Інтернет став невід’ємною складовою сучасної індустрії розваг, в якій найпопулярнішою формою є короткі відео в соціальних мережах Instagram, TikTok та YouTube Shorts. Не зважаючи на те, що на цих платформах публікується контент на різноманітні теми, найбільшу популярність отримують саме розважальні відео художньої направленості: танці, скетчі, акробатичні трюки, стенд-ап. Тобто короткі відео не стали заміною естрадному мистецтву, а перейняли його форми, з розрахунком на сучасну аудиторію. Тому сучасна естрада має не тільки розвиватися, але і залишатися конкурентоспроможною за рахунок нових способів виразності.

Провідним компонентом естрадного номеру є трюк – «вправний ефектний, майстерний, іноді ризикований специфічний прийом, створений із

метою враження глядача» [5, с. 30]. Зазвичай найбільш вражаючим є трюк, що потребує попередньої фізичної підготовки.

У цьому контексті каскадерський трюк може стати потужним інструментом створення художнього образу та глядацького враження. Каскадерський трюк на естраді має можливість бути не лише технічним елементом, а і специфічним засобом виразності. У професійному середовищі каскадерський трюк визначається як «спеціально запланована фізична дія, небезпечна для здоров'я та життя людини, виконана в потрібному місці, в потрібний час» [1, с. 13]. Використання каскадерського трюку може стати яскравим, непересічним виражальним засобом, що приверне увагу глядача та художньо розкриє номер.

Термінологічно слід визначити також поняття «цирковий трюк». Працівники індустрії умовно розділяють цирковий трюк і каскадерський, який не є частиною сценічного мистецтва, проте має певні спільні ознаки: загальна складність фізичної підготовки та ризикованість виконання трюку. Проте зазвичай цирковий трюк виконується в дещо фантастичних запропонованих обставинах. В той же час каскадерський трюк виконується в побутових запропонованих обставинах, наближених до звичайного життя. Завдяки цьому глядачу простіше асоціювати себе з каскадером, що створює додаткову напругу і викликає захват. Тому саме каскадерський трюк можна вважати більш ефектним виражальним елементом для використання в естрадному номері як провідний прийом.

Трюк у структурі естрадного номеру виконує функцію «ударного» елемента, що часто стає кульмінацією або подієвою основою виступу. Як зазначає М. Крипчук, «подія в номері часто ґрунтується не тільки на фабульній, а й на трюковій складовій» [2, с. 243]. На відміну від кіно, естрадний трюк вимагає від виконавця лаконізму внутрішньої та зовнішньої техніки, оскільки артист протягом обмеженого часу (5–10 хвилин) повинен створити максимальний художній ефект.

Каскадерський трюк може органічно вплітатися в структуру номера, взаємодіючи з вокалом, хореографією та акторською грою. Разом з тим, слід констатувати, що каскадерський трюк не є розповсюдженим явищем у низці виражальних засобів, які традиційно застосовуються для створення естрадного номера. Використання саме каскадерського трюку в естрадному номері може створити особливі виражальні акценти, насамперед через фактор неочікуваності та високого емоційного напруження. Якщо артистичний трюк базується на ігровій умовності, то каскадерський трюк, як уже було вище зазначено, вимагає спеціальної фізичної підготовки через технічну складність і ризиковість. Його виражальне значення буде полягати в демонстрації реального ризику «тут і зараз», що значно підсилить атмосферу безпосередньої співучасті глядача. Це, ймовірно, стане інструментом створення «шокового» глядацького враження, де фізична вправність (падіння, пробивання предметів, спеціальна акробатика) виступить не просто як технічний елемент, а як кульмінація драматургічної лінії, що підвищить загальну видовищність.

Каскадерський трюк на естраді має можливість стати складним засобом виразності, що кардинально відрізнятиметься від традиційних артистичних прийомів своєю реальністю та ступенем небезпеки. Його використання дозволить трансформувати естрадний номер із «простої демонстрації навичок» на захопливий акт, де фізична майстерність стане фундаментом для створення незабутнього сценічного образу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Грошевой Ю. А. Організація трюкових зйомок у сучасному кінематографі : магістерська робота. Київ, 2013. 66 с.
2. Крипчук М. В. Естрадний номер як основа навчального концерту. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 239–244.
3. Кукуруза Н. В. Робота над естрадним номером: розмовний жанр : методичні рекомендації. Івано-Франківськ, 2015. 56 с.

4. Муратова Т. Українські каскадери. Що це за професія на межі спорту та мистецтва. *Українська правда. Життя*. 2019. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2019/01/25/235310/> (дата звернення: 30.03.2026).

5. Неупокоев Р. Сценічний трюк як інструмент створення глядацького враження. URL: <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3512> (дата звернення: 06.04.2026).

6. Секрети професії каскадер. *Перший Міський телеканал. Кривий Ріг*. 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=...> (дата звернення: 30.03.2026).

7. Stunt performer. *My World of Work*. URL: <https://www.myworldofwork.co.uk/search-job-profiles/job-profiles/stunt-performer> (дата звернення: 30.03.2026).

PASENKO Inha,

Associate Professor of the Chair of Humanities

of the Faculty of Musical Art of КМАСРА,

Head of the Research and Publishing Department of КМАСРА,

PhD in Pedagogy.

STAGE CREATIVE WORK OF A CIRCUS GENRE PERFORMER:

LEGAL CHALLENGES AND RISKS

Modern circus art is a synthetic form of performative creativity, combining choreography, stunt technique, direction, music, scenography and individual performing style. In the conditions of digitalization (social networks, streaming services, online archives) circus performances are easily recorded, edited and reused which significantly increases the risks of violation of artist's rights as an author (or co-author) and as a performer – subject of related rights. The regulatory basis for the protection of such results of creative work in Ukraine is formed by the new edition of the Law of Ukraine "On Copyright and Related Rights" No. 2811–IX which

significantly updated approaches to regulation of copyright and related rights, in particular in digital environment [1]. The general principles of implementation of personal non-property and property rights of intellectual property subjects are also defined by the Book Four of the Civil Code of Ukraine [2].

The main legal problem is identification of what exactly is eligible for protection. A circus act can be protected:

- as an object of copyright – choreographic composition, directorial decision, script or dramaturgical plan, musical accompaniment, scenography;
- as an object of related rights – a specific stage performance of an artist, regardless of the fact of its fixation.

Law No. 2811-IX is based on the principle of protecting the results of creative activity provided that there is originality and individual creative contribution [1]. At the same time, the doctrine emphasizes a circus act should be considered not as a single “universal” object, but as a synthetic complex of various intellectual property objects, which complicates proof of scope of rights and limits of their infringement [9]. Considering this, effective legal protection requires differentiation of a circus act as an object of author’s right and as an object of related rights, with independent evidentiary fixation of each element.

A circus act is usually created collectively: by artists, stage director, choreographer, composer, production designer, sometimes by a teacher or a trainer. This creates a number of legal risks: disputes over authorship, uncertainty of co-authorship, as well as false identification of a performer as an author of all elements of the act or, vice versa, ignoring performer’s rights. In scientific studies devoted to choreographic works, the necessity to determine authorship not by a formal position, but by real creative contribution to creation of the result is emphasized [10]. This approach is also relevant for circus production forms. Therefore, the distribution of author’s and legal powers should be fixed in a contract with detailed definition of creative contribution of each participant.

The most common scenarios of infringements in the circus sphere are video recording of performances without the consent of rightholders, posting recordings

on social networks, using fragments in advertising or reporting materials, as well as transferring recordings to third parties without proper licensing. Such actions can simultaneously violate property rights of authors of a production, related rights of performers and their personal non–property rights, in particular the right to a name and inviolability of playacting [1; 2].

Creation of a circus act within the framework of labour relations is a separate risk group. Law No. 2811-IX establishes that personal non–property rights for a service work always belong to an author, while property rights are distributed between an author and an employer depending on terms of the contract [1]. Modern studies also analyze the problem of property rights of objects of related rights created in a service context, which is especially relevant for the performing rights of an artist in the circus troupe [11]. Therefore, the determining factor is the proper contractual regulation of legal status of an act, procedure for its use, and terms of remuneration.

The stage work of a circus artist is at the intersection of copyright and related rights. The main legal risks are related to uncertainty regarding qualification of an object, collective nature of creative work, digital ways of use, service relationship, and insufficient contractual registration. Effective protection is possible only on condition of comprehensive application of norms of national legislation, international standards, and practical instruments of fixation and contractual regulation.

REFERENCES

1. Про авторське право і суміжні права: Закон України від 01.12.2022 № 2811–IX. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2811–20> (дата звернення: 30.03.2026).
2. Цивільний кодекс України. Книга четверта: Право інтелектуальної власності. URL: <https://www.rada.gov.ua/files/knyga4.pdf> (дата звернення: 30.03.2026).
3. Про ефективне управління майновими правами правовласників у сфері авторського права і (або) суміжних прав: Закон України від 15.05.2018

№ 2415–VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/go/2415-19> (дата звернення: 30.03.2026).

4. WIPO. WIPO Performances and Phonograms Treaty (WPPT). 1996. URL: https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/en/wipo_pub_227.pdf (дата звернення: 30.03.2026).

5. WIPO. Summary of the Rome Convention for the Protection of Performers, Producers of Phonograms and Broadcasting Organisations. 1961. URL: https://www.wipo.int/en/web/treaties/ip/rome/summary_rome (дата звернення: 30.03.2026).

6. Directive 2001/29/EC of the European Parliament and of the Council (InfoSoc). URL: <https://eur-lex.europa.eu/CELEX:32001L0029> (дата звернення: 30.03.2026).

7. Directive (EU) 2019/790 of the European Parliament and of the Council (DSM). URL: <https://eur-lex.europa.eu/eli/dir/2019/790/oj> (дата звернення: 30.03.2026).

8. Directive 2006/115/EC of the European Parliament and of the Council (Rental and Lending Rights). URL: <https://eur-lex.europa.eu/CELEX:32006L0115> (дата звернення: 30.03.2026).

9. Поспелов О. Авторське право в сучасному цирковому мистецтві. 2018. URL: https://www.culturology.academy/wp-content/uploads/KD14_Pospielov.pdf (дата звернення: 30.03.2026).

10. Антонюк В. О. Автор хореографічного твору як об'єкта авторського права. 2025. URL: <https://easternlaw.com.ua/uk/civilne-pravo-i-civilnij-proces-simejne-pravo-mizhnarodne-privatne-pravo/antonjuk-v-o-avtor-horeografichnogo-tvoru-yak-obyekta-avtorskogo-prava> (дата звернення: 30.03.2026).

11. Печерова Н. Г. Майнові права на об'єкти суміжних прав, що становлять службовий твір за законодавством України. 2024. URL: <https://app-journal.in.ua/wp-content/uploads/2024/08/28.pdf> (дата звернення: 30.03.2026).

ПАСТУХОВ Олексій,

*старший викладач кафедри хореографії
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.*

СИНЕРГІЯ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ВІЗІЙ У ПРОЄКТІ «ЗІРКОВИЙ МАНІФЕСТ»: НОВИЙ КАНОН ПУБЛІЧНОГО СЦЕНІЧНОГО ВИСТУПУ

Актуальність дослідження зумовлена стрімкою трансформацією сучасного мистецького ландшафту, де традиційні жанрові межі стають дедалі прозорішими. Хореографія як вид мистецтва сьогодні виходить за межі суто естетичного споглядання, перетворюючись на складний інструмент соціальної комунікації та інтелектуальної рефлексії. Проєкт «Зірковий маніфест» постає як унікальна мистецька платформа, що акумулює передовий досвід хореографічної думки та пропонує інноваційну модель публічного виступу. В основі цього проєкту лежить синергія, взаємопідсилююча дія різних хореографічних візій, що разом створюють новий канон сценічного дійства [1].

Сучасна сценічна практика вимагає від артиста абсолютної універсальності, де межа між окремими видами мистецтва стає дедалі прозорішою, а мистецький простір вимагає відходу від вузькопрофільності. Шоу-вистава «Зірковий маніфест» Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва стала не просто творчим звітом, а маніфестацією нової сценічної мови. Унікальність проєкту полягає у відмові від поділу на «номери» на користь безперервного потоку енергії, де хореографія є головним інтегратором смислів. На відміну від класичних дивертисментів, «Зірковий маніфест» будується на засадах еkleктики. Відбувається інтеграція в єдине полотно, в межах одного сценічного часу артист демонструє вертикаль академізму класичного танцю, складної координації contemporary dance, динаміку популярних та масових форм танцю з ефектністю естрадного шоу. Така синергія стилів дозволяє створити

універсальну мову тіла, яка є зрозумілою як професійному критику, так і масовому глядачеві. Це і є першою ознакою «нового канону» – його багатомовність та доступність без втрати художньої якості. Це створює ефект «калейдоскопу», де глядач бачить не окремі стилі, а універсальне людське тіло в усій його досконалості. Цей синтез не є еkleктичним набором елементів, а стає цілісною лексикою, що відображає багатогранність сучасного артиста [2].

У межах проєкту «Зірковий маніфест» поняття «візія» трактується не як статичний візуальний образ, а як динамічний семантичний конструкт. Хореографічна візія це синтез індивідуального пластичного стилю виконавця, концептуального задуму постановника та технологічного середовища, в якому відбувається дія. Синергетичний підхід дозволяє розглядати проєкт як відкриту систему. Тут взаємодія окремих хореографічних номерів (візій) не є лінійною. Вони не просто чергуються, а вступають у діалог, створюючи спільне змістовне поле. Це дозволяє досягти ефекту «егрегора» єдиної енергетичної та інтелектуальної напруги, яка тримає увагу глядача протягом усього дійства. Кожна візія є окремим маніфестом, але разом вони формують цілісну філософську концепцію проєкту. Новий канон публічного виступу неможливий без інтеграції цифрових технологій.

У проєкті «Зірковий маніфест» сцена перестає бути статичним майданчиком. Вона перетворюється на інтерактивне середовище. Світло тут не просто освітлює танцівника, воно формує простір, створює віртуальні коридори, стіни або об'єми, з якими взаємодіє виконавець. Використання відеопроєкцій, що синхронізовані з рухами артистів, створює ефект доповненої реальності. Це дозволяє візуалізувати внутрішній світ візії, від космічних масштабів до мікроскопічних деталей людських почуттів. Музичний супровід проєкту часто є авторським та адаптованим під конкретну драматургію візій, що підсилює ефект присутності. «Зірковий маніфест» – це публічне виголошення цінностей покоління. Через пластику тіла артисти КМАЕЦМ транслюють теми свободи, пошуку ідентичності та незламності [3].

Публічний виступ тут стає актом комунікації, де хореографія виступає найщирішим медіумом.

У «Зірковому маніфесті» хореографія перестає бути «супроводом» вокалу чи цирку, хореографічний малюнок стає «нервовою системою» шоу, що зв'язує складні технічні трюки в емоційну історію. Це створює ефект безперервної дії, де пауза між номерами відсутня, а перехід здійснюється через пластичну трансформацію. Традиційний сценічний канон передбачав суворе розмежування на суб'єкта (артиста) та об'єкта (глядача). «Зірковий маніфест» руйнує цю «четверту стіну». Публічність виступу тут розуміється як акт відкритої маніфестації ідей. Глядач не просто спостерігає за технікою виконання, він залучається до спільного переживання. Імерсивні елементи – звернення виконавців у зал, вихід за межі сцени, використання інтерактивних пауз, перетворюють виступ на спільний перформанс. Це робить танець формою публічного діалогу про важливі соціальні та особистісні сенси: свободу, вибір, біль, надію та перемогу. Хореографічна партитура вистави розроблена так, що повітряні гімнасти, акробати, пантоміма та ілюзійні стають частиною великої цілісної хореографічної композиції. Це стирає межу між технічним трюком та естетичним па, перетворюючи все це на мистецтво.

Робота на сцені Національного палацу мистецтв «Україна» вимагала особливого масштабного мислення. Режисер та хореограф – постановник застосували складні просторові рішення, особливе відчуття геометрії сценічного простору, в якому виконавці працювали як єдиний організм. Унікальність полягала у вмінні поєднати індивідуальну яскравість кожного студента-соліста з ідеальною синхронністю у масових сценах.

Перед виконавцями стояла не проста задача не тільки технічного відтворення рухів, а й створення образу «нової людини» – вільної, сміливої, енергійної та універсальної. Це надало публічному виступу особливої енергетики, яку глядач сприймав як щирий маніфест молодого покоління. «Зірковий маніфест» є унікальним прикладом того, як синтез хореографічних

напрямів трансформує публічний виступ у високотехнологічне інтелектуальне мистецтво [4].

Такий підхід не лише репрезентує академію КМАЕЦМ на найвищому рівні, а й закладає фундамент для розвитку нових форм перформативного мистецтва в Україні. Проєкт «Зірковий маніфест» – це не просто серія танцювальних номерів, а маніфестація нового типу сценічного мистецтва. Синергія хореографічних візій дозволяє вийти на рівень цілісного соціокультурного висловлювання. Новий канон публічного виступу, сформований у межах проєкту, базується на трьох «китах»: технологічності, стилістичній відкритості та суб'єктності виконавця. Досвід «Зіркового маніфесту» доводить, що майбутнє хореографії лежить у площині міждисциплінарного синтезу, де рух тіла стає найвищою формою публічної інтелектуальної комунікації. «Зірковий маніфест» – це лабораторія майбутнього, де синтез усіх можливих хореографічних напрямів створює надпотужне поле художньої напруги. Унікальність проєкту в тому, що він доводить: сучасний артист естради це «людина–оркестр», чия пластика є результатом глибокого інтелектуального та фізичного синтезу. Це не просто шоу, це новий стандарт професійної підготовки в стінах КМАЕЦМ.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зірковий Маніфест – відбувся! URL: <https://kmaecm.edu.ua/zirkovyj-manifest-vidbuvsya> (дата звернення: 21.03.2026).
2. Зірковий маніфест – галерея КМАЕЦМ. URL: <https://drive.google.com/drive/folders/1WL05V0QHw75CFdyVtOMjrEZh—qqqJmF> (дата звернення: 21.03.2026).
3. Національний палац мистецтв України. URL: <https://palac.ua/events/zirkovyj-manifest/> (дата звернення: 21.03.2026).
4. Зірковий маніфест, 15 червня, 17:00. Національний палац мистецтв Україна. URL: <https://www.instagram.com/p/DJb9PlmN7TQ/?igsh=OGJkYTN3NHg4eTEx> (дата звернення: 21.03.2026).

ПАНІВ Ірина,

*викладач кафедри режисури та акторського мистецтва
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.*

РОБОТА АКТОРА У ДУБЛЯЖІ ЯК БАЗОВИЙ СЕГМЕНТ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ

Органічне мовлення за останні роки набуло фундаментального значення в українському театрі та кіноіндустрії. Режисери, працюючи з акторами, намагаються досягнути максимально живого звучання, без пафосу, ілюстративності чи так званого «наспівування тексту» і таким чином, стираються межі між використанням голосу на сцені і використанням його у кіно. Тому навички з кіноіндустрії стають корисними для підготовки акторів театру. Відштовхуючись від розвитку та змін театрального та аудіовізуального руху в Україні, освітня програма «Сценічне мовлення» потребує нововведень, зокрема робота з мікрофоном та робота актора у дубляжі. Поняття «дубляж» має декілька сенсових навантажень, якщо звертатись до тлумачного словника: «ДУБЛЯЖ, –у, ч. 1. Подвоєння чогось, дворазова тотожна дія. 2. Виконання ролі по черзі двома акторами. 3. Заміна текстової частини звукового фільму перекладом іншою мовою» [2, с. 330]. У даному випадку, звертаємо увагу саме на третє значення.

Педагогічна діяльність на освітньо-професійній програмі Акторське мистецтво наштовхнула на експериментальну тему «Робота актора у дубляжі». Акторське мистецтво не зосереджено виключно на опануванні сценічної роботи, а має багаторівневе нашарування, яке потребує нових знань та інструментів. Насамперед здобувачі повинні отримати практичний досвід роботи, щоб у майбутньому мати змогу реалізувати себе у професійному середовищі.

Першою важливою частиною роботи у дубляжі, був підбір акторів до персонажів з анімаційних фільмів. Важливо зазначити, що обирається актор відходячи не від зовнішніх характеристик чи типажу (хоча у дубляжі фільмів

цей аспект також є важливим, бо і будова черепа чи щелепи має значення у звучанні), а саме за голосом. Який тембр голосу пасуватиме тому чи іншому персонажу, яка мелодика звучання, які мовні особливості. Голос має бути підготовленим, розпрацьованим. Головні аспекти, які визначають роботу актора з мікрофоном є: посилення звуку, легкість голосу, рухливість і гнучкість голосу, витривалість голосу. Необхідною умовою також є дикція, чистота звучання, навички логічного розбору тексту, внутрішня свобода, фантазія та уява.

Ще одними необхідними елементами внутрішньої техніки актора є емоційна пластичність, імпровізація та швидкість адаптування до запропонованих обставин. Особливістю дубляжу є те, що актор позбавлений тілесного існування у кадрі і всі психофізичні процеси повинні бути у голосі. Та все ж це зовсім не означає, що під час дублювання актор не повинен фізично діяти. Адже якщо у кадрі ми бачимо, що персонаж біжить, то актору необхідно «імітувати» біг, бо завдяки цьому з'являється і зміна голосу, і неконтрольоване дихання, і емоційне підсилення тексту. Тільки після точного відчуття сцени та через фізичне проектування персонажа можна досягнути органіки звучання. Саме тому внутрішня дія, підтекст і точність інтонації стають ключовими інструментами виразності.

Також у дубляжі анімаційних фільмів, де головними персонажами виступають тварини, актору необхідно розуміти природу руху персонажу, його пластику, поведінку. «Всі без виключення артисти в процесі свого навчання намагаються досягнути методики спостереження і наслідування. Їх змушують спостерігати за тваринами, наслідувати їхню поведінку і характерні риси. Оскільки тварини завжди природні, їх наслідувати водночас найважче і найпростіше. Потрібно вимагати від артиста наслідувати його персонажа: рухатися як він, дихати як він, поводитися як він. Внаслідок, спілкуватися як він.» [1, с. 32].

Актор має чітко співвідносити власне мовлення з артикуляцією персонажа (lip sync) враховуючи усі паузи, ритм, довжину фрази. Необхідний

високий рівень концентрації та координації. Саме тому під час навчання важливо розвивати у майбутніх акторів відчуття ритму, розвиток музичного слуху. Якщо актор не володіє цими інструментами, то під час дубляжу можуть виникати проблеми з точністю виконання прописаних реплік і через це відбудеться порушення органічності та правдивості аудіовізуального матеріалу.

Під час дублювання не менш важливою частиною є технічне оснащення. Професійний мікрофон, навушники, екран з трансляцією анімаційного фільму та субтитри. З акторами працює режисер дубляжу, який чітко дає задачі та скеровує актора на миттєве формування голосу персонажа. Звукорежисер записує голос, чистить файли та зводить звук після озвучування. Кожна позиція є необхідною для створення якісного і професійного дубляжу.

Студенти, які мали змогу спробувати базове навчання з дубляжу починають вагомніше сприймати природу свого голосу та важливість сценічного мовлення як такого. Вони стають більш свідомими у питаннях опрацювання приголосних звуків (адже мікрофон дуже чутливий і легко фіксує усі огріхи студентів) координування дихання та breath–management, якості звучання, чіткості вимови, асимілятивних вимог та спрощення слів. «І актори, і мовознавці стверджують, що тільки злиття чіткої та ясної дикції з природною інтонацією забезпечать славу актора.» [3, с. 8].

Таким чином можна зазначити, що інтеграція техніки акторського дубляжу у програму сценічного мовлення є доцільною. Вона дозволяє виховати універсального актора, який зможе розширювати палітру свого особистого звучання, досягати органічності, відкривати природу свого голосу. Поєднання традиційного підходу з сучасними потребами у мистецькому просторі дає поштовх до розвитку, що є основною роботою у професійному житті акторів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бадіон С. В. Озвучування та дубляж для «Звукорежисерів»: конспект лекцій практично-теоретичного курсу / наук. ред. д-р наук із соц. ком., проф. Гоян В. В. Київ: ННІ журналістики КНУ, 2025. 48 с.
2. Бусел В. Т. Великий тлумачний словник сучасної української мови (з дод. і допов.): Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
3. Грицан Н. Техніка сценічного мовлення: навч. посіб. Івано–Франківськ: Симфонія Форте, 2020. 296 с.
4. Довгань Л. М. Культура сценічного мовлення : навч.- літ. посіб. Одеса: Аудиторія, 2006. 72 с.

ПЕТРЕНКО Ілля,

аспірант факультету театрального мистецтва

Київського національного університету театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого.

ПАРОДІЯ В АКТОРСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: ВІД СПОСТЕРЕЖЕННЯ ДО ПЕРЕВТІЛЕННЯ

Як відомо, пародія (від грец. *παρωδία* – переспів) у літературі й мистецтві це комічне наслідування художнього твору, зосереджене на стилі й тематиці конкретного тексту. Це імітація творчої манери митця, базована на навмисній невідповідності стилістичного й тематичного аспектів художньої форми [2].

Пародія є одним із найскладніших і водночас найяскравіших проявів акторської майстерності. Вона поєднує в собі аналітичне мислення, спостережливість, почуття гумору та технічну підготовку. Це глибоке проникнення в природу персонажа, його внутрішню логіку та зовнішні прояви з подальшим художнім переосмисленням. У цьому сенсі актор–пародист виступає не копіювальником, а дослідником і інтерпретатором людської поведінки.

Історично пародія має глибоке коріння. Ще Арістотель у своїй «Поетиці» визначав комедію як наслідування людей у їхніх недосконалих проявах. Він зазначав: «Комедія, як ми вже сказали, має на меті зобразити гірших людей, причому не в усій їхній порочності, а лише відтворити погані риси. Смішне – це якась вада або непристойність, що не завдає ні болю, ні шкоди» [1]. Саме це і стало фундаментом пародійного мислення: глядач бачить знайоме, але в дещо зміненому, підкресленому вигляді.

Для актора пародія це насамперед процес аналізу. Щоб створити впізнаваний і водночас художньо переконливий образ, необхідно розкласти поведінку людини або персонажа на складові елементи. До них належать голос, пластика, ритм рухів, міміка, особливості мислення та реакцій. Важливо не просто помітити ці елементи, а зрозуміти їхню функцію: чому людина говорить саме так, чому рухається саме з таким ритмом, що стоїть за її жестами, чим вона живе, які в неї проблеми та мета.

Голос у пародії відіграє ключову роль: зміна тембру, висоти, інтонації чи ритму мовлення здатна миттєво створити впізнаваність. Так, уповільнене мовлення може свідчити про впевненість чи внутрішню вагу думки, тоді як швидке – про нервовість чи енергію. Актор має вміти не лише копіювати голос, а й керувати ним як інструментом: переходити від одного регістру до іншого, змінювати дихання, працювати з паузами, акцентами, вадами мовлення.

Не менш важливою є тілесна виразність. Хода, пози, жести, центр збирання людини та персонажа – усе це формує зовнішній малюнок персонажа. Часто саме хода стає відправною точкою для створення образу, адже вона безпосередньо пов'язана з внутрішнім станом людини. Впевнена людина рухається інакше, ніж невпевнена; втомлена – інакше, ніж натхненна.

Саме тому однією з базових акторських вправ є спостереження за ходою людини. Вона передбачає уважне вивчення реальних людей у повсякденному житті: як вони рухаються, який у них темп, як тримають корпус, куди спрямований їхній погляд. Важливо не просто запам'ятати форму, а зрозуміти

її причину. Відтворюючи ці особливості, актор починає відчувати внутрішній стан людини, і саме з цього народжується персонаж – від внутрішнього до зовнішнього. Така вправа розвиває не лише техніку спостереження й відтворення, а й емпатію та відчуття легкості акторської гри.

Схожий принцип використовується у вправах зі спостереження за тваринами. Завдання актора – настільки точно відтворити пластику, поведінку та енергетику тварини, щоб виник ефект повного перевтілення. Наприклад, кіт має інший центр ваги, ніж людина: його рухи м'які, обережні. Переносячи ці якості на людське тіло, актор відкриває нові можливості пластичного існування. Це розвиває контроль над тілом, уяву та здатність до органічного існування в образі.

Важливим елементом пародії є ланцюг фізичних дій – послідовність рухів і вчинків, яка створює логіку існування персонажа. Навіть у комедійному або гротескному образі ця логіка повинна залишатися переконливою. Глядач сміється не з хаосу, а з точно вибудованої поведінки, в якій впізнає знайомі риси. Саме тому пародія потребує дисципліни: кожен рух має бути виправданим.

Водночас надзвичайно важливо, щоб пародійний номер мав чітку драматургічну структуру. Йдеться не лише про набір вдалих спостережень чи їх точних втілення, а про повноцінну сценічну композицію з зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У центрі такого номера має бути подія – те, що змінює стан персонажа. Якщо на початку сцени герой приходить із одним внутрішнім станом, а в процесі дії трансформується і «виходить» уже іншим, тоді пародія набуває глибини. З'являється розвиток, конфлікт і внутрішній рух.

Саме ця зміна – ключ до перетворення пародії з окремого «гегу» на повноцінний художній твір. Глядач у такому разі не лише впізнає людину і сміється, а й стежить за історією, співпереживає і включається в процес. Таким чином, поєднання точної фізичної дії з драматургією дозволяє актору вийти за межі імітації і створити завершений сценічний образ.

Окрему увагу слід приділити роботі з паузою. Комедійний актор має вміння тримати паузу під час сміху аудиторії – не поспішати з наступною реплікою, дати глядачеві можливість відреагувати, але при цьому не випадати з образу. Це особливий рівень майстерності, адже актор одночасно існує в двох площинах: як персонаж і як виконавець, котрий взаємодіє з аудиторією.

Цікавою формою прояву пародії є синхробуфонада – жанр, у якому актор відтворює виступ артиста під фонограму, синхронно відкриваючи рот і відтворюючи пластику оригіналу. Тут важлива не лише технічна точність, а й здатність передати енергетику виконавця настільки переконливо, щоб глядач повірив у «реальність» виступу. Це вимагає високого рівня концентрації, координації та відчуття ритму.

Не менш важливим є візуальний компонент: точний збіг костюму, зачіски та деталей зовнішнього вигляду, а також використання характерного реквізиту, якщо він присутній в оригіналі. Саме ці елементи підсилюють ефект впізнаваності і допомагають створити цілісний, переконливий сценічний образ.

У театральній практиці пародія активно використовується в жанрі капусника – внутрішнього комедійного дійства, побудованого на жартівливих сценках, імпровізації та висміюванні знайомих ситуацій і персонажів. У цьому жанрі пародія стає основним інструментом, адже вона дозволяє створити ефект впізнаваності та спільного досвіду між акторами і глядачами. Капусник також розвиває акторську свободу, здатність швидко реагувати і працювати з актуальним матеріалом.

Тісно пов'язана з пародією і так звана «комедія спостережень», яка базується на побутових деталях і типовій поведінці людей. Принцип цього жанру полягає в тому, що смішним є впізнаване. Актор або автор помічає деталь, яку зазвичай ігнорують, і підкреслює її, перетворюючи на сценічний матеріал. Саме ця здатність бачити «дрібниці» часто відрізняє сильного комедійного актора від слабшого.

Ще однією важливою вправою є «оживлення картини». Актор або група акторів обирає картину, на якій зображені люди у фіксованій позі, ніби у стоп-кадрі, і створює історію цієї картини: що було до цього моменту і що станеться після. Це дозволяє розвинути драматургічне мислення, адже навіть статичний образ починає існувати в часі. Також ця вправа розвиває увагу до деталей, адже кожен елемент одягу, погляд та поза зображеної на картині людини багато нам каже про персонажа, якого ми будемо створювати. Вправа також допомагає зрозуміти, як мінімальні зміни в положенні тіла та погляду можуть змінювати сенс сцени.

Отже, пародія – це не просто один з засобів викликати сміх. Це складна форма акторського мистецтва, яка вимагає глибокого аналізу, спостережливості, технічної майстерності та творчої свободи. Вона поєднує інтелектуальну і фізичну роботу, перетворюючи актора на дослідника людської природи. Саме тому пародія є не лише жанром, а й потужним інструментом професійного розвитку актора, що дозволяє глибше зрозуміти як сцену, так і саме життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арістотель. Поетика. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=11480> (дата звернення: 06.04.2026).
2. Бернадська Н. І. Пародія. Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-881819> (дата звернення: 06.04.2026).

ПИР Андрій,

викладач циклової комісії циркових жанрів

фахового коледжу КМАЕЦМ,

спеціаліст вищої категорії, майстер спорту України міжнародного класу зі

спортивної акробатики, відмінник освіти України.

ГОСТЬОВА ЛЕКЦІЯ ЯК КОМПОНЕНТ МОДЕЛІ УПРАВЛІННЯ ЯКІСТЮ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ АРТИСТІВ ЦИРКУ В НАЦІОНАЛЬНІЙ СИСТЕМІ ОСВІТИ

У контексті глобальної трансформації всіх сфер людського буття в сучасний період, циркова освіта в Україні потребує нових підходів до управління якістю фахової підготовки артистів цирку, у відповідь на розвиток циркового мистецтва, потребою якого є конкурентоспроможні фахівці, національною базою підготовки яких є Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв.

З метою розробки та апробації нових підходів до підвищення ефективності управління якістю фахової підготовки здобувачів циркових жанрів в національній системі освіти, автором цього дослідження протягом 2024 розроблено модель управління якістю фахової підготовки артистів цирку в національній системі освіти та протягом 2025 р. – першого кварталу 2026 р. здійснено експериментальну перевірку її ефективності, в межах освітнього процесу Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, на базі Циклової комісії циркових жанрів.

Г. Кравченко й О. Почуєва, дослідниці проблематики якості освіти й педагогічного моделювання, описують модель управління як копію реального об'єкта, якому притаманні всі його ознаки та яка має здатність «імітувати процеси та дії, що відбуваються з об'єктом під впливом зовнішніх та внутрішніх факторів» [1, с. 153]. З огляду на те, що необхідність розробки моделі управління професійним розвитком у цирковій освіті обумовлена потребою адаптації останньої до трансформації циркової індустрії, освітнього

середовища й соціокультурного простору, розроблена модель є авторським баченням ефективної підготовки артистів цирку в умовах змін.

Сконструйована модель як складне багатоаспектне утворення, сформоване з системи системи критеріїв і показників, орієнтованих на визначення та вдосконалення рівня фахових компетенцій майбутніх артистів естрадно–циркової сфери, передбачає такі форми реалізації, як індивідуальні та групові заняття, гостьова лекція, самостійна репетиційна робота, майстер–класи, тренінги, ситуаційні сценічні практикуми, створення аудіовізуального цифрового контенту й лабораторія особистого бренду артиста цирку.

Враховуючи необхідність формування в здобувачів обізнаності зі специфікою функціонування української й зарубіжної циркової індустрії, під час експериментальної перевірки ефективності розробленої моделі, впроваджено практику проведення здобувачам циркових жанрів гостьових лекції з випускниками Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв як медіаторами між фаховою освітою та цирковою індустрією.

Протягом березня 2026 р. відбулись дві гостьові лекції за участі Вікторії Дзюби (еквілібр–каучук) [2] й Вероніки Горошкової (повітряна гімнастика), які успішно працюють в провідних зарубіжних циркових інституціях [3]. Особливо цінним вбачається їхній досвід щодо застосування набутих під час навчання знань і вмінь в побудові кар’єри артиста цирку. У форматі діалогу між випускницями, здобувачами й викладачами, приділено увагу таким аспектам, як можливості й вимоги професії, інструменти досягнення успіху, психологічні виклики й адаптивність, необхідність постійного саморозвитку в професії та в суміжних сферах тощо.

Даний досвід проведення гостьових лекцій як специфічного інструменту реалізації моделі управління якістю фахової підготовки артистів цирку в національній системі освіти, засвідчив їхню ефективність у формуванні в здобувачів більш чіткого розуміння особливостей функціонування циркової індустрії, очікувань від випускників та напрямків роботи над побудовою

особистого бренда артиста цирку ще на етапі навчання в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кравченко Г. Ю., Почуєва О. О. Моделювання в теорії управління освітніми процесами. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія : Економічні науки*. 2017. Вип. 25 (1). С. 152–155.

2. Кулеба А. Вікторія Дзюба про Монте-Карло, ню-фото та своє бачення цирку: ексклюзивне інтерв'ю. *Circus Life*. URL: <https://circuslife.com.ua/viktoriya-dzyuba-pro-monte-karlo-nyu-foto-ta-svoye-bachennya-czyrku-eksklyuzyvne-intervyu/> (дата звернення: 04.03.2026).

3. Смуток Б. Вероніка Горошкова про шлях до Cirque du Soleil, не стереотипний пілон та плани на Голлівуд: інтерв'ю. *Circus Life*. URL: <https://circuslife.com.ua/veronika-goroshkova-pro-shlyah-do-cirque-du-soleil-ne-stereotypnyj-pilon-ta-plany-na-gollivud-intervyu/> (дата звернення: 04.03.2026).

ПИРЛИК Аніта,

здобувачка III курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти

ОПП «Циркові жанри»

факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.

Науковий керівник: професор кафедри хореографії факультету сценічного

мистецтва КМАЕЦМ, кандидат мистецтвознавства,

доцент Денис ШАРИКОВ.

БАЛАНС ЯК ХУДОЖНЯ КАТЕГОРІЯ: ЕСТЕТИКА ЕКВІЛІБР-КАУЧУКУ НА ТРОСТИНАХ У СУЧАСНОМУ ЦИРКОВОМУ МИСТЕЦТВІ

У роботі розкрито баланс як художню категорію в жанрі еквілібр-каучуку на тростинах у контексті сучасного циркового мистецтва. Баланс осмислюється не лише як технічна умова виконання силових стійок, а як естетичний принцип організації сценічного простору й драматургії номера. Проаналізовано взаємодію статичної та пластичної форми, сили й гнучкості як чинників формування виразної тілесної мови артистів. Обґрунтовано, що в межах сучасних перформативних тенденцій еквілібр-каучук на тростинах постає як синтетична художня форма, у якій баланс набуває значення композиційної домінанти та засобу створення цілісного сценічного образу.

Сучасне циркове мистецтво дедалі більше тяжіє до переосмислення тілесності як форми художнього висловлювання. У цьому контексті трюк перестає бути лише демонстрацією фізичної майстерності й трансформується у носій смислу, образу та внутрішньої напруги сценічної дії.

Жанр еквілібр-каучуку на тростинах особливо виразно виявляє цю тенденцію. Баланс у ньому існує не тільки як технічна необхідність утримання рівноваги, а як принцип пластичної організації простору, концентрації часу та драматургічного заострення. Мить фіксації у стійці, напруження лінії тіла, зупинка руху – усе це формує особливу естетику межі між стабільністю й

ризиком. Попри значний розвиток методичних і технічних аспектів еквілібру, баланс як художня категорія залишається недостатньо осмисленим у теоретичному та мистецтвознавчому дискурсі. У сучасних умовах інтеграції циркового мистецтва до системи перформативних практик постає необхідність розглядати баланс не лише як фізичну здатність утримання рівноваги, а як естетичний феномен, що визначає композиційну логіку, образну структуру та емоційний вплив номера. Таким чином, дослідження балансу як художньої категорії є актуальним у контексті сучасного розвитку циркового мистецтва та інтеграції його в систему перформативних практик.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування балансу як художньої категорії в жанрі еквілібр-каучуку на тростинах та визначення його ролі у формуванні естетики, композиційної логіки й драматургічної структури номера в контексті сучасного циркового мистецтва. Методологічну основу дослідження становлять мистецтвознавчий аналіз, структурно-композиційний підхід та інтерпретація сценічної дії в контексті сучасних перформативних практик. Застосування комплексного підходу дозволяє розглядати баланс не лише як фізіологічний механізм стабілізації тіла, а як художню категорію, що визначає композиційну та драматургічну структуру номера. Аналіз здійснюється з урахуванням взаємодії технічної майстерності, пластичної виразності та музично-ритмічної організації виступу [1].

У межах жанру еквілібр-каучуку на тростинах баланс набуває комплексної природи, що поєднує фізіологічний, пластичний та художньо-естетичний виміри. На технічному рівні він ґрунтується на високому розвитку силової витривалості плечового поясу, стабілізації глибоких м'язових груп, координаційної точності та здатності до постійної мікрокорекції положення тіла в умовах мінімальної площі опори. Проте технічна досконалість є лише передумовою художнього результату.

У сучасному цирковому мистецтві баланс трансформується з механічного принципу утримання рівноваги у структурний елемент сценічної композиції. Вертикаль стійки на руках виступає композиційною віссю, що організовує

простір та концентрує глядацьку увагу. Статичні фіксації у крайніх положеннях амплітуди створюють драматургічні вузли, в яких напруга досягає максимальної інтенсивності. Саме в момент фіксації виникає естетика зупиненого часу – відчуття межі між контролем і потенційним порушенням рівноваги.

Водночас баланс у еквілібр-каучуку не є статичним явищем. Навіть у нерухомій стійці тіло перебуває у стані постійної внутрішньої динаміки. Мікроколивання, корекційні імпульси, зміна м'язового тону формують прихований рух, що надає номеру живої напруги. Таким чином, статичність перетворюється на особливу форму динаміки, а баланс – на процес безперервного відновлення рівноваги.

У структурі номера баланс функціонує як складова цілісної музично–драматургічної системи, визначаючи ритмічну організацію та логіку композиційного розвитку. Ритмічна організація визначає тривалість фіксацій, темп входу в позицію та характер пластичних акцентів. Музичні кульмінації часто співпадають із силовими утриманнями або найскладнішими елементами, що підсилює драматургічний ефект і концентрує увагу глядача. Плавність переходів між позиціями виступає показником художньої зрілості виконавця. Саме якість входу у стійку та виходу з неї формує цілісність пластичної форми й забезпечує композиційну завершеність номера. Різкі або технічно необґрунтовані зміни положення можуть руйнувати композиційну цілісність, тоді як поступові, логічно вибудовані пластичні зв'язки створюють ефект безперервності руху [2].

У цьому контексті баланс виступає не лише точкою зупинки, а й елементом ритмічного малюнка номера. Він організовує чергування напруги та розрядки, швидкості та уповільнення, що формує емоційну динаміку сценічної дії. Таким чином, музика, пластика і баланс утворюють єдину композиційну систему, в якій технічна складність підпорядковується художній логіці. Поєднання силових утримань із елементами активної гнучкості створює складну пластичну структуру. Контраст між напруженням

м'язів у силовій фіксації та відкритістю лінії у прогині або шпагатному положенні формує естетику гармонії протилежностей. Сила і пластика взаємодіють як рівнозначні складові художнього образу, що виходить за межі спортивної демонстрації можливостей.

У контексті сучасних перформативних тенденцій еквілібр-каучук на тростинах може розглядатися як форма тілесного висловлювання. Тіло артиста постає одночасно скульптурною формою й живою динамічною структурою. Баланс у цьому вимірі набуває символічного змісту: він уособлює концентрацію, внутрішню стійкість, контроль над простором і часом. Таким чином, технічний елемент трансформується у художній жест.

Історично еквілібр у цирковій традиції акцентувався на демонстрації сили та ризику. Проте сучасний етап розвитку циркового мистецтва характеризується інтеграцією драматургії, пластичної виразності та концептуальної цілісності номера. У цьому процесі баланс перестає бути лише показником майстерності та стає композиційною домінантою, що визначає ритмічну організацію виступу, структуру кульмінації та цілісність сценічного образу [3].

Отже, баланс у жанрі еквілібр-каучуку на тростинах функціонує як багатовимірна категорія, що об'єднує фізичну стабільність, пластичну гармонію та художню семантику. Його естетичний потенціал реалізується через взаємодію статичної й рухової сили й гнучкості, вертикалі та просторової організації. Саме ця синтетичність дозволяє розглядати еквілібр-каучук як повноцінну форму сучасного перформативного мистецтва.

Проведене дослідження дозволяє стверджувати, що баланс у жанрі еквілібр-каучуку на тростинах функціонує як багатовимірна художня категорія, що поєднує фізіологічну, композиційну та естетичну складові. Його сутність не обмежується механічним утриманням рівноваги, а виявляється у формуванні структурної цілісності номера, організації сценічного простору та ритмічної драматургії виступу.

У межах сучасної перформативної парадигми баланс трансформується з технічного елементу у засіб художнього висловлювання. Вертикаль стійки, момент фіксації, контрольовані мікроколивання та пластичні переходи створюють складну систему взаємодії статичної й динамічної. Саме через цю взаємодію формується особлива естетика «межі» – між стабільністю і ризиком, напруженням і легкістю, силою та гнучкістю. Встановлено, що музично-ритмічна організація виступу істотно впливає на сприйняття балансових елементів. Тривалість фіксацій, темп входу в позицію та характер переходів підпорядковуються драматургічній логіці номера, що дозволяє розглядати баланс як складник цілісної композиційної системи. Таким чином, технічна складність інтегрується у художню концепцію, а пластика руху набуває змістовного наповнення. Баланс у еквілібр-каучуку на тростинах виступає точкою перетину сили, пластичної гармонії та внутрішньої концентрації виконавця. Він репрезентує не лише фізичну стійкість, а й образну ідею контролю над простором і часом, що надає жанру символічної глибини. Отже, еквілібр-каучук на тростинах доцільно розглядати як повноцінну форму сучасного перформативного мистецтва, у якій баланс постає композиційною домінантою та естетичним принципом організації сценічної дії. Саме ця синтетична взаємодія визначає концептуальну цілісність номера та окреслює місце еквілібр-каучуку на тростинах у системі сучасного перформативного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Еквілібристика. Спеціалізація за жанрами: на катушках, на колі, на вільностоячій драбині, ручний баланс, на дроті, на моноциклі, перші (для здобувачів циркових спеціалізацій): навчальний посібник / уклад. Л. Шевченко, В. Яров, Д. Шариков. Вінниця: ТОВ «Твори», 2024.
2. Кувшинов Вітольд. Еквілібристика (спеціалізація – ручний баланс): методичні рекомендації. Київ, Циклова комісія жонглювання та еквілібристики КДКЕЦМ, 2002.

3. Bouissac P. The Semiotics of Circus. Berlin: De Gruyter, 2010.
4. Fischer-Lichte E. The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics. London: Routledge, 2008.
5. Schechner R. Performance Studies: An Introduction. New York: Routledge, 2013.

ПІВОВАРЧУК Анастасія,

здобувачка II курсу

першого (бакалаврського) рівня вищої освіти ОП «Вокальне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ, член НТСМВ.

Науковий керівник: старший викладач кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, голова НТСМВ Олександра БАБЕНКО.

КОМПЛЕКСНИЙ ПІДХІД В ПІДГОТОВЦІ ДО ПРОФЕСІЇ СУЧАСНОГО ВОКАЛІСТА

Музична естрада як явище художньої культури вже не одно десятиліття привертає увагу дослідників різних гуманітарних напрямів – культурологів, мистецтвознавців, соціологів, психологів та ін. Сьогодні естрада переважно розглядається в контексті масової культури і представлена роботами таких вчених, як Н. Авер'янова, Т. Богатирьова, М. Гнедовський, І. Дацкевич, Ю. Дружкін, В. Єлістратов, Л. Коган, М. Мозговий, І. Сергєєва, В. Солодовник, В. Тормахова, А. Флієр, Т. Чередніченко, Л. Черкашина та ін [1].

Формування сучасного вокаліста як артиста не обмежується лише розвитком вокальної техніки. Це складний і багатогранний процес, у якому важливу роль відіграють різні чинники: психологічна стійкість, уміння працювати з хвилюванням та сценічна майстерність. Саме поєднання цих складових забезпечує не лише технічну якість співу, а й цілісність сценічного образу.

У сучасних умовах, коли до вокаліста висуваються високі вимоги як до виконавця і як до артиста, особливої актуальності набуває комплексний підхід у підготовці. Він передбачає гармонійне поєднання технічного розвитку голосу з психологічною підготовкою та формуванням артистичних навичок, що створює основу для повноцінної сценічної реалізації виконавця, а також розвитком умінь самопрезентації та професійного просування.

Концертний виступ – це серйозна перевірка виконавця. Кожен виконавець хвилюється. Але існує хвилювання творче, а є хвилювання панічне. Необхідно навчитись переборювати панічне хвилювання. Це можливо за умови зосередженості. Якщо виконавець вміє на будь-чому зосередити свою увагу в необхідний момент, значить він вміє володіти своїм хвилюванням. Чим сильніше хвилювання, тим міцніше необхідно брати об'єкт уваги і не відриватись від нього [2]. У процесі підготовки сучасного вокаліста одним із ключових аспектів є подолання сценічного хвилювання. Ефективним способом його зменшення є систематична практика публічних виступів. Регулярна участь у концертах, конкурсах, відкритих заняттях або навіть неформальних виступах сприяє поступовій адаптації виконавця до сценічних умов. З часом це дозволяє знизити рівень тривожності, сформувати впевненість у власних силах та забезпечити більш стабільне вокальне виконання.

Не менш важливим елементом є якісна постановка сценічного номеру. Вона включає роботу над драматургією виступу, сценічною поведінкою, хореографію, взаємодією з аудиторією та загальною концепцією подачі матеріалу. Важливу роль також відіграє сценічний костюм, який має відповідати образу виконавця та характеру твору, підсилюючи емоційне сприйняття виступу. Окрім цього, особливу увагу слід приділяти підбору репертуару: він повинен відповідати вокальним можливостям виконавця, підкреслювати його індивідуальність та сприяти розкриттю артистичного потенціалу.

Окремим напрямом у підготовці сучасного вокаліста є формування навичок самопрезентації та професійного просування. У сучасному мистецькому просторі артист має бути активним не лише на сцені, а й у цифровому середовищі. Це передбачає ведення соціальних мереж, створення та публікацію контенту, взаємодію з аудиторією, а також участь у різноманітних мистецьких проєктах і заходах. Важливим є також створення власного музичного продукту – запуск і випуск авторських або інтерпретованих творів на офіційних музичних платформах, що сприяє формуванню професійного іміджу та розширенню слухацької аудиторії.

Отже, підготовка сучасного вокаліста потребує комплексного підходу, що поєднує розвиток вокально-технічних навичок, психологічну стійкість, сценічну культуру та вміння самопрезентації. Регулярна практика публічних виступів, продумана постановка номеру та активна діяльність у цифровому просторі сприяють формуванню впевненого, конкурентоспроможного артиста, здатного до повноцінної професійної реалізації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Самая Т. В. *Вокальне мистецтво естради: український контекст: монографія*. Київ, 2019.
2. Ткаченко Т. В. *Формування вокально–сценічної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних вузів: монографія*. Харків: ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, 2016.

ПЛАХОТНИК Олександр,

*аспірант факультету театрального мистецтва
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого.*

ОБРАЗ ГАМЛЕТА ЯК МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Герман Гессе зазначав, що творча особистість формується на основі культури минулого, де уроки класики стають формою духовного тренування. Відомий драматург та театральний критик Харлі Гренвілл–Баркер закликав підходити до кожної п'єси як до «постійної репетиції». Важливість класичної спадщини у професійному навчанні підкреслювали такі провідні театральні діячі ХХ ст., як Бертольт Брехт, Єжи Гротовський та Стелла Адлер. Варто зазначити, що високі вимоги шекспірівського репертуару дають студентам той рівень професіоналізму, який надалі стане йому в нагоді при роботі з будь-яким сучасним матеріалом. У цьому контексті образ Гамлета стає лабораторією акторського досвіду, у межах якої відточується акторський інструментарій та відбувається апробація різноманітних виконавських стратегій, технік та естетичних підходів.

Методологічний потенціал образу Гамлета зумовлений багатогранністю його природи. Цей персонаж «поєднує в собі пронизливу розсудливість та екзистенційний відчай, безмежну нерішучість та імпульсивні дії, самобичування та спостережливу іронічність» [2]. Він вражає миттєвими переходами від рефлексивної бездіяльності до стрімкості у прийнятті рішень та рвучкості дій. Така складність вимагає від актора синтезу різних рівнів виконавської техніки: внутрішньої психотехніки та зовнішньої експресії, оскільки саме на перетині цих рівнів народжується складна партитура ролі. Саме тому публіцист Макс Бірбом порівняв її з «обручем, через який повинен стрибнути кожен видатний актор» [2; 3].

На думку головного театрального критика The Guardian Майкла Біллінгтона, роль Гамлета «унікальна» [2] тому, що вона дозволяє «виявити найсильніші сторони актора» [2], «максимально» [2] випробовуючи «вокальну техніку та фізичну витривалість актора» [2].

Робота над образом Гамлета містить низку виконавських викликів. Зокрема, Джон Гілгуд, який присвятив його дослідженню та сценічному втіленню понад 15 років, і, за версією Джеймса Егейта, є найкращим інтерпретатором ролі Гамлета ХХ ст. [4], застерігав акторів від спокуси «експлуатувати» найбільш драматичні сцени трагедії заради «власної вигоди» [5, с. 51]. На думку майстра, такий підхід веде до створення суто зовнішнього «театрального ефекту» [5, с. 51]. Справжня ж майстерність полягає у здатності «щиро та глибоко реагувати на кожен епізод» [5, с. 51], що дозволяє створити цілісний образ, в якому «роль розвивається просто та переконливо» [5, с. 51].

Видатна викладачка акторської майстерності Стелла Адлер вважала роль Гамлета «складною для виконання» [1, с. 26] та закликала молодих акторів до максимального розширення власних професійних можливостей задля її втілення. Вона наголошувала, що гра у великих виставах потребує не менш великого акторського діапазону, напруження та сценічного існування [1]. Педагог підкреслювала, що «ідеї видатних драматургів майже завжди масштабніші, ніж досвід <...> найкращих акторів» [1, с. 65], що робить роботу над шекспірівським текстом ідеальним майданчиком для професійного зростання.

Особливого значення образ Гамлета набуває як інструмент розвитку аналітичного мислення актора. Шекспірівський текст передбачає не лише виконання, а й глибоке осмислення ролі, формуючи у студента здатність до роботи з підтекстом, внутрішньою дією, логікою персонажа, другим планом ролі, що є визначальними складовими професійної майстерності.

Водночас методологічне значення цього образу не обмежується класичною школою акторської гри. Педагогіка акторської майстерності на прикладі образу Гамлета демонструє зміни акторських парадигм у межах

еволюції театрального простору. Практична робота над роллю дозволяє студентам відчувати різницю між класичними традиціями риторичної школи (коли інтерпретація ролі передбачає домінування вербального компонента, а втілення ґрунтується на декламаційній виразності та чіткій структурованості мовлення) та психологічним реалізмом (що зумовив зміщення акценту на внутрішню мотивацію персонажа і пластичну виразність). Це дозволяє дослідити взаємодію вербального і невербального рівнів сценічної дії. Водночас деконструкція Гамлета зі стабільної психологічної структури у процесуальну форму, що змінюється в залежності від режисерської концепції чи індивідуальної виконавської стратегії актора, пояснює студентам суть постдраматичної естетики. Такий підхід відкриває можливості викладання акторської майстерності як динамічної системи, що постійно перебуває у стані трансформації.

Таким чином, робота над образом Гамлета сприяє не лише засвоєнню традицій, а й розвиває у студентів творчу гнучкість, здатність до адаптації у новому соціокультурному просторі та індивідуальне художнє мислення. Тому образ Гамлета можна розглядати як універсальний методологічний інструмент формування акторської майстерності, що поєднує в собі потенціал класичної театральної традиції та можливості її сучасного переосмислення. Його використання у професійній підготовці акторів забезпечує формування цілісної, глибокої та адаптивної моделі виконавської майстерності, здатної відповідати вимогам сучасного театрального процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Adler S. *The Art of Acting* / ed. by H. Kissel; Foreword M. Brando. New York: Bloomsbury Academic, 2000. 271 p.
2. Billington M. No actor can fail as Hamlet: a profoundly mysterious hero. *The Guardian*. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2015/aug/05/hero-hamlet-actor-benedict-cumberbatch> (date of access: 04.04.2026).

3. Brantley B. A Battle of the Hamlets. The New York Times. URL: <https://www.nytimes.com/2014/07/30/theater/a-battle-of-the-hamlets.html> (date of access: 04.04.2026).
4. Gielgud J. An Actor and His Time. London: Sidgwick & Jackson, 1979. 253 p.
5. Gielgud J. Stage Directions. London: Heinemann, 1963. 146 p.

ПОНОМАРЕНКО Олена,

*доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського,
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін
факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,
кандидат мистецтвознавства, доцент.*

ВИЩА МУЗИЧНА ОСВІТА В ІТАЛІЇ: СУЧАСНИЙ ВЕКТОР

Процес формування музичної освіти в Італії тривав протягом кількох століть. Особливий його етап – друга половина ХХ століття, коли вся система мистецьких навчальних закладів зазнала кардинальної реорганізації. Привертає увагу те, що до утвердження фашистського режиму Беніто Муссоліні (Benito Amilcare Andrea Mussolini) професійна підготовка в італійських консерваторіях, академіях образотворчого мистецтва, академіях танцю не відрізнялася від університетів, а дипломи про здобуття вищої освіти відповідали еквівалентним кваліфікаціям. За режиму Муссоліні мистецькі навчальні заклади втратили університетський статус, були зведені до рівня освітніх установ і перебували у відомстві Міністерства освіти. Студенти, згідно із законом, не могли отримати дипломи вищого освітнього рівня, закінчивши мистецькі навчальні заклади.

1992 року, з відкриттям європейського ринку праці, невідповідність кваліфікації італійських та іноземних фахівців потребувала юридичного

узгодження для відновлення дипломів університетського типу, виданих мистецькими навчальними закладами. Така невідповідність викликала масові студентські протести проти італійської бюрократичної системи. Усе це вимагало кардинальної перебудови системи вищої освіти в Італії.

Дослідники відзначають, що в Італії, порівняно з іншими європейськими країнами, процес формування музичної професійної освіти виявився історично не завершеним, тому вона не набула суспільного визнання, особливо серед молоді, і тривалий час її ототожнювали переважно зі сферою розваг. Соціологи Фредеріксон і Руні (Frederickson J., Rooney J. F.) зазначають, що професія музиканта в сучасному світі є «напівпрофесією», адже «вона засновує свій культурний авторитет на естетичних цінностях, які втратили свою достовірність в індустріальну епоху» [3, с. 37].

Ерос Роселлі (Eros Roselli) – італійський гітарист, доцент кафедри гітари, протягом 2010–2013 років директор консерваторії «Лучіо Кампіані» в місті Мантова (Conservatorio Statale di Musica «Lucio Campiani» di Mantova), зазначає: «Саме музична освіта тривалий час була обмежена в Італії. Італійські музиканти, на відміну від своїх зарубіжних колег, нарікають, що їх часто запитують, навіть якщо вони вже досягли певного професійного рівня, в чому полягає їхня справжня робота? Як можна пояснити відсутність суспільного визнання музичної професії у країні, в якій національна музична традиція історично має високу репутацію і славу, а національна ідентичність, якої досягли відомі італійські музиканти, викликає гордість і повагу?» [4, с. 24].

У зв'язку з цим реорганізація системи музичної освіти здійснювалася, починаючи від шкіл до професійної підготовки кадрів. Ґрунтуючись на сучасних підходах, реформа стала важливою не тільки для освіти, а й для розвитку професійного ринку.

Вища музична освіта в Італії зазнала суттєвих структурних змін відповідно до закону № 508 від 21 грудня 1999 року, згідно з яким академії мистецтв та консерваторії були зрівняні з університетами і передані у відомство Міністерства університетів і досліджень (Ministero dell'Università e

della Ricerca), у якому було створено новий відділ AFAM (Alta formazione artistica, musicale e coreutica). Сфера його впливу – вища художня, музична й танцювальна освіта в університетській системі Італії, – навчальні заклади мистецтва країни, більшість з яких – державні, один – регіональний, а інші приватні, юридично визнані.

У системі італійської вищої художньої, музичної та танцювальної освіти AFAM протягом 2025–2026 навчального року діють:

- 25 академій образотворчого мистецтва (Accademie di Belle Arti (ABA));
- Національна академія драматичного мистецтва (Accademia nazionale d'arte drammatica) (Рим);
- Національна академія танцю (Accademia nazionale di danza) (Рим).;
- 72 державні консерваторії [1];
- п'ять вищих інститутів художньої промисловості, зокрема декоративно-прикладного мистецтва і дизайну (Istituti Superiori per le Industrie Artistiche (ISIA)) (Фаенца, Флоренція, Пескара, Рим, Урбіно).

Музична освіта в консерваторіях, як і в інших мистецьких навчальних закладах, що належать до AFAM, здійснюється за європейською системою: три рівні, цикли вищої освіти, аналогічної до університетів. Навчальний процес охоплює початковий трирічний цикл – бакалаврат (Triennio 1 livello), дворічний магістерський цикл (Biennio 2 livello). Після кожного циклу студенти складають державні іспити, одержують диплом і ступінь.

Для вимірювання обсягу навчального навантаження студента AFAM запроваджено систему освітніх кредитів CFA – кредит академічної підготовки (CFA – Crediti Formativi Accademici) відповідно до Болонського процесу. У результаті створено дві різні системи, які належать різним, але еквівалентним секторам вищої освіти в Італії: кредити університетського навчання CFU (Crediti Formativi Universitari) для університетських закладів; кредити академічного навчання для вищих мистецьких навчальних закладів (AFAM). Обидві системи еквівалентні ЄКТС – Європейській кредитно трансферно-накопичувальній системі (ECTS – Sistema europeo di trasferimento e accumulo

dei crediti), міжнародній системі кредитів на навчання, яка забезпечує єдину міждержавну й міжуніверситетську процедуру оцінювання навчання, мобільність переходу з одного факультету на інший чи з одного університету до іншого.

Зміст початкового трирічного циклу навчання – оволодіння переважно інструментальним виконанням та загальною музичною культурою. Здобуваючи ступінь магістра, студент орієнтований на майбутню практичну діяльність у відповідній професійній сфері або на подальше навчання в докторантурі, щоб надалі здійснювати науково–дослідницьку діяльність і здобути третій, найвищий ступінь освіти – доктора наук (PhD / Dottorato di Ricerca).

Випускники магістратури можуть навчатися за програмою післядипломної освіти, найчастіше спрямованою на практичну підготовку, і здобути рівень майстра (Master). Зазвичай навчання триває один рік, але є й довгострокові програми, у яких передбачено багато майстер-класів, навчальних поїздок, підготовка творчих проєктів тощо. Як правило, в консерваторії програми майстра обирають студенти, які прагнуть удосконалити спеціальні практичні навички.

В італійських консерваторіях можна здобути різні спеціалізації майстра: в консерваторії Санта Чечілія в Римі (Conservatorio di Musica Santa Cecilia) – «Музика у відеоіграх», «Кіномузика», «Інтерпретація сучасної музики», майстер володіння технікою хореографічно–музичної імпровізації, майстер звукової та розважальної інженерії, «Мистецьке дослідження в музиці» («Artistic research in music»); у консерваторії Сан П'єтро а Майелла в Неаполі – спеціалізацію «майстер старовинної музики».

Італійське музикознавство, починаючи з 1970-х років, зосереджене переважно в університетах. На жаль, італійські музикознавці захищають свої наукові дослідження і отримують ступінь доктора наук (Dottorato di Ricerca) переважно у франко-, англо-, німецькомовних країнах, де ця дисципліна має більш тривалу академічну традицію. Отже, в сучасній консерваторії третій

рівень освіти, слухачі якого готуються до науково–дослідної діяльності, ще потребує реорганізації. Провідні італійські музикознавці – Гвідо Сальветті (Guido Salvetti), Антоніо Кароччіа (Antonio Caroccia), Фабріціо Делла Сета (Fabrizio Della Seta) – постійно порушують питання про нестачу професійних кадрів, доступних державних ресурсів та інвестицій для розвитку і збереження культурної спадщини в музеях та архівах консерваторій (рукописи, старовинні й сучасні друковані партитури, музичні трактати, старовинні інструменти).

Окреме питання в діяльності консерваторій – активізація дослідницьких програм (грантів) з музикознавства: «Науково-дослідна підготовка не може бути якісною, здійснюючись лише на лекціях і семінарах у межах кафедри. Потрібна практична робота, в якій набуваються навички музикознавця» [2].

Отже, вища музична освіта в сучасній Італії є результатом тривалої історичної еволюції та реформ, кульмінацією яких стало повернення мистецьким закладам статусу університетського рівня після періоду його втрати за правління Беніто Муссоліні та інтеграція до європейського освітнього простору через систему AFAM. Запровадження багаторівневої структури, кредитної системи й нових спеціалізацій сприяло модернізації підготовки фахівців і розширенню їхньої мобільності. Окремі аспекти, зокрема суспільне сприйняття професії музиканта та розвиток науково-дослідного компонента, засвідчують динамічність трансформацій і відкривають перспективи подальшого вдосконалення системи вищої музичної освіти в Італії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica (AFAM). URL: <https://www.mur.gov.it/it/aree-tematiche/afam/gli-istituti/conservatori-di-musica-pubblici> (дата звернення: 01.04.2026).
2. Caroccia A. La ricerca musicologica in Italia: stato e prospettive. Musicologia e musica. Verso il terzo livello. URL: https://www.academia.edu/36310820/LA_RICERCA_MUSICALE_Verso_il_III_1

[ivello nei Conservatori MUSICA n 49 2017?sm=b&rhid=31958316992](#) (дата звернення: 01.04.2026).

3. Casula C. Diventare musicista. Indagine sociologica sui Conservatori di musica in Italia. Mantova: Universitas Studiorum, 2018. 346 p.

4. Roselli E. Uscire dal ghetto. Riflessioni sulla riforma dei Conservatori di musica a 15 anni dall'approvazione della legge 508. Roma: Armando editore, 2015. 186 p.

САВЧЕНКО Юлія,

доцент кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

доктор філософії.

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ КОМУНІКАТИВНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ МАЙБУТНІХ АРТИСТІВ-ВОКАЛІСТІВ

Для представників сценічних професій, зокрема співаків, учасників вокально-хорових колективів, творчі комунікації із сценічними партнерами та публікою входять до змісту професійної діяльності. Це актуалізує необхідність підготовки артиста–вокаліста до творчої комунікації в умовах культурної трансформації світу.

Проблему формування комунікативної компетентності здобувачів освіти представлено у наукових працях Ж. Богдан, Л. Василевської – Скупи, Б. Ідрісова, А. Молчанової, Т. Сорочан та ін.; проблеми формування комунікативної культури розглянуто О. Кошелевою, О. Кравчук, О. Цисельською, Н. Шварп, Н. Науменко, Yu Noğban та ін. Проте, з розвитком суспільства (глобалізації та інформатизації) трансформуються засади комунікації, що актуалізує нові завдання і напрями дослідження проблеми формування творчої комунікативної компетенції здобувача вищої освіти.

Під поняттям «творча комунікативна компетентність» розуміється процес трансляції культурних цінностей та конструювання соціальних смислів. У змісті творчої комунікативної компетенції виділяють такі складові:

- суб'єктів комунікації, які ініціюють комунікативну діяльність та комунікативний процес, що виступають творцями та носіями комунікативної культури та комунікативної компетенції, представлених окремими особами, соціальними спільнотами (групами, публікою, аудиторією тощо);

- комунікаційні інститути (мас–медіа, мистецтво, освіта, бібліотеки, музеї, театри та інші), які організують комунікативні відносини між суб'єктами у ході передачі інформації на основі системи правил, норм, суспільних очікувань;

- комунікативну діяльність як цілеспрямовану взаємодію для трансляції культурних цінностей та конструювання соціальних смислів за допомогою обміну комунікативними діями (структурно оформленими та завершеними операціями інтелектуально–творчої взаємодії), що характеризується формами (вербальної, невербальної), видами (наслідуванням, масовим, діалогом);

- комунікаційний процес як об'єктивну трансляцію культурних цінностей у часі та просторі різними каналами за допомогою вербальних та невербальних засобів для конструювання соціальних смислів, що включає, комунікатора (відправника) та кодування повідомлення з метою доведення його адресата, реципієнта (отримувача) та декодування повідомлення для виявлення сенсу, канали (засоби) передачі інформації;

- комунікаційні бар'єри (труднощі), що перешкоджають інтелектуально–творчої взаємодії: технічні (відсутність необхідних пристроїв, інтернету тощо), соціо–культурні (цінності, стереотипи, установки, низька комунікативна культура, відсутність досвіду), статусно–рольові (позиції в соціумі), психологічні (вікова, гендерна, релігійна, етнічна, проблеми, низький словниковий запас тощо);

- комунікаційні технології, інтегруючі методи, програмно–технічні засоби, ресурси для збирання, обробки, зберігання, використання інформації,

забезпечення взаємозв'язку з метою трансляції культурних цінностей та конструювання соціальних смислів, накопичення комунікативного досвіду [1; 3;4,с.50–56;6].

Формування творчої комунікативної компетенції майбутніх артистів-вокалістів в умовах культурної трансформації світу – це спеціально організований процес взаємодії музичного мистецтва та особистості відповідно до морально-естетичного ідеалу сучасності. Комунікативна компетенція – інтегративна властивість особистості, що включає сукупність взаємозалежних і взаємодіючих здібностей, знань, умінь, навичок, способів діяльності, необхідних для продуктивної комунікативної взаємодії. У змісті творчої комунікативної компетенції можна назвати такі компоненти:

– здібності, як індивідуально-психологічні особливості особистості, що забезпечують успішність придбання знань, формування умінь, розвитку навичок, опанування способів діяльності необхідних для творчої комунікації вокаліста (слухова і соціальна перцепція, емоційна стійкість, мобільність, музично–ритмічне почуття, сенсомоторика, навчальність, культура, спостереження просторі, музична пам'ять, уява, організованість, артистичність, переживання музики);

– знання, що поєднують усвідомлення важливості використання потенціалу музичного мистецтва у творчій комунікації; уявлення про музично–змістовну свідомість як основу для інтелектуально–творчої взаємодії з суб'єктами соціальної реальності; розуміння категоріально–поняттєвого апарату творчої комунікації; засвоєння основ спілкування;

– вміння, що забезпечують комунікативну грамотність, комунікативну діяльність, інтелектуально–творчу взаємодію з суб'єктами соціальної реальності, ефективність трансляції культурних цінностей та конструювання соціальних смислів (чітко формулювати думки, хороша дикція, слухати і розуміти співрозмовника, встановлювати міжособистісні контакти, обмінюватися реальністю, цілеспрямована передача та виборчий прийом інформації, адекватна оцінка себе та інших, відбір вербальних та невербальних

каналів передачі інформації, організація спілкування відповідно до поставленої мети, саморегуляція психоемоційного стану, привертати та утримувати увагу, аргументувати);

– навички, що сприяють набуттю комунікативного досвіду, процесу інтелектуально–творчої взаємодії з суб'єктами соціальної реальності для трансляції культурних цінностей та конструювання соціальних смислів (визначення успішних комунікативних стратегій та розробка комунікативних тактик, подолання комунікаційних бар'єрів, володіння комунікативними методами (усні/письмові та вербальні/невербальні контакти);

– способи діяльності, що забезпечують самостійне застосування комунікативних технік взаємодії з публікою та музичним колективом; комунікативний вплив у музичній пропаганді культурних цінностей.

Отже, творча комунікація – інтегративне поняття, що відображає процес трансляції культурних цінностей та конструювання соціальних смислів. Творча комунікація становить вид соціальної комунікації, яка може розглядатися як складова спілкування і як багатовимірний цілеспрямований процес продуктивної взаємодії суб'єктів соціальної реальності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Богдан Ж. Формування комунікативної компетентності студентів закладів вищої освіти. Монографія. Нац. техн. ун–т «Харків. політехн. Ін-т». Харків: Мадрид, 2020. 262 с.
2. Василевська-Скупа Л. П. Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Монографія. Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 2014. 208 с.
3. Ідрісов Б. Педагогічні можливості формування і розвитку комунікативних компетенцій у майбутніх учителів. *Педагогіка і психологія професійної освіти*. 2016. № 1. С. 33–42.

4. Молчанова А. О. Комунікативна взаємодія – складник професійної компетентності науково-педагогічних кадрів. *Теорія і практика управління соціальними системами*. 2015. № 3. 116 с.

5. Савченко Ю. О. Формування готовності майбутніх керівників вокальних ансамблів до творчої взаємодії з музичним колективом. Дис. доктора філософії з галузі знань 011 Освітні, педагогічні науки (теорія та методика навчання (музика)). Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ, 2023.

6. Horban Yu. Culture Forming Aspect of Public Service Advertising. *Culture and Arts in the Modern World*. 2021. № 22. P. 34–44.

САМАЯ Тетяна,

професор кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України.

АКАДЕМІЧНА ПІДГОТОВКА ЕСТРАДНИХ ВОКАЛІСТІВ В УМОВАХ ВПЛИВУ СУЧАСНИХ ОСВІТНІХ МОДЕЛЕЙ

Сучасна система підготовки естрадних вокалістів формується в умовах співіснування та взаємодії різних освітніх моделей. Найбільш помітними серед них є академічна та позаакадемічна (тренінгова) форми професійного навчання. Перша реалізується в рамках інституційної художньої освіти та характеризується системністю, поетапністю та науково–методичною обґрунтованістю формування виконавських компетенцій. Друга спрямована на інтенсивне опанування прикладних навичок, адаптацію до вимог музичної індустрії та індивідуалізацію навчання.

Сполученість цих моделей створює складне освітнє середовище, в якому майбутній естрадний вокаліст виявляється між академічними нормативами професійної підготовки та динамікою сучасної сценічної практики. У зв'язку

з цим актуальним завданням стає теоретичне осмислення механізмів взаємодії академічної та інноваційної освітніх форм, виявлення можливостей їхньої інтеграції за збереження методологічної цілісності професійного навчання.

Вітчизняна система музичної освіти відрізняється специфічною організаційно–методичною конфігурацією, що ґрунтується на принципі міждисциплінарної інтеграції. У рамках цієї моделі вокальна техніка розглядається у взаємозв'язку з музично-теоретичним аналізом, акторською майстерністю, сценічним рухом, психологією творчості та основами педагогіки. Подібна інтеграція забезпечує формування комплексної професійної компетентності вокаліста, що включає технічну стійкість, художню виразність, інтерпретаційне мислення та здатність до професійної самоорганізації.

Останніми роками в Україні помітно зростає вплив західноєвропейських освітніх практик, серед яких найпоширенішими є воркшопи, коучинг, тьюторство та майстер-класи. Їхнє поширення зумовлене процесами цифровізації освіти, глобалізацією культурних індустрій і активним розвитком короткострокових освітніх проєктів.

Так, формат воркшопу є інтерактивною формою колективної творчої діяльності, спрямованою на вирішення конкретного практичного завдання [2]. Його перевагами є високий ступінь залучення учасників, розвиток комунікативних навичок та можливість безпосередньої апробації отриманих знань в умовах, наближених до професійної практики. Разом з тим короткостроковий характер воркшопу нерідко призводить до редукції теоретичної складової навчання та фрагментарності здобутих знань.

Коучинг, запозичений зі сфер психології, спорту та менеджменту, орієнтований на розкриття особистісного потенціалу учня та формування індивідуальної стратегії досягнення професійних цілей [4]. У музичній освіті цей підхід сприяє посиленню мотиваційної та рефлексивної складових навчання. Однак його використання не може замінити системну вокально–

технічну підготовку, яка потребує тривалого та послідовного педагогічного супроводу.

Тьюторство сформувалося в університетських освітніх моделях Західної Європи та спрямоване на індивідуальний супровід освітньої траєкторії студента [3]. У рамках цієї моделі педагог виконує функції консультанта і координатора професійного розвитку учня, допомагаючи йому у виборі репертуару, творчих проєктів та професійної реалізації. Високий ступінь персоналізації навчання є значною перевагою даного підходу, проте його впровадження потребує високого рівня педагогічної компетентності і складніше інтегрується до стандартизованих освітніх програм.

Особливе місце серед інноваційних форм займає майстер-клас – методична форма передачі професійного досвіду спеціаліста високої кваліфікації. На відміну від інших форм короткострокового навчання майстер-клас має відносно чітку структуру та орієнтований на демонстрацію авторських педагогічних прийомів з їх подальшою практичною апробацією учасниками заходу [5]. Ефективність цього формату визначається рівнем професійності самого майстра та його педагогічною культурою.

Незважаючи на певну ефективність окремих елементів зазначених освітніх моделей, їх використання як самостійна альтернатива академічній системі підготовки викликає обґрунтовані сумніви. У більшості випадків подібні формати орієнтовані на розвиток окремих навичок (технічні, сценічні чи комунікативні) і не передбачають послідовної та комплексної системи формування професійних якостей артиста.

На відміну від них, академічна модель музичної освіти забезпечує цілісний процес професійного становлення вокаліста, який поєднує технічні, художні, теоретичні та педагогічні компоненти підготовки. Вона ґрунтується на наукових принципах вокальної педагогіки, враховує фізіологічні та психологічні особливості учнів і передбачає тривалу, етапно збудовану траєкторію формування виконавської майстерності.

Порівняльний аналіз показує, що елементи сучасних освітніх форм вже присутні в академічних навчальних програмах [1]. Індивідуальні заняття з вокалу можуть співвідноситися з принципами коучингу, колективні дисципліни (вокальний ансамбль, акторська майстерність, сценічний рух) мають риси воркшопів, а педагогічні дисципліни та практика близькі до тьюторської моделі супроводу творчого розвитку учнів. Однак на відміну від короткострокових тренінгів дані форми реалізуються в рамках системної освітньої програми і мають науково-методичне обґрунтування.

Отже, аналіз західноєвропейських освітніх моделей свідчить, що їх ефективне застосування можливе лише як допоміжний інструмент навчання. Інтеграція цих підходів в академічну систему повинна враховувати національні освітні традиції та вимоги професійної підготовки. Збереження системності, поетапності та науково-методичного підґрунтя навчання залишається визначальною умовою формування технічно стійкого, художньо зрілого та професійно конкурентоспроможного естрадного вокаліста.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Освітньо–професійна програма «Вокальне мистецтво» (2025). Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва. URL: https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/opp-vokalne-mystecztvo_2025_fin.pdf (дата звернення:10.03.2026)
2. Bordiug N., & Rashchenko A. Workshop as a method of practice-oriented training of specialists. URL: https://journals.uran.ua/sr_edu/article/download/200263/203667/457517 (дата звернення:02.03.2026)
3. Demyanenko N. Tutoring as pedagogical action and a new profession: systematic approach to the problem. *Higher Education of Ukraine*. 2020. № 2. P. 59–66.
4. Alexandrova D. Coaching in Education: Experience from Abroad. *KNOWLEDGE – International Journal*. 2022. № 53(3). P. 491–494.

5. Cherevko K., Zhyshkovych M., Kalyn R., & Komarevych I. Master class as a leading pedagogical technology in professional improvement of individual performing qualities of singers. *Amazonia Investiga*. 2021. № 10(47). P. 282–292.

САМОЙЛЕНКО Святослав,

викладач циклової комісії сучасного естрадного танцю

фахового коледжу КМАЕЦМ,

аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,

спеціальність 034 «Культурологія».

ОСОБЛИВОСТІ ВИКЛАДАННЯ ПЕРФОРМАНСУ У СИСТЕМІ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ

Сучасний розвиток хореографічного мистецтва характеризується активним розширенням меж традиційної танцювальної практики, появою нових сценічних форм та інтеграцією різних видів мистецтва у єдиний художній простір. У цьому контексті особливого значення набуває перформанс як одна з форм сучасного сценічного висловлювання, що поєднує рух, імпровізацію, акторську дію, роботу з простором, предметом та взаємодію з глядачем.

Перформативне мистецтво (від англ. *performance art*) визначається як міждисциплінарний напрям сучасного мистецтва, який поєднує елементи театру, танцю, візуального мистецтва, музики, акціонізму, а інколи й соціального або політичного жесту, що розширює можливості сценічного висловлювання та передбачає активну присутність виконавця у художньому процесі [1, с. 47].

Використання перформативних практик у процесі професійної підготовки розширює художнє мислення студентів, формує здатність до імпровізації та сприяє усвідомленому сценічному існуванню, що є необхідним для діяльності сучасного хореографа. Разом з тим у процесі фахової

підготовки студентів–хореографів виникають труднощі, пов'язані не стільки зі змістом навчальних програм, скільки з особливостями викладання дисциплін, що передбачають імпровізацію, особистісну відкритість та творчу ініціативу. Традиційна хореографічна підготовка здебільшого орієнтована на відтворення заданого рухового матеріалу та технічне вдосконалення виконавських навичок, тоді як перформанс вимагає від студентів усвідомленої сценічної присутності, здатності до самовираження, роботи з внутрішнім станом і взаємодії з простором та глядачем. У зв'язку з цим особливої уваги потребує пошук педагогічних підходів, які б забезпечували поступове залучення студентів до перформативної діяльності, сприяли подоланню внутрішніх психологічних бар'єрів та формували готовність до імпровізації.

Актуальність дослідження полягає у необхідності теоретичного обґрунтування та практичного визначення особливостей викладання перформансу у системі підготовки студентів–хореографів з урахуванням труднощів самовираження у підлітковому віці та сучасних вимог до професійної підготовки майбутніх фахівців хореографічного мистецтва.

Специфіка викладання перформансу зумовлена віковими особливостями студентів 16–18 років, що характеризуються недостатнім сценічним досвідом та труднощами відкритого самовираження. Це зумовлює необхідність педагогічного підходу, спрямованого на поступове формування творчої самостійності та готовності до перформативної діяльності.

Як зазначає О. Єфімова, залучення перформативних методів у навчальний процес допомагає хореографам не лише опанувати технічні навички, а й усвідомити роль танцю як інструменту соціокультурної комунікації та міждисциплінарного мистецтва. Водночас перформативні практики розвивають критичне сприйняття власної творчості, здатність експериментувати з формою й змістом, а також вміння працювати у колективі і створювати автентичні мистецькі проекти. Таким чином, інтеграція перформативних практик у фахову підготовку хореографів є необхідною

умовою для формування сучасного, конкурентоспроможного митця, здатного відповідати вимогам сучасного мистецького середовища [1, с. 47].

Аналіз наукових підходів свідчить, що ефективним засобом залучення студентів до перформансу на початковому етапі навчання є перформативні завдання, які забезпечують поступову адаптацію до імпровізаційної діяльності, знижують психологічне напруження та сприяють розвитку самовираження й сценічної усвідомленості, що особливо важливо у роботі зі студентами молодшого віку.

Наприклад, ефективним є вправи з виконання коротких перформативних дій із використанням звичайних об'єктів, що допомагають розвивати імпровізацію, подолати внутрішні затиски та сформувати готовність студентів до складніших форм перформативної діяльності.

Більш детально підходи до використання перформансу в хореографії розглядали О. Тіщенко, В. Волчукова та О. Барабаш, дослідники зазначають, що застосування перформативних практик сприяє розвитку фізичної виразності та координації та експерименту з рухом, простором і часом. Водночас важливого значення набуває поєднання різних видів мистецтва, розвиток навичок взаємодії з аудиторією та усвідомлення культурного контексту, власної творчості, що сприяє формуванню індивідуального стилю виконавця та підвищує рівень його сценічної майстерності [3, с. 30].

У науковій роботі Н. Лупак, Б. Водяний, Л. Щур пропонують поетапний підхід до організації творчого процесу студентів, який може бути використаний у навчальній практиці:

- 1) Вибір теми та ідеї – визначення змісту майбутнього перформансу та актуалізація художньої або соціально–педагогічної проблематики.

- 2) Розробка сценарної основи – побудова послідовності дій, визначення емоційної лінії, підбір музичного та предметного супроводу.

- 3) Створення рухового матеріалу – добір стилю, формування пластичного рисунка, поєднання руху, міміки та жесту для розкриття образу.

4) Формування сценічного образу – використання засобів акторської виразності костюма, реквізиту та інших сценічних елементів.

5) Репетиційний процес і показ – інтеграція всіх компонентів у цілісну композицію та підготовка до публічного виконання.

6) Вибір способу презентації – визначення формату представлення перформансу (сценічного, публічного, медіа або цифрового) [2, с. 56].

Наукові підходи підтверджують ефективність використання перформативних методів у підготовці студентів–хореографів, що забезпечує розвиток сценічної виразності, творчого мислення та авторської ініціативи. Перформативні завдання, імпровізаційні вправи та поетапна організація творчого процесу забезпечують поступове залучення студентів до роботи у форматі перформансу, допомагають подолати психологічні затиски та формують навички взаємодії з простором, предметом, глядачем. Найбільш результативним є використання коротких практичних завдань, що дозволяють поступово перейти від виконання готового матеріалу до створення власного сценічного висловлювання.

Водночас слід зазначити, що надмірно складні методики не завжди ефективні для студентів, особливо на початковому етапі, через потребу у високому сценічному досвіді та творчій самостійності. Тому доцільно поєднувати поетапні алгоритми з простими перформативними вправами, що забезпечує поступовий розвиток і відповідає віковим та психологічним особливостям студентів.

Отже, аналіз наукових підходів підтверджує, що інтеграція перформативних методів у підготовку студентів–хореографів є ефективним засобом розвитку творчої самостійності, сценічної виразності та авторського мислення. Перформативні завдання, імпровізаційні вправи та поетапна організація творчого процесу сприяють залученню студентів до перформативної діяльності та формуванню навичок взаємодії з простором, предметом і аудиторією. Найбільш результативними є прості та короткі практичні вправи, які дозволяють поступово перейти від відтворення готового

матеріалу до створення власного сценічного висловлювання, що відповідає віковим і психологічним особливостям студентів. Таким чином, збалансоване поєднання поетапних алгоритмів і практичних вправ забезпечує ефективну підготовку конкурентоспроможних та творчо самостійних хореографів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Єфімова О., Косиченко В. Культурологічний потенціал перформативних практик у системі підготовки сучасного хореографа, *Professional Art Education*. 2025. № 6. С. 47.
2. Лупак Н., Водяний Б., Щур Л. Нові грані хореографії: танець–перформанс як медіатекст. *Мистецтво та освіта*. 2023. № 3. С. 56.
3. Тіщенко О., Волчукова В., Барабаш О. Перформанс у хореографії: нові горизонти мистецтва руху. *Серія «Педагогічні та психологічні науки»*. 2024. С. 30.

СІЛЬЧЕНКО Тетяна,

завідувач кафедри мистецтва театру ляльок

Київського національного університету

театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,

доцент, доктор мистецтва, заслужена артистка України.

ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ У СТРУКТУРІ АВТОРСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ: МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ

Поняття перформативності формується в межах міждисциплінарного дискурсу, що охоплює філософію мови, соціальну теорію, антропологію та театрознавство. Воно відображає перехід від розуміння мови як опису до усвідомлення її як дії.

Витоки концепції пов'язані з теорією мовленнєвих актів John L. Austin [3], який визначає перформативне висловлювання як таке, що здійснює дію в

момент проголошення. Подальший розвиток цієї ідеї представлений у працях John Searle [10], де уточнюється структура і функції мовленнєвих актів.

У соціально-філософському вимірі перформативність розглядається як механізм конструювання соціальної реальності та ідентичності. Цей підхід представлений у працях Judith Butler [4], яка акцентує на формуванні ідентичності через повторювані практики. Схожі ідеї демонструють Pierre Bourdieu [5] з його концепцією габітусу як системи тілесно закріплених дій та Erving Goffman [9], який інтерпретує соціальну взаємодію як «виставу».

Антропологічний аспект перформативності висвітлюють Victor Turner [12], який аналізує ритуал як процес переходу, та Clifford Geertz [8], який розглядає культуру як систему символічних дій. Напрямок Performance Studies, представлений працями Richard Schechner [11], визначає перформанс як «відтворену поведінку», що підкреслює його процесуальний, тілесний і подієвий характер.

Постструктуралістський підхід, представлений Jacques Derrida [6] та Michel Foucault [7], акцентує на ролі дискурсу, повторюваності та контексту у формуванні перформативних ефектів, що дозволяє розглядати перформативність як явище, залежне від умов реалізації та інтерпретації.

У сучасному українському науковому просторі проблему перформативності досліджують, зокрема, Катерина Станіславська та Маслова-Лисичкіна. Станіславська визначає перформативність як форму художньої дії, де відбувається збіг змісту та способу його втілення: «Перформативність – це збіг змісту з формою як його проявом, коли відбувається самоподання змісту» [2, с. 76]. Маслова-Лисичкіна наголошує, що в українському культурному просторі домінує театральний перформанс, який увібрав ознаки сценічності та взаємодії з глядачем, що засвідчує його глибоку інтегрованість у театральну традицію [1].

Отже, перформативність постає як інтегративна категорія, що поєднує мовленнєву, тілесну та соціокультурну дію, реалізується у процесі виконання та набуває значення в моменті взаємодії виконавця і глядача.

У мистецькій освіті перформативність доцільно розглядати як методичну категорію, що визначає спосіб мислення, дії та сценічної присутності. Вона формується на перетині кількох взаємопов'язаних рівнів: психофізичного (єдність внутрішнього імпульсу і тілесної реакції), семіотичного (створення та трансляція знаків), комунікативного (взаємодія з глядачем) та часопросторового (поєднання часу, простору й тіла виконавця). Перформативність постає як процесуальна якість, що реалізується через дію і є визначальною для формування професійної майстерності.

Авторський мистецький проєкт у підготовці магістрів виступає простором практичної реалізації перформативності як цілісного процесу. Проєкт у підготовці магістрів є інтегративною формою діяльності, що поєднує дослідження, експеримент і сценічну практику. Структура включає:

1. Концептуалізацію ідеї
2. Пошук виражальних засобів
3. Створення сценічної форми
4. Рефлексію результату.

На етапі переходу від задуму до дії активізується перформативний потенціал студента: внутрішній смисл трансформується у сценічну дію.

Формування перформативності як професійної якості потребує системного методичного підходу, що ґрунтується на низці принципів.

1. Принцип психофізичної єдності передбачає нерозривний зв'язок внутрішнього монологу і тілесної дії;
2. Принцип процесуальності акцентує увагу на творчому процесі, а не лише кінцевому результату;
3. Принцип індивідуалізації спрямовано на розвиток авторського мислення студента;
4. Принцип інтеграції засобів передбачає поєднання пластики, слова, об'єкта і простору;
5. Принцип рефлексії забезпечує усвідомлення власної творчої діяльності як складової професійного становлення.

Ключовим механізмом реалізації перформативності є взаємодія внутрішнього монологу і сценічної дії, що створює живу присутність і забезпечує ефект перформативності.

Висновки. Перформативність у авторському мистецькому проєкті постає ключовим принципом організації художньої дії. Вона поєднує внутрішній психофізичний імпульс із його сценічним втіленням, забезпечуючи перехід від задуму до дії та актуалізацію смислу у просторі сценічної події.

Інтеграція концепцій John L. Austin, Judith Butler, Richard Schechner та К. Станіславської дозволяє розглядати перформативність як багатовимірне явище, що охоплює мовленнєву, тілесну та соціокультурну площини.

У мистецькій освіті перформативність слугує методичною основою підготовки магістрів, формуючи здатність до цілісної сценічної присутності, індивідуального висловлювання та творчої автономії. Авторський мистецький проєкт стає простором реалізації живого процесу творення, у якому поєднуються дія, рефлексія та взаємодія, сприяючи переходу від репродуктивного навчання до творчого продукування та нових моделей професійного мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Маслова-Лисичкіна І. Перформанс у культурно-мистецькому просторі України ХХ–ХХІ ст. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія Сценічне мистецтво*. 2022. № 5(2). С.137–149.
2. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія / Катерина Станіславська; вид. друге, перероб. і дод. Київ: НАККиМ, 2016. 352 с.
3. Austin J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1975. 168 p.
4. Butler J. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*. Harvard: Harvard University Press 2015. 256 p.

5. Bourdieu P. *Practical Reason: On the Theory of Action*. Stanford: Stanford University Press, 1998. 153 p.
6. Derrida J. *Limited Inc*. Evanston: Northwestern University Press, 1988. 160 p.
7. Foucault M. *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France, 1975–1976*. New York: Picador, 2003. 239 p.
8. Geertz C. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford: Stanford University Press, 1988. 157 p.
9. Goffman E. *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. Garden City, NY: Anchor Books, 1967. Transaction Publishers, New Brunswick, New Jersey. 2005. 270 p.
10. Searle J. R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
11. Schechner R. *Performed Imaginaries*. New York: Routledge, 2015. 206 p.
12. Turner V. *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*. New York: Columbia University Press, 1978. 281 p.

SKRYPNYK Volodymyr,

Head of the Library of the

Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts,

Expert at the Ukrainian Book Institute.

THE LIBRARY OF AN ART HIGHER EDUCATION INSTITUTION AS A SPACE FOR SUPPORTING PERFORMING ARTS

Recent developments in higher education have markedly altered the roles and functions of academic libraries, particularly within institutions dedicated to the performing arts. Libraries within these specialized academic settings are increasingly evolving beyond their traditional purview of providing information services to establish themselves as dynamic cultural and educational hubs. These

modern libraries foster creative learning, facilitate artistic research, and contribute to the professional development of students.

Education in the performing arts necessitates access to a diverse array of resources, encompassing not only theoretical texts but also multimedia materials, archival documents, and records of artistic practices. Consequently, academic libraries in art-focused institutions play a pivotal role in creating a holistic informational framework that underpins both scholarly pursuits and creative endeavors [1].

This study aims to explore the critical functions of academic libraries in advancing education within the performing arts discipline and to delineate principal strategies for the development of innovative library services tailored to the unique requirements of art universities.

The Function of Academic Libraries in Performing Arts Pedagogy

Libraries situated within art universities play a pivotal role in supporting the educational and creative endeavors of students and faculty by offering specialized collections designed to encapsulate the interdisciplinary essence of performing arts. These carefully curated collections frequently encompass musical scores, dramaturgical texts, theoretical treatises on theater and circus arts, audiovisual archives, and comprehensive performance documentation.

The availability of these resources facilitates in-depth exploration of historical artistic practices, the study of diverse artistic traditions, and the formulation of innovative creative methodologies. Furthermore, libraries are instrumental in cultivating advanced analytical and research competencies, which are indispensable for practitioners navigating the complexities of contemporary artistic landscapes [1; 2].

Equally significant is the library's contribution to fostering an intellectually stimulating environment that promotes dialogue and collaboration. Modern library spaces increasingly transcend their traditional purpose to serve as cultural and educational hubs, hosting events such as artist talks, exhibitions, presentations, and interactive discussions aimed at enriching the academic and creative community.

Digital Innovation in Library Services

Advancements in digital technologies have profoundly enhanced the function and accessibility of academic library services. Digital platforms such as electronic catalogs, institutional repositories, online databases, and digital collections equip users with unparalleled access to a vast array of educational and research materials, irrespective of their geographical location [2].

For performing arts students, digital resources assume particular significance due to their capacity to provide access to dynamic materials such as recorded performances, artist interviews, and multimedia educational content. These resources facilitate an integrated learning process that merges rigorous theoretical inquiry with experiential artistic practice.

A further essential component of this digital evolution is the incorporation of institutional repositories that archive scholarly works, pedagogical content, and creative projects originating from within the academic institution [3]. This initiative not only safeguards the institution's cultural heritage but also enhances the dissemination and impact of its intellectual and artistic contributions across a broader audience.

Library as a Cultural and Creative Hub

In contemporary art universities, libraries are progressively transforming into multifunctional cultural hubs. Beyond their traditional role as repositories of information, they now actively support both the educational frameworks and the creative aspirations of students and faculty members.

By hosting workshops, public lectures, artistic exhibitions, and interdisciplinary projects, libraries foster dynamic academic and cultural environments. Such initiatives enhance communication among departments, promote collaborative endeavors, and serve as incubators for innovative artistic expressions [1].

Libraries within higher education institutions dedicated to the arts occupy a pivotal role in advancing education in the performing and visual arts. They transcend

their function as mere information centers by operating as integrated cultural and educational platforms that drive artistic growth.

Contemporary academic libraries seamlessly blend their traditional collections with digital archives and multimedia resources, thereby cultivating a holistic information ecosystem for students and researchers. Through inventive services and diverse cultural initiatives, these libraries not only nurture creative competencies but also play a significant role in safeguarding cultural heritage within art-focused academia.

Future advancements in library services for art institutions should prioritize the integration of digital technologies, expansion of multimedia resources, and the enhancement of their function as spaces that encourage both creativity and education.

REFERENCES:

1. Crow R. The Case for Institutional Repositories: A SPARC Position Paper. Washington. URL: <https://sparcopen.org/wp-content/uploads/2016/01/instrepo.pdf> (дата звернення: 02.03.2026).
2. Narlock M., Calvert S., Taylor S. Knowledge Infrastructures Are Growing Up: The Case for Institutional Data Repositories. Data Science Journal. URL: <https://datascience.codata.org/articles/10.5334/dsj-2024-046/> (дата звернення: 02.03.2026).
3. Науковий репозитарій Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва. URL: <https://kmaesm.edu.ua/repository> (дата звернення: 02.03.2026).

СЛИШ Наталія,

здобувачка II курсу

фахового коледжу КМАЕЦМ, ОПП «Циркові жанри»

Науковий керівник: викладач циклової комісії циркових жанрів

фахового коледжу КМАЕЦМ Ірина ПІЦУР.

ОСОБЛИВОСТІ ТА ВІДМІННОСТІ ЦИРКОВОЇ ШКОЛИ УКРАЇНИ ТА ФРАНЦІЇ

Циркове мистецтво – це сфера, яка поєднує високий рівень фізичної підготовки, творче мислення, акторську майстерність та дисципліну [3]. Саме професійна циркова освіта формує артиста, оскільки під час навчання закладається не лише технічна база, а й сценічна культура, витривалість, розуміння власного тіла та індивідуальний стиль [2]. Циркові школи різних країн мають свої особливості, які сформувалися під впливом історії, культури, традицій та сучасних тенденцій розвитку цирку [2]. Саме тому порівняння різних освітніх систем дозволяє краще зрозуміти, як формується сучасний артист цирку. Цього року я мала можливість ознайомитися з іншим підходом до циркової освіти під час десятиденного обміну досвідом у місті Тулуза (Франція), де ми працювали разом зі студентами циркової школи *Ésacto'Lido*. Цей досвід дозволив мені побачити принципово інший підхід до навчання та підготовки артистів, що стало основою для цього порівняння.

В українській цирковій школі основна увага приділяється: чистоті виконання трюків, фізичній підготовці, дисципліні, витривалості. Французька школа, навпаки, більше орієнтована на творчий пошук, розвиток індивідуальності та сучасні форми циркового мистецтва [4]. Метою цієї роботи є визначення основних особливостей циркової освіти у Франції та Україні, а також аналіз відмінностей між цими підходами.

Особливості української циркової школи. Вона відома високим рівнем технічної підготовки артистів та серйозним ставленням до тренувального процесу [1]. В українській системі освіти вважається, що артист повинен перш

за все опанувати досконалу техніку [3]. Водночас сучасна українська циркова освіта є комплексною. Наприклад, у нашій академії вже з першого року навчання студенти вивчають не лише спеціалізацію, але й хореографію, акторську майстерність, пластику та теоретичні дисципліни, пов'язані з майбутньою професією [1]. Проте саме тренування у своїй спеціалізації залишаються пріоритетом. Тренувальний процес в академії базується на системності та багаторазовому повторенні елементів. Це щоденна робота, яка іноді виглядає як рутинна, але саме вона формує стабільність виконання. Велику роль відіграє вимогливість педагогів, які прагнуть довести техніку студентів до максимально високого рівня. Основними перевагами української циркової школи можна вважати: високий технічний рівень артистів, сильну фізичну підготовку, дисциплінованість, стабільність виконання.

Особливості французької циркової школи. Франція сьогодні є одним із центрів розвитку сучасного циркового мистецтва. Значна частина навчального часу присвячена: роботі з пластикою, імпрровізації, дослідженню власного сценічного образу, творчим експериментам [4]. Цікаво, що техніка розглядається як інструмент для розкриття ідеї, а не як головна мета. Основними рисами французької школи є: поєднання цирку і театру, використання сучасної хореографії, розвиток сценічної індивідуальності [4]. Велика увага приділяється індивідуальному розвитку кожного студента. Педагоги заохочують студентів до самостійного пошуку власного стилю. Студенти працюють над: пошуком власної манери виконання, імпрровізацією, творчими дослідженнями, самостійним створенням номерів. Тренування включають: акторську майстерність, сучасний танець, сценічний рух, імпрровізацію. Тут велика увага приділяється не тільки тому, що саме виконує артист, а тому, як він це доносить до глядача, які емоції передає та яку історію розповідає. Серед головних переваг можна виділити: розвиток творчого мислення, індивідуальний підхід, сучасність постановок. Студенти часто створюють дуже незвичайні номери, які базуються не лише на трюковій базі.

Головна відмінність між двома школами полягає у підготовці артиста. В українській системі основний акцент робиться на формуванні сильної технічної бази, доведенні елементів до стабільності та лише після цього – створенні сценічного номера за участі режисерів та хореографів. У французькій школі процес часто відбувається навпаки. Студенти багато часу приділяють дослідженню власного стилю, театральній складовій та творчому пошуку, а техніка інтегрується у цей процес. Під час перегляду студентських робіт мене найбільше вразило те, що це були не просто циркові номери, а більше театральні вистави з цирковими елементами. Один виступ може тривати близько десяти хвилин і не мати жорстких часових обмежень. Артисти не бояться пауз, повільного темпу або мінімалістичних дій. Вони почуваються вільно на сцені та використовують імпровізацію. В Україні артист часто розглядається як універсальний виконавець із високим технічним рівнем. У Франції артист частіше сприймається як митець, який формує власні ідеї.

Отже, українська та французька циркові школи представляють різні, але однаково важливі підходи до підготовки циркових артистів. Українська школа формує технічно сильних, дисциплінованих та всебічно підготовлених артистів. Французька школа розвиває творчих виконавців із яскравою індивідуальністю та власним художнім мисленням. Важливо розуміти, що ці підходи не суперечать один одному, а скоріше доповнюють. Сучасний цирк дедалі більше рухається до поєднання високої техніки та глибокого творчого змісту. Саме тому багато артистів намагаються поєднати технічну підготовку із творчою свободою сучасного цирку. Такий баланс дозволяє формувати артистів, які можуть бути конкурентними у міжнародному цирковому середовищі та водночас залишатися унікальними [3].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пожарська О. Ю. Цирк у просторі культури України: інституалізаційний аспект: дис. PhD: 034 Культурологія. Київ, 2021. С. 115–131.

2. Романенкова Ю. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. *Молодий вчений*. 2020. Вип. 3(79). С. 69–73.

3. Sharykov D. On questions of Circology and Stuntography in the contemporary circus space: scientific analysis and applied component. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих учених*. Дрогобич, ДДПУ ім. І. Франка». 2023. Вип. № 65. Том 3. С. 171–174.

4. Official website of Éfacto'Lido (Toulouse Occitanie Circus Arts School). URL: <https://www.esactolido.com/?lang=en> (дата звернення: 28.03.2026).

СОБІЯНСЬКИЙ Віктор,

*викладач кафедри режисури та акторського мистецтва
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ*

ТЕАТРАЛЬНА КРИТИКА У КОНТЕКСТІ АКТУАЛЬНОСТІ ФАХОВОГО ОСМИСЛЕННЯ «ТЕАТРБУМУ» В УКРАЇНІ

В Інтернет-виданнях усе частіше можна зустріти висловлювання щодо театрального процесу останніх двох сезонів передовсім у Києві як про так званий «театрбум» (театральний бум). Поява і «вірусність» масового розповсюдження цього не зовсім коректного словосполучення у мережі яскраво демонструє нагальну необхідність фахового осмислення будь-якого театрального явища.

Театральний процес за своєю природою явище складне і багатоаспектне. Априорна синтетичність та поліфонічність сценічного твору, неподільність авторської та виконавської складових вистави фактично унеможлиблює її адекватну та надійну фіксацію. Адже принцип театрального видовища – тут і зараз – є базовою визначальною ознакою театру як виду мистецтва. І хоча сьогодні театр існує у зовсім інших умовах, міждисциплінарність є визначальною рисою сучасності, пропонується значний арсенал технічних

засобів, які допомагають «відновити» виставу, – завдання частково полегшують нові технології, численні радіозаписи, фото- та відеоматеріали, інформаційні можливості Інтернету, – безцінними свідченнями про той чи інший спектакль завжди залишатимуться безпосередні рефлексії живого глядача, присутнього «там і тоді», на яке з плином часу невблаганно перетворюється будь-яке «тут і зараз».

Проте враження пересічного глядача, як правило, не потрапляють до архівних джерел, а до того ж є досить спонтанними, імпульсивними та неструктурованими. Натомість погляд на виставу як на мистецьке явище формулюють у статтях, висловлюють у мемуарах або в усних виступах люди з фаховим мистецьким досвідом та професійними навичками – театральні критики. Ця сфера мистецько-творчої діяльності – так само досить мінлива та суб'єктивна. Відомий київський театрознавець Микола Ніколаєв мудро назвав театральних критиків «театральними ефемеридами». Тож і погляди критиків на театр, їхні враження і судження про вистави в жодному разі не можна сприймати «на віру» як остаточні.

Як важливе інформаційне джерело, театральна критика й сама потребує копіткого аналізу та критичного осмислення. І, можливо, саме через це є чи не найменш дослідженою галуззю. Така ситуація видається нелогічною, адже лише впорядкування, систематизація й аналіз театрально-критичного доробку збагатить загальний науковий обіг, дозволить належним чином оперувати архівними театрально-критичними публікаціями як повноцінною частиною театральної спадщини.

Довгий час чи не єдиним джерелом інформації про розвиток театральної критики в Україні були фрагменти досі не підданих процесу ідеологічного осмислення розвідок радянських дослідників І. Петровської та Ю. Герасимова «Театральна критика в провінції», частково узагальнені у монографіях І. Петровської та її «послідовників». Однак часові рамки цих досліджень охоплюють період до 1917 року. Серед дослідників історії вітчизняної театральної критики не можна не згадати А. Білик [1], Т. Болгарську,

Г. Веселовську [2], Н. Владимирову, В. Грицук [3], В. Неволова, О. Клековкіна [4], О. Красильникову, І. Кремінську [5], Р. Пилипчука [6], А. Плетньова, Ю. Полякову [7], Н. Струтинську [8], Ю. Щукіну (Коваленко) [9] та ін.

Натомість досі не маємо ані комплексного дослідження історії вітчизняної театральної критики, що має давні традиції, ані значної кількості розвідок з приводу окремих періодів її розвитку. Брак фундаментального дослідження про театральну критику в особливий спосіб відчувається зараз, коли журналістсько-блогерське середовище виявилось абсолютно не здатним до адекватного осмислення сучасного театрального процесу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Білик А. А. Театральна критика Одеси в контексті міської видовищної культури (друга половина ХІХ – друге десятиріччя ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 / Білик Анна Анатоліївна ; Одес. нац. політехнічний ун-т. О., 2009. 205 с.
2. Веселовська Г. І. Театральні перехрестя 1900-1910-х рр. : (Київський театральний модернізм) : монографія. Київ: Вид-во «Гнозис», 2007. 326 с.
3. Грицук В. Симон Петлюра – театральний діяч : дипломна робота. Київ, 1992. Зберігається в архіві навчальної лабораторії кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, № 572.
4. Клековкін О. Ю. Історіографія театру : Напрями. Школи. Постаті : навч. посіб. Київ: АртЕк, 2017. 336 с.
5. Кремінська І. М. Рецепція драматургії М. Куліша в періодиці кінця 20-х – початку 30-х років ХХ століття. *Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна. Серія: Філологія.* 2007. Вип. 51. С. 205-212.
6. Пилипчук Р. Я. Становлення української театрально-естетичної думки і театральної критики в Галичині й на Буковині ХІХ століття. *Записки Наукового товариства імені Шевченка : праці театрознавчої комісії.* Т. 245 /

Наук. т-во ім. Шевченка ; ред. О. Купчинський, Р. Пилипчук. Л., 2003. С. 84-115.

7. Полякова Ю. Зародження харківської театральної критики (на сторінках журналу «Український вісник»). *Universitates. Наука і просвіта*. 2005. № 4. С. 38-47.

8. Струтинська Н. Д. Українська театральна критика між двох революцій (1905-1917 рр.) : дипломна робота. К., 2003. Зберігається в архіві навчальної лабораторії кафедри театрознавства КНУ театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, № 700.

9. Щукіна Ю. Особливості театральної критики Володимира Морського (1920-1940 рр.). *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 51. С. 70-83.

СТАНІСЛАВСЬКА Катерина,

професор кафедри музичного виховання

Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, доктор мистецтвознавства, професор.

МУЗИЧНО-ЗВУКОВІ КОМПОНЕНТИ АНІМАЦІЙНОГО ФІЛЬМУ

Анімаційне кіно як специфічна форма екранного мистецтва характеризується підвищеною мірою умовності, синтетичності й образної узагальненості. В цьому контексті звук постає не як вторинний супровід зображення, а як рівноправний компонент художньої цілісності.

Поняття звукового образу в екранному мистецтві охоплює сукупність усіх звукових компонентів фільму, організованих відповідно до художнього задуму та спрямованих на створення цілісного аудіовізуального сприйняття. Звуковий образ не зводиться до простого набору звуків, а функціонує як семіотична система, що на різних рівнях взаємодіє із зоровим рядом. Як влучно стверджують дослідники, «з появою звуку в кіно анімаційні фільми

стали одним із перших експериментальних полігонів для його творчого використання» [1, с. 57].

В анімаційному кіно специфіка звукового образу полягає в його первинній структурі: на відміну від ігрового кіно, де звук часто має референтний зв'язок із реальністю, в анімації він здебільшого є результатом художнього моделювання. Це надає звуку особливої свободи: він може гіперболізувати, умовно трансформувати зображення або навіть суперечити йому.

Синкретизм зображення і звуку в анімації формує особливий тип аудіовізуального мислення, у якому звук часто виконує не лише ілюстративну, а насамперед смислотворчу функцію, визначаючи ритм, характер руху та емоційну тональність екранного образу. Цю функційність забезпечують такі музично–звукові компоненти: мовлення, музика, шуми, тиша.

Мовлення в анімаційному фільмі є важливим чинником формування персонажного образу та наративної структури. Воно виконує не лише інформаційну, а й інтонаційно-ритмічну та характерологічну функції. Тембр голосу, манера вимови, темп і паузи безпосередньо впливають на сприйняття персонажа. Голос в анімації часто набуває пластичних властивостей, стаючи продовженням візуальної форми героя. Завдяки цьому мовлення може компенсувати умовність зображення або, навпаки, підкреслювати її. Особливого значення набувають позамовні елементи – інтонація, вигуки, сміх, зітхання, які формують емоційний контур звукового образу.

Окремої уваги заслуговують питання дубляжу та закадрового мовлення, адже в процесі переозвучення змінюється не лише текст, а й інтонаційна модель, що впливає на загальну семантику звукового образу та його культурну адаптацію.

Музика в анімаційному кіно виконує функцію емоційного та смислового каркасу. Вона здатна структурувати часопростір фільму, визначати динаміку подій і підсилювати драматургічні акценти. Часто саме музика задає ритм руху анімаційних персонажів, синхронізуючи звук і зображення.

У структурі анімаційного фільму, як і в ігровому кіно, розрізняються дієгетична та недієгетична музика, проте межа між ними нерідко є умовною. Музика може переходити з внутрішнього простору кадру в зовнішній коментар, створюючи багаторівневу систему сприйняття. Музична стилістика також відіграє важливу роль у жанровій ідентифікації анімаційного фільму. Використання певних стилів, тембрових барв або ритмічних формул сприяє формуванню впізнаваного звукового образу та культурних асоціацій.

Шуми й звукові ефекти в анімаційному кіно є не менш значущим елементом звукового образу, ніж мовлення чи музика. Вони формують відчуття простору, матеріальності та руху, водночас залишаючись у межах художньої умовності.

Характерною рисою анімації є звукова гіпербола: шуми часто перебільшуються, стилізуються або набувають карикатурних рис. Такі звукові ефекти не імітують реальність, а створюють власну звукову логіку анімаційного світу.

Взаємодія шумів із музикою та зображенням формує єдину звукову тканину фільму. Шуми можуть виконувати ритмічну функцію, доповнювати музичний малюнок або, навпаки, вступати з ним у контраст, посилюючи експресивність образу.

Тиша в анімаційному кіно є активним елементом звукового образу, наділеним значним семантичним потенціалом. Вона може виконувати функцію змістовної паузи, акценту або емоційного напруження, утворюючи простір для глядацького осмислення. Застосування тиші дозволяє змінювати ритм оповіді, підкреслювати драматичні або ліричні моменти, а також створювати контраст із насиченими звуковими фрагментами. У поєднанні з мінімалістичним зображенням тиша здатна посилювати образну виразність анімаційного кадру. Тож, тиша в анімації не є відсутністю звуку, а функціонує як повноцінний художній засіб звукової драматургії.

Звуковий образ анімаційного фільму постає як багаторівнева система, у якій мовлення, музика, шуми і тиша взаємодіють у межах єдиного художнього

здуму. Їх співвідношення визначає характер звукової драматургії та впливає на емоційне сприйняття мультфільму. Баланс між цими компонентами формує індивідуальний звуковий почерк анімаційного твору. Звук у такому разі стає не лише засобом супроводу зображення, а й чинником художньої ідентичності анімаційного фільму. Специфіка анімації надає звуку особливої ролі, дозволяючи йому виходити за межі реалістичного відтворення та набувати умовно-образного характеру.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Моженко М., Рязанцев Л. Аналіз аудіального складника в анімації Волта Діснея. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство*. 2024. Вип. 51. С. 57–66.

СУПРУН Анастасія,

здобувачка I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти

ОПП «Музичне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ

Науковий керівник: професор кафедри гуманітарних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук, доцент Галина КУЗЬМЕНКО.

ІМПРОВІЗАЦІЯ ЯК СКЛАДОВА

СУЧАСНИХ ВИКОНАВСЬКИХ ПРАКТИК

Імпровізація є одним із фундаментальних принципів художньої творчості та, поряд з основними засадами, що є основою творення нових художніх цінностей (оригінальність, індивідуальність, майстерність, художня свобода тощо) визначає унікальність та цінність мистецького твору, здатність артиста транслювати смисли через художні образи. Актуальність імпровізації в умовах

нашого часу пояснюється не лише історичною тяглістю до архаїчних пластів культури, а й новими соціокультурними процесами: змішуванням жанрів, зростанням ролі інтерактивності у сприйнятті мистецтва, формуванням нової парадигми творчості, де спонтанність виступає інструментом подолання кризових станів. Саме імпровізація надає виконавству «живого виміру», що робить його унікальним для кожного слухача [2, с. 34].

Поняття «імпровізація» походить від латинської *Improvisus* – «несподіваний» і визначається як процес створення художнього висловлювання в момент виконання. Імпровізація є універсальною формою творчої діяльності, яка об'єднує гру, експеримент і комунікацію. У музиці це може бути варіювання теми, гармонічна варіація чи вільне звукове дослідження; у театрі – спонтанна побудова діалогів та сценічних дій [6, с.17].

Мета дослідження полягає у визначенні ролі імпровізації як складової сучасних виконавських практик, простеженні її функцій у вокальному мистецтві, окресленні методів навчання імпровізації учнів старшого підліткового віку.

Витоки вокальної імпровізації простежуються ще з давніх музичних традицій: від барокової орнаменталізації – до джазової експресії, сучасної академічної музики та перформансу. У добу глобалізації та інтермедіальних практик імпровізація набуває нових смислів: вона виступає як засіб самовираження, комунікації з аудиторією, а також як інструмент створення художнього продукту «тут і зараз». Для практиків і педагогів дослідження імпровізації важливе для розуміння поєднання техніки й свободи, традиції й інновації в сучасному мистецтві [2, с. 41].

Імпровізація історично була невід'ємною частиною виконавства: в епоху бароко та класицизму музиканти регулярно прикрашали партії й виконували каденції власної витримки; у народних музичних традиціях – імпровізаційні прийоми зберігаються століттями. У ХХ столітті імпровізація набуває статусу автономної практики – від джазу (соло, скет) до «вільної імпровізації» та

експериментальної музики, де принципи моментальної композиції є центральними [2, с. 56].

Термінологічно імпровізацію можна розглядати на трьох рівнях: технічному (володіння інструментальними/вокальними прийомами), комунікативному (реагування на інших виконавців і слухачів) та концептуальному (створення форми й смислу в реальному часі) [6, с. 23; 8, с. 9].

У сучасному музикознавстві виокремлюють такі форми й техніки імпровізації: 1) мелодична й гармонічна імпровізація; 2) ритмічна імпровізація; 3) голосова імпровізація; 4) вільна імпровізація й інтердисциплінарні практики.

Зазначимо, що у джазовій традиції імпровізація будується на поєднанні знання гармонічної структури твору й вільного мелодичного мислення: використання ладових, блюзових і пентатонічних матеріалів, модальних підходів, мотивної роботи. Ключовою навичкою в імпровізації такого типу є вміння «читати» гармонію й перетворювати її на послідовність імпровізованих ідей [2, с. 102].

У ритмічній імпровізації ритм може стати незалежним джерелом музичного розвитку: поліритмії, зміни метричних відчуттів, грав-імпровізації. Сучасні практики електронної імпровізації додають ще й синхронізацію з алгоритмами та лупами [3 с. 78].

Вокальна (голосова) імпровізація включає техніки скету, інтонаційної варіації, вокальних ефектів та передбачає розширення вокальних технік. Зазначимо, що для вокаліста важливо вміти поєднати технічну базу (дихання, артикуляція) з вокальною уявою й слуховою реакцією [2, с. 118; 6, с. 45].

Коментуючи вільну імпровізацію та інтердисциплінарні практики, варто підкреслити, що Дерек Бейлі та його послідовники описують «вільну імпровізацію» як відмову від усталених послідовностей ладів і форм на користь моментальної, контекстуальної взаємодії звуку й структури [1, с. 83].

У перформанс-арті імпровізація часто включає голос, тілесні дії, об'єкти, відео та інші медіа [5, с. 132].

Усі вчені сходяться на думці, що навчання імпровізації передбачає поєднання технічних вправ і сприяє розвитку уяви. Найпростішими є початкові вправи: робота з простими ладами (пентатоніка, блюз), call-and-response, імпровізація на підставі коротких мотивів. Для розвитку слуху важливе значення мають вправи на здатність розрізняти інтервали, виконувати транспозицію фраз, а також тренування імпровізації над стабільною акомпанементною петлею (loop) протягом короткого музичного фрагменту (ритм барабанів, послідовність акордів або басова лінія), який циклічно повторюється без змін. Найбільший інтерес в навчальному процесі викликають інтерактивні вправи: імпровізації у парах/групах, сценічні ігри (театральні), імпровізація з обмеженнями (виключення нот/ритмів) для стимулювання креативності [6, с. 72; 4, с. 55].

Для дітей молодшого віку (наприклад 5 років) важливо впроваджувати ігрові форми організації навчання: спів у колі, рухово-звукові імпровізації, імітаційні ігри тощо – все це формує базовий музичний слух і свободу вираження. Етнопедагогічні дослідження (Nettl, 2005) свідчать, що імпровізація як форма гри є природним способом музичного і сценічного розвитку дітей. Використання елементарних імпровізацій у дитячих заняттях сприяє формуванню слуху, уяви та свободи вираження. [7, с. 98].

Зазначимо, що досвідчені педагоги поєднують технічні вправи (робота з ладовими моделями, інтервальними структурами) – з ігровими завданнями (call-and-response, імпровізація у парах). Також важливим у навчальному процесі з учнями є розвиток слухової реакції – здатності миттєво відповідати на музичний чи сценічний сигнал [6, с. 88].

Відомий американський музикант Paul F. Berliner – автор фундаментальної праці «Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation» (1994), яка вважається однією з найважливіших книг у галузі джазових досліджень, вважає, що навчання джазової імпровізації базується на

гармонічному аналізі та практиці сольних варіацій. В свою чергу D. Bailey (1992) підкреслює значення «вільної імпровізації», що формує в учнів відчуття форми без попередньо визначених правил.

Зазначимо, що імпровізація активно використовується і в театральній педагогіці. Методи Сполін (1963) і Джонстона (1979) широко застосовуються в навчальних театральних студіях. Вони формують не лише акторську майстерність, а й комунікативні навички, уміння працювати в колективі. [9, с. 14; 4, с. 21].

Серед викликів, що постали в сучасному виконавському мистецтві, слід зазначити комерціалізацію імпровізації (пошук «єдиного хіта»), авторське право (хто є автором моментальної композиції), а також ризик культурної апропріації при використанні традиційних імпровізаційних практик інших культур. Етномузикологічні підходи наголошують на необхідності поваги до контексту і знання традицій [7, с. 112].

В якості прикладів використання імпровізації в сучасних виконавських практиках можемо навести: 1) джазовий вокал і інструментал: сольні імпровізації, комбіновані з композиційними перехладами [2, с. 150]; 2) вільна імпровізація: сольні концерти та ансамблі, що працюють без попередньої підготовки [1, с. 90]; 3) електро–акустичні практики: інтеграція алгоритмічних процедур, живих електронних маніпуляцій [3, с. 134]; 4) театр і перформанс: інтеракція із глядачем, імпровізовані сюжети, використання імпровізації як дослідження соціальних тем [9, с. 33; 4, с. 60].

Отже, імпровізація в сучасних виконавських практиках – це не просто техніка, а культура мислення: здатність реагувати, створювати форму у часі й вести діалог із середовищем. Для артистів–практиків і педагогів важливо: 1) поєднувати технічну підготовку з вправами на креативність і слух; 2) інтегрувати міжжанрові підходи (музика – театр – медіа); 3) враховувати етичний контекст використання традиційних практик; 4) розвивати методи оцінювання навичок імпровізації, які враховують не лише технічну досконалість, а уміння слухати й взаємодіяти виконавця з музичним

матеріалом у реальному часі, зберігаючи баланс між індивідуальною свободою та композиційною логікою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bailey D. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. Da Capo Press. URL: <https://ia600808.us.archive.org/2/items/derek-bailey-improvisation-its-nature-and-practice-in-music-pdf/Derek-Bailey-Improvisation-Its-Nature-and-Practice-in-Music-pdf.pdf> (дата звернення: 27.02.2026).
2. Berliner P. F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
3. Borgo D. *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age*. New York: Continuum, 2005.
5. Johnstone K. *Impro: Improvisation and the Theatre*. London: Faber and Faber, 1979.
6. Lewis G. E. *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
7. Nachmanovitch S. *Free Play: Improvisation in Life and Art*. New York: Tarcher/Putnam, 1990.
8. Nettl B. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. 3rd ed. Urbana: University of Illinois Press, 2005.
9. Small C. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
10. Spolin V. *Improvisation for the Theater: A Handbook of Teaching and Directing Techniques*. Evanston: Northwestern University Press, 1963.

ТЕТЕРЯ Віктор,

*професор кафедри академічного та естрадного вокалу
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка,
народний артист України.*

ЧОЛОВІЧИЙ ГУРТ «КОЗАЦЬКІ ЗАБАВИ» ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО СУСПІЛЬСТВА

У сучасному мистецтвознавчому дискурсі чоловічий вокальний гурт «Козацькі забави» розглядається як музичний колектив, що носить значення складного феномену, що акумулює в собі енергію національного відродження та динаміку соціокультурних трансформацій України останніх десятиліть. Феноменологічне дослідження цього явища дозволяє виявити глибокі зв'язки між вокальним мистецтвом, архетипними структурами національної свідомості та викликами глобалізованого світу. Розуміння музичних колективів як форм культурних індустрій дозволяє проаналізувати складний виробничий процес духовної культури нації, що базується на домінантній системі ціннісних орієнтацій українських традицій та їх трансформації в сучасному контексті епохи. Гурт «Козацькі забави» виступає тут як репрезентант цієї трансформації, демонструючи, як архаїчні козацькі пісні – ці уснопоетичні твори, складені самими лицарями степу – перетворюються на актуальний соціокультурний продукт, здатний підтримувати духовні зв'язки з минулим і водночас відповідати на гострі питання теперішнього.

Гене́за гурту «Козацькі забави» припадає на 1989-1990 роки переломний момент в історії України, коли запит на автентичність та національну – самоідентифікацію досяг свого апогею. Засновником та незмінним керівником колективу став Андрій Миколайович Верес, чий творчий шлях є взірцем професійного служіння мистецтву. Вихованець провідних музичних навчальних закладів України, він поєднав у своєму баченні народну стихію з академічною виваженістю. Інституційне становлення гурту відбувалося в

рамках провідних концертних організацій, зокрема «Укрконцерту» та «Київконцерту», де викристалізувалася ідея окремого чоловічого гурту, який би спеціалізувався на козацькій тематиці в новому форматі. З 2003 по 2018 роки гурт офіційно входив до складу Українського академічного фольклорно–етнографічного ансамблю «Калина», що забезпечило йому статусність та можливість глибоких етнографічних пошуків.

Феномен «Козацьких забав» полягає у відродженні та модернізації традиції чоловічого багатоголосся. Чоловічий спів на Січі мав не лише мистецьке, а й магічно–ритуальне значення, підносячи бойовий дух війська. Колектив перейняв цю естафету, трансформувавши її у формат сучасного вокального ансамблю, де поєднано народну відкритість звуку з академічною чистотою інтонування. Репертуар гурту є динамічною системою, що включає як автентичні козацькі пісні, так і авторські твори, стилізовані під фольклор. Важливо розрізняти власне козацькі пісні (створені самими козаками) та пісні про козаків. В основі творчості колективу лежать твори, що відбивають світосприйняття лицарства, їхні філософські принципи та побут. Пісенний масив включає такі відомі твори, як «А в Ярини за двором», «Ой у полі криниченька», «Ой зійдімося роде», «Ой у полі верба», а також авторські композиції О. Гавриша, А. Пашкевича та інших. Специфіка вокальної подачі створює ефект справжності, що робить національний фольклор зрозумілим та привабливим для сучасного слухача.

Назва колективу – «Козацькі забави» – несе в собі глибоке семантичне навантаження. У народній традиції «забави» були формою соціалізації та підготовки воїна, що включали ігри, змагання та святкові дії, які завжди супроводжувалися сміхом та жартами. Сміхова культура козацтва була виявом внутрішньої свободи та непереможності духу. У діяльності гурту ця концепція трансформується у театралізоване свято козацької слави, де глядач стає безпосереднім учасником дійства [1]. Програми колективу часто включають елементи народних ігор, обряди посвяти в козаки та проводи до війська. Така ігрова форма подачі серйозних патріотичних тем є надзвичайно ефективною з

точки зору соціальної психології, оскільки дозволяє залучати емоційну сферу особистості та формувати національно-духовну стійкість.

Творчість гурту має потужний педагогічний та виховний потенціал. Програми виховання козака, що базуються на досвіді предків та виконанні законів лицарської честі, активно використовують мистецький доробок колективу як основу для формування патріотичної свідомості молоді. Козацькі народні ігри та забави, популяризовані ансамблем, стають фундаментом національно-духовного виховання. Використання у наукових та просвітницьких працях вітчизняних джерел – літописів, історичних повістей та козацьких пісень – дозволяє стверджувати пріоритетність вітчизнознавства у справі навчання молоді. Гурт «Козацькі забави» у цьому контексті виступає не лише як мистецька одиниця, а як культурний амбасадор, що передає цінності нації крізь покоління, забезпечуючи її духовну цілісність у складні часи випробувань.

Підсумовуючи феноменологічний аналіз, слід зазначити, що чоловічий гурт «Козацькі забави» став справжнім репрезентантом соціокультурної трансформації українського суспільства. Відродившись на хвилі національного піднесення завдяки зусиллям Андрія Вереса, колектив зумів пройти шлях від фольклорного ансамблю до потужної культурної індустрії. Поєднання високої вокальної майстерності з глибоким розумінням архетипиних засад національної культури дозволило створити унікальний продукт, де старовина нерозривно сплетена із сучасністю. В умовах глобалізації діяльність гурту набуває стратегічного значення як інструмент збереження ідентичності. Феномен «Козацьких забав» доводить, що традиція залишається життєздатною лише тоді, коли вона постійно оновлюється, відповідаючи на виклики часу, але зберігаючи своє вічне коріння в душі народу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Руденко Ю. Д. Українська козацька педагогіка: витоки, духовні цінності, сучасність. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Rudenko_Yurii_Dmytro_vych/Ukrainska_kozatska_pedagogika_vytoky_dukhovni_tsinnosti_suchasnist.pdf (дата звернення: 12.03.2026).

ТКАЧЕНКО Інна,

*викладач кафедри музикознавства та музичної освіти,
заступник декана з науково-методичної та навчальної роботи
факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.
Аспірант кафедри освітології та психолого-педагогічних
наук факультету педагогічної освіти.*

ПЕДАГОГІЧНА ПІДТРИМКА АКАДЕМІЧНОГО УСПІХУ ЗДОБУВАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ЯК СТРАТЕГІЧНИЙ НАПРЯМ РОЗВИТКУ ВИЩОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

У сучасних умовах трансформації вищої освіти особливої актуальності набуває проблема забезпечення академічного успіху здобувачів мистецьких спеціальностей. Це зумовлено специфікою їхньої фахової підготовки, що поєднує творчу діяльність і академічні вимоги, а також необхідністю формування конкурентоспроможного фахівця, здатного до професійної самореалізації у динамічному культурно-мистецькому просторі. Мистецька освіта передбачає інтеграцію художньої та технічної майстерності з рефлексивними вміннями, що зумовлює складність і багатовимірність освітнього процесу. На відміну від наявних досліджень, що розглядають академічний успіх переважно крізь призму загальних освітніх показників, у роботі запропоновано розуміння успіху здобувачів освіти мистецьких

спеціальностей як багатовимірного феномену, що охоплює художньо-технічне зростання, формування рефлексивних умінь і становлення професійної ідентичності.

У цьому контексті педагогічна підтримка постає як стратегічний напрям розвитку вищої мистецької освіти, оскільки забезпечує створення сприятливого освітнього середовища та реалізацію індивідуальної освітньої траєкторії здобувачів. Вона розглядається як комплекс цілеспрямованих педагогічних дій, спрямованих на розвиток творчого потенціалу, підвищення навчальної мотивації, формування професійної ідентичності та досягнення високих академічних результатів. Сучасні дослідження в галузі підкреслюють необхідність переосмислення ролі мистецьких практик і педагогічних підходів у контексті відповідальності мистецтва за соціальні та культурні трансформації, що актуалізує значення підтримувальних освітніх стратегій [4, с. 1-8].

Аналіз актуальних зарубіжних наукових праць дозволяє встановити багатовимірний вплив мистецької освіти на академічний успіх здобувачів. Зокрема, встановлено, що залучення до мистецьких освітніх програм сприяє покращенню навчальних результатів, підвищенню рівня залученості до навчання та розвитку соціально-емоційних компетентностей [1]. Водночас мистецька освіта відіграє важливу роль у формуванні культурної ідентичності та реалізації культурно чутливих освітніх практик, що забезпечують зв'язок здобувачів із власним соціокультурним досвідом [5].

Дослідження також підтверджують значущість психологічних чинників академічного успіху. Серед іншого, самоефективність, мотивація та позитивне ставлення до навчання істотно впливають на розвиток творчих здібностей і навчальні результати здобувачів мистецьких спеціальностей [3]. Крім того, систематичне залучення до мистецької діяльності позитивно впливає на психологічне благополуччя, сприяє формуванню стану творчої активності та розвитку емоційної саморегуляції, що є важливими передумовами академічної успішності [2].

Узагальнення результатів досліджень дозволяє виокремити ключові ефекти мистецької освіти, що безпосередньо корелюють з академічним успіхом: когнітивний розвиток, соціально-емоційна стабільність та формування професійної ідентичності. Це, у свою чергу, актуалізує необхідність цілеспрямованої педагогічної підтримки як одного з ключових чинників освітнього процесу.

На підставі теоретичного аналізу та узагальнення педагогічного досвіду визначено основні напрями реалізації педагогічної підтримки у вищій мистецькій освіті. До них належать: менторство та тьюторство як форми індивідуалізованого педагогічного супроводу, що сприяють підвищенню навчальної залученості та формуванню професійних орієнтирів здобувачів; організація творчих проєктів і фахових практик, які забезпечують інтеграцію навчальної та професійної діяльності; фасилітація рефлексивного навчання, що передбачає розвиток здатності до самоаналізу, самооцінювання та усвідомлення індивідуальної освітньої траєкторії; створення підтримуючого освітнього середовища, орієнтованого на психологічну безпеку, співпрацю та міждисциплінарну взаємодію.

Отже, педагогічна підтримка академічного успіху здобувачів мистецьких спеціальностей виступає стратегічним ресурсом модернізації вищої мистецької освіти. Її системна реалізація сприяє підвищенню якості освітніх результатів, розвитку особистісного та професійного потенціалу здобувачів, а також формуванню конкурентоспроможного фахівця, здатного до творчої самореалізації в умовах сучасного культурного простору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bowen D. H., Kisida B. Investigating the causal effects of arts education. *Journal of Policy Analysis and Management*. 2023. Vol. 42, No. 3. P. 624–647.
2. Liu S. The impacts of arts interventions on students' well-being outcomes: A systematic review with pedagogical outcomes. *Journal of Happiness Studies*. 2026. Vol. 27. Article 40.

3. Ouyang Y., Park A., Suh K.-H. Psychological predictors of attitude toward integrated arts education among Chinese college students majoring in the arts. *Behavioral Sciences*. 2024. Vol. 14. No. 10. P. 869–883.
4. Schupp K. (Ed.). *Futures of performance: The responsibilities of performing arts in higher education*. London: Routledge, 2024.
5. Thomson P. Why bother with arts education in schools? *The Australian Educational Researcher*. 2024. P. 781–801.

ХАРИТОНЮК Лідія,

*концертмейстер кафедри естрадного співу
факультет музичного мистецтва КМАЕЦМ.*

СОЦІАЛЬНА ТЕМАТИКА У ТВОРЧОСТІ ГУРТУ «ОНУКА»

Творчий доробок гурту «ОНУКА» яскраво відображає активну громадську та патріотичну позицію його лідерки Наталії Жижченко. Гіркі, катастрофічні події у житті українського народу – Чорнобильської трагедії, Голодомору 30-х років ХХ сторіччя, нинішньої російсько-української війни – отримують у музиці гурту мистецькі рефлексії. Емоційна палітра творів цієї тематики за поодинокими винятками не містить гостро-експресивних чи похмуро-скорботних барв, як цього можна було б очікувати. Натомість переважає оповідний, урочистий характер музичного висловлювання, що дає слухачам позитивний посил глибокої віри в силу українського суспільства, яке долає екзистенційні виклики буття. Ось, до прикладу, пісня «Душа народу», присвячена пам'яті жертвам Голодомору, звучить як колективна молитва і майже як гімн. У запису приймали участь Чернігівський академічний хор та дитячий хор однієї з Чернігівських музичних шкіл. А капельний хоровий спів – основа аранжування цього треку. У зведенні треку імітується акустика храму з його характерним сферичним звуковим простором. Хорові партії розвинені, наспівні; велику питому вагу у партитурі займають ніжні

«янгольські» хоріві розспіви у виконанні дитячих голосів; вайб такого хорового звучання породжує тонкі алюзії на царину української духовної музики, що має давні традиції у нашій культурі (можна згадати духовні хоріві твори М. Березовського, А. Веделя, К. Стеценка, Л. Дичко). Ідея храмового співу підкреслюється і у кліпі на цю пісню: він знімався у понівеченій російським дроном невеликій сільській церкві на Чернігівщині. Ця локація також за задумом режисера кліпу Віталія Молчанова проводить паралелі між двома найбільшими злочинами росії проти українського народу: Голодомором 1932–33 років та повномасштабним вторгненням в Україну 2022 року. «Ми зіштовхнулись з тим самим злом» – написала солістка гурту в описі до презентації пісні на Ютюб.

Тема ЧАЕС завжди глибоко хвилювала засновницю гурту. У 2016 році до 30-х роковин Чорнобильської аварії «Онукою» був створений міні альбом «Відлік». Треки альбому послідовно проводять слухача через різні стадії переживання трагедії: гнітючу напругу, потім спустошеність, фрустрацію, далі щемливий пронизливий сум. Але фінальна композиція альбому, яка називається «1986», перемикає образний стрій альбому в епічну площину. Перед уявою слухача розгортається багатопланова музична картина, яка складається з різних епізодів: урочистих, ніжних, сумних, схвильованих; всі вони не протиставляються, а доповнюють один одного. Музично епізоди об'єднуються спільним метро-ритмом розміреної величної ходи і безперервним звуковим відліком секунд, який відбувається протягом всієї композиції.

Через 8 років музиканти гурту знову звертаються до теми Чорнобиля, створюючи у 2024 році саундтрек до німецького документального фільму про Чорнобильську трагедію. Головною музичною темою фільму є пісня лірико–епічного складу. Під назвою «30 км» ця пісня була включена до альбому «Room» 2024 року.

Ще одна болюча тема людства – проблема побутових відходів, яка і в Україні стає все серйознішою. У 2018 році «Онука» випускає трек «Струм»,

кліп на який був знятий на сміттєзвалищі у Підгірцях біля Києва [3]. Композиція ділиться на дві частини: перша з вокалом – представляє собою емоційне крещендо, що поступово розростається від від ніжного акварельного піаніссімо до натхненного радісного апофеозу .У кліпі ми бачимо спільноту людей, які очищують від сміття прекрасні залиті сонцем зелені луки. Досягнувши кульмінації, довга хвиля підйому обривається, вокал і фактурно-гармонічне наповнення зникають, залишається тільки перкусійний ритм та поодинокі дисонантні басові ноти, які далі витісняються скреготом , лязкотом і криками чайок. Той самий ритм, який спочатку привів до духопідйомного фортіссімо, звучить тепер загрозливо, пригнічує, уособлює злу енергію руйнації життя. У кліпі в цей час показується зовсім інша – апокаліптична – картина безлюдного міста, поглинутого сміттям. В цьому контексті хочеться згадати один з найвідоміших кліпів цієї тематики– «Life’s What You Make It» від британського рок-гурту «Пласево». Кліп був знятий на одному з найбільших у світі звалищ електронних відходів Агбогблосі, яке знаходиться у передмісті Аккри – столиці африканської країни Гана. В музичному рішенні та відеоряді українського та британського кліпів при безсумнівній оригінальності кожного з них простежуються певні спільні риси. Та концепції різняться : попри найгостріші проблеми буття, які усвідомлюються і глибоко переживаються авторами кліпів, музиканти «Онуки» та український кліпмейкер Алан Бадоев діляться зі слухачами надією на те, що вихід є; гуманістичною вірою в людей і силу їхньої доброї волі сповнений майже весь кліп українських митців, крім останнього епізоду, який в контексті кліпу сприймається як можливий, але все ж малоймовірний варіант майбутнього.

Окреслюється певний комплекс виражальних засобів творів цього умовно епічного спрямування: 1) темпоритм: стриманий, розмірений, неквапливий, жанрово наближений або до маршу-ходи, або до балади чи пісні епічного складу; 2) світлі діатонічні ладів нахили: мажор, натуральний мінор, дорійський лад; 3) аранжування вирізняється прагненням до прозорості і легкості, що досягається обмеженим використанням ритм-секції (в «Душі

народу» вона зовсім відсутня); заповненням музичного простору семплами хорових голосів і тремоло струнних у високому регістрі у вигляді довгих педальних нот; широким використанням ефектів обробки звуку, що створюють відчуття віброуючого простору, далечі, висоти. В треках цієї групи присутній і драматизм, надаючи емоціям глибини і правдивості. Наприклад, у «1986» сильним драматичним моментом є епізод з документальним записом перемовин диспетчерів на ЧАЕС в момент аварії. У пісні «30 км» драматичний акцент поставлений в супроводі: на словах вокалістки «не зникає біда» із звукової маси виринає і посилюється звук аварійної сирени; крім того в альбомній версії до пісні був доданий розгорнутий, високої емоційної напруги інструментальний розділ з майже роковою експресією. Про спосіб драматизації треку «Струм» вже говорилося вище.

Соціальних меседжів у музиці гурту багато, і вони різні за характером і змістом. Наприклад: музичні висловлювання з приводу гострих проблем внутрішньо–політичної ситуації («Гума», «Хашці» з альбому «Колір»), протестні пісні–заклики («Голос», «Gungs don't shoot» з альбому «Мозаїка»), реакція на гарні для нас новини з фронту (звितяжна пісня «Перемога» з альбому «Room»), проблеми українських сімей, розірваних війною, і жінок, які вимушено виїхали за кордон («Сама», «Ліна» з альбому «Room»), думки і настрої українців, які зараз живуть в Україні («Ранок», «Вдома», «Night» з альбому «Room»).

Соціальні меседжі мають також різні ступені проявленості. В одних випадках це прямі, зрозумілі для всіх посили, майже завжди тексти таких треків мають чітко сформульовані гасла; в інших це – «зашифровані» послання, коли в музичний текст вкидається лише звуковий натяк на певну подію чи суспільне явище. Наведемо декілька прикладів. У першому альбомі гурту («ОНУКА», випущений у 2014 році), є одна цитата народної пісні: похідна козацька пісня «Ой там та й на горі та й женці жнуть». Вона з'являється в самому похмурому треку альбома. Напружений стан тривожного очікування – так можна охарактеризувати його емоційну атмосферу. На

початку і в кінці треку лунає перша фраза «Женців», зіграна церковними дзвонами. Мешканці Києва напевне одразу згадають Михайлівський Золотоверхий Собор та його дзвінницю, яку можна назвати міськими курантами з щогодинним музичним супроводом. У переліку мелодій для курантів дзвінниці – 24 українські мелодії – авторські та народні. Хоча «Женці» не входять в цей перелік, але їх поява тут у такому тембровому «вбранні» наводить на думку про буремні події, які відбувались в Києві за 10 місяців до виходу альбому. В ніч з 10 на 11 грудня 2013 року «беркутівці» почали штурм Майданівського табору. В цю ніч над Києвом вперше з часів монголо–татарської навали залунав набат із дзвіниці Михайлівського Собору і тривав понад чотири години, безупинно скликаючи містян виходити на вулиці та захистити мирних протестувальників Майдану [1].

Завершується цей альбом композицією – присвятою Україні («UA»). Структура треку базується на постійному повторенні однієї інструментальної фрази, що за характером та фактурно – гармонічним викладом нагадує думу чи історичну пісню. Бандурні арпеджовані пасажи неквапливо розгортають перед нами урочисту і водночас щемливу мелодію. Власне ця інструментальна тема є тут головною, вокал знаходиться на другому плані і включається епізодично. Саунд-дизайн треку створює алузію на позивні Українського Радіо (УР): семпл радіошумів є постійним фоном треку, з якого вириває, а потім в ньому розчиняється тема. В кінці треку чути знайомий усім слухачам УР сигнал точного часу. Представити УР символом України на наш погляд виправдано, адже УР було і є українським не тільки за назвою, а і за суттю: воно доносило і зараз доносить в кожен куточок нашої країни безцінні надбання української музики, театру, літературної спадщини, воно доступне там, де іншого доступу до української культури немає. Нещодавно (у 2025 році) УР виповнилося 100 років, тож воно не тільки географічно, у просторі, а й у часі об'єднує покоління українців [2].

Від початку повномасштабного вторгнення патріотичність, україномовність і рефлексію суспільно-значущих подій ми спостерігаємо у

творчості переважної більшості українських артистів. У музичному доробку «Онуки» відповідні соціальні меседжі були задовго до того, як вони стали трендами. І це промовистий факт: він говорить про лідерку гурту як про людину з чіткою і сталою громадянською позицією, що є глибинною, органічною і поза трендами.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Черненко К. Як дзвонар Михайлівського собору врятував людей під час Майдану. URL:<https://shotam.info/yak-dzvonar-mykhaylivskoho-soboru-vriatuvav-liudey-pid-chas-maydanu-video/> (дата звернення: 30.03.2026).
2. 100 років Українському Радіо. Документальний фільм. URL:<https://www.youtube.com/watch?v=ebn9VzoAccc> (дата звернення: 30.03.2026).
3. Стахів А. ОНУКА випустила вишуканий соціальний кліп. URL:<https://slukh.media/news/onuka-strum-video/> (дата звернення: 30.03.2026).

ХЛЄБНІКОВА Марина,

викладач кафедри естрадного співу

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ.

ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ВІБРАТО У ВОКАЛЬНОМУ НАВЧАННІ (ЗА МЕТОДИКОЮ БРЕТТА МЕННІНГА)

Розвиток природного вібрато є важливою складовою професійної підготовки вокалістів. У попередніх педагогічних практиках формування вібрато часто ґрунтувалося на механічному стимулюванні дихання («підкачування» діафрагмою), що нерідко призводило до м'язових затисків і порушення координації голосоутворення.

Методика Brett Manning у межах системи Speech Level Singing пропонує інший підхід – координаційно-балансовий, у якому вібрато розглядається як природний наслідок стабільної фонації [1, с. 42–47].

Вібрато – це регулярні мікроколивання висоти (приблизно 5–7 коливань на секунду) з невеликою амплітудою. Фізіологічно воно виникає за умови:

- збалансованого змикання голосових складок;
- стабільного підзв’язкового тиску;
- відсутності надлишкової напруги в гортані;
- гнучкої нейром’язової координації [1, с. 50–55].

У методиці Меннінга ключовим є принцип: не створювати вібрато штучно, а відновити баланс, за якого воно виникає природно [1, с. 60].

Для естрадного вокалу це особливо актуально, оскільки стиль передбачає варіативність – від straight tone до художньо виправданого вібрато [1, с. 72-75].

Порівняння з застарілими підходами:

<i>Параметр</i>	<i>Застаріла «дихальна» модель</i>	<i>Методика Меннінга</i>
Джерело вібрато	Поштовхи діафрагми	Координація голосових складок
Метод навчання	Свідоме «качання» звуку	Зняття зайвого контролю
Ризики	Тремоляція, розгойданий звук, перевантаження	Мінімальні при правильному виконанні
Контроль	Зовнішній, механічний	Внутрішній, нейром’язовий
Результат	Часто широке або нерівне вібрато	Природна, рівномірна пульсація

Отже, можна виділити недоліки дихального підходу:

- формування штучного тремоло;
- розбалансування дихальної підтримки;
- закріплення м’язових затисків;
- складність стилістичного контролю [1, с. 44-46].

Перевагами координаційної моделі є:

- природність;
- здорове голосоутворення;
- контроль ширини й швидкості;
- універсальність для поп-, соул-, мюзиклового вокалу [1, с. 65-70].

Комплекс практичних вправ на вібрато:

1. Вправа «Stability Hold» Тривале утримання ноти в середньому регістрі на «і» або «у» з повною стабільністю. Мета – відчутти рівність тону без гойдання.

2. «Release into Vibrato» Після 3-4 секунд straight tone студент поступово «відпускає» зайвий контроль, не змінюючи дихання. Завдання – дозволити з'явитися природній пульсації.

3. Мікроглісандо Повільне ковзання на півтона вниз і повернення назад. Розвиває еластичність зв'язок і гнучкість переходів.

4. Пульсація через легато-терції Спів терцій у повільному темпі з максимально м'яким з'єднанням. Формує стабільний повітряний потік.

5. Вправа з метрономом Утримання ноти та слуховий контроль регулярності коливань.

6. «Delayed Vibrato» Виконання фрази з прямим тоном і підключення вібрато лише на завершенні. Формує стилістичний контроль.

7. Вправа на усунення тремоляції Якщо вібрато надто швидке:

- повернення до straight tone;
- спів на легкому «mum» або «ng»;
- зменшення підзв'язкового тиску.

8. Вібрато на півголосі Робота в помірній динаміці (mezzo-piano), щоб уникнути форсування. Допомагає стабілізувати амплітуду.

9. Резонаторна вправа «Gee» Короткі склади «gee» в середньому регістрі з легким, сфокусованим звуком. Сприяє чистому змиканню складок.

10. Стилiстичний аналіз Робота над фрагментами поп-балад:

- аналіз місця входження вібрато;
- визначення художньої доцільності;
- варіювання амплітуди.

Зазначені вправи базуються на принципах поступового зняття надлишкового м'язового контролю, стабілізації фонації та розвитку координації голосового апарату [1, с. 80-95].

Координаційна методика розвитку вібрато, запропонована Бреттом Меннінгом, є більш фізіологічно обґрунтованою порівняно із застарілими дихально–механічними підходами [1, с. 40-45].

Для вокалістів вона дозволяє:

- сформувати природне, рівномірне вібрато;
- уникнути тремоляції та широкого коливання;
- навчитися стилістично керувати прийомом;
- зберігати вокальне здоров'я [1, с. 90-100].

Отже, впровадження даної методики в освітній процес сприяє формуванню сучасної вокальної культури та підвищенню професійної конкурентоспроможності майбутніх артистів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Manning B. *Singing Success*. Nashville: SLS Publishing, 2003. 128 p.

ХОЛІНА Яна,

здобувачка II курсу

першого(бакалаврського) рівня вищої освіти ОПП «Хореографія»

факультету сценічне мистецтво КМАЄЦМ

Науковий керівник: старший викладач кафедри хореографії

факультету сценічного мистецтва

Кристина ШИШКАРЬОВА.

ІНСТИНКТИ ТА ПІДСВІДОМІСТЬ ЛЮДИНИ У ХОРЕОГРАФІЧНО– ФІЛОСОФСЬКОМУ ЕКСПЕРИМЕНТІ «BLUSH»

Мистецтво хореографії завжди виступає авангардом у процесі сучасних розробок та експериментальних практик. **Фільм** «Blush» (2005) режисера Віма Вандекейбуса є не тільки перформансом, він спонукає глядачів до пошуку відповідей на численні питання.

Як режисер разом з кампанією «Ultima Vez» «подивилися» на тваринність людської природи і сутички поглядів у суспільстві? Кохання – це хімічна реакція і на що люди здатні заради нього? Тілесні бажання завжди за межами свідомості?

Ця робота показує символічне середовище, у якому люди поступово розкривають свою справжню природу.

Події розгортаються під час весільного застілля, де зібрані абсолютно різні люди. Алкоголь розв'язує їм язика, стирає межі поведінки, і поступово назовні виходить те, що зазвичай приховується – інстинкти, неконтрольовані бажання, агресія та відсутність усвідомлення. Люди починають поводитися як стадо, керуючись не розумом, а первинними імпульсами [1, с. 25–35].

Центральною фігурою стає наречена, яка вже на початку говорить, що ніколи не хотіла виходити заміж і розповідає про власні бажання та страхи. Вона поводить ніби відсторонено від усього, що відбувається навколо. Її історії, істеричний сміх та дивні реакції створюють відчуття внутрішнього розпачу. В один момент вона навіть роздавлює склянку, дивлячись у очі нареченому, посміхаючись фальшивою посмішкою. У цьому відчувається спроба самовираження і водночас провокація, ніби виклик суспільству.

У фільмі багато абсурду, відвертих розмов і провокаційних дій. Герої висловлюють гучні ідеї, хизуються, намагаються довести щось одне одному. Але водночас стає помітно, що більшість із них діє без критичного мислення. Люди легко піддаються впливу, повторюють один за одним дії та рішення, що показує стадні інстинкти.

Одним з провідних символів фільму є жаба. Жаба протягом усього фільму виступає своєрідним провідником, через якого розкривається справжня сутність людей. За традицією, жінки повинні поцілувати жабу, щоб дізнатися, хто першим знайде принца. У цьому ритуалі відчувається перекладання відповідальності за власну долю на випадковість або знак. Образ жабеня, де з'являється велика кількість жаб, стає символом того, як назовні виходить нутро людей.

Фільм транслює порівняння людей із тваринами: свинями, вівцями, козлами – підкреслює тваринність поведінки героїв і домінування тваринних інстинктів. Багато сцен побудовані на фізичному театрі, складному партнерингу та трюкових фрагментах, що підсилює занурення в історію та сенси. Атмосфера та локації зйомок надають відчуття справжності дій і довершеності образам. У взаємодіях між персонажами відчувається повне занурення в момент. Ланцюгові реакції дій показують, як одна людина легко може вплинути на інших.

У фільмі також піднімається тема патріархальної структури суспільства. Жінки часто опиняються у ролі об'єктів, над якими ніби проводять експерименти. Водночас з'являються герої, які намагаються чинити опір цьому середовищу.

Особливу роль у фільмі відіграє наречений, який поступово занурюється у це середовище. Його намагаються звабити інші жінки, скориставшись моментом, коли поряд немає нареченої. Це викликає ревності і напругу у стосунках. Зрештою він починає відчувати, що може втратити кохану, а також втому від цього безладу і намагається відійти від суспільства, що його оточує. Його внутрішня боротьба нагадує блукання в джунглях – символічний пошук істини та власного вибору.

Фінальна частина роботи показує жабеня яке вилазить з рота у «мертвої» людини, так метафорично розкривається справжність людей. Усе більше проявляються стадні інстинкти та відсутність критичного мислення. Також з'являється образ управлінця, який вважає, що має право визначати ролі людей і керувати ними, адже розуміє, як працюють інстинкти і психологія натовпу. Проте навіть його врешті використовують.

У кінематографічному експерименті простежуються міфологічні мотиви. В одному з епізодів проглядається відсилання до міфу про Орфея та Еврідіку: герой іде по воді, а за ним кохана, але врешті озирається тоді, коли цього робити не можна. Цей момент підкреслює крихкість кохання, вибору і сили волі, яка залежить від розуму та внутрішніх переконань [2, с. 42–49].

Музика Девіда Юджина Едвардса максимально влучна та доречна впродовж всієї роботи. Її точність підвищується у фіналі, де звучить пісня про кохання, вона виконується наживо, що підсилює емоції та відчуття присутності, підсумовує події, створює завершене емоційне відчуття.

Перше враження від фільму може бути оманливим. Спочатку він викликає огиду через надмір абсурду, тваринності та грубості. Проте при уважному перегляді поступово відкривається глибина сенсів. Стрічка виявляється дуже продуманою – і на рівні метафор, і на рівні фізичного театру, і на рівні соціальних спостережень. У ній відчувається вплив ідей Зігмунда Фрейда про тілесні бажання та інстинкти, що існують поза межами свідомості.

Фільм однозначно вартий перегляду, але потребує уважності та занурення у сенси. Його варто дивитися не один раз, вдумливо слухаючи слова, спостерігаючи за рухами знаходячи приховані метафори. Лише тоді стає зрозуміло, наскільки глибоко і багатозарово розкривається тема людської природи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лебон Г. Психологія народів і мас / пер. з франц. Київ: Андронум, 2020. 210 с.
2. Мерфі М. Д. Виразальна емотивність тілесності у сучасному візуальному мистецтві: методологічний аспект. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. № 42. С. 42–49.

ЦЕПАК Віктор,

здобувач I курсу

другого (магістерського) рівня вищої освіти ОП «Музичне мистецтво»

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ

Науковий керівник: професор кафедри гуманітарних дисциплін

факультету музичного мистецтва КМАЕЦМ,

кандидат педагогічних наук, доцент Галина КУЗЬМЕНКО.

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

У сучасному глобалізованому світі культурна дипломатія стає одним із ключових інструментів формування міжнародного іміджу держави. Як зазначає А. Марченко, культурна дипломатія сприяє зближенню різних культур [2]. Важливу роль у цьому процесі відіграє виконавське мистецтво – завдяки своїй унікальній здатності впливати на емоції та почуття людей різних культур і, тим самим налагоджувати міжкультурний діалог.

На думку С. Гололобова, культурна дипломатія є ефективним інструментом стратегічних комунікацій і виступає «одним із найважливіших інструментів м'якої сили держав на міжнародній арені» [1]. Це визначення підкреслює стратегічний характер культурної присутності у світі. А. Марченко також підтверджує, що культурна дипломатія має «довгостроковий вплив» і сприяє «зміцненню міжнародних відносин» [2].

Застосування мистецтва як дипломатичного засобу має тривалу історію. Думку автора підтверджено у наукових розвідках сучасних дослідників, зокрема, А. Марченко наголошує, що традиційні інструменти культурної дипломатії «мають глибоке історичне коріння» та «сприяють зміцненню міждержавних відносин» [2]. Відкритий культурний простір, а відтак можливість організації мистецьких гастролей, фестивалів та культурних обмінів наприкінці ХХ століття стали основою для формування

системи сучасної культурної дипломатії, а в умовах сьогодення їхнє значення значно зростає.

Ми погоджуємося з твердженням С. Гололобова, що культурна дипломатія «вимагає адаптації інструментів до викликів глобалізації, цифровізації та інформаційних війн» [1]. Серед найбільш ефективних інструментів можна назвати міжнародні фестивалі, культурні обміни, мистецькі резиденції, цифрові презентації та онлайн–концерти. Доповнюючи цю думку. А. Марченко зазначає, що цифрові технології дозволяють «охопити глобальну аудиторію» та забезпечити «більш швидке поширення культурних повідомлень» [2].

Ключову роль у культурній дипломатії відіграють виконавці – музиканти, актори, танцівники, режисери. Саме вони стають носіями національної культурної ідентичності, оскільки культурна дипломатія здатна «впливати на емоційний та інтелектуальний світ людини» (С. Гололобов), а виконавське мистецтво є найбільш ефективним каналом такого впливу [1].

Одним із прикладів ефективної культурної дипломатії є Korean Wave (Hallyu). Це культурний феномен, що виник наприкінці 1990–х років, позначає глобальну популярність південнокорейської культури, яка охоплює музику (k pop), телесеріали (K-drama), кіно, моду, косметику й кухню. Він значно сприяє зміцненню позитивного іміджу Південної Кореї на міжнародній арені та сформував стало позитивне сприйняття за кордоном [2]. Зазначимо, що Південна Корея активно використовує музику, кіно та медіа як інструменти просування національних цінностей, а це дозволило країні посилити свою присутність у глобальному культурному просторі.

Оцінювання ефективності культурних програм включає аналіз аудиторії, зміни іміджу держави, рівня міжнародної співпраці та соціальних ефектів. Хоча культурна дипломатія має значний потенціал, вона також супроводжується

низкою ризиків. Так, за А. Марченко, культурні інструменти можуть бути використані для «маніпуляцій» або «політичного тиску» [2]. Тому в наш бурхливий час, особливо важливим завданням є забезпечення етичності

культурних ініціатив та уникнення інструменталізації мистецтва. Підбиваючи підсумки, підкреслимо, що виконавське мистецтво є одним із найефективніших інструментів культурної дипломатії, адже воно здатне сприяти порозумінню між народами, формувати позитивний імідж держави та підтримувати міжнародний діалог. Сьогодні це невід’ємний компонент зовнішньої політики держави. Відтак, виконавське мистецтво має залишатися центральним елементом міжнародних гуманітарних стратегій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гололобов С. М. Культурна дипломатія як складова державної політики у сфері культури на сучасному етапі українського державотворення. URL: <https://dspace.chmnu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/858/1/Гололобов%20С.%20М.%20Культурна%20дипломатія.pdf> (дата звернення: 28.11.2025).

2. Марченко А. Культурна дипломатія: поняття та механізми реалізації. URL: <https://economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/5407/5350> (дата звернення: 28.11.2025).

3. Культурна дипломатія України як складова національної безпеки: аналітичний матеріал Національного авіаційного університету (НаУБ) URL: https://naub.oa.edu.ua/kulturna_dyplomatiya-ukrayiny-yak-skladova-natsionalnoyi-bezpeky/ (дата звернення: 28.11.2025).

4. Редя В. Музика в культурній дипломатії сучасної України. URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/764> (дата звернення: 28.11.2025).

5. «Корейська хвиля» як масовий популярний культурний феномен сучасності. URL: <https://philosobr.pnpu.edu.ua/article/view/308051/300877> (дата звернення: 28.11.2025).

ЧИГЛЯЄВ Ярослав,

аспірант кафедри театрознавства

Київського національного університету театру, кіно і телебачення

імені І. К. Карпенка-Карого.

ТРАНСФОРМАЦІЇ ПЕРФОРМАТИВНОСТІ: ВІД ФУТУРИСТИЧНОЇ МАШИНИ ДО ЦИФРОВОГО ПЕРФОРМАНСУ

У сучасному мистецтвознавчому дискурсі поняття перформативності посіло чільне місце, позаяк воно охоплює широкий спектр мистецьких практик. Дослідження останнього часу трактують перформативність у тому числі як спосіб оформлення мистецької події у взаємодії різних медіа-технологій. Це бачення у певному сенсі базоване на підходах, запропонованих зосібна Ф. Ауслендером [1] та С. Діксоном [2], які розширюють межі перформативної події, включаючи у неї поряд із виконавсько-глядацькою присутністю [3] й медіально опосередковані подієві форми.

Водночас цифрові трансформації перформативності не можуть бути осмислені повною мірою без врахування сценічних здобутків доби «історичного» авангарду, насамперед футуризму, який першим заговорив про взаємодію людини і техніки у мистецтві. Футуристична естетика з її культом машини, швидкості та енергії, не лише перевела технічний прогрес у творчу площину, а й запропонувала новий тип сценічної дії, в якій машини і механізми ставали учасниками перформативної події, або виступали організаторами перформативного процесу.

Саме під цим кутом зору футуристичні експерименти можуть вважатися однією з передумов сучасного трактування поняття перформативності, а саме – поступового переходу від загалом антропоцентричної моделі виконання до взаємодії між живими та штучними акторами. У цифровому перформансі, що використовує інтерактивні технології, цифрові алгоритми та віртуальне середовище з доповненою реальністю, медіа перестають бути лише

інструментом і набувають статусу співучасника або навіть співвиконавця у перформативній події.

Отже, трансформації перформативності від футуристичного уявлення про машинізм як естетичний принцип сценічної культури до сучасних форм цифрового перформансу простежуються у взаємодії людини і медіа, яка визначає саму структуру художньої події. Осереддя цього процесу є розширення меж перформативного акту в умовах постмедійної культури.

Ключовою рисою процесу трансформацій перформативності є зміна статусу технічного елементу у структурі художньої події. У добу «історичного» авангарду, передусім у концепціях футуризму, машинізм підвищує статус до принципу організації сценічної дії. Особливо виразно це проявляється у численних ініціативах Ф. Т. Марінетті та його однодумців із формування театру анти–психології та анти–реалізму, що мав відображати не навколишній світ, а енергію, динамізм і швидкість. У цих постановках живий виконавець діяв як механічний, відтворюючи логіку машини на рівні тілесної організації. В інших випадках традиційних акторів заміняли на ляльок, механічні структури та абстрактні форми, що також рухалися за законами ритму, світла і звуку [4, с. 29–30].

Водночас у футуристичних експериментах відбувається і поступове введення технічних пристроїв у саму структуру перформансу. Показовим приклад становлять шумові концерти *intonarumori* Луїджі Русоло, де механічні інструменти генерують новий тип звукового середовища. Однак у цьому випадку машина, попри свою сценічну присутність, залишається підконтрольною виконавцю і функціонує як розширення його дії, а не як автономний агент.

Таким чином, у межах футуристичної естетики машина виступає радше як ідеальна модель і інструмент, що дисциплінує тіло та визначає характер перформативності, але не вступає з виконавцем у рівноправну взаємодію. Ця логіка зберігає антропоцентричний характер перформативного акту, навіть попри його радикальну трансформацію.

Натомість у другій половині ХХ ст., разом із розвитком медіа–технологій, відбувається суттєве переосмислення цієї моделі. Як показує Ф. Ауслендер, у ситуації медіалізації культури поняття «живості» (liveness) втрачає свою опозиційність щодо запису або технічного відтворення. Перформативний акт більше не визначається безпосередньою присутністю виконавця, оскільки медіа включаються у саму тканину події, змінюючи її онтологічний статус.

Особливо виразно цей зсув виявляють сучасні перформанси, в яких інтегровані цифрові технології. Так, у роботах Стеларка (Стеліос Аркадіу) «Third Hand» і «Exoskeleton» тіло виконавця взаємодіє з технічними системами таким чином, що рухи та інші дії стають результатом спільного функціонування органічного і механічного. У цьому випадку технологія стає чинником, що безпосередньо формує перформативний процес.

Ще радикальніше ця тенденція виявляється в інтерактивних медіаперформансах Клауса Обермайєра (наприклад, «Apparition»), де візуальні проєкції у реальному часі реагують на рух виконавця і впливають на його подальші дії. Виникає замкнене коло взаємодії, в якому унеможлиблюється чітке розмежування людської ініціативи і реакції технологічної системи.

Таким чином, якщо у футуристичній естетиці машина або функціонує як інструмент, або задає нормативну модель дії, то у сучасному цифровому перформансі медіа виступають як співвиконавець, що бере участь у продукуванні події. У цьому випадку перформативність постає як багаточастинна процесуальна структура, що виникає у взаємодії різних агентів і не може бути редукована до дій одного суб'єкта. Отже, трансформація від футуристичної машини до цифрового перформансу може бути інтерпретована як перехід від моделі контролю та імітації до моделі взаємодії і ко–детермінації, де перформативність набуває розподіленого, процесуального і відкритого характеру.

У цьому переході змінюється не лише характер взаємодії між тілесним і технічним об'єктом, але й онтологія перформансу як такого. Перформативний

акт більше не є дією автономного суб'єкта, спрямованою на створення художнього ефекту. Натомість він постає як результат взаємодії різнорідних агентів – живих і штучних – у межах спільного медіального середовища. У цьому сенсі сучасний перформанс реалізує і водночас переосмислює авангардний проєкт синтезу мистецтва і техніки, переводячи його з площини утопічного наслідування машини у площину складної, динамічної співприсутності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Auslander P. *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. London & New York: Routledge, 2022. 230 p.
2. Dixon S. *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge MA: MIT Press, 2007. 832 p.
3. Fischer-Lichte E. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London: Routledge, 2008. 240 p.
4. Fossati P. *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*. Torino: Einaudi, 1977. 264 p.

SHARYKOV Denys

*Professor of the Department of Choreography
of the Faculty of Stage Art of the Kyiv Municipal Academy
of Circus and Performing Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor.*

CONTEMPORARY BALLET CIRCUS PERFORMANCE TODAY: FEATURES, SPECIFICS, AND ARCHITECTONICS

The study aims to define the contemporary performative spectacle as a cultural and artistic phenomenon, with an emphasis on the circus ballet performance or show program within the framework of modern artistic culture. The methodological

foundation of the research is based on the scientific and specialized approaches, including methods of generalization and comparative, textual, and analytical analysis. Furthermore, the specific nature of the subject matter, manifested in the combination of various art forms, necessitated an interdisciplinary approach to the object of analysis, as the works harmoniously integrate circus, ballet, theatrical, and other structural elements [2, p. 69–73].

The scientific novelty lies in its focus in the circus ballet performance or show program as a distinct artistic phenomenon, as well as in the detailed articulation of the structural framework that underpins the creation of such a stage production, viewed both as a creative project and an artistic product within the system of contemporary cultural practices. Contemporary forms of theatrical performance, such as stage productions or shows, often rely on the principle of multi-genre art to convey a multifaceted palette, uniqueness, and complexity of a narrative, employing the synthesis of circus and ballet genres in presenting a creative project (art product). The use of this «synthesis of the arts» in contemporary artistic culture today is an integral part of various conceptual and entertainment performances, as it enables a more vivid illumination of the plot and artistic imagery. To enhance visual impact and effectively communicate the artistic idea such productions incorporate a wide range of circus disciplines such as aerial gymnastics, equilibristics, juggling, pantomime, and illusion, as well as dance and stylistic forms: modern dance, jazz dance, folk modern, contemporary dance, street dance, performance, and contact improvisation.

It's important to note that virtually no modern spectacle, conceptual program or stage performance can be complete without modern innovative technologies – pyrotechnic effects, lighting and laser installations, the «3D Format» theatrical projection, «Tuchler» stage covering, innovative lighting technologies, such as LED screens and holographic projection mapping.

Contemporary performances, particularly circus ballet performances or show programs, are an important factor in the context of today's artistic culture. This entire layer of visual and technical elements is constantly evolving alongside cutting-edge

technologies, which enables directors, choreographers, and designers to deliver a unique and vibrant experience to today's audiences.

REFERENCES

1. L`vova I. Circus directing and show business in the field of entertainment. The role of PR in Promoting of Circus Show. *ART-platFORM*. 2021. Issue 3, P. 85–106.
2. Romanenkova Yu. Modern Ukrainian circus school as an instrument of presenting the country in the world cultural space. *Молодий вчений*. 2020. Issue 3(79), P. 69–73.
3. Orel D. Systematic training of professional circus artistst (acrobats-voltigers and air gymnasts on the corde-de-péril) in the institution of higher education of art sphere. *ART-platFORM*. 2020. Issue 3. P. 77–89.

SHARYKOV Denys

*Professor of the Department of Circus Genres
of the Faculty of Stage Art of the Kyiv Municipal Academy
of Circus and Performing Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor.*

HIGH-QUALITY EDUCATIONAL PROCESS FOR TRAINING CIRCUS PERFORMERS AND CIRCUS SCHOOL TEACHERS

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts is the only higher education institution in Europe. The educational process at the Bachelor's level in the Specialty **B6 «Performing Arts»** specializing in **B6.02 Circus Art**, combines a comprehensive set of humanities and professional components to achieve high-quality program learning outcomes. The Academy's training process for circus performers and art school teachers in the circus field is as follows. The Academy's highest governing body, the Academic Council, approves the educational program

«*Circus Genres*» in accordance with the State Standard of Higher Education for the Bachelor's level. As previously stated, the educational program «Circus Genres» pursues a comprehensive approach to train the aforementioned specialists in this field. It is important to specify the professional component block to ensure students acquire professional skills and knowledge to achieve the program learning outcomes. The educational components are as follows[1].

Specialization by genre: acrobatics, aerial gymnastics, equilibristics, juggling, pantomime, illusion, and clowning provides professional competencies in each genre. The genre specialization also includes a creative project by the end of the program to demonstrate professionalism of the applicant for the Bachelor of Performing Arts (Circus Arts) degree [2, p. 106–112].

Acrobatics, gymnastics, and equilibrists are educational components that develop the physical component of circus professional training. This includes coordination, strength training of the body, arms and legs, and balance; the ability to synchronize jumping tricks such as culbit, kopfsprung, fordernsprung, rondat, flick-flac, and somersault; and mobile and slow exercises for stratification and flexibility. *Juggling* develops coordination and handling of objects such as balls, rings, and clubs. *Movement control* develops pantomime skills. *Dance* determines arm and leg coordination, body positioning, and mastery of dance techniques such as classical, folk, contemporary, modern, and street. *Pedagogy and psychology, as well as teaching methods*, are focused on developing students' teaching skills for children and adolescents. *Circus directing* defines the principles of staging final performance, the «Creative Project», for qualification.

This unique format, combining general humanities and practical training for future circus performers and art school teachers, offers a significant opportunity to develop highly qualified professionals in the circus field, which is an important credo of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts.

REFERENCES

1. Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts. URL: <https://kmaecm.edu.ua/> (дата звернення: 28.11.2025).
2. L`vova, I. Circus directing and show business in the field of entertainment. The role of PR in Promoting of Circus Show. *ART-platFORM*. 2021. Issue 3. P. 85–106.
3. Orel D. Aerial gymnastics – cord-de-parille: formal, technical the signs. *Paradigm of Knowledge*. 2018. Vol. 5. № 31. P. 106–112.

ШЕВЕЛЬ Арсен,

*викладач циклової комісії пантоміми, клоунади,
ілюзії та маніпуляції фахового коледжу КМАЕЦМ.*

ЕФЕКТ КОМІЧНОГО В ЕСТРАДНО–ЦИРКОВОМУ НОМЕРІ (ПАНТОМІМА, КЛОУНАДА)

Вступ

Естрадно-циркове мистецтво завжди було особливою територією живого контакту з глядачем, де реакція народжується тут і зараз. На відміну від драматичного театру, де домінує текст і психологічний розвиток персонажа, у цирку та на естраді ключовим інструментом стає дія, рух, ритм і взаємодія з глядачем. Саме тут комічний ефект набуває максимальної концентрації – він повинен спрацювати швидко, точно і без права на помилку. Комічне в естрадно–цирковому номері – це не випадковість, а результат чітко вибудованої структури, тренованого мислення актора і точного володіння сценічними засобами. Воно формується через поєднання техніки, імпровізації, інтуїції та глибокого розуміння природи сміху [7; 1].

Природа комічного ефекту знаходиться у маленьких деталях: образу (костюм, зачіска, реквізит), руху (точність або навмисна неточність), оцінки (реакція персонажа на подію), рішення (спосіб виходу із ситуації). Саме через

ці дрібниці актор створює багаторівневий комічний ефект [7; 5]. Цей тезис є фундаментальним. Комічне народжується не в «великому жесті», а в мікродії: легкий нахил голови, затримка погляду, неправильний крок, несподівана пауза [7; 4].

Комічний ефект це індивідуальна річ.

Варто не забувати, що комічний ефект це індивідуальна річ. Ми знаємо, що одне і те саме сприймається людьми по різному. Хтось сміється над тим як хтось падає, когось смішить як хтось сміється над тим коли хтось падає. Це положення підкреслює важливу особливість – суб'єктивність гумору [7; 2]. Нагадує, що один і той самий гег може працювати на різну аудиторію по різному. Для більшої комедійної влучності, професійний актор має враховувати різноплановість аудиторії і «покривати» кілька типів сприйняття, використовуючи в номері фізичний гумор (падіння, трюки), ситуаційний гумор, інтелектуальний або іронічний гумор.

Про те що нас смішить, про наші вподобання як і про наші гріхи можна говорити дуже довго. Але сьогодні поговоримо саме про структуру комічного ефекту, про методи та інструменти, якими користуються актори пантоміми та клоунади задля опанування комічного трюку.

Справді, аналіз гумору може бути безмежним, але в практиці сцени важливі не філософські роздуми, а робочі механізми. У пантомімі та клоунаді комічне створюється через: тілесну виразність, точний контроль ритму та чітке розуміння причинно–наслідкових зв'язків [7; 5].

Як і за рахунок чого народжується пантомімічний трюк – комічний ефект?

Комічний ефект у пантомімі виникає через конфлікт очікування і результату. Глядач прогнозує розвиток дії, але актор навмисно змінює логіку – і саме в цей момент виникає сміх [7; 1].

Щоб домогтися успіху представникам комедійного жанру в естрадному або цирковому мистецтві, життєво необхідно володіти навичками комедійної

майстерності – імпровізацією, умінням придумувати та розігрувати скетчі, створювати геги, спостерігати і розвивати уміння шукати і виявляти комізм.

Розширюючи цю думку, варто додати, що професійний артист:

- тренує **спостережливість** – помічає смішне у звичайному житті;
- володіє **пластичною мовою тіла**;
- розуміє **психологію глядача**;
- здатен до **миттєвої реакції** у випадку непередбаченої ситуації (імпровізація) [7; 5].

Комедія – це не лише талант, а й системна робота. Та перед розбором методики навчання мистецтву комічного трюку, потрібно розібратися, чи є у людини психологічна особливість, тобто – почуття гумору. Почуття гумору – це не тільки здатність сміятися, а й бачити протиріччя, помічати нелогічність, відчувати ритм ситуації [7; 2]. Якщо у людини немає почуття гумору, процес навчання практично не можливий. Це радикальне, але частково справедливе твердження. Бо насправді базове почуття гумору необхідне, для розвитку техніки комічного трюку.

Структура комічного трюку (гега)

Коротко. Щоб досягти комічного ефекту, потрібно зіштовхнути дві системи координат. У побудові комічного ефекту провідна роль належить підготовці після чого – алогічної дії. Це класична схема:

1. **Підготовка** – логічна дія
2. **Очікування** – глядач «входить у правила гри»
3. **Злам** – алогічна дія

Це ключовий принцип. Глядач сміється не з хаосу, а з контрольованого порушення порядку [7; 1]. Цей приклад демонструє: створення хибного очікування, різку зміну сенсу і в результаті дає миттєвий комічний ефект [7; 5].

Темпо-ритм і драматургія сміху

Наступне правило: комічний трюк завжди повинен бути коротким та динамічним. Комедія – це мистецтво точного часу. Затримка або поспіх

можуть зруйнувати ефект [7; 5]. Також важливо тримати баланс та не «перевантажити» глядача сміхом. Тому класична структура комічного трюку виглядає так:

- наростання;
- вибух сміху;
- пауза;
- нове наростання.

Це нагадує музичну композицію, де сміх – це кульмінаційний акорд. Якщо комічний трюк наприкінці викликає регіт – структура побудована правильно. Якщо реакції сміху немає, це означає, що побудова була невірною.

Які бувають гегі?

Розберемо декілька класичних гегів, які використовуються в комедійних роботах.

1. Візуальний гег:

Комічність через предмет або дію. Для прикладу: занадто великий капелюх, який «живе своїм життям».

2. Ситуаційний гег:

Комічність через обставини. Коли персонаж потрапляє в ситуацію, яку сам створив.

3. Повторювальний:

Повтор дії з варіаціями. Коли кожен раз ефект дії посилюється.

4. Гег на контрасті:

Зіставлення протилежностей: великий/малий, сильний/слабкий.

5. Пластичний гег:

Заснований на тілесній виразності. Застосовують для демонстрації психологічного або фізіологічного стану персонажа.

6. Реквізитний гег:

«Неправильне» використання предмета [6].

Висновок

Ефект комічного в естрадно–цирковому номері – це результат точної взаємодії структури, техніки та індивідуального бачення актора. Він не виникає випадково, а будується через: деталь, логіку і її порушення, темп–ритм, контакт із глядачем.

Комічний трюк (гег) – це мікродраматургія, в якій закладено повноцінний конфлікт: очікування і його руйнування. Саме тому майстерність комедійного актора полягає не лише в тому, щоб «бути смішним», а в тому, щоб точно керувати увагою і реакцією глядача.

У сучасному мистецтві, попри розвиток нових форм, класичні принципи клоунади та пантоміми залишаються актуальними, оскільки вони базуються на універсальних механізмах людського сприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Bergson H. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*. London: Macmillan, 1911. 200 p.
 2. Carroll N. *Humour: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014. 144 p.
 3. Gaulier P. *The Tormentor*. London: Oberon Books, 2007. 160 p.
 4. Lecoq J. *The Moving Body (Le Corps Poétique)*. London: Methuen Drama, 2009. 208 p.
 5. Wright J. *Why Is That So Funny? A Practical Exploration of Physical Comedy*. London: Nick Hern Books, 2006. 256 p.
 6. Ужвенко Н. Я., Скрябіна Н. С. *Пантоміма у питаннях та відповідях: довідник*. Київ: Золоті ворота, 2013. 159 с.
- Електронні ресурси:
7. Internet Archive: Digital Library. URL: <https://archive.org/search?query=pantomime&tab=fulltext> (дата звернення: 28.11.2025).

ШЕВЧЕНКО Анастасія,

викладач кафедри майстерності актора та режисури

Харківського національного університету мистецтв

ім. І.П. Котляревського.

ТРАДИЦІЙНІ ТА СУЧАСНІ ПІДХОДИ У ВИКЛАДАННІ ПЛАСТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Пластичні дисципліни є неодмінною складовою у навчанні майбутніх акторів та режисерів, оскільки тіло актора є «апаратом втілення», тим, що проявляє сценічний задум. Дистанційна освіта додає складності у навчальний процес, але водночас сучасні технології допомагають знаходити цікаві та несподівані рішення у сценічному творі. Перед викладачами весь час постають питання, пов'язані зі збереженням традицій у викладанні дисциплін, цінним надбанням, яке варто було б зберегти й передати далі. Розглянемо традиційні та сучасні підходи у викладанні ритміки, основ сценічного руху, жонглювання, ексцентрики та пантоміми в контексті ХНУМ ім.І.П.Котляревського.

1. Ритміка.

Дисципліна акторів та режисерів, найбільш тісно пов'язана з музикою – це ритміка. В різні часи на театральному відділенні цю дисципліну викладали Розін М. Я., Бажевич Л. С., Ніконенко Р. М., Сурков І. В., Розін В. М., Полянська І. М. у тандемі з провідними концертмейстерами Мамаєвою Ж. В., Леоною А. О. З початком повномасштабного вторгнення перед викладачами постала задача дослідження нових джерел навчального матеріалу. Відбувається процес відбору, трансформування та створювання нових вправ. В контексті ритміки можна досліджувати роботи класиків: Е.–Ж. Далькроза, К. Орфа; сучасних видатних хореографів (І. Кіліан), майстрів пантоміми (Дж. Тьєррі), а також фільми Ч. Чапліна, де безліч сцен, побудованих саме на ритмічних засобах виразності. Напрямки «body percussion», «cup songs» теж яскраво демонструють сценічні втілення дисципліни «ритміка». Нажаль, часто

велика кількість інформації не сприяє переходу студентів до створення власних ритмічних малюнків або етюдів. З іншого боку – багато студентів вміють влучно використовувати виразні засоби «відео–мистецтва» для донесення ідеї свого твору до глядача. Важливо дати студенту вміння створювати сценічний номер ще й «театральними», а не лише «кінематографічними» засобами виразності. Викладач може створювати разом зі студентами свої власні вправи, і так підготувати перехід студентів до задуму та втілення свого ритмічного малюнку або етюдів до заліку.

2. Основи сценічного руху.

Ведеться багато дискусій з приводу того, що саме і як саме слід вивчати у контексті цієї дисципліни. Є викладачі, які роблять акцент на тренінговому моменті, відмовляючись від лексики історичного етикету та скорочуючи кількість елементів сценічного бою, і такий підхід надає студентам більше інформації про сучасні стани сценічного руху у мистецькому просторі України та Європи. Але зі свого особистого досвіду можу сказати, що багато елементів з ніби то «застарілих» напрямків є доволі важливими, а деякі – навіть необхідними, як–то сценічні падіння або ознайомлення з принципами «правильної ходи та постави» [2].

3. Ексцентрика.

Елементи акробатики та гімнастики в більшості випадків лишаються майже незмінними протягом багатьох десятиліть, іноді і століть, вони лише адаптуються під потреби сцени. Ексцентрика використовує ці елементи, а також елементи ексцентричної акробатики, де маємо справу зі зміщеним центром ваги. Можливо, трюки і не знадобляться актору безпосередньо в виставі, але актор отримує ряд вмінь, які допомагають засвоїти складні пластичні партитури ролі. Трюк стає мовою сценічної історії. Можна зробити ексцентричний номер і без акробатики, але трюк є спільним для всіх видів ексцентрики – і в музиці (наприклад, де музикант робить музичний інструмент з моркви й грає на ньому), і в ляльковій ексцентриці (де лялькар може водити ляльку ногами, або використовувати частини тіла для створення персонажів),

і в інших видах ексцентрики. Без фантазії не вигадати нового трюку, але без знань, як це робили раніше, теж дуже важко створити щось цікаве. А без знань техніки виконання трюків неможливо дотримуватися техніки безпеки в етюді.

4. Жонглювання.

Жонглювання вважається одним з найдавніших циркових жанрів. Хоча і в ньому весь час відбуваються трансформації та оновлення. Принцип підкидання трьох м'ячів є незмінним, а от форма та контекст використання цього трюку в сфері театру – змінюється. На фоні базових та ускладнених трюків з класичним реквізитом, які мають сталу і чітку структуру виконання, здавалося б, що можна вигадати? Але практика показує, що якраз обізнаність студентів у сучасних напрямках мистецтва та цифрових технологіях іноді підказує цікаве, нестандартне рішення, нове використання знайомого реквізиту, або знаходження нових видів та форм реквізиту для ексцентричного жонглювання.

5. Пантоміма.

Найбільш складний та виразний жанр, найближчий до театру та танцю. І навіть до мистецтва кінематографа. Використовуючи тілесні конструкції, які дійшли до нас через віки та десятиліття, пантоміма органічно влітає їх у сучасне звучання сценічного твору. Це дуже «вдячний» жанр для дистанційного навчання, бо не потрібно ані партнера, ані багато простору – лише тіло, техніка і фантазія. В форматі наживо пантоміма теж може використовувати виразні засоби відео: наприклад, відтворити через пластику тіла «зворотній рух», ніби «перемотати фільм назад», або принцип одночасного показу двох героїв в двох різних місцях. А в дистанційному форматі умовність жанру пантоміми дозволяє виконавцям «гратись» з кольором кадру, монтувати одночасно кілька картинок в одному кадрі та знаходити виразні засоби для найточнішої передачі ідеї етюду [6].

Висновки.

Сучасні студенти мають доступ до великого об'єму інформації, вміло користуються новітніми технологіями, але часто мають нестачу тілесного

досвіду. Тому у викладанні пластичних дисциплін важливо зберігати традиційні вправи, адаптувати їх під конкретні потреби курсу таким чином, щоб розширити спектр «пластичного арсеналу» студентів, і за потреби (для підкреслення теми, ідеї етюду) – дозволяти використовувати цифрові технології (які в жодному разі не мають замінювати «театральні» засоби виразності).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бучма О. Є. Психофізичний тренінг. Методичні рекомендації для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I–III рівнів акредитації. Київ: ДМЦНЗКМ, 2010. 55 с.
2. Веселовська Г. І. Сцена і рух. Концепти акторського існування театрального авангарду. *Академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. Мистецтвознавство України. Збірник наукових праць*. 2009. № 10. С. 123.
3. Гріньє Т. Б. Музична ексцентрика на естраді в епоху глобалізації. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2016. № 18. С. 143–149.
4. Паві П. Словник театру: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. С. 380–384.
5. Розін М. Я. Виховання основ пластичної культури сучасного актора й режисера як органічної частини акторської майстерності, незалежно від виду театрального мистецтва. *Музична і театральна освіта на Україні: історичний та методологічний аспекти. Матеріали науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу*. Харків: 1998. С. 35–36.
6. Ужвенко Н. Я., Скрябіна Н. С. Пантоміма у питаннях та відповідях: довідник. Київ: КМАЕЦМ, 2013. 159 с.

ШЕРШОВА Тетяна,

асистент кафедри естрадного мистецтва

Полтавського національного педагогічного університету

імені В. Г. Короленка, доктор філософії,

заслужений діяч естрадного мистецтва України.

ЕВОЛЮЦІЯ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ ЯК ПЕРФОРМАТИВНОЇ ПРАКТИКИ: ВІД ВАР'ЄТЕ ДО ЦИФРОВОЇ СЦЕНИ

Естрадний вокал як феномен музичного та перформативного мистецтва формується на перетині соціокультурних трансформацій, технологічного процесу та змін у художньо-естетичних парадигмах. Його еволюція демонструє поступовий перехід від локальних форм розважального мистецтва до глобалізованої цифрової комунікації, де вокаліст функціонує як комплексний перформер. У цьому контексті естрадний вокал доцільно розглядати не лише як вокально-технічну практику, але як багатовимірний перформативний акт, що включає звукову, візуальну, тілесну та медійну складові.

Окремі аспекти періодизації української музичної естради досліджували Н. Дрожжина (запропонувала модель розвитку естради з чотирьох етапів) [1], М. Мозговий (виділив три етапи становлення естрадної пісні) [2], Т. Самая (досліджує періодизацію вокально–музичної естради у контексті культурного життя України) [3], О. Шевченко (розглядає розвиток української популярної музики крізь призму окремих жанрових ліній) [4].

Витоки естрадного вокалу як перформативної практики сягають другої половини XIX століття, коли в Європі, зокрема у Франції та Великій Британії, набувають популярності вар'єте, мюзик-холи та кабаре. Саме в цих жанрово–синкретичних формах формується принципова модель естрадного виконавства, що поєднує вокал із акторською грою, пластикою та безпосередньою взаємодією з аудиторією. Історичні джерела засвідчують, що у паризькому «Moulin Rouge» (заснованому 1889 року) та лондонських

мюзик–холах вокальні номери функціонували як частина комплексного шоу, де важливу роль відігравала не лише вокальна майстерність, але й харизматична подача матеріалу. У цей період формується тип артиста–універсала, здатного до імпровізації та інтеракції з глядачем, що закладає основи перформативності естрадного вокалу.

На початку ХХ століття значний вплив на розвиток вокального виконавства справили технологічні інновації, зокрема винайдення грамофона (Еміль Берлінер, 1887) та подальший розвиток звукозапису. Це сприяло стандартизації вокального звучання та формуванню нових критеріїв якості виконання. Особливо важливим етапом стало впровадження електричного мікрофона у 1920–х роках, що радикально змінило вокальну техніку: замість форсованого звукоутворення, характерного для театральної традиції, формується інтимізований, нюансований спосіб звуковедення. Дж. Поттер відзначає, що «crooning style», представлений такими виконавцями, як Тоні Беннетт, Руді Валле, Бінг Кросбі, Джин Остін, Френк Сінатра, став можливим саме завдяки мікрофонній технології, яка дозволила працювати з мікродинамікою та тембровими відтінками.

У середині ХХ століття естрадний вокал зазнає подальшої стилістичної диференціації під впливом джазу, блюзу та рок-музики. Вокальна манера набуває індивідуалізованого характеру, а виконавець стає носієм унікального звукового «бренду». Водночас відбувається посилення перформативного компоненту: вокал інтегрується з елементами хореографії та театралізації. У 1950–1960-х роках, у період становлення рок-культури, сценічна поведінка виконавця стає одним із ключових факторів успіху. Прикладом є діяльність Елвіса Преслі, чия манера виконання поєднувала вокал із виразною тілесною експресією, що викликала значний суспільний резонанс. Таким чином, формується нова модель виконавця як сценічного суб'єкта, який створює цілісний перформативний акт.

Друга половина ХХ століття характеризується інтенсивною медіатизацією естрадного вокалу. Поява телебачення та музичних відео

(зокрема запуск телеканалу MTV у 1981 році) сприяла зміщенню акценту з аудіального на аудіовізуальний аспект виконання. Дослідження у сфері перформативних студій підкреслюють, що в цей період відбувається розширення поняття перформансу, яке охоплює не лише сценічну дію, але й медійну репрезентацію.

На межі XX – XXI століть розвиток цифрових технологій призводить до радикальних змін у вокальній практиці. Використання цифрових аудіоредакторів та програм корекції інтонації, зокрема Auto-Tune, розроблений компанією Antares Audio Technologies у 1997 році змінює уявлення про вокальну точність і технічну досконалість. голос стає об'єктом цифрової обробки, що розширює художні можливості, але водночас породжує дискусії щодо автентичності виконання. Паралельно розвиваються нові формати сценічної репрезентації: стримінгові платформи, соціальні мережі та відеохостинги трансформують традиційну модель «сцена – глядач» у багаторівневу систему комунікації.

Сучасний етап розвитку естрадного вокалу характеризується гібридизацією та мультимедійністю. Вокаліст виступає як мультифункціональний суб'єкт, що поєднує ролі виконавця, автора, продюсера та медіа-особистості. Дослідження цифрової культури вказують на формування «конвергентного медіапростору», в якому аудиторія бере активну участь у створенні та поширенні контенту. У цьому контексті перформативність естрадного вокалу набуває нових характеристик: вона стає інтерактивною, децентралізованою та глобалізованою.

Отже, еволюція естрадного вокалу як перформативної практики від вар'єте до цифрової сцени відображає загальні тенденції розвитку мистецтва в умовах модернізації та технологізації. Від первинних форм синкретичного сценічного дійства до сучасних цифрових форматів простежується послідовне ускладнення структури виконавського акту, розширення його функцій та зміна ролі виконавця. Сучасний естрадний вокал постає як складна система, що інтегрує музичні, театральні та медійні компоненти, формуючи нову

парадигму перформативності, в якій голос є не лише засобом звукової комунікації, але й елементом мультимодального художнього висловлювання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дрожжина Н. В. Вокальне виконавство у системі музичного мистецтва естради: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Харків, 2008. 186 с.
2. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2007. 175 с.
3. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
4. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2010. 19 с.

ШТЕФЮК Валерія,

*доцент кафедри режисури та акторського мистецтва
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ*

МЕДВІДЬ Євген, ПАВЛЕНКО Наталя,

*здобувачі ІІІ курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ОПП «Акторське мистецтво»
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.*

ТЕАТРАЛЬНА АНТРОПОЛОГІЯ ЯК МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ АКТОРСЬКОЇ ТЕХНІКИ У КОНЦЕПЦІЇ ЕВДЖЕНІО БАРБА

Театральне мистецтво другої половини ХХ століття характеризується активним пошуком нових форм сценічного вираження, що пов'язано з

трансформацією уявлень про природу акторської гри та функції театру в суспільстві. У цьому контексті особливого значення набуває діяльність італійського режисера та теоретика театру Евдженіо Барба, який запропонував концепцію театральної антропології як універсального методу дослідження акторської техніки [1].

Театральна антропологія формується як міждисциплінарний напрям, що поєднує елементи театрознавства, культурної антропології та практики акторського тренінгу. Її становлення безпосередньо пов'язане з діяльністю театру Odin Teatret та заснуванням Міжнародної школи театральної антропології (ISTA), у межах якої здійснювався порівняльний аналіз сценічних практик різних культур [2].

Основною метою театральної антропології є виявлення універсальних принципів, що лежать в основі сценічної поведінки актора. На відміну від традиційних підходів, які зосереджуються на інтерпретації ролі або психологічній мотивації персонажа, антропологічний підхід аналізує передусім фізичну та енергетичну організацію тіла виконавця [3].

Центральним поняттям у концепції Барби є передекспресивний рівень – базовий стан актора, що передує створенню сценічного образу. Саме на цьому рівні формуються основні принципи сценічної присутності, які згодом визначають ефективність акторської гри [1]. Передекспресивність пов'язана зі свідомим відхиленням від повсякденної поведінки, що дозволяє актору створювати особливу якість сценічної дії.

Одним із ключових понять театральної антропології є «позапovсякденна поведінка» (*extra-daily behaviour*), яка характеризується підвищеною енергетичною напругою та структурованістю рухів [4]. У цьому стані актор використовує тіло не як природний інструмент повсякденного існування, а як спеціально організовану систему знаків і дій.

Важливу роль у формуванні сценічної присутності відіграє принцип опозиції, що передбачає одночасне існування протилежних імпульсів у тілі актора. Наприклад, рух уперед може поєднуватися з внутрішнім

стримуванням або протидією, що створює напругу і динаміку [2]. Саме ця напруга є джерелом сценічної енергії, яка сприймається глядачем як виразність.

Іншим важливим принципом є порушення рівноваги або зміщення центру ваги. У повсякденному житті людина прагне до стабільності, тоді як у сценічній дії навмисне порушення балансу створює відчуття руху, активності та напруження [5]. Таким чином, актор формує особливу фізичну організацію, що відрізняє його від звичайної людини.

Значну увагу Барба приділяє поняттю енергії як ключового ресурсу акторської діяльності. Енергія розглядається не як абстрактна категорія, а як конкретна фізична і психофізична характеристика, що проявляється через ритм, напругу та динаміку руху [1]. Управління енергією є основою професійного акторського тренінгу.

Важливою особливістю театральної антропології є її міжкультурний характер. У межах досліджень ISTA було виявлено, що актори різних театральних традицій – зокрема європейського, азійського та традиційного ритуального театру – використовують подібні принципи організації тіла, незважаючи на відмінності у формах вираження [6]. Е.Барба вводить до наукового обігу поняття «євразійський театр», що трактується як зв'язок способів підготовки європейських акторів та методів формування акторів на основі театральних традицій Сходу, а безпосередньо тренінг – як безперервний процес, норма та стиль життя актора, спосіб організації власного існування та власної культури [7]. Це свідчить про існування універсальних закономірностей сценічної поведінки.

Отже, театральна антропологія у концепції Евдженію Барба виступає ефективним методом дослідження акторської техніки, оскільки дозволяє аналізувати глибинні механізми сценічної дії та формувати універсальні принципи підготовки актора. Її застосування сприяє розширенню меж театального мистецтва і відкриває нові перспективи для розвитку акторської педагогіки [3].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барба Е. Паперове каное / Пер.з англ. М. Шкарабан. Львів, 2001.
2. Barba E., Savarese N. A Dictionary of Theatre Anthropology. London: Routledge, 2006.
3. Watson I. Towards a Third Theatre: Eugenio Barba and the Odin Teatret. London: Routledge, 1993.
4. Barba E. On Directing and Dramaturgy. London: Routledge, 2010.
5. Zarrilli P. Acting (Re)Considered. London: Routledge, 2002.
6. Turner V. From Ritual to Theatre. New York: PAJ Publications, 1982.
7. Штефюк В. Д. Специфіка інтерпретації традиційних східних практик в європейських акторських тренінгах. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. № 3. С. 273–278.

ЩЕГЕЛЬ Вікторія,

*аспірантка другого року навчання
третього (освітньо-творчого) рівня вищої освіти
спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»
Київського національного університету театру,
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого
Науковий керівник: професор кафедри музичного виховання
Київського національного університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, доктор мистецтвознавства, професор
Катерина СТАНІСЛАВСЬКА.*

ПРОБЛЕМАТИКА ПІДГОТОВКИ АКТОРА ДО ФІЗИЧНОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ

Над майстерністю сценічного висловлювання актори працюють все своє життя. Пошуки та удосконалення завжди призводять до відкриттів (хоч би й

власних), але що ж особливого криється за цим «фізичним висловлюванням»? Та що сьогодні стає на заваді ясності, чіткості такої тілесної думки?

У попередніх доповідях [3; 4] ми розглядали шляхи до виразності рухів та жестів, звертаючись до принципів роботи французького майстра Жака Лекока та наших березильців. Їхні підходи до роботи вимагали дисциплінованості та регулярності. Способи виховання фізичної стійкості, готовності та водночас художнього наповнення реалізовувалися етюдним шляхом, імпровізаціями тощо.

Підготовка актора до фізичного висловлювання набуває особливого значення, коли йдеться про фізичний театр, де тілесна комунікація домінує або ж взагалі посуває вербальну. І коли сьогодні у виставі чи то навіть довготривалому етюді основним засобом виразності постає тіло – дуже мала кількість акторів до цього готова.

Працюючи зі студентами, а також спостерігаючи за роботою колег-акторів, можу припустити, що в умовах стресу та довготривалої напруги наше тіло забуло свободу і повністю підвладне мозковому контролю. Це добре спостерігається у вправах на довіру до партнера, дослідженні тіла партнера (з урахуванням та обговоренням усіх табуйованих для дотику зон – інтимних, проблемних тощо), імпровізаційних вправах, де має виникати тілесний імпульс, а не мозковий фільтр. Така ситуація унеможливорює подальший розвиток власного тілесного дослідження та вдосконалення для актора і тим паче вираження художнього образу через рух.

Анна Чернишова акцентує увагу на важливості різноманітності використання методик для «збагачення пластичного арсеналу» [1]. І тут дійсно слід зауважити, що найдієвішим є комплексний підхід, але також слід брати до уваги особливості кожного актора, його фізіологічні можливості та йти від того, що з «поточним матеріалом» можна робити – який підхід чи техніку підібрати конкретному акторові під особисті потреби для того чи іншого фізичного висловлювання на сцені. Обираючи всебічний підхід до підготовки

тіла слід все ж починати з найпершої зустрічі і знайомства з власним тілом і тілесністю.

Цікавий досвід відбувається з дослідженням і пошуком власного «центру», адже коли актор віднаходить своє ядро (як духовне, так і енергетично-тілесне), йому вдається органічно поєднувати внутрішні імпульси із зовнішньою дією – і це сприяє усвідомленій присутності та повноті тілесного вираження.

У своїй статті В. Штефюк [2] аналізує тілесно-орієнтовані практики до підготовки, зокрема методику виконання вправ японського режисера Тадаші Сузукі. Цей підхід дозволяє пробудити глибинний, первинний потенціал та шляхом концентрації, роботи з центром тяжіння, контролю дихання сформуванню абсолютно інакший рівень сценічної присутності. Адаптований тренінг Сузукі розроблений Д. Ноббсом, дозволить розкрити «тілесні переживання, які є джерелом дії» [2, с. 346].

Також, поєднання з іншими практиками – досліджуючи танець Буто, пізнаючи елементи театру Но, дивлячись на світові роботи фізичного театру, пластичного театру (адже важливо пізнати ці жанри як візуально, так і розібратись у відмінностях техніки на власному досвіді), засвоюючи тренінги/вправи/ідеї Є. Гротовського, П. Брука та інших митців світового рівня, які досліджували виразність тілесного аспекту в актора, його взаємодії тощо – дозволяє створити ґрунтовну базу для акторської тілесної виразності. Комплексне опанування цих методик дозволяє актору усвідомити власний тілесний потенціал і досягти вищого рівня підготовки до фізичного висловлювання. Отже, розуміння наявної проблеми та визначення реальних шляхів її подолання є необхідною умовою розвитку сучасної акторської підготовки.

Враховуючи сучасні можливості – доступ до електронних архівів вистав з усього світу, відкритість фахової літератури (за умови володіння мовою) та міжнародної мобільності, у тій мірі, в якій вона сьогодні доступна, – процес

ознайомлення з новими для нас театральними практиками значно спрощується й стає реальнішим для широкого кола акторів та дослідників.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Чернишова А. М., Заведія О. Б. Пластичність актора: сучасні підходи та методики. *Modern Perspectives on Global Scientific Solutions*: матеріали Міжнар. науково-практ. конф., (м. Берген, 3–5 берез. 2025 р.) С. 26–28.

2. Штефюк В. Д. Сучасний підхід до тілесної підготовки актора: інтеркультурний вимір і фізична виразність. *АРТ-платФОРМА*. 2025. Т. 11, № 1. С. 339–354.

3. Щегель В. Пошуки рухомого тіла за принципами методології Жака Лекока. *Перформативне та музичне мистецтво: цирк, театр, естрада*: Матеріали XIV Міжнар. науково-практ. конф., (м. Київ, 16–17 квіт. 2025 р.) С. 360–362.

4. Щегель В. Формування виразного сценічного жесту в акторській практиці: шляхи втілення. *Час мистецької освіти*: зб. ст. і тез доп. учасників XVI Всеукр. науково-практ. конф., (м. Харків, 16 трав. 2025 р.) С. 122–123.

ЯКОБЧУК Олександр,

*старший лаборант навчальної лабораторії
кафедри режисури та акторського мистецтва
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ*

ПЕТРЯЄВА Мирослава, ЗАЙКА Тетяна,

*здобувачі III курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ОПП «Акторське мистецтво»
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.*

**ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО АВАНГАРДУ:
ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ СПАДЩИНИ «БЕРЕЗОЛЯ» В
ДЕКОЛОНІЗОВАНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ**

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю не лише повернення до забутої або витісненої мистецької спадщини, а й її актуалізації в умовах сучасних культурних трансформацій. Особливої ваги набуває звернення до унікального явища українського театрального авангарду, в центрі якого постає діяльність мистецького об'єднання «Березіль» та постать Леся Курбаса як ключового етапу формування модерної театральної мови в Україні [1; 2].

Розвиток театрального мистецтва перебуває у безпосередньому зв'язку з історичними та політичними процесами. Після Першої світової війни європейське мистецтво зазнає радикальних трансформацій: формується авангард як феномен культурного прориву, спрямований на руйнування канонів і пошук нових засобів вираження [4].

В українському контексті 1920–х років ці процеси набувають особливої інтенсивності, формуючи самобутню модель театрального розвитку. «Березіль» у цьому сенсі постає не лише як театр, а як цілісна художня система, що акумулює в собі інноваційні пошуки епохи та водночас продукує оригінальну естетику [2].

Метою дослідження є осмислення феномену «Березоля» як унікальної мистецької системи та виявлення його потенціалу для актуалізації в сучасному театральному процесі України. У роботі розглянуто принципи організації сценічної дії у «Березолі», зокрема синтетичність, знаковість і конструктивність як базові засади формування нової театральної мови [3].

Проаналізовано, що сценографія у «Березолі» постає не як фон, а як активний учасник дії. Світло виконує драматургічну функцію, а режисура базується на принципах монтажності та ритмізації [3].

Окрему увагу приділено акторові, який у системі Курбаса трансформується з носія психологічного переживання у носія форми і знаку. Це дозволяє визначити феномен курбасівського актора, який мислить пластично, ритмічно та концептуально [3].

Встановлено, що феномен «Березоля» полягає у створенні цілісної театральної мови, де всі елементи взаємодіють як єдиний організм, формуючи інтелектуальний і багаторівневий сценічний простір.

Переривання розвитку цього явища у 1930–х роках спричинило втрату безперервності традиції, що зумовлює сучасний інтерес до відновлення і переосмислення авангардної спадщини [4].

У сучасному культурному контексті України, зокрема в умовах деколонізації та зростання творчої свободи, відбувається повторна актуалізація феномену українського авангардного театру. Це дозволяє не лише відновити історичну справедливість, а й вловити тенденцію розвитку сучасного українського театального мистецтва [4].

Сьогодні театр отримує значно ширші можливості для експерименту, синтезу мистецтв і пошуку нових форм. Саме тому праця Курбаса і «Березоля» постає не як історичне явище, а як жива методологія, здатна надихати сучасних митців [1].

Отже, можна зробити висновок, що актуалізація феномену «Березоля» дозволяє простежити безперервність розвитку українського театру та окреслити його сучасні вектори. Умови більшої художньої свободи сприяють

тому, що закладені Курбасом принципи можуть отримати нове, інтенсивне та органічне продовження [3; 4]. Перспективи подальших досліджень полягають у глибшому аналізі того, як саме феномен «Березоля» трансформується у сучасних театральних практиках, а також у виявленні нових форм його інтерпретації в контексті актуальних соціокультурних процесів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Open Kurbas. URL: <https://openkurbas.org/> (дата звернення: 02.04.2026)
2. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід. Київ: Фенікс, 2012. 512 с.
3. Курбас Л. Філософія театру. Харків, 2022. 920 с.
4. Веселовська Г. І. Український театральний авангард. Київ: Фенікс, 2010. 368 с.

ЯРЕМЕНКО Лариса,

*викладач кафедри режисури та акторського мистецтва
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ.*

ОСОБЛИВОСТІ СИНТЕЗУ ПЛАСТИКИ ЛЯЛЬКИ І СЛОВА У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ

Театр ляльок за своєю суттю є синтетичним мистецтвом, де візуальний образ (лялька) та акустичний образ (слово) мають перебувати в нерозривній єдності. У процесі навчання майбутнього актора головним викликом є подолання розриву між технічним опануванням механіки ляльки та психологічним проживанням тексту. Навчання роботі з лялькою базується на розумінні того, що лялька – це не просто предмет, а художній образ, який оживає лише через поєднання фізичної дії (пластики) та звукового супроводу (слова). У навчальному процесі важливо донести до студента, що слово без руху в театрі ляльок є декларативним, а рух без слова (якщо це не німа сцена) –

часто лишається незрозумілим. Ключовою проблемою є часте «існування нарізно», коли рух ляльки не збігається з логікою мовлення, що руйнує цілісність образу. Найважливіше в роботі з лялькою – це досягнення стану, при якому слово стає імпульсом для руху, а рух – візуальним продовженням думки.

Психофізичні особливості роботи актора–ляльководи базуються на розщепленні та концентрації уваги. Одна з найскладніших навичок – розподіл уваги між технічним контролем рук (пластика), емоційним наповненням голосу та візуальним контролем за «лінією погляду» ляльки.

Процес навчання спрямований на те, щоб актор «забув» про власне тіло і передав усю імпульсивність мовлення в «руку», яка стає центром виразності.

Щоб подолати м'язові затиски актора існують вправи на координацію, де слово провокує жест, а жест диктує інтонацію.

Педагог і дослідниця, завідувачка кафедри мистецтва театру ляльок Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка – Карого Тетяна Сільченко акцентує увагу на тому, що актор театру ляльок працює в системі «подвійного життя». Його психофізіологія має бути спрямована на оживлення неживого об'єкта: «Процес навчання актора–ляльководи – це насамперед виховання здатності передавати власну енергію через «мертву» матерію ляльки, де слово виступає не просто звуком, а енергетичним посилом, що диктує жест». Погоджуюсь з її основними аспектами: «Пластика ляльки народжується раніше за звук, а слово лише завершує дію. Студент має навчитися розподіляти увагу між текстом, механікою ляльки та взаємодією з партнером» [2].

У театрі ляльок жест часто передує слову або завершує його. Навчання фокусується на «фізичній дії» слова – як лялька «дихає» перед тим, як щось сказати.

Ритмічна відповідність: ритм мовлення має збігатися з динамікою руху:

- швидкий темп мовлення: дрібна, гостра пластика;
- протяжні голосні: плавні, широкі рухи.

- Специфіка різних систем ляльок:
- Лялька – рукавичка: акцент на динаміці, побудованій на зміні нахилів та різких жестах, що підсилюють комізм чи експресію слова.
- Маріонетки: синтез слова з довгими лініями руху, де пауза в мовленні заповнюється інерційним рухом ниток.
- Тростинні ляльки: можливість широкого жесту, що потребує величнього, академічного мовлення.

Навчання над мовленнєвою партитурою в контексті пластики передбачає пошук «голосу ляльки», який би відповідав її зовнішньому вигляду (фактурі). Щодо проблеми «ілюстративності»: типова помилка початківців – дублювання лялькою кожного слова (кивання на кожне «так»). Навчання спрямоване на розвиток контрапункту: коли пластика може суперечити слову, створюючи глибший зміст (наприклад, лялька каже «я не боюсь», але її пластика тремтлива).

Якщо ж говорити про дикцію та артикуляцію, то пластична робота «рота» ляльки (якщо передбачено конструкцією) має бути синхронізована з логічними наголосами фрази.

Щодо методики вправ на поєднання руху та мовлення:

Етап 1: «Безмовна дія»: опрацювання пластичного етюдів, де лялька має «проговорити» ситуацію лише рухами.

Етап 2: «Звукосполучення та жест»: вправи на поєднання елементарних звуків (о, а, у) з рухом голови чи рук ляльки.

Етап 3: «Монолог у дії»: складна вправа на взаємодію ляльки з предметом під час виголошення тексту. Тут відпрацьовується природність дихання актора.

Етап 4: «Діалог»: робота над реактивною пластикою – як лялька слухає партнера. «Слухання» в театрі ляльок – це активний пластичний процес.

Поділяючи методологічні підходи Ольги Бучми-Бернацької, кандидатки мистецтвознавства, доцентки, завідувачки кафедри режисури та акторського мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та циркового

мистецтв, щодо роботи над образом, її теоретичні положення та практичні дослідження, вважаю за доцільне зосередити увагу на методиці виховання актора, де слово це інструмент характеру персонажа через пластичну форму. Ольга Бучма–Бернацька зазначає: «Синтез слова і пластики починається з розуміння конструкції ляльки. Кожна система (рукавична, маріонетка, тростинна) диктує свою манеру вимовляння тексту та свою амплітуду жесту» [1].

Щодо практичних порад з методики:

– Вправа «Озвучена пластика»: спочатку створюється пластична партитура ролі без слів, а потім на неї «нанизується» текст.

– Темпоритм: невідповідність темпу мовлення і темпу руху ляльки – головна помилка початківців.

Ольга Бучма-Бернацька наполягає на вправах, що тренують синхронізацію дихання актора з диханням (імітованим) ляльки. В процесі навчання ключовим є розуміння того, як слово актора взаємодіє з пластикою конкретного виду ляльки.

Дослідження специфіки синтезу в різних системах ляльок:

– маріонетка: мовлення має підлаштовуватися під цей неземний рух – воно стає легким, ніби «польотним».

– тростинна лялька: ця система спонукає до патетики та широких жестів. Вона вимагає бездоганної дикції та міцної вокальної опори, щоб голос відповідав масштабу руху.

– планшетна лялька: вимагає тонкого нюансування кожного слова, що має синхронізуватися з філігранною дрібною моторикою.

Тож навчання синтезу пластики та слова – це не просто вправи, а трансформація від механічного керування предметом до народження художнього образу. Щоб досягти цього, потрібно постійно розвивати в собі три якості:

– аналітичне мислення: глибоко аналізуючи текст, перш ніж дати йому голос;

- високу координацію: тренування фізичного втілення, щоб слово і жест були єдиним цілим;
- емоційну лабільність: навчитись миттєво змінювати стан, щоб «оживити» неживий об'єкт.

Синтез пластики і слова є базовим критерієм професійності в театрі ляльок. Це не механічне додавання тексту до руху, а народження нової якості сценічного життя. Системний підхід у навчанні дозволяє розвинути специфічне «лялькове мислення», де слово стає фізично відчутним через жест, а пластика набуває інтелектуального змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бучма-Бернацька О. М. Методика роботи з актором у театрі ляльок: навч. посіб. Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2011. 132 с.
2. Сільченко Т. В. Психофізіологічні аспекти роботи актора-ляльководи. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. пр. Київ, 2011. Вип. 9. С. 136–141.

Наукове видання

МАТЕРІАЛИ

**XV Міжнародної науково–практичної конференції
ПЕРФОРМАТИВНЕ ТА МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО:
ЦИРК, ТЕАТР, ЕСТРАДА**

15 – 16 квітня 2026 року

(змішаний формат)

КИЇВ – 2026

MATERIALS

**XV International Scientific and Practical Conference
PERFORMATIVE AND MUSICAL ARTS:
CIRCUS, THEATER, PERFORMANCE**

April 15 – 16, 2026

(mixed format)

KYIV – 2026

Контактна інформація організаційного комітету:

01032, Україна, м. Київ, вул. Жилянська, 88.

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва

Тел.: +38 (044) 284 36 19

E-mail: kmaesm@kyivcity.gov.ua, inbox@kmaesm.edu.ua

www.kmaesm.edu.ua