

ISSN 2616-759X (Print)
ISSN 2617-1236 (Online)

ВІСНИК КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

2025

Том
Vol. 8

№ 1

Scientific Journal

**BULLETIN
OF KYIV
NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE
AND ARTS**

Series in Stage Art

Київський національний університет культури і мистецтв
Вісник Київського національного університету культури і мистецтв.
Серія: Сценічне мистецтво

Науковий журнал

«Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво» є важливим міжнародним форумом, на сторінках якого обговорюють питання науки та практики всіх видів сценічного мистецтва. Тут можуть висуватися і піддаватися дискусії гіпотези як науково-теоретичного, так і творчо-педагогічного характеру. Такий підхід свідчить, що історія сценічного мистецтва має сучасне значення, що мистецтвознавчим дослідженням потрібна методологія, а театральній критиці та педагогіці – інформаційне поле для дискусій.

У журналі опубліковано матеріали з питань теорії, історії і практики світового та українського сценічного мистецтва.

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського національного університету культури і мистецтв
(протокол №19 від 30.06.2025 р.)

Відповідно до наказу Міністерства освіти і науки України № 420 від 15.04.2021 науковий журнал включено до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України, у яких можуть публікуватися результати дисертаційних робіт на здобуття наукових ступенів доктора і кандидата наук у галузі знань «Мистецтвознавство» зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво»

Головний редактор

Катерина Юдова-Романова – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Члени редакційної колегії

Шарка Гавалічкова Кисова – доктор філософії у галузі мистецтвознавства, доцент (Університет імені Масарика, Чехія); **Оксана Гарачковська** – доктор філологічних наук, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Марина Гринишина** – доктор мистецтвознавства, професор, старший науковий співробітник (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна); **Світлана Деркач** – кандидат мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Микола Крипчук** – кандидат мистецтвознавства, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Мирослава Мельник** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Роман Набоков** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Харківська державна академія культури, Україна); **Дієс Плассар** – доктор театрознавства, професор (Університет Поль-Валері – Монпельє III, Франція); **Вікторія Стрельчук** – кандидат педагогічних наук, професор (Київський університет культури, Україна).

Голова редакційної ради

Сергій Безклубенко – доктор філософських наук, професор, почесний академік Національної академії мистецтв України (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Члени редакційної ради

Наталія Владимірова – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна); **Олександр Клековкін** – доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Національної академії мистецтв України (Національна академія мистецтв України, Україна); **Неллі Корнієнко** – доктор мистецтвознавства, професор, академік Національної академії мистецтв України (Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса, Україна); **Галина Миленька** – доктор мистецтвознавства, професор (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна).

Рецензенти

Михайло Барнич – кандидат мистецтвознавства (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Сергій Безклубенко** – доктор філософських наук, професор, почесний академік (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Сергій Виткалов** – доктор культурології, професор (Рівненський державний гуманітарний університет, Україна); **Наталія Владимірова** – доктор мистецтвознавства, професор Національної академії мистецтв України (Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, Україна); **Любов Голубцова** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Луганська державна академія культури і мистецтв, Україна); **Віктор Мозговий** – доктор педагогічних наук, професор (Національний університет кораблебудування імені адмірала Макарова, Україна); **Тетяна Совгіра** – доктор культурології, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Юлія Трач** – доктор культурології, професор (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна); **Ольга Шлемко** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Україна); **Катерина Юдова-Романова** – кандидат мистецтвознавства, доцент (Київський національний університет культури і мистецтв, Україна).

Науковий журнал відображається в таких базах даних: BASE, Crossref, DOAJ, Google Академія, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: довідник наукових ресурсів відкритого доступу, Scilit, Index Copernicus, Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського, Наукова періодика України (УРАН).

Найменування органу реєстрації друкованого видання	Міністерством юстиції України видано Свідчення про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації № 23120-12960 Р Серія KB від 25.01.2018
ISSN	ISSN 2616-759X (Print) ISSN 2617-1236 (Online)
Рік заснування	2018
Періодичність	2 рази на рік
Засновник / адреса	Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133
Адреса редакційної колегії	вул. Д. Дорошенка, 14, каб. 29, м. Київ, Україна, 01042
Видавництво	Видавничий центр КНУКіМ, вул. Д. Дорошенка, 14, м. Київ, Україна, 01042
Сайт	artonscene.knukim.edu.ua
E-mail	artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com
Телефон	+38(050)3812292

За точність викладених фактів та коректність
цитування відповідальність несе автор

© Київський національний університет культури і мистецтв, 2025
© Автори, 2025

Kyiv National University of Culture and Arts
Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts.
Series in Stage Art
Scientific Journal

“Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art” is an important international forum; the Journal covers the issues of science and practice of all types of performing arts. There are scientific, theoretical, and creative education hypotheses. The approach shows that the history of the performing arts is of contemporary significance, art studies require methodology, and theatre criticism and pedagogy need information fields for discussions.

The Journal publishes materials on the theory, history and practice of the world and Ukrainian Performing Arts.

*Recommended for publication by the Academic Council of Kyiv National University of Culture and Arts
(Minutes No 19 from 30.06.2025)*

In accordance with the order of the Ministry of education and science of Ukraine No. 420 dated 15.04.2021, the Scientific Journal is included in B Category of the list of scientific professional publications of Ukraine, which can publish the results of the List of professional scientific publications of Ukraine, which may publish the results of dissertations for the DSc and PhD degrees in the field of study “Art Studies”, programme subject area 026 “Performing Arts”

Editor-in-Chief

Kateryna Yudova-Romanova – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Editorial Board

Svitlana Derkach – PhD in Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Maryna Grynyshyna** – DSc in Art Studies, Professor, Senior Researcher (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Oksana Harachkovska** – DSc in Philology, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Mykola Krypchuk** – PhD in Art Studies, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Sharka Havlichkova Kysova** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Masaryk University, Czech Republic); **Myroslava Melnyk** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Roman Nabokov** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kharkiv State Academy of Culture, Ukraine); **Didier Plassard** – DSc in Theatre Studies, Professor (Paul Valéry University Montpellier 3, France); **Viktorii Strelchuk** – PhD in Pedagogy, Professor (Private Higher Educational Institution “Kyiv University of Culture”, Ukraine).

Chief of the Editorial Council

Serhii Bezklubenko – DSc in Philosophy, Professor, Honourary Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

Members of the Editorial Council

Oleksandr Klekovkin – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (National Academy of Arts of Ukraine, Ukraine); **Nelli Kornienko** – DSc in Art Studies, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Les Kurbas National Centre for Theatre Arts, Ukraine); **Halyna Mylenka** – DSc in Art Studies, Professor (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Nataliia Vladymyrova** – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine).

Reviewers

Mykhailo Barnych – PhD in Art Studies (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Serhii Bezklubenko** – DSc in Philosophy, Professor, Honourary Academician of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Liubov Holubtsova** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Luhansk State Academy of Culture and Arts, Ukraine); **Viktor Mozhovyi** – DSc in Education, Professor (Admiral Makarov National University of Shipbuilding, Ukraine); **Olha Shlemko** – PhD in Art Studies, Associate Professor (National Academy of Culture and Arts Management, Ukraine); **Tetiana Sovhyra** – DSc in Cultural Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Yuliia Trach** – DSc in Cultural Science, Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine); **Nataliia Vladymyrova** – DSc in Art Studies, Professor, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine (Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre, Cinema and Television University, Ukraine); **Serhii Vytkaiov** – DSc in Cultural Studies, Professor (Rivne State University of Humanities, Ukraine); **Kateryna Yudova-Romanova** – PhD in Art Studies, Associate Professor (Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine).

The Scientific Journal is displayed in such databases: BASE, Crossref, DOAJ, Google Scholar, MIAR, OpenAIRE, Polska Bibliografia Naukowa (PBN), ResearchBib, ROAD: the Directory of Open Access scholarly Resources, Scilit, Index Copernicus Journals Master List, Journal Factor, JournalTOCs, Ulrich's Periodicals Directory, WORLDCAT, World Catalogue of Scientific Journals, Vernadsky National Library of Ukraine, Scientific Periodicals of Ukraine (URAN).

Name of authority registration of the printed edition	The certificate of Media Outlet State Registration No 23120-12960 P Series KV dated 25.01.2018 issued by the Ministry of Justice of Ukraine
ISSN	ISSN 2616-759X (Print) ISSN 2617-1236 (Online)
Year of foundation	2018
Frequency	twice a year
Founder / Postal address	Kyiv National University of Culture and Arts, 36, Yevhena Konovaltsia St., Kyiv, 01133, Ukraine
Editorial board address	14 Dmytra Doroshenko St., off. 29, Kyiv, Ukraine, 01042
Publisher	KNUKiM Publishing Centre, 14 Dmytra Doroshenko St., Kyiv, 01042, Ukraine Kyiv, Ukraine, 01042
Web-site	artonscene.knukim.edu.ua
E-mail	artonscene@knukim.edu.ua, iudovakateryna@gmail.com
Tel.	+38(050)3812292

The author is responsible for the accuracy of the facts and correctness of the citation

© Kyiv National University of Culture and Arts, 2025
© Authors, 2025

ЗМІСТ

ПИТАННЯ ТЕОРІЇ ТА ІСТОРІЇ

Олександр Коваль	Походження та розвиток стендапу як жанру сценічного мистецтва	6
Тетяна Совгира	Потенціал штучного інтелекту в генерації сторителінгу для перформативних видовищ та екранних творів	20
Іван Сорока, Марина Сорока	Ілюстрований підтекст у трактуванні Михайла Карасьова: від внутрішнього бачення до сценічного виконання	33

ПРОБЛЕМИ ПРАКТИКИ

Тетяна Бойко, Нікіта Калюжний, Анжеліка Чорнойван	Зооморфні компоненти у практиці українського театру: історіографічний дискурс	44
Владислав Корнієнко	Сучасний цирк: виклики, можливості, перспективи	57
Людмила Поліщук	Культурно-мистецька цінність івентів в Україні	70

ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА

Катерина Юдова-Романова, Ігор Борко, Ольга Нагорна	Театральна педагогіка Михайла Чехова та Леся Курбаса: порівняльна характеристика систем	82
---	---	----

РЕЦЕНЗІЇ. ВІДГУКИ. ОГЛЯДИ

Валерій Панасюк	Віргінія Ідзяліте про історію східного театального костюма	97
------------------------	--	----

CONTENTS

ISSUES OF THEORY AND HISTORY

<i>Oleksandr Koval</i>	Origin and Development of Stand-up Comedy as a Genre of Performing Arts	6
<i>Tetiana Sovhyra</i>	Potential of Artificial Intelligence in the Generation of Storytelling for Performative Spectacles and Screen Works	20
<i>Ivan Soroka, Maryna Soroka</i>	Illustrated Subtle Meanings in Mykhailo Karasov's Interpretation: From Inner Vision to Stage Performance	33

PROBLEMS OF PRACTICE

<i>Tetiana Boiko, Nikita Kaliuzhnyi, Anzhelika Chornoivan</i>	Zoomorphic Components in the Practice of Ukrainian Theatre: Historiographical Discourse	44
<i>Vladyslav Korniienko</i>	Modern Circus: Challenges, Opportunities, Prospects	57
<i>Liudmyla Polishchuk</i>	Cultural and Artistic Value of Events in Ukraine	70

THEATRE PEDAGOGY

<i>Kateryna Yudova-Romanova, Ihor Borko, Olga Nagorna</i>	Theatre Pedagogy of Mykhailo Chekhov and Les Kurbas: Comparative Characteristics of Systems	82
---	---	----

REVIEWS. COMMENTS. INSPECTIONS

<i>Valerii Panasiuk</i>	Virginija Idzelytė on the History of Oriental Theatrical Costume	97
-------------------------	--	----

DOI: 10.31866/2616-759X.8.1.2025.336155

УДК 792:[792.22(091):316.7

ПОХОДЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК СТЕНДАПУ ЯК ЖАНРУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Олександр Коваль*e-mail: oleksandrkoval512@gmail.com; ORCID: 0009-0006-6065-3013**Приватний заклад вищої освіти «Міжнародний класичний університет
імені Пилипа Орлика», Миколаїв, Україна*

Анотація

У статті представлено всебічне дослідження стендап-комедії як унікального жанру сценічного мистецтва, що поєднує елементи гумору, сатири, імпровізації та публічного висловлювання. Розглянуто витoki стендапу в контексті театральних і фольклорних традицій, простежено його історичну еволюцію, естетичні трансформації та соціокультурне значення в різні епохи.

Мета дослідження – простежити історичну еволюцію стендап-комедії від архаїчних форм театального комізму до її сучасного формату, виявити ключові художні, комунікативні та соціокультурні характеристики цього жанру. **Методологія дослідження** ґрунтується на міждисциплінарному підході з використанням історико-культурного, порівняльного, структурно-аналітичного та мистецтвознавчого методів. Проаналізовано традиції античної комедії, середньовічних блазнів, комедії дель арте, культури скомороства, водевілю та вар'єте, а також їхній вплив на становлення та трансформацію стендапу як окремого сценічного явища. **Наукова новизна** полягає у виявленні тяглості між традиційними формами сценічного комізму та сучасним стендапом. Уперше стендап розглянуто як самостійний жанр сценічного мистецтва з власною драматургією, формами взаємодії з аудиторією та соціокультурною функцією. Автор пропонує трактування стендапу як синтетичного явища, що поєднує риси монодрами, сатиричного висловлювання та імпровізованого перформансу. **Висновки.** Стендап є результатом тривалої культурної еволюції, який успадкував традиції публічного гумору, соціальної критики та імпровізації. Його здатність швидко реагувати на соціальні зміни, актуальні події й культурні тенденції робить стендап важливим інструментом суспільного діалогу. Сучасна форма жанру зберігає його історичні функції, зокрема розважальну й критично-комунікативну, водночас адаптуючись до нових умов цифрового середовища та глобалізованого культурного простору. Стендап продовжує виконувати роль соціального індикатора, реагуючи на актуальні виклики часу.

Ключові слова: стендап; сценічне мистецтво; театральні жанри; гумор; сатира; імпровізація; взаємодія з аудиторією; культурна еволюція; соціальний коментар; цифрові медіа

Постановка проблеми

Стендап як жанр сценічного мистецтва набув широкого розповсюдження в глобальному культурному просторі, зокрема в другій половині XX – на почат-

ку XXI століття. Він поєднує в собі риси індивідуального виконавського стилю, публічного висловлювання, сатири, імпровізації та соціального коментаря. Водночас, попри його очевидну популярність, феномен стендапу в українському науковому дискурсі досі залишається недостатньо дослідженим. Зокрема, досі відсутнє цілісне уявлення про історичні витоки стендапу, його еволюцію як жанру, а також про ті естетичні, соціальні та комунікативні механізми, що лежать в його основі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Стендап як жанр викликає дедалі більший інтерес дослідників різних галузей – від театрознавства до журналістики та лінгвістики. Окремі аспекти цього явища розглядають переважно в контексті телевізійного гумору, сучасної комунікації або креативних індустрій, тоді як його театрознавче осмислення часто залишається поза межами академічного аналізу.

Т. Пилипчук у праці «Історія зародження стендапу та його популярність на Заході» (2019) простежує еволюцію жанру від водевілю та вар'єте, звертаючи увагу на внесок Марка Твена, чий стиль гумористичного монологу заклав основи сучасного стендапу. Авторка також аналізує підходи Л. Мінца, Р. Стебінса та С. Кірка. Зокрема, Л. Мінц, на думку Т. Пилипчук (2019), підкреслює прямий характер взаємодії між виконавцем і глядачами, акцентуючи на тому, що стендап обходиться без традиційних театральних атрибутів, таких як сценічні костюми чи реквізит. Натомість Р. Стебінс трактує стендап як форму мистецтва, засновану на гумористичному діалозі, наголошуючи на його взаємодійному характері. С. Кірк пропонує ширше трактування стендапу, розглядаючи його як складний процес взаємодії, у якому активну роль відіграє не тільки виконавець, а й публіка. На його думку, ефективність виступу значною мірою визначається ступенем емоційної включеності та реакцією аудиторії, що свідчить про динамічний характер жанру.

Цінним є також дослідження Т. Недбайло (2018), яка пропонує класифікацію стендапів у телевізійній журналістиці за місцем у сюжеті, функцією та способом запису. Її праця проливає світло на адаптацію стендапу в українських новинах і зміни термінології з радянського «в кадрі» на сучасне «стендап».

О. Лобова та О. Євтушенко (2018) акцентують на лінгвістичних особливостях жанру, зокрема на структурі англomовного жарту, аналізуючи тексти Джорджа Карліна. Вони підкреслюють недостатність досліджень стендапу як мовленнєвого жанру.

Е. Цуріна (2024) зосереджується на невербальних аспектах, зокрема жестикуляції та інтонації, доводячи важливість їх системного вивчення. Ю. Савіна (2021) аналізує інконгруентність як засіб створення чорного гумору, акцентуючи на труднощах перекладу та міжкультурної комунікації.

У зарубіжному дослідженні Х. Сьобом (Sjöbohm, 2008) порушено питання американізації жанру, проте його аналіз обмежений кількома прикладами, що вимагає розширення порівняльної бази.

Попри наявність цінних напрацювань, стендап досі потребує комплексного міждисциплінарного дослідження як жанру сценічного мистецтва. **Мета цього**

дослідження – простежити як із давніх форм народного гумору виник стендап та перетворився на окремий жанр сценічного мистецтва зі своєю внутрішньою структурою, правилами й традиціями.

Виклад основного матеріалу

Стендап як оригінальна та динамічна форма сценічного мистецтва має давнє походження, що простежується в культурних практиках різних народів й історичних періодів. Сьогодні цей жанр є важливим складником популярної культури, однак його витoki сягають глибокого минулого. Риси стендапу можна виявити у численних формах гумористичних виступів, що передували сучасному уявленню про жанр, засвідчуючи загальнолюдську потребу в сміху як способі осмислення дійсності та вираження критичного погляду на суспільство.

Витoki стендапу сягають античних театральних традицій Стародавньої Греції та Риму, де комедійні вистави не тільки сформували основу для розвитку жанру, а й заклали принципи, актуальні й донині. Давні комедії поєднували в собі функції розваги та критичного осмислення дійсності. Саме ця подвійність призначення є характерною і для сучасного стендапу. Такі виступи не тільки викликали сміх, а й гостро висвітлювали моральні недоліки, суспільні суперечності та політичні проблеми епохи. Поєднання сатири й гумору як засобу впливу на глядача й сьогодні залишається визначальною рисою стендапу.

8

Комедія як самостійний жанр драматургії виникла в Стародавній Греції близько V століття до н. е. й тісно пов'язана з культовими обрядами, присвяченими божеству Діонісу – покровителю театру, родючості та виноробства (Гальчук, 2008). Ці обрядові дійства супроводжувалися яскравими, емоційно насиченими процесіями, під час яких учасники виконували експресивні пісенні та сценічні номери з елементами комічної імпровізації. Такий формат колективного спонтанного виступу з активною залученістю глядачів заклав підвалини майбутніх форм комічного перформансу, включаючи стендап, що також ґрунтується на безпосередньому контакті виконавця з публікою та реактивності сценічної дії.

Розвиток античної комедії характеризується поступовою еволюцією змістових акцентів і сценічної поетики, яку доцільно умовно поділити на три етапи. Кожен з них вирізнявся характерними тематичними орієнтирами, художніми прийомами та репрезентативними авторами.

На першому етапі, що позначений у науці як період староаттичної комедії, домінували гостросатиричні твори, спрямовані на осмислення суспільно-політичної проблематики. Найяскравішим представником цього напрямку був Арістофан, у творчості якого, зокрема в п'єсах «Лісістрата», «Хмари», «Жаби», поєднуються алегоричність, гротеск та відверта критика владних інституцій. Середньоаттична комедія ознаменувала поступовий перехід від відкритої політичної сатири до зображення побутових тем і міжособистісних ситуацій, однак цей період представлений обмеженим числом збережених текстів, а самі імена драматургів майже не зафіксовані в літературній традиції. Нарешті, новоаттична комедія зосереджувалася переважно на повсякденному житті, моральних конфліктах та соціальній психології. Цей напрям репрезентує творчість Менандра,

чий п'єси значною мірою вплинули на подальший розвиток європейської комедії, зокрема в римському театрі (Гальчук, 2008).

Антична комедія характеризується усталеною композиційною організацією, яка охоплювала низку структурних компонентів, кожен з яких мав специфічну функціональну й смислову роль у драматургічному цілому. Ці елементи не були суто формальними складниками, а являли собою органічну частину художньої моделі твору, сприяючи розгортанню сюжетної лінії, розкриттю характерів дійових осіб та реалізації ідеологічного змісту авторського задуму. Така багаторівнева структура формувалася впродовж тривалого історичного періоду та стала ознакою жанрової цілісності класичної комедії.

До складу структурної організації античної комедії входило кілька функціонально й естетично визначених компонентів, які забезпечували цілісність драматургічного твору та сприяли реалізації авторського задуму.

Пролог виконував роль вступного сегмента, у межах якого окреслювались основні сюжетні обставини, представлялися персонажі й формувалася емоційний фон вистави. Часто ця частина мала форму прямого звернення до глядачів, що давало змогу авторові актуалізувати тему твору або висловити власну позицію стосовно певних суспільних подій.

Парод позначав урочистий вихід хору на сцену, супроводжуваний музично-хореографічними елементами. Цей компонент не тільки надавав виставі видовищності, а й позначав перехід до основної частини дії, водночас фокусуючи увагу публіки на значущості подальших подій.

Агон виступав у формі сценічного протистояння чи диспуту між центральними персонажами, які репрезентували протилежні соціальні, політичні чи моральні позиції. Саме через агон розкривалися ключові конфлікти, що структурували сюжетну лінію, часто з використанням сатиричних засобів.

Парабаса становила характерний для давньогрецької комедії елемент прямої комунікації, коли хор, порушуючи умовність «четвертої стіни», звертався безпосередньо до аудиторії. Ця частина надавала можливість для відкритого висловлення авторської позиції, політичних міркувань або суспільної критики, підкреслюючи театральну функцію як засобу громадського діалогу.

Епісодії являли собою діалогічні сцени між дійовими особами, що слугували провідним механізмом розвитку драматичної дії. Саме тут розгорталися характери, створювалися комічні ситуації, а зміст вистави набував динаміки. Часто ці сцени чергувалися з виступами хору, формуючи ритмічну й жанрову рівновагу.

Екскод завершував драматургічну композицію. У цій фінальній частині хоролий виступ підсумовував події, узагальнював моральні або ідеологічні акценти й у багатьох випадках завершувався святковим мотивом, що забезпечував ефект завершеності та емоційної розрядки для публіки.

У структурі античної комедії хор виконував винятково значущу й багаторівневу функцію, не обмежуючись роллю пасивного спостерігача чи коментатора. Він поставав як активний учасник сценічної дії, репрезентуючи колективний голос спільноти, що надавав подіям додаткового смислового виміру. Хор не тільки супроводжував перебіг сюжету коментарями й оцінками, а й вступав у взаємодію з персонажами та публікою, посилюючи ефект театральної залученості.

Завдяки цьому створювалася специфічна форма перформативної комунікації, яка забезпечувала глядачеві відчуття співучасті в драматургічному процесі (Брокетт & Гілді, 2014).

Хорові партії в античній комедії слугували ефективним інструментом авторського висловлювання, завдяки якому драматург міг опосередковано коментувати соціальні процеси, критикувати політичних осіб або артикулювати суспільно значущі ідеї, звертаючись до глядачів з ідеологічно навантаженими повідомленнями. Водночас хор виконував структурно-організаційну функцію, слугуючи засобом зв'язку між окремими епізодами вистави та сприяючи її композиційній цілісності й ритмічній гармонізації. Музичні й танцювальні фрагменти у виконанні хору не тільки мали розважальний характер, а й виконували емотивно-експресивну роль, допомагаючи передати психоемоційний стан персонажів, акцентувати сюжетні кульмінації та формувати загальний настрій сценічного дійства.

Практика прямого звернення до публіки й оперативного коментування перебігу подій, що зародилася в межах античної комедії, справила істотний вплив на подальший розвиток театральної традиції. Цей прийом закріпився як одна з ключових комунікативних стратегій, характерних для багатьох жанрових форм сценічного мистецтва комічного спрямування. У сучасному стендапі ця спадщина виявляється у формі відкритої взаємодії виконавця з глядацькою аудиторією, що реалізується через імпровізацію, адаптацію змісту до конкретної реакції публіки та постійне оновлення сценічного матеріалу відповідно до актуального контексту.

Аналогічно до функціонування хору в античній комедії стендап-виконавець формує специфічну модель комунікації з глядачем, яка ґрунтується на знятті дистанції між сценою та аудиторією. Така форма взаємодії дає змогу коміку не лише утверджувати контакт із публікою в реальному часі, але й активно впливати на її сприйняття за допомогою використання сатири, іронії та соціально ангажованого коментаря. Відтак стендап, наслідуючи традиції класичної комедії, виконує подвійну функцію – естетично-розважальну та критично-рефлексивну, виступаючи засобом осмислення суспільних реалій через художнє висловлювання.

Отже, композиційна модель античної комедії, що вирізнялася структурною впорядкованістю та визначальною роллю хору, стала фундаментом жанрової організації комедійного театру доби Давньої Греції. Її вплив простежується не лише в подальшій історичній еволюції комедії як драматичного виду, але й у становленні різноманітних форм сценічного комізму наступних епох, включно із сучасними жанровими модифікаціями, зокрема стендапом, де зберігаються ключові принципи безпосередньої комунікації, сатиричного висловлювання та імпровізаційної динаміки.

Середньовічна фігура блазня репрезентує важливу історичну ланку в еволюції комедійного мистецтва, зокрема в аспекті становлення стендапу як жанру, орієнтованого на персоніфіковану сценічну дію. Блазні були постійними учасниками придворного життя в європейських монархіях, де виконували функцію розважальників для аристократичної аудиторії, демонструючи ши-

рокий репертуар виконавських умінь – від музичних і вокальних виступів до жонглювання, від жартівливих оповідей до створення дотепів з елементами провокаційних анекдотів (Сатпаєв, 2025). Проте їхнє призначення не обмежувалося розвагою: за зовнішньою легкістю сценічної гри приховувався глибокий зміст, пов'язаний із соціальною критикою та рефлексією над владними стосунками.

Блазні посідали виняткове становище в ієрархії придворного середовища, володіючи рідкісним правом – можливістю публічно висловлювати критику на адресу панівної верхівки та соціальних інститутів. Використовуючи інструменти сарказму, іронії та дотепного коментаря, вони порушували теми, які в устах інших могли би вважатися неприпустимими або небезпечними. Така форма обмеженої свободи висловлювання, легітимізована завдяки художній масці комічного персонажа, давала змогу блазням артикулювати критичне ставлення до дійсності, порушувати соціальні табу та звертати увагу на актуальні суспільні проблеми. У цьому контексті вони виконували роль репрезентантів народного голосу в елітарному просторі влади. Саме ця традиція критичного, проте завуальованого дискурсу, що поєднує розважальний формат з елементами суспільної рефлексії, стала одним з концептуальних витоків сучасного стендапу (Сатпаєв, 2025).

Значущим етапом у поступі європейської комедійної традиції стала поява комедії дель арте – жанру, що сформувався в середині XVI століття в Італії та швидко набув поширення в інших країнах Європи. Цей різновид театрального мистецтва справив істотний вплив на подальший розвиток комічних форм, зокрема через упровадження виконавських технік, які пізніше набули вагомого значення в становленні стендапу. До характерних рис комедії дель арте належить високий рівень імпровізаційної майстерності акторів, а також використання усталених персонажних масок – типажів з виразно окресленими поведінковими, мовленнєвими й психологічними ознаками (табл. 1).

Таблиця 1

Основні персонажі комедії дель арте

Назва персонажа	Характеристика
Панталоне	Старий купець, схильний до скупості та жадібності
Доктор	Пихатий інтелектуал, який часто висловлює беззмістовні сентенції
Арлекін	Винахідливий та рухливий слуга, здатний знайти вихід з будь-якої ситуації
Коломбіна	Розумна, кмітлива та приваблива служниця, союзниця Арлекіна
Капітан	Самовпевнений вояка, схильний до перебільшень і водночас боягуз

Джерело: (Комедія дель арте, б.д.).

Виконавці комедії дель арте стали одними з перших представників професійного театру в Європі. Саме вони започаткували формування постійних акторських труп, які здійснювали мандрівні виступи в різних соціокультурних контекстах – від публічних просторів міських площ до приватних резиденцій

аристократії та королівських дворів. Діяльність цих акторів заклала підвалини сучасної театральної практики, зокрема в аспектах акторської техніки та режисерської організації сценічної дії. На відміну від класичної драматургії з фіксованим текстом, комедія дель арте спиралася на умовну драматургічну структуру – сценарій, який задавав основні сюжетні орієнтири, залишаючи виконавцям значну свободу для імпровізаційної творчості. Такий підхід не тільки посилював живий контакт з аудиторією, а й сприяв оновленню змісту відповідно до конкретного контексту виступу (*Комедія дель арте*, б.д.) – риса, що є концептуально близькою до механізмів сучасного стендапу.

Однією з визначальних рис комедії дель арте була імпровізаційна гнучкість виконавців, які, спираючись на узагальнену сюжетну структуру, наповнювали її оригінальними репліками, жартами та сценічними діями, створеними безпосередньо в момент виступу. Актори володіли високим рівнем спонтанності й комунікативної чутливості, що давало змогу їм оперативно реагувати на реакцію глядачів, модифікуючи хід дії відповідно до настрою публіки. Така форма живої, гнучкої взаємодії з аудиторією становить одну з ключових навичок виконавця стендапу. Здатність вловлювати атмосферу аудиторії, її емоційний фон та миттєво коригувати виступ відповідно до реакцій слухачів є критерієм високого професійного рівня в межах цього жанру й відрізняє справжнього майстра від виконавця, що лише відтворює завчений комедійний матеріал.

12 Феномен скомороства в контексті східнослов'янської культурної традиції становить важливу віху в історії формування театального дійства й елементів видовищної культури. Скоморохи, що функціонували як професійні мандрівні артисти у період Київської Русі, середньовіччя та ранньомодерної доби, відігравали істотну роль у становленні народних форм сценічної комунікації. Їхня виконавська діяльність вирізнялася багатожанровістю та синкретизмом, адже поєднувала різні аспекти мистецької виразності – інструментальну музику, вокальне виконання, елементи тілесної пластики, акробатику й жонглювання. Такий універсалізм став підґрунтям для розвитку пізніших форм розважального жанру, включно з тими, що тяжіють до моделі сучасного стендапу (Курочкін, 2012).

Виступи скоморохів вирізнялися виразною жанрово-стилістичною розмаїтістю, що виявлялася в застосуванні широкого спектра художніх засобів, зокрема музичних інструментів, масок, костюмованих елементів та пантоміми. Їхня присутність була органічною як у контексті народних святково-обрядових практик, так і під час урочистостей у середовищі князівської верхівки. Така багаторівнева інтеграція в соціокультурний простір свідчить про високу адаптивність скоморохів до аудиторних очікувань і здатність модифікувати характер виступу залежно від соціального статусу публіки – від селянської громади до елітарного середовища.

Подальша еволюція жанру зазнала істотних трансформацій унаслідок соціально-політичних та релігійно-культурних змін, що відбулися після розпаду Київської Русі. Зокрема, посилення позицій християнської церкви спричинило поступову маргіналізацію традиції скомороства, оскільки її язичницькі витоки та пародійно-сатиричний характер розцінювалися як несумісні з новими релі-

гійними нормами. Водночас у європейському контексті XVI–XVII століть відбувається активне формування нових форм комічного театру, зокрема вистав мандрівних комедіантів, вуличних імпровізованих дійств і сатиричних перформансів, які стали підґрунтям для подальшого розвитку жанрів, що тяжіють до моделі сучасного стендапу.

Суттєвим етапом у розвитку комічного жанру стало виокремлення персонафікованих форм сценічного висловлювання, у яких центральне місце посідає індивідуальний виконавець, що вступає у безпосередній діалог із глядачем. Така модель взаємодії, де акцент зміщується на особистість артиста та його здатність до живої комунікації, становить історичну передумову становлення стендапу. Саме індивідуалізованість подачі та комунікативна відкритість стали визначальними характеристиками цього жанру в його сучасному вигляді.

Стендап як форма сценічного мистецтва постає результатом тривалої та багатетапної історичної еволюції комічних жанрів. Його витоки простежуються в античній комедії, з якої жанр успадкував елементи сатири, соціального коментаря та критичного осмислення суспільної дійсності. Традиція середньовічного блазнювання внесла до формування стендапу модель іронічного ставлення до влади та норм соціального порядку. Комедія дель арте своєю чергою вплинула на розвиток імпровізаційної техніки й виразної типізації сценічних образів. Усі ці складники, зазнавши історичних трансформацій і адаптацій до нових комунікативних та культурних контекстів, обумовили формування стендапу як самобутнього жанру, що й сьогодні зберігає динаміку розвитку та значущий вплив на сучасну культурну парадигму.

Початок XX століття ознаменувався становленням стендап-комедії в межах естрадних форматів вар'єте та клубних шоу, де гумористичні номери виконували поряд з музичними, цирковими чи вокальними виступами інших артистів. На цьому етапі жанр існував переважно у формі коротких монологів, анекдотичних оповідей і дотепних реплік, що вирізнялися доступністю для широкої публіки та сприяли швидкому встановленню контакту між виконавцем і глядачем (Пилипчук, 2019). Значною мірою ці номери мали імпровізаційний характер, що забезпечувало гнучкість у виконанні та давало змогу комікам оперативного адаптувати зміст виступу відповідно до емоційного стану аудиторії.

Середина XX століття позначилася інтенсивним розвитком стендап-комедії, що в західному контексті, зокрема в США, отримала статус одного з провідних жанрів сценічного мистецтва. Цей період нерідко розглядають як «золотий вік» стендапу, адже саме тоді на арені з'явилися харизматичні й концептуально новаторські постаті, серед яких Ленні Брюс, Річард Прайор і Джордж Карлін. Їхні виступи істотно трансформували жанр, зокрема завдяки переорієнтації з виключно розважальної функції на соціально ангажовану. Зміст монологів почав охоплювати гострі суспільні та політичні питання, що сприяло утвердженню стендапу як форми публічного висловлювання та інструменту критичного осмислення дійсності. Завдяки поширенню телебачення й радіо цей жанр вийшов за межі клубної сцени, суттєво розширивши свою аудиторію та культурний вплив.



Рис. 1. Президент США Барак Обама в гостях «Сьогоднішнього шоу» (The Tonight Show, 2025)



Рис. 2. Учасники шоу «Суботній вечір у прямому ефірі», кінець 70-х років (Saturday Night Live, 2025)

Наприкінці ХХ століття стендап зазнав подальшого інтенсивного розвитку, значною мірою завдяки зростанню ролі телебачення як масового комунікаційного каналу. У 1970–1980-х роках на американському телебаченні з'явилася низка спеціалізованих програм, орієнтованих саме на популяризацію стендапу як жанру. Зокрема, такі передачі, як «The Tonight Show» («Сьогоднішнє шоу») (рис. 1) та «Saturday Night Live» («Суботній вечір у прямому ефірі») (рис. 2), стали важливими платформами для дебюту й подальшої кар'єри багатьох перспективних коміків (Saturday Night Live, 2025; The Tonight Show, 2025). Завдяки трансляціям національного масштабу стендапери отримали змогу охоплювати значно ширшу аудиторію, що сприяло як формуванню нового покоління виконавців, так і суттєвому зростанню популярності жанру в американській культурі масового споживання.

У 1990-х роках стендап отримав новий імпульс для розвитку завдяки розширенню телевізійного простору, зокрема завдяки появі тематичних програм на кабельних каналах, таких як HBO та Comedy Central. Ці платформи запропонували комікам принципово нові умови для реалізації творчих ідей, знявши обмеження, характерні для традиційного телемовлення. Можливість виступати без жорсткої цензури сприяла появі відвертіших, провокативних і формально експериментальних форм гумору. Саме в цей період у жанрі утвердилися такі знакові постаті, як Кріс Рок, Джордж Карлін та Едді Мерфі, які не тільки скористалися новими можливостями медіаплатформ, а й заклали основи для подальших естетичних і тематичних трансформацій стендапу, зробивши низку своїх виступів культурно визначальними для епохи.

У сучасному культурному контексті стендап зберігає стійку динаміку розвитку, залишаючись одним з найбільш актуальних і популярних жанрів сценічного висловлювання. Його гнучка структура та високий ступінь адаптивності забезпечують здатність оперативно реагувати на суспільні трансформації й актуалізувати гострі соціальні, політичні або культурні теми через художню форму гумористичного висловлення. У нових умовах цифрової епохи стендапери активно інтегрують у свою діяльність сучасні медіаплатформи, зокрема соціальні мережі та інтернет-сервіси відеохостингу, що розширює комунікативні межі жанру. Такий формат дає змогу митцям долати традиційні просторові й культурні бар'єри, забезпечуючи доступ до глобальної аудиторії та сприяючи транснаціональній циркуляції комедійного контенту.

Завдяки стрімкому розвитку цифрових технологій стендап набуває нового рівня доступності, охоплюючи аудиторію незалежно від географічних меж (Юдова-Романова, 2017). Це сприяє формуванню інноваційних форматів представлення сценічного матеріалу та переосмисленню способів взаємодії з глядачем. Онлайн-трансляції, подкасти та короткі відеоформати, поширювані через соціальні мережі, стають органічними складниками творчої діяльності сучасних виконавців стендапу. Така медіаінтеграція відкриває нові можливості для індивідуального стилістичного пошуку, дозволяючи митцям експериментувати з жанровими межами, оперативно реагувати на суспільні події й адаптувати свої виступи відповідно до актуального інформаційного контексту.

Стендап продовжує утверджуватись як значущий жанр сценічного мистецтва, що поєднує естетичну функцію з виразним соціальним навантаженням. У сучасному культурному просторі він виконує роль своєрідного індикатора суспільних настроїв, відображаючи трансформації в системі цінностей, зміну громадської чутливості та динаміку комунікативних моделей. Звертаючись до актуальних соціальних, політичних і культурних тем, коміки використовують гумор як засіб критичного аналізу дійсності, стимулюючи публічне обговорення та рефлексію. Завдяки цьому стендап постає не тільки як форма розваги, а й як потужний механізм культурної комунікації, здатний впливати на формування громадської думки та сприяти суспільним перетворенням.

Наукова новизна дослідження. Уперше здійснено цілісне театрознавче осмислення стендапу як сценічного жанру з глибоким історичним корінням. Дослідження простежує трансформацію стендапу від ритуальних форм дав-

ньогрецького театру та середньовічної традиції блазнів до сучасних форматів цифрової комедії. Наукова новизна полягає в комплексному міждисциплінарному підході до аналізу феномену стендапу, у якому враховано історичний, соціокультурний, естетичний і комунікативний виміри. Запропоновано визначення стендапу як синтетичного жанру, що поєднує елементи монодрами, імпровізації, сатири й публічного виступу, а також встановлено безперервну тяглість між традиційними формами сценічного комізму й сучасною стендап-комедією.

Висновки

Стендап є результатом тривалої та багатогранної еволюції сценічного мистецтва, що бере свій початок з античних театральних форм, зокрема давньогрецької комедії, які поєднували функції розваги та соціальної критики. Протягом століть ця традиція трансформувалася через середньовічну культуру блазнів, народну сатиру, комедію дель арте, творчість скоморохів, вар'єте та водевіль, аж до формування сучасного стендапу як окремого жанру. Його визначальними рисами залишаються безпосередній контакт з аудиторією, імпровізаційність, гострий гумор і соціальна рефлексія.

Сучасний стендап – це не тільки засіб розваги, а й інструмент публічного висловлювання, критичного осмислення реальності та діалогу зі суспільством. Його здатність швидко адаптуватися до змін і відображати актуальні теми робить жанр релевантним у різних культурних, соціальних і медійних контекстах. В епоху цифрових технологій стендап виходить за межі сцени, охоплюючи аудиторію через соціальні мережі, відеоплатформи та онлайн-трансляції, що розширює його вплив і значення.

Отже, стендап постає як унікальний культурний феномен, що поєднує традиції минулого з актуальністю сучасності, зберігаючи при цьому здатність не тільки розважати, а й впливати на громадську думку, формувати соціальну чутливість та сприяти культурному самовираженню.

Подальші розвідки можуть бути спрямовані на дослідження національних особливостей стендапу в різних культурних контекстах, зокрема його адаптації в українському середовищі. Перспективним також є аналіз стендапу в контексті цифрової трансформації, впливу соціальних мереж і платформ на формування жанру. Особливу увагу доцільно приділити лінгвістичним, гендерним та соціологічним аспектам комічного дискурсу, а також дослідженню впливу стендапу на формування суспільної думки, політичної свідомості та культурної ідентичності в умовах глобалізованого медіапростору.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Брокетт, О. Г., & Гілді, Ф. Г. (2014). *Історія театру* (Т. Дитина, Н. Козак, Г. Лелів, & Г. Сташків, пер.; 10-те вид.). Літопис.
- Гальчук, О. (2008). *Давньогрецька комедія – антична комедія*. Українська література. <https://ukrlit.net/info/ancient/10.html>

- Комедія дель арте. (б.д.). Українська література. Взято 27 січня 2025 з <https://ukrlit.net/info/criticism/arte.html>
- Курочкін, О. В. (2012). Скоморохи. В *Енциклопедія Історія України* (Т. 9, с. 610–611). Наукова думка.
- Лобова, О. К., & Євтушенко, О. А. (2018). Нівелювання соціокультурних цінностей у жартах стендап комедії. *Філологічні трактати*, 10(4), 44–55. [https://doi.org/10.21272/Ftrk.2018.10\(4\)-6](https://doi.org/10.21272/Ftrk.2018.10(4)-6)
- Недбайло, Т. Г. (2018, 19–20 квітня). Різновиди стендапів у новинних телесюжетах. В *Актуальні проблеми природничих і гуманітарних наук у дослідженнях молодих учених «Родзинка – 2018»* [Матеріали конференції] (с. 81–83). Видавництво ЧНУ ім. Б. Хмельницького.
- Пилипчук, Т. В. (2019). Історія зародження стендапу та його популярність на Заході. *Science and Education a New Dimension. Philology*, 7(57), 51–54. <https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2019-191VII57-11>
- Савіна, Ю. (2021). Відтворення під час перекладу інконгруентності як засобу створення «чорного гумору» у жанрі стендап-комедії (на прикладі монологів Джорджа Карліна). *Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія «Філологія»*, 46, 111–118. <https://doi.org/10.24919/2522-4565.2021.46.14>
- Сатпаєв, М. (2025, 7 травня). Блазні в історії: провідники між реальним і потойбічним. Український інтерес. <https://uain.press/articles/blazni-v-istoriyi-providnyky-mizh-realnym-i-potojbichnym-1026626>
- Цуріна, Е. (2024). Невербальна організація телевізійного стендапу. In *ΛΟΓΟΣ: Theoretical and empirical scientific research: concept and trends* [Conference proceedings] (pp. 290–295). European Scientific Platform. <https://doi.org/10.36074/logos-02.02.2024.056>
- Юдова-Романова, К. В. (2017). *Технічні засоби оформлення сценічного простору*. Видавничий центр КНУКіМ.
- Saturday Night Live. (2025). In *Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Saturday-Night-Live>
- Sjöbohm, J. (2008). *Stand-up comedy around the world: Americanisation and the role of globalised media*. Malmö högskola
- The Tonight Show. (2025). In *Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/The-Tonight-Show>

REFERENCES

- Brockett, O. G., & Hildi, F. G. (2014). *Istoriia teatru* [History of the Theatre] (Т. Dytna, N. Kozak, H. Leliv, & H. Stashkiv, Trans.; 10th ed.). Litopys [in Ukrainian].
- Halchuk, O. (2008). *Davnohretska komediia – antychna komediia* [Ancient Greek Comedy – Ancient Comedy]. *Ukrainska literatura*. <https://ukrlit.net/info/ancient/10.html> [in Ukrainian].
- Komediia del arte* [Comedy del arte]. (n.d.). *Ukrainska literatura*. Retrieved January 27, 2025, from <https://ukrlit.net/info/criticism/arte.html> [in Ukrainian].
- Kurochkin, O. V. (2012). Skomorokhy [Comedians]. In *Entsyklopediia Istoriia Ukrainy* [Encyclopedia of History of Ukraine] (Vol. 9, pp. 610–611). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Lobova, O. K., & Yevtushenko, O. A. (2018). Nivelivannia sotsiokulturnykh tsinnosti u zhartakh standap komedii [Levelling of socio-cultural values in the jokes of the stand-up comedy].

Philological Treatises, 10(4), 44–55. [https://doi.org/10.21272/Ftrk.2018.10\(4\)-6](https://doi.org/10.21272/Ftrk.2018.10(4)-6) [in Ukrainian].

Nedbailo, T. H. (2018, April 19–20). Riznovydy standapiv u novynnykh telesuzhetakh [Varieties of stand-up comedy in news TV stories]. In *Aktualni problemy pryrodnychkh i humanitarnykh nauk u doslidzhenniakh molodykh uchenykh "Rodzynka – 2018"* [Current problems of natural sciences and humanities in the research of young scientists "Rodzinka – 2018"] [Conference proceedings] (pp. 81–83). Vydavnytstvo ChNU im. B. Khmelnytskoho [in Ukrainian].

Pylypchuk, T. V. (2019). Istoriia zarodzhennia standapu ta yoho populiarnist na Zakhodi [The history of stand-up's origin and its popularity in the West]. *Science and Education a New Dimension. Philology*, 7(57), 51–54. <https://doi.org/10.31174/SEND-Ph2019-191VII57-11> [in Ukrainian].

Satpaiev, M. (2025, May 7). *Blazni v istorii: providnyky mizh realnym i potoibichnym* [Clowns in history: guides between the real and the otherworldly]. *Ukrainskyi interes*. <https://uain.press/articles/blazni-v-istoriyi-providnyky-mizh-realnym-i-potojbichnym-1026626> [in Ukrainian].

Saturday Night Live. (2025). In *Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Saturday-Night-Live> [in English].

Savina, Yu. (2021). Vidtvorennia pid chas perekladu inkonhruentnosti yak zasobu stvorennia "chornoho humoru" u zhanri standap-komedii (na prykladi monolohiv Dzhordzha Karlina) [Incongruity as a means of creating "black humor" in the genre of stand-up comedy in translation (based on George Carlin's monologues)]. *Problems of humanities: a collection of scientific works of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University. Series "Philology"*, 46, 111–118. <https://doi.org/10.24919/2522-4565.2021.46.14> [in Ukrainian].

Sjöbohm, J. (2008). *Stand-up comedy around the world: Americanisation and the role of globalised media*. Malmö högskola [in English].

The Tonight Show. (2025). In *Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/The-Tonight-Show> [in English].

Tsurina, E. (2024). Neverbalna orhanizatsiia televiziinoho standapu [Nonverbal organization of television stand-up]. In *ΛΟΓΟΣ: Theoretical and empirical scientific research: concept and trends* [Conference proceedings] (pp. 290–295). European Scientific Platform. <https://doi.org/10.36074/logos-02.02.2024.056> [in Ukrainian].

Yudova-Romanova, K. V. (2017). *Tekhnichni zasoby oformlennia stsenichnogo prostoru* [Technical means of stage space design]. KNUCA Publishing Centre [in Ukrainian].

Надійшла: 10.05.2025; Прийнято: 16.05.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 25.07.2025

ORIGIN AND DEVELOPMENT OF STAND-UP COMEDY AS A GENRE OF PERFORMING ARTS

Oleksandr Koval

e-mail: oleksandrkoval512@gmail.com; ORCID: 0009-0006-6065-3013

*Private Higher Education Institution 'Pylyp Orlyk International Classical University',
Mykolaiv, Ukraine*

Abstract

The article presents a comprehensive study of stand-up comedy as a unique performing arts genre that combines humour, satire, improvisation and public expression. The origins of stand-up comedy are examined in the context of theatrical and folkloric traditions, tracing its historical evolution, aesthetic transformations, and sociocultural significance in different eras. **The purpose of the research** is to trace the historical evolution of stand-up comedy from archaic forms of theatrical comedy to its modern format, and to identify the key artistic, communicative and socio-cultural characteristics of this genre. **The research methodology** is interdisciplinary and uses historical-cultural, comparative, structural-analytical and art history methods. The traditions of ancient comedy, medieval jesters, commedia dell'arte, skomorokh culture (buffoonery), vaudeville and variety shows are analysed, and their influence on the formation and transformation of stand-up as a separate stage phenomenon. **The scientific novelty** is identifying the continuity between traditional forms of stage comedy and modern stand-up comedy. For the first time, stand-up comedy is considered an independent genre of stage art with its dramaturgy, forms of interaction with the audience, and socio-cultural function. The author proposes interpreting stand-up comedy as a synthetic phenomenon combining monodrama, satirical expression, and improvised performance. **Conclusions.** Stand-up comedy results from a long cultural evolution, inheriting the traditions of public humour, social criticism, and improvisation. Its ability to respond quickly to social changes, current events, and cultural trends makes stand-up comedy an essential tool for public dialogue. The modern form of the genre preserves its historical functions, in particular entertainment and critical communication, while adapting to the new conditions of the digital environment and globalised cultural space. Stand-up continues to serve as a social indicator, responding to the current challenges of the times.

Keywords: stand-up; performing arts; theatrical genres; humour; satire; improvisation; audience interaction; cultural evolution; social commentary; digital media



DOI: 10.31866/2616-759X.8.1.2025.336178

УДК 791.62:7.038.6]:004.8

ПОТЕНЦІАЛ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В ГЕНЕРАЦІЇ СТОРИТЕЛІНГУ ДЛЯ ПЕРФОРМАТИВНИХ ВИДОВИЩ ТА ЕКРАННИХ ТВОРІВ

Тетяна Совгира*доктор культурології, доцент;**e-mail: STIsovgyra@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7023-5361**Київський національний університет культури і мистецтв,
Київ, Україна*

Анотація

Мета дослідження полягає у визначенні, аналізі та систематизації наявного досвіду успішного застосування штучного інтелекту в перформативному мистецтві, у процесі чого проаналізовано відповідні переваги та обмеження. Згідно з визначеною метою заплановано розв'язання таких взаємопов'язаних завдань: сформулювати основний понятійно-категоріальний апарат із цієї тематики; визначити функціональний складник діяльності механізованих організмів (роботів) щодо їх можливого застосування у видовищних заходах; простежити й узагальнити досвід упровадження ШІ в практики сторителінгу та створення креативного контенту. Інтеграція штучного інтелекту в перформативне мистецтво засвідчила значні перспективи з погляду підвищення креативності, ефективності та наративних можливостей. Кіноіндустрія стоїть на порозі революційної трансформації, оскільки моделі штучного інтелекту (ШІ), такі як Sora, Veo, Runway Gen-2, Kling AI та подібні інструменти, надають можливості швидкої генерації відеоматеріалу. У статті оцінено поточний рівень використання штучного інтелекту у кінотворчості, зосереджуючись на таких перспективах, як обчислення робочих процесів, упровадження алгоритмічної творчості. **Методологія дослідження** базується на комплексному підході та спирається на поєднання кількох методів: аналітичного – для розгляду історичної, філософської, технічної та мистецтвознавчої літератури з окресленої проблематики; теоретично-концептуального методу, що посприяв концептуалізації понятійно-термінологічної системи дослідження та виявленню особливостей інтеграції ШІ в культурно-мистецькі практики; порівняльно-типологічного – для типізації процесу в огляді практик алгоритмічної творчості. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше розглянуто специфіку використання цифрових технологій, зокрема штучного інтелекту, у процесі створення перформативного видовища. **Висновки.** ШІ змінює спосіб створення сторителінгу та генерації креативного контенту завдяки зниженню витрат, кастомізації контенту, оцінки вподобань аудиторії, що сприяє більш цілеспрямованому й ефективному сторителінгу. Упровадження ШІ-моделей (Sora, Veo, Runway Gen-2, Kling AI) спричиняє значне скорочення витрат через зменшення ручної праці й оптимізацію операцій, зокрема відеомонтажу, рендерингу CGI та корекцію кольору, що значно знижує виробничі витрати. Хоча ШІ досяг значних успіхів у створенні сценаріїв, залишається очевидним, що більшість вдалих творів спираються на людський життєвий досвід, креативність. Це глибоко

резонує з аудиторією, пропонуючи рівень автентичності й оригінальності. Тож важливість людського втручання є беззаперечною. Однак здатність штучного інтелекту аналізувати величезні обсяги даних і генерувати контент на основі шаблонів і структур має свої переваги, сприяючи підвищенню ефективності та потенційно розширюючи можливості сторителінгу.

Ключові слова: штучний інтелект; перформативне мистецтво; кінематограф; алгоритмічне мистецтво; постмодернізм

Постановка проблеми

Дослідницький простір сучасної мистецтвознавчої критики доволі широкий і від початку XXI століття, зокрема, актуалізує питання впровадження цифрових технологій у перформативне мистецтво. Зважаючи на теоретичний інтерес дослідників до науково-технологічних орієнтацій гуманістики, актуалізується проблема впровадження штучного інтелекту, яка вимагає чіткого окреслення технологічних можливостей та осмислення художнього процесу з урахуванням відповідних трансформацій. Підставою для розгляду окреслених проблем є специфіка епохи метамодерністської культури, що з кінця 1980-х XX століття не тільки утвердила термін «метамодернізм», а й посприяла формуванню нових парадигм мислення, зокрема в контексті розвитку штучного інтелекту. Ці трансформації відображаються в художньому осмисленні, зокрема в перформативному мистецтві, де впровадження цифрових технологій дедалі активніше спричинило трансформацію культуротворчого процесу. Оскільки цифрові інновації традиційно розглядають як методу організації художньої творчості, цілком логічним видається зростання зацікавлення представників метамодерністської культури такими видами мистецтва, як театр і кінематограф.

У зв'язку з цим актуалізується необхідність глибокого теоретичного аналізу впровадження ШІ в практики перформативного й екранного мистецтва з метою виявлення нових алгоритмів організації художньої творчості. Її адекватне осмислення вимагає ретельного перегляду та деталізації попереднього культурно-естетичного досвіду, зокрема в аспекті трансформації форм художнього мислення під впливом технологічних і філософських новацій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Теоретичний дискурс щодо впровадження ШІ в культурно-мистецьких практиках порушує важливе питання формотворчої можливості технології в художній творчості. В. Волинець (2023), Д. Коломієць та Ю. Бабчук (2024), Я. Топорівська та М. Кирея (2025) доводять у теоретичних розвідках важливу роль «технологічного співавтора» в галузі мистецтва.

У результаті посилення інтересу до феномену штучного інтелекту поняття «алгоритмічна творчість» все частіше закріплюється в сучасному теоретичному дискурсі (Farley, 2007, pp. 690–691). С. Колтонс та Дж. Біггінс (Colton & Wiggins, 2012), К. Фарлей (Farley, 2007) указують на значний потенціал створення креативних продуктів за допомогою методів алгоритмічного аналізу.

Питання технологічного досвіду застосування нейромереж у продукуванні креативного контенту досліджено в роботах Е. Карааслан та О. Айдин (Karaarslan & Aydin, 2024), А. Раж (Raj, 2024), П. Сін (Sindh, 2024), П. Брукса та ін. (Brooks et al., 2024), Н. Сохоти (Sahota, 2024), П. Сан (Sun, 2024). Більшість дослідників схиляються до думки, що застосування ШІ в культурно-мистецьких практиках не є проявом справжнього «авторства» машин, оскільки результати цієї роботи залишаються наслідком людського програмування та обмеженістю навчальних даних. Крім того, наголошують, що AI здатний лише наслідувати вже наявні стилі, не демонструючи справжньої оригінальності чи творчості (Janjanam et al., 2022, pp. 1425–1433). Дискусія щодо ролі штучного інтелекту у творчості часто ґрунтується на припущенні, що обчислювальні системи моделюють людські когнітивні процеси. Ці питання вже частково досліджено в наукових розвідках А. Робб (Robb, 2023), співробітників лабораторії AMT (Moses, 2023) і М. Фронкевича та ін. (Frackiewicz et al., 2023). Проте, як зауважує британський фізик і математик Р. Пенроуз (Penrose, 2016, p. 18), свідомість людини не має алгоритмічної природи, отже, не може бути повністю змодельована за допомогою традиційних комп'ютерів. Подібну думку підтримує Ю. Трач (2021), яка критикує теорію сингулярності як необґрунтовану та застарілу (с. 19). Водночас М. Блікер, Н. Верофф та С. Вернін (Bleeker et al., 2020) вважають, що технології алгоритмічного аналізу мають потенціал створювати нові й інноваційні форми. На їхню думку, такий досвід відкриває нову форму творчості, яка поступово стирає межі між людським і машинним авторством.

Результати огляду літератури з обраної тематики засвідчують наявність різноманіття думок щодо проблеми впровадження ШІ в культурно-мистецьких практиках, обґрунтовують нагальну необхідність дослідження функціонування цієї технології в межах перформативного й екранного мистецтв.

Серед методів, що використано в процесі аналізу питань, порушених у статті, передусім варто виокремити аналітичний, спираючись на який розглянуто історичну, філософську, технічну та мистецтвознавчу літературу з окресленої проблематики; теоретично-концептуальний метод, що посприяв концептуалізації понятійно-термінологічної системи дослідження та виявленню особливостей інтеграції ШІ в культурно-мистецькі практики; порівняльно-типологічний – для типізації процесу в огляді практик алгоритмічної творчості.

Усе означене стимулювало **мету дослідження**, що спирається на теоретичний аналіз упровадження ШІ в практики перформативного й екранного мистецтв з метою з'ясування нових алгоритмів організації художньої творчості, зокрема створення сторителінгу та генерації контенту.

Виклад основного матеріалу

Традиційно процес створення перформативного видовища передбачає співпрацю драматургів, режисерів, дизайнерів, акторів та інших фахівців, кожен з яких робить свій унікальний внесок у створення вистави, використовуючи навички та вміння. У процесі впровадження ШІ однією з ключових проблем організації виробничого процесу стає баланс між роллю згенерованого контенту та

людським художнім вираженням (Moses, 2023). Тож інтеграція ШІ у перформативному мистецтві зумовлює посилення етичних міркувань (Robb, 2023). Хоча ШІ може полегшити виробництво креативного контенту, важливо зберегти автентичність і емоційну глибину, які походять від людського досвіду та інтерпретацій. Крім того, потенційне витіснення людей-митців і техніків унаслідок автоматизації порушує питання про соціальний вплив штучного інтелекту в індустрії перформативних мистецтв.

Поява технології штучного інтелекту зумовила трансформації культуротворчих процесів у різних галузях, суттєво вплинувши на творчі сфери, зокрема на сценічне мистецтво. У сфері перформативного мистецтва роль штучного інтелекту перетворилася з простої технологічної інновації на суттєву творчу силу, метод продукування нових креативних продуктів (Глибовець & Олецький, 2002). Ця стаття має на меті дослідити цей перетин, що зростає, вивчаючи, як технології штучного інтелекту можуть трансформувати традиційні процеси написання та постановки п'єс. Історичний розвиток штучного інтелекту в театрі – це шлях, позначений поступовою інтеграцією та постійною витонченістю. Ранні приклади застосування ШІ в театрі були зосереджені переважно на технічних аспектах, таких як автоматизація освітлення та звуку. Однак останні досягнення показали, що ШІ бере на себе більше творчих функцій – від написання сценаріїв до створення декорацій. Процес упровадження ШІ в перформативне мистецтво відображає широкий наратив технологічного прогресу та його впливу на творче самовираження.

Штучний інтелект як інструмент вдосконалення виконавчої майстерності акторів театру та кіно. Упровадження ШІ у сферу театральних практик й акторської підготовки засвідчує значний потенціал для модернізації традиційних технік і розширення професійних можливостей (Jorge et al., 2021). Зокрема, використання технологій голосового аналізу та розпізнавання емоцій дало змогу студентам на практиці постійно вдосконалювати інтонаційні характеристики мовлення та емоційне забарвлення акторської гри, сприяло не лише оперативному виправленню помилок, але й глибокому осмисленню психологічної структури персонажа (Pearce et al., 2001).

Інтеграція ШІ з технологіями віртуальної (VR) та доповненої реальності (AR) відкриває нові можливості для моделювання навчальних ситуацій у максимально наближених до сценічної практики умовах. Зокрема, застосування віртуальних партнерів, згенерованих на основі штучного інтелекту, дає змогу акторам тренувати навички взаємодії, реактивності та сценічної адаптивності. Це особливо актуально у формі дистанційного навчання або за відсутності можливості взаємодії з фізичними партнерами під час репетицій.

Наступна перевага практик ШІ полягає в можливості формування індивідуальної практичної траєкторії. Адже інтелектуальні системи можуть адаптувати освітні програми до індивідуальних потреб кожного студента з урахуванням його особистих переваг і недоліків. Зокрема, алгоритмічний аналіз відеозаписів акторських виступів дає змогу ідентифікувати аспекти, що потребують поліпшення, та сформувати індивідуалізовані рекомендації у вигляді спеціалізованих вправ. Такий підхід не тільки підвищує ефективність навчання, а й сприяє глибокому опануванню техніки акторської майстерності.

Водночас варто зазначити, що впровадження ШІ супроводжується низкою викликів і потенційних ризиків. Серед найпоширеніших застережень – імовірність витіснення живої взаємодії між режисером й актором. У контексті театрального мистецтва, де особливо важливими є емоційна автентичність і міжособистісна взаємодія, послаблення безпосереднього контакту може негативно вплинути на якість освітнього процесу (Волинець, 2023). Надмірна залежність від цифрових інструментів здатна призвести до редукції людського фактора, що є критично важливим у підготовці акторів.

Попри наявні суперечності й етичні дилеми, потенціал штучного інтелекту (ШІ) у сфері професійної акторської майстерності залишається стратегічно перспективним. Його інтеграція в освітній процес є ефективною за умови реалізації виважених і комплексно орієнтованих підходів, які передбачають синтез традиційних виконавських практик з найновішими технологічними інноваціями. Зокрема, упровадження гібридних моделей навчання, що поєднують майстер-класову форму взаємодії з можливостями, які надають інтелектуальні цифрові платформи, сприяє формуванню багаторівневих професійних компетентностей і розвитку індивідуального творчого потенціалу здобувачів освіти.

Отже, штучний інтелект у сфері акторської підготовки доцільно розглядати не як альтернативу традиційним формам навчання, а як потужний акселератор їх еволюційного розвитку. Його впровадження не тільки трансформує дидактичні моделі, а й сприяє становленню нової парадигми мистецької освіти, у межах якої майбутній актор здобуває здатність до гармонійної інтеграції креативності та технологічної компетентності в умовах динамічного культурного середовища.

ШІ в практиках генерації сторителінгу. У процесі дослідження важливо звертати увагу на практики алгоритмічної генерації сценічних п'єс (Robb, 2023). Цей досвід досліджено у попередніх наукових розвідках, однак з появою ChatGPT виникла потреба подальшого вивчення з метою з'ясування актуального стану застосування нейромереж у відповідних креативних практиках.

Щоб перевірити можливості ChatGPT у «творенні», виконано кілька прикладів тестових запусків чатбота. Спочатку запропонували створити абсолютно нову коротку п'єсу. Потім – модифікувати добре відомі п'єси з тими ж персонажами, але з іншим сюжетом. Як результат, ChatGPT запропонував п'єсу, натхненну «Гамлетом» В. Шекспіра. Відповідь на запит (промпт) користувача згенерувати п'єсу на основі «Гамлета» В. Шекспіра: *«Гамлет. Руїни»* – це сучасна інтерпретація, перенесена в умовний постапокаліптичний світ, де старі державні інститути зруйновані, а боротьба за владу триває в тінях.

Один з ключових моментів полягає в глибині емоційного та культурного розуміння (Akbar, 2021). Люди-драматурги спираються на власний життєвий досвід, культурне походження та тонке розуміння людських емоцій, щоб створювати історії, які глибоко резонують зі сприйняттям глядацької аудиторії. Творчий процес людини-драматурга керується натхненням, інтуїцією та здатністю відчувати складнощі людського буття. Ці нематеріальні елементи складно повністю відтворити за допомогою штучного інтелекту. Хоча ChatGPT може аналізу-

вати величезні обсяги даних і генерувати контент на основі вивчених шаблонів і структур, йому часто не вистачає тонкощів, нюансів та несподіваних поворотів, які роблять п'єсу по-справжньому винятковою.

Кінематографічний ландшафт сторителінгу також зазнав певних трансформацій у результаті застосування ШІ в практиках генерації текстів. Показовою є поява інтерактивного сторителінгу у фільмі «Чорне дзеркало» (оригінальна назва «Black Mirror» від Netflix), що є прикладом поєднання передових технологій та наративу, які дають змогу глядачам змінювати сюжет фільму (Wang, 2023, pp. 66–71). Цей новий підхід дозволив режисерам експериментувати з наративними структурами та залучати глядачів у більш захопливий і динамічний спосіб. Такий досвід упровадження ШІ надає можливість оцінювати вподобання, патерни та емоційні реакції аудиторії. На початку свого розвитку ШІ передусім займався розробкою спецефектів, підвищуючи таким чином загальну якість фільмів (Sun, 2024). Упровадження штучного інтелекту в процес кіновиробництва розширило сферу художнього вираження, дозволивши кінематографістам дослідити нові можливості та підвищити якість своєї роботи. З розвитком технології ШІ сфера його застосування розширилася, охопивши розробку сценаріїв, прогнозування касових зборів і навіть допомогу в підборі акторів.

Моделі штучного інтелекту, такі як Sora, продемонстрували можливість синтезу тексту та відео, відкриваючи нові шляхи для створення дивовижних відео за допомогою текстових інструкцій (промтів) (Karaarslan & Aydin, 2024). Цей прогрес в обробці природної мови та підходах генеративного ШІ сприяв більш спрощеному й ефективному процесу кіновиробництва, даючи змогу відносно легко втілювати в життя складні візуальні сюжети.

ШІ як інструмент генерації креативного контенту. Кінооператори можуть створювати захопливі кадри та пейзажі за допомогою інструментів візуальних ефектів на основі ШІ, які покращують враження від перегляду фільму (Liu, 2021, pp. 1–8). ШІ можна використовувати в постпродакшні для створення кольорокорекції, звукового дизайну, дистрибуції та редагування. Алгоритми ШІ корисні для саунддизайну, оскільки вони можуть аналізувати аудіодані для поліпшення якості звуку, створювати захопливі звукові ландшафти та синхронізувати звук з візуальними елементами (Ames & Domino, 1992). Автоматично змінюючи кольірні тони, контрастність і світлові ефекти, системи кольороподілу на основі ШІ можуть допомогти досягти необхідної візуальної естетики. Крім того, вивчаючи вподобання та поведінку глядачів, ШІ допомагає оптимізувати дистрибуцію кінострічок, налаштовувати маркетингові кампанії та маршрути дистрибуції для досягнення оптимального ефекту (Liu, 2021, pp. 1–8).

ШІ-генератор відео Sora, створений OpenAI, має потенціал змінити ландшафт самофінансованого кіновиробництва, зробивши його більш доступним та ефективним. Він може створювати складні сцени з кількома акторами, точними рухами та реалістичним оточенням. Sora аналізує текстове введення за допомогою потужної обробки природної мови (NLP) і генерує відповідні відеопослідовності через складні алгоритми комп'ютерного зору (Singh, 2024). SoraCap розробляє реалістичний і контекстуально відповідний візуальний контент, поєднуючи алгоритми глибокого навчання з великими базами даних зо-

бражень і відео (Brooks et al., 2024). Veo від Google, представлений на I/O 2024, є ще однією технологією, що може створювати відео високої здатності 1080p тривалістю понад 60 секунд у понад 100 кінематографічних стилях, що робить його ідеальним суперником Sora. Він чудово розшифровує природну мову та візуальну семантику (Sabir, 2025). Veo використовує потужні нейронні мережі, навчені на великих наборах даних, що дає змогу створювати природну та виразну анімацію, яку можна адаптувати до індивідуальних потреб фільму. Veo використовує передові латентні дифузійні трансформатори для зменшення розбіжностей між кадрами, гарантуючи, що персонажі, об'єкти, анімаційні стилі залишаються незмінними впродовж усього фільму (Sabir, 2025). Широкі характеристики Veo, такі як послідовний рендеринг відеокліпів, точна швидка інтерпретація і високоякісне створення відео, роблять його безцінним інструментом для режисерів і творців контенту. Runway Gen-2 – це мультимодальна система штучного інтелекту, яка може створювати унікальні фільми з тексту, графіки або відеокліпів. Вона аналізує текст, використовуючи обробку природної мови та комп'ютерний зір, щоб створити фільм, який відповідає опису (Tech Desk, 2023). Цей підхід призначений для розміщення довгих послідовностей зі збереженням візуальної зв'язності (news24desk, 2024). Runway Gen-2 покращує творчий робочий процес, автоматизуючи трудомісткі завдання та надаючи інструменти для швидкого створення та редагування контенту. Китайська компанія Kuaishou Technology розробила Kling AI – модель для перетворення тексту у відео. Вона може генерувати дуже реалістичні відео з текстових підказок і використовує передову технологію 3D-реконструкції обличчя і тіла, керовану власним 3D VAE, для створення відео в різних співвідношеннях боків з повною мімікою і рухом кінцівок з одного зображення всього тіла (news24desk, 2024).

Ці моделі мають широкі можливості генерації візуального контенту, спростивши та зробивши більш ефективним процес створення високоякісного матеріалу. Штучний інтелект може змінити спосіб створення, виробництва та перегляду фільмів завдяки підвищенню креативності й ефективності, зниженню витрат і кастомізації контенту. Технології штучного інтелекту, такі як ScriptBook і StoryFit, оцінюють сценарії, прогнозують успіх, виявляють сюжетні прогалини та рекомендують зміни, спрощуючи процес препродакшну (Assistiv.ai, 2023).

ШІ може оцінювати вподобання та тенденції аудиторії, щоб створювати контент, який приваблює конкретні демографічні групи. Це призводить до більш цілеспрямованого й ефективного сторителінгу, що підвищує залученість і задоволеність аудиторії.

Моделі штучного інтелекту, такі як FaceDirector і Synthesia, покращують спецефекти та рухи обличчя, що призводить до формування більш захопливих візуальних ефектів. Ці технології можуть створювати складні візуальні ефекти, які були б трудомісткими для людей-художників.

Наукова новизна статті виявляється у процесі розкриття технічних надбань сучасного мистецтва, які, хоча і повільно, проте доволі показово розкривають потенціал штучного інтелекту як стимулятора творчих інновацій.

Висновки

Штучний інтелект може змінити спосіб створення сторителінгу та генерації креативного контенту, виробництва й перегляду фільмів завдяки підвищенню креативності та ефективності, зниженню витрат і кастомізації контенту. Упровадження ШІ спричиняє значне скорочення витрат через зменшення ручної праці й оптимізацію операцій, зокрема відеомонтажу, рендерингу CGI і корекцію кольору, що значно знижує виробничі витрати.

ШІ може оцінювати вподобання аудиторії, що сприяє більш цілеспрямованому й ефективному сторителінгу. Це підвищує залученість і задоволеність аудиторії. Водночас забезпечення рівного доступу до зазначених технологічних ресурсів потребує інституційної підтримки на рівні державної освітньої політики та стратегічної співпраці з приватним сектором. Надання фінансових субсидій, грантів або інвестицій, а також укладання партнерських угод з технологічними компаніями щодо постачання високотехнологічного обладнання та технічного супроводу є ключовими чинниками для мінімізації соціально-економічного розриву в доступі до інноваційних освітніх практик.

Хоча ШІ досяг значних успіхів у створенні сценаріїв і допомозі у творчому процесі, залишається очевидним, що люди-драматурги привносять у свою роботу безцінну глибину емоційного та культурного розуміння. Вони спираються на свій життєвий досвід, креативність, щоб створювати сторителінг, що глибоко резонує з аудиторією, пропонуючи рівень автентичності та оригінальності, який ШІ намагається відтворити. Однак здатність штучного інтелекту аналізувати величезні обсяги даних і генерувати контент на основі шаблонів і структур має свої переваги, сприяючи підвищенню ефективності та потенційно розширюючи сферу театральних можливостей. Що ж до обмежень, то вони залежать від поточних можливостей штучного інтелекту та відсутності широких емпіричних досліджень у середовищі живого театру. Майбутні дослідження мають бути зосереджені на довгостроковому впливі контенту, створеного штучним інтелектом, на аудиторію, на вивченні того, як сприймають ці твори з плином часу, який мають вплив на еволюцію театру. Крім того, необхідно вивчити етичні наслідки використання ШІ в цьому контексті, особливо щодо авторства, творчості та потенційного витіснення людських ролей у театрі.

Поява передових моделей створення відео зі штучним інтелектом, таких як Sora, Veo, Runway Gen-2, Kling AI тощо, відкрила для режисерів нові можливості створювати високоякісний контент. Ці технологічні досягнення демонструють потенціал для автоматизації кінематографічного виробництва, роблячи його більш доступним та ефективним у формуванні захопливих візуальних образів і наративів.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Волинець, В. (2023). Вплив штучного інтелекту на сучасне мистецтво: можливості та виклики. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*, 6(1), 21–31. <https://doi.org/10.31866/2617-796X.6.1.2023.283933>

- Глибовець, М. М., & Олецкий, О. В. (2002). *Штучний інтелект*. Києво-Могилянська академія. https://pdf.lib.vntu.edu.ua/books/2020/Glybovec_2002_366.pdf
- Коломієць, Д., & Бабчук, Ю. (2024, 10 жовтня). Використання штучного інтелекту для інтеграції технологій і мистецтва. В *Актуальні проблеми професійної та технологічної освіти: досвід та перспективи* [Матеріали конференції] (с. 150–152). Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини.
- Трач, Ю. В. (2021). *Цифрові технології у культурі сучасного суспільства: тенденції і перспективи* [Автореферат дисертації доктора культурології, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Akbar, A. (2021, August 24). *Rise of the robo-drama: Young Vic creates new play using artificial intelligence*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2021/aug/24/rise-of-the-robo-drama-young-vic-creates-new-play-using-artificial-intelligence>
- Ames, C., & Domino, M. (1992). Cybernetic Composer: An Overview. In M. Balaban, K. Ebcioglu, & O. Laske (Eds.), *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition* (pp. 186–206). The MIT Press.
- Assistiv.ai (2023, May 9). *From Scripts to Success: How AI is Revolutionizing Filmmaking*. linkedin.com. <https://www.linkedin.com/pulse/from-scripts-success-how-ai-revolutionizing-filmmaking-assistivai/>
- Bleeker, M. A., Verhoeff, N., & Werning, S. (2020). Sensing Data: Encountering Data Sonifications, Materializations, and Interactives as Knowledge Objects. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 26(5–6), 1088–1107. <https://doi.org/10.1177/1354856520938601>
- Brooks, T., Peebles, B., Holmes, C., DePue, W., Guo, Y., Jing, L., Schnurr, D, Taylor, J., Luhman, T., Luhman, E., Ng, C., Wang, R., & Ramesh, A. (2024, February 15). *Video generation models as world simulators*. OpenAI. <https://openai.com/index/video-generation-models-as-world-simulators>
- Colton, S., & Wiggins, G. (2012, August 27). Computational Creativity: The Final Frontier? In *ECAI'12: Proceedings of the 20th European Conference on Artificial Intelligence* (pp. 21–26). IOS Press. <http://computationalcreativity.net/iccc2014/wp-content/uploads/2013/09/ComputationalCreativity.pdf>
- Farley, K. (2007). Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation (review). *Theatre Journal*, 59(4), 690–691. <https://dx.doi.org/10.1353/tj.2008.0003>
- Frackiewicz, M., Palus, H., & Prandzioch, D. (2023). Superpixel-Based PSO Algorithms for Color Image Quantization. *Sensors*, 23(3), 1108. <https://doi.org/10.3390/s23031108>
- Janjanam, L., Saha, S. K., Kar, R., & Mandal, D. (2022). Wiener model-based system identification using moth flame optimised Kalman filter algorithm. *Signal, Image and Video Processing*, 16, 1425–1433. <https://doi.org/10.1007/s11760-021-02096-w>
- Jorge, A. M., Campos, R., Jatowt, A., & Aizawa, A. (Eds.). (2021, January 7–8). *AI4Narratives 2020 Workshop on Artificial Intelligence for Narratives*. Creative Commons License. CEUR Workshop Proceedings. <https://ceur-ws.org/Vol-2794/>
- Karaarslan, E., & Aydın, O. (2024). *Generate Impressive Videos with Text Instructions: A Review of OpenAI Sora, Stable Diffusion, Lumiere and Comparable Models*. TechRxiv. <https://doi.org/10.36227/techrxiv.170862194.43871446/v1>
- Liu, Y. (2021). Film and TV Animation Production Based on Artificial Intelligence AlphaGd. *Mobile Information Systems*, 2021(6), 1–8. <https://doi.org/10.1155/2021/1104248>

- Moses, G. (2023, June 13). *AI and Theatre: Playwriting, Stage Design, and Ticketing*. Arts Management & Technology Laboratory. <https://amt-lab.org/blog/2023/5/artificial-intelligence-amp-theatre-making-past-present-and-future>
- news24desk. (Ed.). (2024, June 8). *China's 'Sora Killer' AI Text-To-Video Tool Stuns Global Audiences*. News24. <https://news24online.com/trending/chinas-sora-killer-ai-text-to-video-tool-stuns-global-audiences/281610/>
- Pearce, M., Wiggins, G. A., & Meredith, D. (2001). Motivations and Methodologies for Automation of the Compositional Process. *Musicae Scientiae*, 6(2), 119–147.
- Penrose, R. (2016). *The Emperor's New Mind: Concerning Computers, Minds, and the Laws of Physics*. Oxford University Press.
- Raj, A. (2024, January 17). *AI in film industry: The world's first feature-length AI-generated film*. TechWire Asia. <https://techwireasia.com/01/2024/ai-in-the-film-industry/>
- Robb, A. (2023, August 16). *AI and Playwrighting: What is the Future?* StageLync. <https://stagelync.com/news/ai-and-playwrighting-what-is-the-future>
- Sabir, A. (2025, February 5). *What is Google Veo? How to Use Google Veo*. Fliki. <https://fliki.ai/blog/google-veo>
- Sahota, N. (2024, March 8). *The AI Takeover in Cinema: How Movie Studios Use Artificial Intelligence*. Forbes. <https://www.forbes.com/sites/neilsahota/2024/03/08/the-ai-takeover-in-cinema-how-movie-studios-use-artificial-intelligence/?sh=2d36f1934a3f>
- Singh, P. (2024, May 3). *OpenAI Sora: World's First Commissioned Music Video by Sora*. Analytics Vidhya. <https://www.analyticsvidhya.com/blog/2024/05/openai-sora-worlds-first-commissioned-music-video-by-ai/>
- Sun, P. (2024). A Study of Artificial Intelligence in the Production of Film. *SHS Web of Conferences*, 183, 03004. <https://doi.org/10.1051/shsconf/202418303004>
- Tech Desk. (2023, November 27). *Runway Gen-2 AI model can quickly turn any picture into video in seconds*. The Indian Express. <https://indianexpress.com/article/technology/artificial-intelligence/runway-gen-2-video-generation-ai-model-features-9044036/>
- Wang, J. (2023). Revisiting the Cinematography of Black Mirror: Bandersnatch: Problems and the Future of Interactive Movies. *Communications in Humanities Research*, 21, 66–71. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/21/20231417>

REFERENCES

- Akbar, A. (2021, August 24). *Rise of the robo-drama: Young Vic creates new play using artificial intelligence*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2021/aug/24/rise-of-the-robo-drama-young-vic-creates-new-play-using-artificial-intelligence> [in English].
- Ames, C., & Domino, M. (1992). Cybernetic Composer: An Overview. In M. Balaban, K. Ebcioglu, & O. Laske (Eds.), *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition* (pp. 186–206). The MIT Press [in English].
- Assistiv.ai (2023, May 9). *From Scripts to Success: How AI is Revolutionizing Filmmaking*. linkedin.com. <https://www.linkedin.com/pulse/from-scripts-success-how-ai-revolutionizing-filmmaking-assistivai/> [in English].
- Bleeker, M. A., Verhoeff, N., & Werning, S. (2020). Sensing Data: Encountering Data Sonifications, Materializations, and Interactives as Knowledge Objects. *Convergence: The International*

- Journal of Research into New Media Technologies*, 26(5–6), 1088–1107. <https://doi.org/10.1177/1354856520938601> [in English].
- Brooks, T., Peebles, B., Holmes, C., DePue, W., Guo, Y., Jing, L., Schnurr, D., Taylor, J., Luhman, T., Luhman, E., Ng, C., Wang, R., & Ramesh, A. (2024, February 15). *Video generation models as world simulators*. OpenAI. <https://openai.com/index/video-generation-models-as-world-simulators> [in English].
- Colton, S., & Wiggins, G. (2012, August 27). Computational Creativity: The Final Frontier? In *ECAI'12: Proceedings of the 20th European Conference on Artificial Intelligence* (pp. 21–26). IOS Press. <http://computationalcreativity.net/iccc2014/wp-content/uploads/2013/09/ComputationalCreativity.pdf> [in English].
- Farley, K. (2007). Digital Performance: A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation (review). *Theatre Journal*, 59(4), 690–691. <https://dx.doi.org/10.1353/tj.2008.0003> [in English].
- Frackiewicz, M., Palus, H., & Prandzioch, D. (2023). Superpixel-Based PSO Algorithms for Color Image Quantization. *Sensors*, 23(3), 1108. <https://doi.org/10.3390/s23031108> [in English].
- Hlybovets, M. M., & Oletskyi, O. V. (2002). *Shtuchnyi intelekt* [Artificial Intelligence]. National University of Kyiv-Mohyla Academy. https://pdf.lib.vntu.edu.ua/books/2020/Glybovec_2002_366.pdf [in Ukrainian].
- Janjanam, L., Saha, S. K., Kar, R., & Mandal, D. (2022). Wiener model-based system identification using moth flame optimised Kalman filter algorithm. *Signal, Image and Video Processing*, 16, 1425–1433. <https://doi.org/10.1007/s11760-021-02096-w> [in English].
- Jorge, A. M., Campos, R., Jatowt, A., & Aizawa, A. (Eds.). (2021, January 7–8). *AI4Narratives 2020 Workshop on Artificial Intelligence for Narratives*. Creative Commons License. CEUR Workshop Proceedings. <https://ceur-ws.org/Vol-2794/> [in English].
- Karaarslan, E., & Aydin, O. (2024). *Generate Impressive Videos with Text Instructions: A Review of OpenAI Sora, Stable Diffusion, Lumiere and Comparable Models*. TechRxiv. <https://doi.org/10.36227/techrxiv.170862194.43871446/v1> [in English].
- Kolomiets, D., & Babchuk, Yu. (2024, October 10). Vykorystannia shtuchnoho intelektu dlia intehratsii tekhnolohii i mystetstva [Using artificial intelligence to integrate technology and art]. In *Aktualni problemy profesiinoi ta tekhnolohichnoi osvity: dosvid ta perspektyvy* [Current problems of professional and technological education: experience and prospects] [Conference proceedings] (pp. 150–152). Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University [in Ukrainian].
- Liu, Y. (2021). Film and TV Animation Production Based on Artificial Intelligence AlphaGd. *Mobile Information Systems*, 2021(6), 1–8. <https://doi.org/10.1155/2021/1104248> [in English].
- Moses, G. (2023, June 13). *AI and Theatre: Playwriting, Stage Design, and Ticketing*. Arts Management & Technology Laboratory. <https://amt-lab.org/blog/2023/5/artificial-intelligence-amp-theatre-making-past-present-and-future> [in English].
- news24desk. (Ed.). (2024, June 8). *China's 'Sora Killer' AI Text-To-Video Tool Stuns Global Audiences*. News24. <https://news24online.com/trending/chinas-sora-killer-ai-text-to-video-tool-stuns-global-audiences/281610/> [in English].
- Pearce, M., Wiggins, G. A., & Meredith, D. (2001). Motivations and Methodologies for Automation of the Compositional Process. *Musicae Scientiae*, 6(2), 119–147 [in English].
- Penrose, R. (2016). *The Emperor's New Mind: Concerning Computers, Minds, and the Laws of Physics*. Oxford University Press [in English].

- Raj, A. (2024, January 17). *AI in film industry: The world's first feature-length AI-generated film*. TechWire Asia. <https://techwireasia.com/01/2024/ai-in-the-film-industry/> [in English].
- Robb, A. (2023, August 16). *AI and Playwrighting: What is the Future?* StageLync. <https://stagelync.com/news/ai-and-playwrighting-what-is-the-future> [in English].
- Sabir, A. (2025, February 5). *What is Google Veo? How to Use Google Veo*. Fliki. <https://fliki.ai/blog/google-veo> [in English].
- Sahota, N. (2024, March 8). *The AI Takeover in Cinema: How Movie Studios Use Artificial Intelligence*. Forbes. <https://www.forbes.com/sites/neilsahota/2024/03/08/the-ai-takeover-in-cinema-how-movie-studios-use-artificial-intelligence/?sh=2d36f1934a3f> [in English].
- Singh, P. (2024, May 3). *OpenAI Sora: World's First Commissioned Music Video by Sora*. Analytics Vidhya. <https://www.analyticsvidhya.com/blog/2024/05/openai-sora-worlds-first-commissioned-music-video-by-ai/> [in English].
- Sun, P. (2024). *A Study of Artificial Intelligence in the Production of Film*. SHS Web of Conferences, 183, 03004. <https://doi.org/10.1051/shsconf/202418303004> [in English].
- Tech Desk. (2023, November 27). *Runway Gen-2 AI model can quickly turn any picture into video in seconds*. The Indian Express. <https://indianexpress.com/article/technology/artificial-intelligence/runway-gen-2-video-generation-ai-model-features-9044036/> [in English].
- Trach, Yu. V. (2021). *Tsyfrovі tekhnolohii u kulturi suchasnoho suspilstva: tendentsii i perspektyvy* [Digital technologies in the culture of modern society: trends and prospects] [Abstract of DSc Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].
- Volynets, V. (2023). *Vplyv shtuchnoho intelektu na suchasne mystetstvo: mozhlyvosti ta vyklyky* [The Impact of Artificial Intelligence on Contemporary Art: Opportunities and Challenges]. *Digital Platform: Information Technologies in Sociocultural Sphere*, 6(1), 21–31. <https://doi.org/10.31866/2617-796X.6.1.2023.283933> [in Ukrainian].
- Wang, J. (2023). *Revisiting the Cinematography of Black Mirror: Bandersnatch: Problems and the Future of Interactive Movies*. *Communications in Humanities Research*, 21, 66–71. <https://doi.org/10.54254/2753-7064/21/20231417> [in English].

Надійшла: 19.06.2025; Прийнято: 24.06.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 25.07.2025

POTENTIAL OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE GENERATION OF STORYTELLING FOR PERFORMATIVE SPECTACLES AND SCREEN WORKS

Tetiana Sovhyra

*Doctor of Science (Cultural Studies), Associate Professor;
e-mail: STIsovgyra@gmail.com; ORCID: 0000-0002-7023-5361
Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine*

Abstract

The purpose of the research is to identify, analyse, and systematise existing experiences in the successful application of artificial intelligence in the performing arts and to analyse the process's relevant advantages and limitations. In accordance with the defined purpose, it is planned to solve the following interrelated tasks: to formulate the basic conceptual and categorical apparatus on this subject; to determine the functional component of the activity of mechanised organisms (robots) in terms of their possible application in entertainment events; to track and summarise the experience of implementing AI in storytelling practices and creative content creation. Integrating artificial intelligence into performing arts has shown significant prospects for increasing creativity, efficiency, and narrative possibilities. The film industry is on the verge of a revolutionary transformation, as artificial intelligence (AI) models such as Sora, Veo, Runway Gen-2, Kling AI and similar tools provide opportunities for rapid video generation. This article assesses the current level of AI use in film production, focusing on prospects such as workflow computation and the implementation of algorithmic creativity. **The research methodology** is based on a comprehensive approach and relies on a combination of several methods: analytical – for reviewing historical, philosophical, technical and art history literature on the outlined issues; theoretical and conceptual method, which contributed to the conceptualisation of the conceptual and terminological system of the research and the identification of the peculiarities of AI integration into cultural and artistic practices; comparative and typological method – for the typification of the process in the review of algorithmic creativity practices. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that, for the first time, the specifics of the use of digital technologies, in particular artificial intelligence, in the process of creating a performative spectacle are considered. **Conclusions.** AI is changing how storytelling and creative content are created by reducing costs, customising content, and assessing audience preferences, contributing to more targeted and compelling storytelling. Implementing AI models (Sora, Veo, Runway Gen-2, Kling AI) reduces costs by reducing manual labour and optimising operations, including video editing, CGI rendering, and colour correction, significantly reducing production costs. Although AI has made significant progress in creating scenarios, it remains clear that most successful works rely on human life experience and creativity. This resonates deeply with the audience, offering authenticity and originality. Therefore, the importance of human intervention is undeniable. However, the ability of artificial intelligence to analyse vast amounts of data and generate content based on patterns and structures has its advantages, increasing efficiency and potentially expanding the possibilities of storytelling.

Keywords: artificial intelligence; performing arts; cinema; algorithmic art; postmodernism



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.

DOI: 10.31866/2616-759X.8.1.2025.336179

УДК 808.55:[7.049.1:81'342.9]:792

**ІЛЮСТРОВАННИЙ ПІДТЕКСТ У ТРАКТУВАННІ
МИХАЙЛА КАРАСЬОВА: ВІД ВНУТРІШНЬОГО БАЧЕННЯ
ДО СЦЕНІЧНОГО ВИКОНАННЯ****Іван Сорока^{1а}, Марина Сорока^{2а}**¹ кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: ivansoroka1@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0336-5481

² кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: marysya-@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0509-8508

^а Київський університет культури, Київ, Україна**Анотація**

Мета дослідження – розглянути особливості інтерпретації поняття «ілюстрований підтекст» у теоретичній практиці Михайла Карасьова («Мистецтво художнього читання», 1965 р.); виявити специфіку його підходу до акторського аналізу художнього тексту, де підтекст трактується переважно як інтонаційно-поведінковий складник мовлення, без акценту на його смисловій основі. **Методи дослідження:** аналітичний – для ґрунтового аналізу текстів М. Карасьова, у яких висвітлюється поняття «ілюстрований підтекст»; порівняльно-аналітичний дає змогу зіставити підхід М. Карасьова з класичним уявленням про підтекст; описовий сприяє формулюванню понять та окресленню меж між терміном «ілюстрований підтекст» і традиційним розумінням поняття підтексту як внутрішнього, прихованого смислу. **Наукова новизна** полягає в дослідженні поняття ілюстрованого підтексту в Михайла Карасьова; здійсненні глибокого аналізу ілюстрованого підтексту в контексті сценічного виконання з акцентом на його функцію в сценічному мовленні й емоційній виразності. Доказано, що М. Карасьов не ототожнював підтекст з прихованим змістом висловлювання; підтекст у нього – не змістова, а інтонаційно-психофізична основа живої мови актора, яка визначає його емоційне ставлення до змісту, характерну особисту інтонацію та акторську присутність у слові. **Висновки.** Підсумовано дослідження підтексту в сценічному мовленні через призму концепції Михайла Карасьова. Доведено, що у його трактуванні підтекст не є змістовим нашаруванням, яке підлягає тлумаченню або розкриттю, а постає як інтонаційно-психофізична основа мовлення виконавця, що формується в процесі живого сценічного звучання слова. Поняття ілюстрованого підтексту в педагогіці М. Карасьова є важливим інструментом практичного освоєння художнього тексту, що сприяє досягненню інтонаційної органіки мовлення, внутрішньої злагодженості акторського висловлювання та глибини сценічної дії без апеляції до прихованих смислів.

Ключові слова: ілюстрований підтекст; Михайло Карасьов; сценічне мовлення; художнє читання; інтонація; театральне мистецтво

Постановка проблеми

У сучасному театральному мистецтві поняття підтексту набуває важливого значення як інструмент передачі глибинних сенсів через інтонацію та емоційне забарвлення слів. Однак трактування підтексту в різних театральних теоретиків відрізняється. Михайло Карасьов, один з основоположників української театральної педагогіки, досліджує концепцію «ілюстрованого» підтексту, яку слід розглядати як важливий компонент художнього читання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

В останніх дослідженнях української театральної педагогіки приділено значну увагу поняттю підтексту, що розглядають як ключовий елемент у підготовці акторів. Зокрема, проаналізовано різні аспекти підтексту, його роль у сценічному мовленні та методи опанування в театральних закладах.

Н. Грицан у статті «Майстерня художнього слова: пошуки підтексту в авторському тексті» розкриває сутність явища «підтекст» як творчого процесу співпраці педагога сценічного слова й актора-початківця; доводить, що розкриття підтексту виконавцем художнього твору залежить від його освітнього та інтелектуального рівня, уяви, фантазії, інтуїції, асоціативного мислення, що робота над підтекстами розвиває логічне мислення та інтонаційну виразність актора. Стверджує, що тільки за умови професійного аналізу авторського тексту та глибинного проникнення у внутрішню суть слів (підтексту) актор наповнить художній твір життям, правдою, яскравими ілюстрованими баченнями, якими він у момент сценічного виступу щедро поділиться зі слухачем. Адже глядач приходить у театр слухати не текст, а підтекст, що розкриває актор (Грицан, 2016).

У статті Л. Артемової (2021) «Театральна педагогіка у підготовці до сценічної майстерності студентів – майбутніх акторів» розглянуто сучасні підходи до навчання акторів, охоплюючи використання підтексту як інструменту для поглиблення розуміння ролі та розвитку сценічної майстерності. Проаналізовано як класичні, так і сучасні методики, що застосовують у вітчизняних та зарубіжних театральних школах.

У дослідженні Г. Локаревої та І. Резниченко (2024) «Теоретичні засади проблеми розуміння й осмислення майбутніми акторами підтексту драматичного твору» акцентовано на важливості глибокого розуміння підтексту для акторської майстерності. З'ясовано, що підтекст у педагогічній діяльності визначається як засіб, прихований смисл, прихована інформація, прийом, інструмент.

Сучасні українські дослідження в галузі театральної педагогіки підкреслюють важливість опанування підтексту як невід'ємного складника професійної підготовки акторів, що сприяє їхньому глибшому розумінню ролей та підвищенню якості сценічного виконання.

Мета статті – розглянути особливості інтерпретації поняття «ілюстрований підтекст» у теоретичній практиці Михайла Карасьова («Мистецтво художнього читання», 1965 р.), виявити специфіку його підходу до акторського аналізу ху-

дожнього тексту, де підтекст трактується переважно як інтонаційно-поведінковий складник мовлення, без акценту на його смисловій основі.

Виклад основного матеріалу

У літературознавстві підтекст є важливим елементом літературного твору, що надає йому глибини та багатозначності. Це прихований, внутрішній зміст висловлювання, який не виражається безпосередньо, а створюється за допомогою різних мовних засобів, контексту та позамовних елементів. Він існує у зв'язку з вербально вираженим змістом, супроводжує його й одночасно може частково або повністю змінювати. Підтекст є прихованим, додатковим змістом, який не виражений словами прямо, тобто автор натякає імплікує. У статті «Що таке підтекст» зазначено: «Підтекст – це те, що лежить за лаштунками явного змісту твору, те, що читач має розгадати, розшифрувати за допомогою алюзій, символів та інших художніх засобів, використаних письменником» (*Що таке підтекст*, 2024). Читаючи текст, ми не тільки сприймаємо написане, а й шукаємо його приховані значення, які можуть відкриватися через різні мовні й немовні засоби. Це може додавати тексту багатозначності, іронії, гумору, символіки тощо.

У наведеному визначенні йдеться про літературний підтекст у різних жанрах. Основний акцент на тому, що підтекст завжди є зашифрованим, прихованим змістом, який може відкриватися за допомогою різних мовних і немовних засобів. Це стосується писемних прийомів дешифрування авторської думки.

Однак у разі художнього втілення такого тексту виконавець або актор повинен не тільки розгадати та розшифрувати цей підтекст, а й за допомогою мовленевих засобів донести до слухача «різноманітні конотації, натяки, невисловлені думки та емоції персонажів, авторські коментарі та оцінки, філософські ідеї чи соціальні коментарі» (*Що таке підтекст*, 2024). Саме донесення прихованого змісту через виконання робить твір багатозначним і змушує слухача глибше аналізувати приховані смисли.

У театральній педагогіці наявна двозначність у трактуванні поняття «підтекст». Загальна тенденція тлумачення підтексту відповідає двом розумінням:

1. Підтекст – прихований зміст висловлення; прямі лексичні значення слів перестають формувати та визначати внутрішній зміст мовлення; прихований сенс драматичної репліки чи висловлювання.

2. Підтекст – це «бачення», «внутрішні думки» і «фізичне самопочуття» («те, що працює на слово»); психологічне, емоційно-вольове начало сценічного мовлення; психологічний інструмент, що інформує про внутрішній стан персонажа; загальне «підґрунтя» того, що бачить і чує глядач. Пропоновані обставини автора й актора (Сорока, 2018).

Окрім традиційного розуміння, яке передбачає розкриття прихованого змісту (1-ше розуміння), є ще й підтекст «ілюстрований» (2-ге розуміння). Це поняття запропонував Костянтин Станіславський, а впровадили українські театральні теоретики, такі як Роман Черкашин і Михайло Карасьов, у другій половині минулого століття. К. Станіславський (1953) визначає його так:

Природа зробила так, що ми, у словесному спілкуванні, спочатку бачимо внутрішнім зором те, про що йде мова, а потім говоримо про це. Коли ж ми слухаємо інших, то спочатку сприймаємо вухом сказане, а потім бачимо у своїй уяві те, що почули. Таким чином, нам потрібен не просто підтекст, а *ілюстрований підтекст* п'єси і ролі (тут і далі курсив мій. – І. С.). (с. 500)

Михайло Карасьов (1965) додає: «Створення уявлень-бачень, або інакше – ілюстрованого підтексту – є головним завданням у роботі читця над літературним твором» (с. 6). Подібні думки висловлює і Роман Черкашин (1989):

Безпосередня лінія образних бачень «ілюстрованого підтексту» розгортається у внутрішньому ритмі у різних «планах» уявного простору. ... Утворення в уяві на основі змісту й тексту художнього літературного твору безпосередньої лінії внутрішнього ілюстрованого підтексту словесної дії – захоплюючий творчий процес праці актора й режисера над сценічною мовою. (с. 69)

Викликані такі твердження, найімовірніше, визначенням терміна «підтекст» Костянтином Станіславським, що наводить там же Роман Черкашин (1989):

У вченні К. С. Станіславського і В. І. Немировича-Данченка про словесну дію на сцені виявленню підтексту надається великої уваги. Підтекст – це не явне, але внутрішньо відчуте «життя людського духу», ролі, яке безперервно тече під словами тексту, весь час виправдовуючи й оживляючи їх. (с. 68)

Отже, маємо два підходи до визначення підтексту. Перший – це прихований зміст, який актор або виконавець має донести слухачеві через мовленнєву дію, а другий – створення уявних образів, які візуалізують зміст, але не змінюють його.

Відомий український теоретик-педагог Михайло Карасьов у своїй книзі «Станіславський і сценічна мова» 1963 року видання розглядає поняття «підтекст» виключно як ілюстрований, тобто як передавання уявлень і бачень з їх переживаннями. Автор визначає «ілюстрований підтекст» як текстові бачення з усім комплексом емоцій, що їх народжують. Цей комплекс є початковим етапом безпосередньої роботи над текстом. У вищенаведеній праці М. Карасьов (1963) стверджує: «Ілюстрований підтекст – основна передумова перетворення тексту ролі на словесну дію».

У цій статті спробуємо визначити, чи змінилося розуміння М. Карасьова щодо цього явища в пізнішій його роботі «Мистецтво художнього читання» за 1965 рік, чи розглядав він «підтекст» ще як прихований зміст висловлювання. Проаналізуємо теоретичні підходи М. Карасьова до розуміння підтексту в мистецтві художнього слова.

Витоки підтексту, вважає теоретик, беруть початок уже від автора художнього тексту, коли сам «поет для dokonання сугестії мусить розворушити цілу свою

духовну істоту, зворушити своє чуття, напружити свою уяву, одним словом мусить сам не тільки в дійсності, але ще й другий раз репродуктивно, в своїй душі пережити все те, що хоче вилити в поетичнім творі, пережити якнайповніше і якнайінтенсивніше, щоб *пережите* могло вилитися в слова якнайбільше відповідні дійсному *переживанню*» (Карасьов, 1965, с. 131). За автором, для впливу на читача поетичним, художнім твором поет, письменник, спочатку повинен розворушити свою духовну істоту, чуття, уяву, щоб якнайповніше і якнайінтенсивніше пережити те, що хоче вилити в поетичнім творі, щоб *пережите* вилилося в слова, відповідні *переживанню*. За такою ж аналогією, за М. Карасьовим, повинен працювати й виконавець цих текстів. Щоб вплинути на слухача поетичним, художнім текстом поета-письменника, артист-виконавець має попередньо розворушити свою духовну істоту, чуття, уяву, щоб внутрішньо пережити те, що хоче вилити в мовленнєвій дії, відповідній дійсному *переживанню*. Отже, підтекстом є все те, що розворушує внутрішнє переживання, а це, за М. Карасьовим, чуття, уява. Тож режисер наголошує:

Завдання читця полягає: в шуканні нових органічних збудників захоплення твором, без чого неможливе дальше зближення з ним; в активізації творчої *фантазії і уяви*, які оберігають від умоглядності у створенні передумов органічної художньої мови. ... Виголошення слів без відповідних *бачень-«слідів»* перетворює сценічну мову на пусту балаканину. ... *Відтворюючи в уяві картини подій, бачення персонажів твору*, систематично поглиблюючи ці картини, уточнюючи їх, *читець* поступово стає свідком всього того, про що розповідається в оповіданні, і сприймає його не як вимисел, а як життєвий, реальний факт. (Карасьов, 1965, с. 46)

37

Ураховуючи все наведене вище, деталізуємо концепцію «ілюстрованого підтексту» М. Карасьова для актора-виконавця (читця). За теоретиком, *читець*, обравши для виконання літературний твір (письменницький життєвий, реальний факт чи вимисел), для розуміння й зближення з ним шукає органічних збудників захоплення, якими є активізація творчої *фантазії і уяви*, що створюють бачення-«сліди» («кінострічка бачення» у К. Станіславського), картини подій, бачення персонажів; систематично поглиблюючи ці картини й уточнюючи їх, *читець* поступово стає свідком всього того, про що розповідається у творі, і сприймає їх уже не як чужий вимисел, а як власний, життєвий, реальний факт, яким хоче поділитися зі слухачем. Усі ці «органічні збудники» (фантазія, уява, бачення-«сліди» (картини подій, бачення персонажів)) у М. Карасьова слугують єдиному й найголовнішому – уникненню пустої балаканини, створенню передумов органічної художньої мови. Для досягнення виконавцем цієї основної мети в мистецтві художнього читання теоретики й дошукувалися способів її набуття, винайшовши прийом «ілюстрованого» підтексту.

З усього вищевикладеного спробуємо сформулювати визначення поняття «ілюстрований підтекст» (за Михайлом Карасьовим). *Ілюстрований підтекст* – це створені акторською *фантазією й уявою бачення картин подій і персонажів, що зображує автор у художньому творі*.

На підтвердження цього визначення знаходимо в книзі Михайла Карасьова (1965) думку, що «розвиток здатності уявляти-бачити внутрішнім зором те, про що доводиться читати або розповідати, складає основу праці читця над опануванням внутрішньої техніки мистецтва художнього читання» (с. 6). При цьому «створення уявлень-бачень, або інакше *ілюстрованого підтексту*, – є головним завданням в роботі читця над літературним твором» (Карасьов, 1965, с. 6). Отже М. Карасьов ілюстрований підтекст трактує як створені уявлення-бачення.

Аналізуючи погляди М. Карасьова на роль підтексту в сценічному мовленні, доходимо до виявлення зв'язку внутрішнього бачення з емоційною та інтонаційною виразністю.

Процес «ілюстрованого підтексту», за М. Карасьовим, полягає у взаємозалежності емоційного вираження від яскравого внутрішнього бачення, переживання. Ця концепція полягає в тому, що підтекст є не тільки емоційно-ціннісним компонентом, а й візуальним – передавання уявних картин через текст. На підтвердження варто навести думку М. Карасьова (1965): «Створюючи ілюстрований підтекст, читець не може не помітити, що точне бачення впливає на стан м'язів. ... Читцеві необхідно *визначити* ілюстрований підтекст, тобто *знайти картину*, що виправдує ці слова» (с. 110).

Тепер про зв'язок ілюстрованого підтексту з інтонаційною виразністю. М. Карасьов (1965) стверджує: «Слухач одержує від читця підтекст. Основним засобом передачі підтексту є інтонація, породжена справжнім *переживанням*» (с. 3). Створені фантазією уявлення й бачення картин, подій, героїв викликають у читця ставлення, переживання до них, які передаються інтонацією. «Читець – це майстер озвучення підтексту, відкриття нового у творі», – наголошує М. Карасьов (1965, с. 3). Погоджуємося, що читець – майстер озвучення ілюстрованого підтексту, але аж ніяк не відкриття нового у творі, в його змісті. У його подачі, трактуванні – так. Засіб «ілюстрованого підтексту» не міняє змісту твору й не відкриває нічого нового в ньому, він слугує лише для більш глибокого виразу тексту та створення передумов органічної художньої мови. Відкриття нового у творі – це відкриття суті промовленого, його смислу, часто прихованого. Майстерність читця саме й полягає в усвідомленні й донесенні цього прихованого смислу, нового у творі. Але це вже іншого характеру підтекст. Це перший варіант, який ми означили вище.

Розглянемо техніку створення та використання ілюстрованого підтексту у М. Карасьова. Як читець чи актор формує в уяві картини і використовує їх для передачі підтексту на сцені. Наведемо приклади з книги М. Карасьова, коли читець викликає в уяві картини дощу, звуки грому та інші відчуття для створення більш глибокого виразу тексту. Автор уточнює, що треба ілюструвати не слова, а думки: «Ілюстрація думок твору передбачає не тільки уявні зорові картини. Для цього процесу потрібні "сліди", одержані через усі канали людського сприйняття. Найчастіше уявлення становить сполучення зорової картини зі звуком. А часом і з запахом» (Карасьов, 1965, с. 49). Наприклад, М. Карасьов наводить уривок з оповідання І. Нечуя-Левицького «Вечір на Володимирській горі», у якому яскраво описує петрівчані дощі, теплі, з громом та блискавкою й сонце, яке розігнало од себе хмари й засяяло. І далі: «Для

створення картин, продиктованих цим текстом, читцеві доведеться викликати в уяві не тільки картину грози, дощу, але й "почути" звуки грому і навіть згадати, як пахне чисте, насичене озоном повітря» (Карасьов, 1965, с. 49). М. Карасьов вважає, що читець повинен фіксувати спостереження за допомогою всіх доступних йому засобів.

Отже, техніка ілюстрованого підтексту полягає у створенні продиктованих текстом уявних картин зі всіма видами їх відчуттів. За допомогою каналів сприйняття створюються в уяві «сліди», які допоможуть відтворити ілюстрований підтекст. Для більш глибокого виразу тексту актор застосовує ілюстрований підтекст, який являє собою створені його фантазією й уявою уявлення й бачення картин, подій і персонажів, зі всіма видами відчуттів для передачі їх слухачам.

М. Карасьов (1965) наголошує:

Все, що людина сприймає і бачить, викликає в неї певне ставлення, яке оформляється у вигляді думок, емоцій і вольових посилів, тобто у прагненні змінювати оточення. Те ж саме спостерігаємо і тоді, коли читець в уяві стає свідком того, про що розповів письменник. У нього виникають певні висновки з приводу баченого, почуття та прагнення передати своє ставлення іншим і в такий спосіб активно вплинути на оточення. (с. 12–13)

Отже, читець, створивши у своїй уяві описані картини та події, стає ніби свідком їх, унаслідок чого виникають певні рефлексії, які оформляються у вигляді думок, емоцій і вольових посилів. Саме свої психоемоційні рефлексії передає читець іншим, саме цим впливає на аудиторію. М. Карасьов (1965) стверджує: «Увесь набутий читцем протягом попередньої роботи духовний матеріал становить підтекст. Підтекст визначає загальний тон виступу» (с. 128).

М. Карасьов (1965) зазначає: «Уявляючи все, що описує письменник, читець не тільки не залишається байдужим, але й прагне передати своє ставлення і свої враження слухачам» (с. 14). Сам же механізм спілкування полягає в тому, вважає теоретик, що «читець, яскраво уявляючи все, про що розповідає, з допомогою техніки свого мистецтва, сприяє тому, що й слухачі з особливою виразністю уявляють почуте» (Карасьов, 1965, с. 14).

На нашу думку, сумнівним є твердження М. Карасьова, що читець уявляє все описане письменником, проте завжди перебуває під впливом розповіді, передаючи своє ставлення й враження. Механізм спілкування не обмежується лише тим, щоб допомогти слухачеві більш яскраво уявити те, що він чує. М. Карасьов (1965) же стверджує, що «своє ставлення читець передає не безпосередньо, а через створені ним і письменником картини» (с. 14). Вважаємо, що своє ставлення читець передає безпосередньо через створені ним самим картини, бо тільки він може для себе їх уявляти чи обійтись без них. Уявити картини, які створив письменник, саме такими, якими він їх уявляв і описав, неможливо. Ніхто не зможе точно відтворити уявлену картину, основу лише на описі, і саме так, як це зробив літератор. Бо як зазначає сам М. Карасьов (1965):

При першому знайомстві з твором і в процесі розкриття авторських думок в уяві виконавця обов'язково виникнуть бачення окремих персонажів, частин твору. Але послідовного ряду картин, або суцільної «кінострічки бачень», з самого початку праці не буває. Спершу оживуть ті місця, для ілюстрації яких накопичений певний матеріал. В уяві виникає відповідна картина, асоціація і одночасно з нею емоційний відгук. (с. 47)

Відповідна картина, асоціація, емоційний відгук в М. Карасьова (1965) – це ілюстрований підтекст: «Ілюстрація думок твору передбачає не тільки уявні зорові картини. Для цього процесу потрібні "сліди", одержані через усі канали людського сприйняття» (с. 49).

Отже, для М. Карасьова підтекст тільки ілюстрований і є лише духовним матеріалом, що викликає внутрішні рефлексії, які передаються в неповторній індивідуальній інтонації читця.

Логічно, що «підтекст» – це інший зміст, ніж пряме значення слів. Його потрібно розгадати й висловити. Без цього явище підтексту не відбудеться, а виконання літературного тексту втратить свою глибину.

Ілюстрований же підтекст не змінює змісту слів, а лише допомагає його візуалізувати й емоційно забарвити. Якщо художній текст буде промовлений без уявних образів, його зміст залишиться незмінним. Застосовані виконавцем уявлення й бачення допомагають тільки яскравіше й органічніше передати зміст.

Під час навчання акторів доцільніше зосереджувати увагу на тому, які образи й уявлення постають у їхній уяві під час промовляння тексту, а не на тому, який «ілюстрований підтекст» вони створюють. Бо створення ілюстрованого підтексту може не відбутися, а ось без передачі прихованого змісту текст втрачає свою глибину й виразність.

Наукова новизна статті полягає в дослідженні поняття ілюстрованого підтексту у Михайла Карасьова та його значенні для сценічного мистецтва і художнього читання. Доказано, що М. Карасьов не ототожнював підтекст із прихованим змістом висловлювання; підтекст у нього – не змістова, а інтонаційно-психофізична основа живої мови актора, яка визначає його емоційне ставлення до змісту, логіку мовленнєвого потоку, характерну особисту інтонацію та акторську присутність у слові.

Висновки

Аналіз поняття «ілюстрований підтекст» у педагогічній концепції Михайла Карасьова дає змогу стверджувати, що воно посідає важливе місце в процесі роботи актора над художнім літературним твором. М. Карасьов не розглядає підтекст як прихований зміст висловлювання. У його трактуванні підтекст не є змістовим нашаруванням, яке підлягає тлумаченню або розкриттю, а постає як інтонаційно-психофізична основа мовлення виконавця, що формується в процесі живого сценічного звучання слова.

Ілюстрований підтекст у розумінні М. Карасьова виявляється не через звернення до логіки тексту чи пошуку підповерхневого сенсу, а через акторську чуй-

ність, внутрішнє бачення, тонке відчуття інтонаційної динаміки й психофізичного стану мовця. Він є результатом органічного існування актора в мовленні, а не зовнішньої інтерпретаційної стратегії.

Така інтерпретація поняття підтексту дає змогу по-своєму поглянути на природу сценічного мовлення. Вона орієнтує актора не на змістову розшифровку тексту, а на пошук його живої інтонаційної форми, у якій внутрішня дія, емоційний імпульс і словесне оформлення існують як єдине цілісне вираження.

Отже, поняття ілюстрованого підтексту в педагогіці Михайла Карасьова є важливим інструментом практичного освоєння художнього тексту, що сприяє досягненню інтонаційної органіки мовлення, внутрішньої злагоженості акторського висловлювання та глибини сценічної дії без апеляції до прихованих смислів.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Артемова, Л. В. (2021). Театральна педагогіка у підготовці до сценічної майстерності студентів – майбутніх акторів. *Освітній дискурс*, 36(8–9), 50–60. [https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.36\(8-9\)-5](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.36(8-9)-5)
- Грицан, Н. В. (2016). Майстерня художнього слова: пошуки підтексту в авторському тексті. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, 103–107.
- Карасьов, М. (1963). *К. С. Станіславський і сценічна мова*. Мистецтво.
- Карасьов, М. (1965). *Мистецтво художнього читання*. Мистецтво.
- Локарева, Г. В., & Резниченко, І. Т. (2024). Теоретичні засади проблеми розуміння й осмислення майбутніми акторами підтексту драматичного твору. *Педагогічні науки: теорія та практика*, 4, 66–73. <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2024-4-09>
- Сорока І. І. (2018). Підтекстусценічному мовленні: термінологічний дискурс. *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 23, 157–163. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.23.2018.216822>
- Станіславський, К. С. (1953). *Робота актора над собою* (Т. Ольховський, пер., Ф. Гаєвський, ред.; Ч. 1–2). Мистецтво.
- Черкашин, Р. О. (1989). *Художнє слово на сцені*. Вища школа.
- Що таке підтекст. (2024, 20 квітня). Що таке...?!. <https://translations.com.ua/pidtekst.html>

REFERENCES

- Artemova, L. V. (2021). Teatralna pedahohika u pidhotovtsi do stsenichnoi maisternosti studentiv – maibutnikh aktoriv [Theatrical pedagogy in preparation for the stage skills of future actors students]. *Educational discourse*, 36(8–9), 50–60. [https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.36\(8-9\)-5](https://doi.org/10.33930/ed.2019.5007.36(8-9)-5) [in Ukrainian].
- Cherkashyn, R. O. (1989). *Khudozhnie slovo na stseni* [Artistic word on the stage]. Vyscha shkola [in Ukrainian].
- Hrytsan, N. V. (2016). Maisternia khudozhnoho slova: poshuky pidtekstu v avtorskomu teksti [Workshop of artistic expression: the subtext search in the author's text]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 1, 103–107 [in Ukrainian].

- Karasov, M. (1963). *K. S. Stanislavskiy i stsenichna mova* [K. S. Stanislavsky and stage speech]. *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Karasov, M. (1965). *Mystetstvo khudozhnogo chytannia* [The art of artistic reading]. *Mystetstvo* [in Ukrainian].
- Lokarieva, H. V., & Reznichenko, I. T. (2024). Teoretychni zasady problemy rozuminnia y osmyslennia maibutnimy aktoramy pidtekstu dramatychnoho tvoruv [Theoretical foundations of the problem of understanding and comprehension of the dramatic piece's subtext by future artists]. *Pedagogical Sciences: Theory and Practice*, 4, 66–73. <https://doi.org/10.26661/2786-5622-2024-4-09> [in Ukrainian].
- Shcho take pidtekst* [What is subtext]. (2024, April 20). *Shcho take..?!*. <https://translations.com.ua/pidtekst.html> [in Ukrainian].
- Soroka I. I. (2018). Pidtekst u stsenichnomu movlenni: terminolohichniy dyskurs [Undertone in stage speech: terminology discourse]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 23, 157–163. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.23.2018.216822> [in Ukrainian].
- Stanislavskiy, K. S. (1953). *Robota aktora nad soboiu* [The Actor's Work on Himself] (T. Olkhovskiy, Trans., F. Haievskiy, Ed.; Part 1–2). *Mystetstvo* [in Ukrainian].

Надійшла: 11.04.2025; Прийнято: 28.04.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 25.07.2025

**ILLUSTRATED SUBTLE MEANINGS IN MYKHAILO KARASOV'S
INTERPRETATION: FROM INNER VISION TO STAGE PERFORMANCE****Ivan Soroka^{1a}, Maryna Soroka^{2a}**¹ *PhD in Art Studies, Associate Professor;**e-mail: ivansoroka1@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0336-5481*² *PhD in Art Studies, Associate Professor;**e-mail: marysya-@ukr.net; ORCID: 0000-0002-0509-8508*^a *Kyiv University of Culture, Kyiv, Ukraine***Abstract**

The purpose of the research is to consider the peculiarities of interpreting the concept of 'illustrated subtext' in the theoretical practice of Mykhailo Karasov ('The Art of Artistic Reading', 1965); to reveal the specifics of his approach to the actor's analysis of artistic text, where subtext is interpreted primarily as an intonational and behavioural component of speech, without emphasis on its semantic basis. **Research methodology.** Research methods used are analytical – for a thorough analysis of M. Karasov's texts, which highlight the concept of 'illustrated subtext'; comparative-analytical allows us to compare M. Karasov's approach with the classical idea of subtext; descriptive – to formulate concepts and define the boundaries between the term 'illustrated subtext' and the traditional understanding of subtext as an internal, hidden meaning. **The scientific novelty** lies in studying the concept of illustrated subtext in Mykhailo Karasov, which is an in-depth analysis of illustrated subtext in the context of stage performance, emphasising its function in stage speech and emotional expressiveness. It has been proven that M. Karasov did not equate subtext with the hidden meaning of a statement; for him, subtext is not a semantic, but an intonational and psychophysical basis of the actor's living speech, which determines his emotional attitude to the content, characteristic personal intonation and acting presence in the word. **Conclusions.** The research of subtext in stage speech through the prism of Mykhailo Karasov's concept has been resumed. It has been proven that, in his interpretation, subtext is not a layer of meaning that is subject to interpretation or disclosure, but instead appears as the intonational and psychophysical basis of the performer's speech, which is formed in the live stage delivery of the word. The concept of illustrated subtext in M. Karasov's pedagogy is an essential tool for the practical mastery of artistic text, contributing to the achievement of intonational organicity of speech, internal harmony of the actor's expression, and depth of stage action without appealing to hidden meanings.

Keywords: illustrated subtext; Mykhailo Karasov; stage speech; artistic reading; intonation; theatrical art



DOI: 10.31866/2616-759X.8.1.2025.336180

УДК 792.02(477):636.04

ЗООМОРФНІ КОМПОНЕНТИ У ПРАКТИЦІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ: ІСТОРІОГРАФІЧНИЙ ДИСКУРС

Тетяна Бойко^{1а}, Нікіта Калюжний^{2а}, Анжеліка Чорнойван^{3а}¹ кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, доцент;

e-mail: tetiana.boyko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

² e-mail: nikkali@knukim.edu.ua; ORCID: 0000-0001-9431-4956³ e-mail: chornoivan15041997@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5223-9086^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Мета дослідження – проаналізувати та виявити тематику зооморфізму в науковому дискурсі України на прикладі праць про народні ігри, обряди, поезію, казки, драматургію, сценічне мистецтво, дизайн, театральну педагогіку. Накреслити подальші вектори наукового обґрунтування цієї невивченої ділянки сценічної культури України. **Методологія дослідження** спирається на принцип аналітичного підходу, який дає змогу висвітлити основний корпус праць, що стосуються питань літературного та сценічного зооморфізму, та на структурно-типологічний метод, який допоміг виокремити образи тваринного світу з літературного матеріалу та з доробку видатних майстрів сцени. Став у пригоді також семіотичний метод під час тлумачення символіки певних тварин і птахів у народній творчості й театральному мистецтві. **Наукова новизна** цієї статті полягає в аналізі та систематизації наукових джерел про зооморфні образи з різних літературних жанрів, форм сценічного видовища та вітчизняної мистецької педагогіки. Окрему увагу сфокусовано на введенні до наукового обігу терміна «сценічний зооморфізм», що вказує на тваринні образи або символи, їх психологічне відтворення чи зовнішню імітацію в акторській, режисерській та сценографічній практиці. **Висновки.** У багатьох творах вітчизняної та зарубіжної літератури присутні образи тварин з людським характером або людей зі звіриними чи пташиними особливостями. Ця література стає матеріалом для постановки театральних вистав і демонстрації сценічного зооморфізму, що передбачає особливі підходи до акторської праці та до загальної образної системи постановки.

Ключові слова: сценічний зооморфізм; бестіарій; акторський образ; театр; драматургія

Постановка проблеми

На сучасному етапі у виставах різноманітних театрів України наявні образи персонажів тваринного світу, які акумулюють у собі як пряmlinійне, так і метафоричне смислове навантаження. Тобто у виставах можна побачити актор-

ські образи певних звірів з людськими характерами та звичками або навпаки образи людей із зовнішніми ознаками й пластикою тварин. Наведена модифікація зазвичай не дивує реципієнтів, оскільки вказує на прийоми режисерського трактування літературного матеріалу та створення образно-сміслових координат вистави. Водночас цей сценічний прийом відомий ще з часів Античності, він зазнав суттєвої модифікації впродовж усієї історії європейського театального мистецтва. У його основі лежить поняття *зооморфізму*, тобто «зображення богів у образі тварин» (Музичко та ін., 2019, с. 266) або зображення людини «в образі тварин, уподібнення тварині загалом або певній її частині чи характерній рисі» (Міхєєва, 2017, с. 20). У багатьох прадавніх релігіях (наприклад, давньоєгипетській) існував і зворотний принцип – зображення священних тварин із сутнісними ознаками богів. Позаяк театральне мистецтво формувалося на ґрунті релігійних свят та різноманітної ритуальної обрядовості, то й прийоми віддзеркалення людини у тварині або тварини в людині вкоренилися в драматургії та видовищній культурі. Як відомо, зооморфні образи стали головними дійовими особами зачинателя європейської байки Езопа, автора знакових антиутопій ХХ століття – Дж. Орвела; вони присутні у сюжетах відомих п'єс В. Шекспіра, К. Гоцці, М. Метерлінка, Д. Нігра та інших драматургів. Процес людино-тваринного перевтілення й віддзеркалення став однією з провідних тренувальних вправ з акторства, а також сегментом метафоричної режисури минулого й сьогодення.

Зрозуміло, що зооморфні компоненти присутні й у практиці українського театру. Оскільки образи тваринного світу мають архетипове коріння, їх присутність була необхідною ланкою в театралізованих іграх і ритуальних діях наших пращурів. Упродовж історичної тягlosti в Україні, так само як і в європейській культурі, персонажі з тваринними рисами або образи тварин з людськими ознаками були в літературі, драматургії, акторських та режисерських утіленнях. Нині народні казки «Ріпка», «Рукавичка», байки Л. Глібова, пригоди крутія й бешкетника Лиса Микити з казки І. Франка, які відомі ще зі шкільної лави, показують на майданчиках багатьох театрів юного глядача. Заразом наявність звірів і птахів як символів сценічної метафорики та образно-сміслового ряду важлива й для «дорослого» драматичного театру. На жаль, саме ці аспекти мало висвітлюють вітчизняні театрознавці та не мають належного теоретичного обґрунтування. На поточний момент явище *сценічного зооморфізму* зовсім не вивчено, не проаналізовано, не систематизовано у сучасному театрознавчому дискурсі України. Хоча фактів і прецедентів для наукових рефлексій багато як в контексті історії, так і в межах сучасного театального процесу. Отже, розширення наукових конотацій про символіку тваринного світу в драматургії та акторстві робить тематику зооморфізму актуальною для розуміння специфіки українського театру.

Мета статті – проаналізувати та виявити тематику зооморфізму в науковому дискурсі України на прикладі праць про народні ігри, обряди, поезію, казки, драматургію, сценічне мистецтво, дизайн, театральну педагогіку. Накреслити подальші вектори наукового обґрунтування цієї невивченої ділянки сценічної культури України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

На жаль, комплексні теоретичні праці зі *сценічного зооморфізму* в українському науковому полі відсутні. Саме тому певними науковими орієнтирами в цій тематиці слугують дослідження вітчизняних етнографів, літературознавців, філологів. Серед відомих праць варто виділити ґрунтовні роботи літературознавиці Оксани Сліпушко (2001) «Давньоукраїнський бестіарій (звірослов): національний характер, суспільна мораль і духовність давніх українців у тваринних архетипах, міфах, символах, емблемах» та етнографині Лілії Мусіхіної (2013) «Звірослов: міфологема тваринного світу українців». У цих працях проаналізовано символічне значення й архетипну природу слов'янських тваринних образів, визначено їхню роль у житті наших предків та в сучасному світі, простежено фрагменти входження зооморфних образів до літератури, поезії, образотворчого мистецтва тощо.

Значний внесок у розгортання цієї теми зробили також О. Бігун (2012), Л. Гайдай (2018), О. Мишанич (1994), Т. Міхеєва (2017), О. Турган (2005), Л. Семенюк (2011) та ін. Зазначені автори значною мірою розкрили поняття зооморфізму в літературній царині. Їхні доробки з приводу творчості Данила Братковського, Григорія Сковороди, Тараса Шевченка, Лесі Українки, Євгена Гуцала, Володимира Винниченка можуть стати в пригоді режисерам і акторам під час роботи над літературним матеріалом, що містить образи та символіку тваринного світу. Утім методики й алгоритми утілення тваринних образів на сценічному майданчику літературознавці, зрозуміло, не торкаються.

Серед театрознавчих напрацювань варто звернути увагу на наукові праці Р. Пилипчука (2001) та П. Смоляка (2010), у яких висвітлено вервечку анімалістичних образів у прадавніх обрядах, ритуалах та іграх. Використання елементів зооморфізму в театральній царині описано в роботах Т. Бойко та М. Сороки (2019), Н. Єрмакової (2005), Л. Прокопович (2018), К. Юдової-Романової (2019); цінними в цьому контексті є і спогади учнів Леся Курбаса Б. Тягна (1997) та П. Масохи (2002). Особливу вагу серед театрознавчих праць має стаття відомого курбасознавця, громадського діяча, режисера Леся Танюка – «Бестіарій Мар'яна Крушельницького» (1987), видрукувана в журналі «Український театр». Це одна з ґрунтовних й найцінніших розвідок про прийоми зооморфізму в акторській та педагогічній практиці, що апелює до сценічного досвіду знаного актора-березільця М. Крушельницького.

Проте новітніх досліджень *сценічного зооморфізму* в контексті драматургії, акторства й режисерського тлумачення на поточний момент не виявлено. Усе це разом робить актуальним намір розпочати таке дослідження й бодай структурувати наявні праці та накреслити лінії його подальшого руху.

Виклад основного матеріалу

Зооморфні образи лежать в основі європейського театального мистецтва, що сформувалося на ґрунті давньогрецької міфології. Образ сатира або козла (напівлюдини-напівцапа) був одним з ключових персонажів діонісійських свят

та символом зачину жанру трагедії, тобто тужливої «цапової пісні», яку виконував хор з нагоди цапового офірування. Як слушно зауважує Л. Прокопович (2018), «під час цих свят хор “сатирів”, вдягнених у козячі шкури, виспівував пісні (дифірамби), в основі яких лежали міфи діонісійського кола» (с. 113).

Дещо подібним був і давній слов'янський звичай «водіння кози» – однієї з найдавніших різдвяних містерій, що відбувалася в щедрий вечір на честь народження Місяця Молодика. З цього приводу П. Смоляк (2010) зауважує:

Останнім часом ця містерія здійснюється гуртом парубків, які ходять від хати до хати із символічною семикутною зіркою і водять Козу. Роль Кози виконує хлопець, одягнений у вивернутий кожух із прилаштованими рогами. У руках він носить вирізану з дерева (липи) маску кози, яка оббита козячою шкірою. Голова кози має рухому нижню щелепу з бородою, що клацає під час вистави. (с. 54)

Отже, серед представників тваринного світу особливе місце займала коза, оскільки її образ (як і образ козла) набув символічного значення, пов'язаного з господарською діяльністю предків, їхнім прагненням до достатку та добробуту. Варто підкреслити, що символіка козла з часом зазнавала змін, адже ця тварина належить до так званих «заложних» істот. У багатьох культурах вірили в її демонічну природу. Наприклад, був звичай залишати козла поруч із кінями, вважаючи, що нечиста сила обиратиме саме його як їздову тварину, даючи коням спокій. У міфології античності також простежується демонічна функція цього образу – бог Пан (у римській традиції – Фавн), зовні схожий на сатира, полюбляв наводити страх у лісах. Саме з його іменем пов'язане походження терміна «паніка», що означає раптовий і неконтрольований жаж.

Дослідниця давнього українського бестіарію, філологиня Оксана Сліпушко якраз і наголошує на тому, що українські звичаї та обряди дуже схожі з грецькими та римськими традиціями, вони показували тварину як носія певного людського характеру й поведінки. О. Сліпушко (2001) уточнює:

Якщо природу людина сприймала, як живу, одухотворену, то тим легше їй було бачити у ведмеді, вовку, собаці, орлі тощо перевтілених людей. В епоху зародження релігійних понять, коли в людини лише вироблявся світогляд, вся природа уявлялася їй одухотвореною, кожен предмет в її уяві жив і відчував, як сама людина, бо являв собою перевтілену людину. Сліди таких поглядів особливо помітні в народних казках. (с. 18–19)

Отже, образи тварин як символи можуть змінюватися під впливом різних зовнішніх факторів, зокрема таких як поширення нових релігійних уявлень. Водночас більшість символічних значень, пов'язаних із тваринним світом, глибоко вкорінилися в народній свідомості й набули стереотипного сприйняття. Наприклад, хитру людину часто називають лисом, підступну – гадюкою, полохливу – зайцем, працювиту – бджолою, а вірну порівнюють із собакою. Такі відповідності

зафіксовані у сталих мовних виразах. Зокрема, у поширеному звороті «голодний, як вовк» тварина є уособленням голоду. Вовк традиційно асоціюється з такими рисами людського характеру, як підступність, жадібність, жорстокість, агресивність і хижість. Хоча ці риси переважно сприймають як негативні, їх можуть мати й персонажі з позитивним забарвленням. Подібне негативне трактування має й образ свині. Фразеологізм «підкласти свиню» означає вчинити щось підле або зрадницьке. У народній уяві свиня асоціюється з нечистотою, недалекоїстю та неохайністю. Баран же став символом упертості й обмеженості, про що свідчать вислови «дивиться, як баран на нові ворота» або «упертий, як баран».

Про моменти однакового стереотипного або кардинально протилежного сприйняття тваринних образів у різних культурах наголошує дослідниця Л. Мусіхіна (2013): «Так, у одних ворона – віщий і священний птах, у других – небезпечна хтонічна істота, перевтілена відьма чи чорт, або ж грішна, неупокоєна душа» (с. 6). Власне таких прикладів може бути дуже багато, але всі вони вказують на символічне значення фауни та птаства у різних ділянках людської віри, знання та творчості.

Саме тому українські народні казки сповнені алегоричних образів-символів тварин. Варто хоча б згадати вередливу і підступну Козу-дерезу з однойменної казки, вайлуватого та незграбного Ведмедя з «Рукавички», лінивого і спрагло до хорошого життя Кота із «Пана Коцького» або хитру та улесливу Лисичку з низки казок, таких як «Колобок», «Казка про Котика та Півника», «Лисичка та журавель» тощо.

Апогею алегоричності зооморфні образи досягли в одному з найбільш давніх літературних жанрів – у байці, існування якої без використання анімалістичних образів неможливе. О. Сліпушко (2001) наголошує:

Головною властивістю байки, котра впливає з її значення, є те, що вона, аби не зупинятися довго на характеристиці осіб, бере таких персонажів, які однією своєю назвою досить промовляють для слухача, правлять за готові поняття. Як відомо, в байці використовують для цього тварин. Завдяки бестіарним образам байка стала одним із засобів пізнання життя й людської натури. Світ природи, зокрема тварин, виступає резонатором людського світу, його етики й моралі. (с. 19)

Дослідниця Ольга Турган своєю чергою проводила дослідження зооморфних образів у творчості Лесі Українки, результати яких викладено в статті «Міфопоетична семантика зооморфних образів у художній системі Лесі Українки» (2005). У роботі авторка зазначає, що «у мистецькому космосі письменниці зооморфна поетика з міфологічною й фольклорною основою осмислюється, як явище культури, що, набувши універсально-світоглядного змісту, відбиває моделювання світу й людських стосунків – процесів глобального відтворення космічного оточення людини, де все стає відносним і людинозначущим явищем» (Турган, 2005, с. 9).

Тваринні образи, які Леся Українка використовувала у своїй драматургії, найчастіше сягають метафоричної образності. Первісні міфи про тварин з-під її пера перетворюються на міфи літературні, які допомагають зміцнити художню

структуру п'єси. Це відбувається завдяки символічному зображенню дійсності на рівні прихованих та незрозумілих натяків, мотивів, деталей.

Нерідко зооморфний код ховається у міфологічному мотиві полювання. На підтримку цих слів О. Турган (2005) у вищезазначеній статті наводить цитати з драматичних творів «Дон Жуан», «Руфін і Прісцілла», «Адвокат Мартіан» й аналізує їх. Мотиви поєднання людини з твариною, на думку дослідниці, Леся Українка використовувала під час створення образів Нартала («Руфін і Прісцілла»), Неріси («Оргія»), Лукаша («Лісова пісня»).

Зокрема, у драмі-феєрії «Лісова пісня» риси характеру та поведінки персонажа Дядька Лева відображають найкращі якості його символічного тваринного аналога – лева. Хоча образ має реальний прототип – дядька Лева Скулинського, він набуває глибоко міфологізованого характеру, а його ім'я відображає важливе смислове навантаження. Як уже зазначалося, лев у народній творчості та міфології уособлює вищу божественну силу, могутність, владу, велич, мудрість, шляхетність, доблесть і справедливість. Відповідно, у творі Дядько Лев постає як своєрідний володар лісу: він добре знає його закони, дотримується встановлених правил, володіє знанням усіх присяг і без перешкод спілкується з лісовими істотами. Отже, незважаючи на відсутність прямої зооморфності у його зовнішньому описі, ім'я персонажа виконує ключову функцію – воно концентрує сутність образу, сприяючи кращому розумінню його характеру й місця в драмі.

Схожий принцип використання образів тварин для імен персонажів можна простежити й у видатного драматурга початку ХХ століття – Володимира Винниченка. Зокрема це стосується п'єси «Чорна Пантера і Білий Медвідь». Цей драматургічний твір досліджували Т. Матвєєва та А. Рудаченко (2020) в роботі «Архетипні первні "другої реальності" (за п'єсами «Memento», «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка)» (с. 22–29). Авторки зазначають, що головні персонажі цієї п'єси репрезентують архетипи батька й матері. Протиставлення образів і тварин підкреслюється колористикою та поведінкою персонажів, а їхні стосунки виражають полюси ціннісних орієнтирів. Корній не визнає будь-якої небезпеки для життя сина, якого лагідно називає ведмежатком, та не контролює себе в момент творчості. А от Рита навпаки своїми діями нагадує пантеру, адже коли дитині загрожує небезпека вона стає егоїстичною, «дикою», «хижою». Чорна Пантера та Білий Медвідь аналогічно до Дядька Лева з «Лісової пісні» не мають фізіологічних тваринних ознак, однак способи їхньої поведінки та існування близькі до поведінки звірів і допомагають віднайти «зерно» образу для акторського втілення цих персонажів на сцені.

Якщо провести певну ревізію сучасних п'єс на наявність зооморфних образів, то, звісна річ, їх набереться чимало. У цьому контексті варто акцентувати на трагіфарсі сучасної драматургині Неди Нежданой «Самогубство самоти», що вийшов 2003 року. У п'єсі четверо дійових осіб: Він, Вона й Коти. В описі персонажів авторка зазначила: «КОТИ: (без ознак котячого вигляду). КІТ – чоловік у чорному. КИЦЯ – жінка в білому» (Неждана, б.д.). Тобто Неда Неждана вже пропонує режисерам зробити котів людьми чи тваринками в людській подобі. Але як саме митці будуть трактувати й втілювати цих персонажів – на розсуд режисера та виконавців.

Отже, не тільки з драматургії, а й з багатьох інших літературних жанрів можна виструнчити вервечку цікавих тваринних образів, які спонукатимуть акторів до фантазійної психофізичної роботи, певного мімезису, імітації звіриної чи пташиної поведінки. По суті, літературний зооморфізм стає першоосновою *сценічного зооморфізму*. На нашу думку, термін *сценічного зооморфізму* доречно ввести до театрознавчого вокабулярія. Оскільки він якнайкраще підходить для характеристики тваринних образів або символів, їх психологічного відтворення чи зовнішньої імітації в акторській, режисерській і сценографічній практиці. І тут варто зазначити, що як у літературі, так і в театрі прояви зооморфізму мають дуалістичні форми: або актор імітує поведінку й зовнішні ознаки тварини, або характер тварини чи птаха проявляється в поведінці персонажа-людини. Цей виконавський прийом став поширеним у театральній культурі XX та першій чверті XXI століття.

Цікавий дослідницький ракурс присутності живих тварин на сцені запропонувала К. Юдова-Романова (2019) у статті «Анімальні мотиви у дизайні сценічного простору», яку видрукувано англійською мовою. Фактаж цієї розвідки апелює як до зарубіжного, так і до вітчизняного досвіду моделювання сценічного дизайну. Використовуючи в умовному просторі вистави правдиву, майже натуралістичну, візуальну атрибутику режисери сміливо залучають живих тварин задля вражального сентиментального ефекту. Такий прийом, ясна річ, змінює умови існування в ролі тих акторів, які взаємодіють зі справжнім звіром або птахом. Одним з відомих прикладів такого різновиду сценічного зооморфізму дослідниця виділяє виставу «Собор Паризької Богоматері» за романом В. Гюго в постановці Ф. Верещагіна (1968 р. та 1978 р.) на кону Вінницького обласного академічного українського музично-драматичного театру ім. М. К. Садовського. У цій виставі поруч з прекрасною Есмеральдою органічно співіснувала жива Кізка. У статті К. Юдової-Романової сказано, що поведінка недресированої тварини на сцені завжди диктувала імпровізаційне мізансценування. Це ускладнювало роботу і акторів, і працівників художньо-постановочної частини театру. Щодо дизайну, то козеня прикрасили лише дзвоником, ще воно мало пофарбовані різжки. Тобто можна стверджувати, що в цьому разі тварина була безсловесним персонажем, ставши елементом сценічної дії вистави, не беручи участі в дизайні сценічного простору (Юдова-Романова, 2019, с. 92).

Отже, варто зазначити, що варіації присутності тварин у системі образної лексики театральних вистав та інших видовищно-культурних подій може бути чимало як в контексті історії, так і у практиці сучасності. Наприклад, у процесі роботи над виставами й у тренувальній практиці акторів прийоми зооморфності часто-густо використовував реформатор українського театру – Леся Курбас та його учні-режисери, зокрема Василь Василько, Януарій Бортник, Борис Тяго та інші. У виставах «Шпана» (1926), «Золоте черево» (1926), «Пролог» (1927), «Маклена Граса» (1933) тощо у зовнішніх рисах і поведінці багатьох персонажів можна було легко побачити ту чи ту тварину. Для майстерного відтворення прикмет певному звірові звичок, рухів, зовнішніх прикмет березильці відвідували зоопарк і годинами спостерігали за поведінкою тварин. У статті «Модифікації сценічної маски акторів-березильців у контексті формотворчих шукань першої третини XX століття» дослідниці Тетяна Бойко та Марина Сорока (2019) зазнача-

ють: «Режисери вимагали від акторів відтворення притаманних певному звірові поведок, рухів, зовнішніх прикмет, щоб наголосити у такий спосіб нелюдські якості, патологічні риси персонажів» (с. 37). Саме з відвідин зоопарку розпочалася робота режисера Януарія Бортника над створенням постановки «Шпана», у якій акторам вдалося показати персонажів як тварин під час обіду. А от, приміром, у виставі «Золоте черево» Леся Курбаса, за свідченнями актора Петра Масохи, на сцені співіснували вовк, лисиця, мавпа, віслюк, кури тощо (Масоха, 2002).

Зразковим актором-березільцем, який, користуючись прийомами зооморфізму, загострював зовнішню характерність ролі, був Мар'ян Крушельницький. Приклади його ролей наводить Лесь Танюк у статті «Бестіарій Мар'яна Крушельницького»: «Критика відзначала його грим дикобраза в Падурі ("Маклена Граса" М. Куліша), зовнішність хижого птаха в абаті Гонорії ("Жакерія" за П. Меріме), поведки молодого ведмежати у Родріго ("Отелло" В. Шекспіра), щось беззахисно-гороб'яче у ролі Аркашки Щасливцева ("Ліс" О. Островського). Шляхтича Яворського ("Сава Чалий" І. Карпенка-Карого) Крушельницький грав рожевими поросям, яке, хрокаючи від задоволення, ладне простягнутися за петрушкою в зубах на таці перед Потоцьким; завжди п'яний дяк Гаврило ("Богдан Хмельницький" О. Корнійчука) запам'ятався завдяки своїй пінгвінійчій ході, а Полудін з "Персональної справи" О. Штейна – робота, цілком побудована на імітації пугача» (Танюк, 1987, с. 11). Однак автор наголошував, що це лише одна з іпостасей виходу М. Крушельницького в анімалістику і зовсім не головна.

Значний вклад зробив Мар'ян Михайлович і в українську театральну педагогіку. М. Крушельницький навчав майбутніх акторів, де активно пропагував використання анімалістичних елементів під час роботи над створенням акторських образів. Одним із його учнів був режисер, громадський діяч, знаний дослідник березільської культури – Лесь Степанович Танюк. У статті «Бестіарій Мар'яна Крушельницького» (Танюк, 1987) автор говорить про те, що М. Крушельницький сприймав світ не як єдину систему, а як простір взаємодійних систем. Це бачення він перейняв від свого вчителя Леся Курбаса, який підкреслював, що суміжні системи не лише стидаються, а й часто перетинаються, маючи багато спільного. Тож для глибшого розуміння системи «людина» доцільно ретельніше дослідити систему «тварина».

І дотепер у театральній освіті вправі зі спостереження за тваринами та етюди з їх відтворення залишаються одними з основних і найважливіших елементів підготовки акторів. Вони сприяють розвитку спостережливості, уміння мислити в категоріях пластики та формують навички створення виразних характерів. Проте, на жаль, студенти нерідко обмежуються шаблонними уявленнями: ягня – покірне, баран – нерозумний, осел – впертий тощо. Водночас Лесь Танюк зазначав, що «бестіарій Крушельницького» мав зовсім інший характер і описував це явище так:

За Крушельницьким, звернення до тварин, тобто ототожнення себе з представником «нижчої системи», спрощує, очищує у методиці акторського перевтілення «зерно» ролі, відновлює правдочуття. Спостерігаючи й олюднюючи звіра, психологічно прибираючи на себе його личину, актор ніби відчужує власне «я». Це переключає його з повсякденного мислення на метафоричне. Проектуючи «вчинки» звірів на

людські взаємини, актор емоціонально відкриває для себе замулені джерела інтуїції, інстинкту, підсвідомості, у нього раптово виникають деякі здогади, які примушують поглянути на явище під іншим кутом зору, неупередженим оком. Мотиви, цілі, вчинки ніби заново вводяться в епічно струнку систему світу, сприяючи, в кінцевому сенсі, формуванню основ цілісної міфологічної свідомості. (Танюк, 1987, с. 11)

Тож, імовірно, що Мар'ян Михайлович замість звичного нині терміна «я в запропонованих обставинах» на початку роботи над роллю спирався на «систему образного перетворення» Леся Курбаса і пропонував звернутися до інстинктів під час пошуку необхідної образності персонажа.

Лесь Танюк схематично описав технологію акторського вживання в роль через чуттєві звернення до світу звірів так:

Подумки перевтілитись у звіра – значить знищити себе або принаймні наблизитись до цього, керуючись магічним «якби...» Станіславсько-го. Після такого самознищення лишається не «*tabula rasa*», не чистий аркуш свідомості, – на екран акторського самопочуття проектується конкретна істота, що має чіткі межі, зумовлені її поведінкою, звичками тощо. У цій проекції поки що відсутній момент духовності; але тварина, яка виникла у моїй уяві, може подібно до людини радіти і бути сумною, мати друзів і ворогів, шукати взаєморозуміння. Вияви таких потреб безсловесні – і це найголовніше, бо для подолання додаткових труднощів актор змушений навчитися розмовляти тілом. Не підміна слова пантомімічним символом, не жестикуляційна розмова глухонімих – тут потрібно щось інше. А саме – пошук таких акторських засобів, які привели б до передачі вольового зусилля через виразний погляд, скупий рух тіла, раптову реакцію. (Танюк, 1987, с. 11–12)

Загалом створення анімалістичних образів – поширене явище у вправах та тренінгах, які використовують у процесі навчання студентів (акторів та режисерів). Нерідко прийоми зооморфізму використовують і професійні актори під час роботи над роллю, адже «отваринення» персонажів (людей) та олюднення образів тварини, про що зазначено вище, – художній засіб, надзвичайно актуальний у різних видах мистецтва не тільки давніх часів, а й на сучасному етапі.

Наукова новизна цієї статті полягає в аналізі та систематизації наукових джерел про зооморфні образи з різних літературних жанрів, форм сценічного видовища та вітчизняної мистецької педагогіки. Зокрема, у статті наголошено, що, починаючи з давньої літератури й до сучасної драми, образи тварин стають символічними персонажами, провісниками епохи та надихають митців на пошук нових акторських прийомів і режисерських концептів. На особливу увагу заслуговує введення до наукового обігу терміна «сценічний зооморфізм», який позначає в театральній виставі чи іншому форматі видовища персонажів із зовнішньою імітацією тваринних ознак або психологічною характерністю звіриного та пташиного світу, сценографічних символів анімалістики тощо.

Висновки

У багатьох творах вітчизняної (казки, байки, твори для дітей, п'єси В. Винниченка, Лесі Українки, Неми Нежданові та інших) та зарубіжної (твори К. Гоцці, В. Шекспіра, Дж. Орвела, Д. Нігро та інших) літератури присутні своєрідні образи тварин з людським характером або людей зі звіриними чи пташиними особливостями. Ця різножанрова література часто-густо стає матеріалом для постановки театральних вистав і демонстрації *сценічного зооморфізму*, що передбачає особливі підходи до акторської праці та до загальної образної системи постановки. Позаяк поняття сценічного зооморфізму не артикульовано у вітчизняному театрознавстві, то можна припустити що багато цікавих зооморфних образів та сценографічних рішень залишилися поза увагою фахівців і не мали належного аналітичного осмислення у наукових розвідках.

У цій статті порушено питання актуальності *сценічного зооморфізму* для сучасної театральної практики. Подальшими ділянками розгортання цієї тематики можуть бути такі: акторська творчість, сценографія, режисерські концепти або специфіка театрів юного глядача, де зооморфні образи стали неодмінними компонентами вистав для дітей. Також окремої уваги заслуговує специфіка роботи сучасних акторів із зооморфною маскою. Це коло питань, сподіваємося, стане предметом дослідження в наступних статтях.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

53

- Бігун, О. (2012). Біблійний бестіарій поетичних творів Т. Шевченка. *Питання літературознавства*, 85, 114–120.
- Бойко, Т. А., & Сорока, М. В. (2019). Модифікації сценічної маски акторів-березильців у контексті формотворчих шукань першої третини ХХ століття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 24, 32–38. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.24.2019.183901>
- Гайдай, Л. (2018). Бестіарій у малій прозі Євгена Гуцала. *Матеріали студентських наукових читань*, 4, 34–39.
- Єрмакова, Н. (2005). «Березиль» у Харкові. *Просценіум*, 3(13), 11–16.
- Масоха, П. (2002). «О, якби можна було в ті часи «Березолеві» стати на шлях суто експериментального театру...». *Сучасність*, 3, 131–136.
- Матвеева, Т. С., & Рудаченко, А. С. (2020). Архетипні первні «другої реальності» (за п'єсами «Memento», «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*, 85, 22–29. <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2020-85-03>
- Мишанич, О. (1994). Григорій Сковорода. В Г. С. Сковорода. *Твори: Т. 1. Поезії. Байки. Трактати. Діалоги* (с. 9–35). Обереги.
- Міхеєва, Т. І. (2017). Зооморфізм у термінологічній системі української мови. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*, 27(1), 19–21.
- Музичко, Л. В., Шкарапута, Л. М., & Морозов, С. М. (Уклад.). (2019). Зооморфізм. В *Словник іншомовних слів* (2-ге вид., с. 266). Наукова думка.

- Мусіхіна, Л. (2013). *Звірослов: Міфологема тваринного світу українців*. Навчальна книга – Богдан.
- Неждана, Н. (б.д.). Самогубство самоти. *Бібліотека української драматургії*. Взято 21 лютого 2025 з <https://ukrdramalib.com.ua/play/samogubstvo-samoty/>
- Пилипчук, Р. Я. (2001). Зародки театру: ігри й обряди, скоморохи, літургійне дійство. В *Історія української культури: Т. 2 Українська культура XIII – першої половини XVII століть* (с. 452–476). Наукова думка.
- Прокопович, Л. В. (2018). Дослідження генезису театру та театралізації життя як феноменів європейської культури. *European philosophical and historical discourse*, 4(3), 112–117.
- Семенюк, Л. (2011). Зооморфні образи української барокової поезії (на матеріалі віршів Данила Братковського). *Слово і Час*, 4, 89–96.
- Сліпушко, О. М. (2001). *Давньоукраїнський бестіарій (звірослов): національний характер, суспільна мораль і духовність давніх українців у тваринних архетипах, міфах, символах, емблемах* (Л. Мірошниченко, ред.). Дніпро.
- Смоляк, П. О. (2010). Роль зимових календарних обрядів в українському театральному мистецтві. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*, 1, 51–56.
- Танюк, Л. (1987). Бестіарій Мар'яна Крушельницького. *Український театр*, 6, 10–13.
- Турган, О. (2005). Міфопоетична семантика зооморфних образів у художній системі Лесі Українки. *Слово і Час*, 8, 9–15.
- Тягно, Б. (1997). Перетворення : лист до Василя Василька. *Український театр*, 1, 25.
- Iudova-Romanova, K. (2019). Animal motifs in scenic design. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 41, 88–94. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188645>

REFERENCES

- Bihun, O. (2012). Bibliinyi bestiarii poetychnykh tvoriv T. Shevchenka [Biblical Animalistic Images in Taras Shevchenko Poetry]. *Problems of Literary Criticism*, 85, 114–120 [in Ukrainian].
- Boiko, T. A., & Soroka, M. V. (2019). Modyfikatsii stsenichnoi masky aktoriv-bereziltsiv u konteksti formotvorchykh shukan pershoi tretyny XX stolittia [Modifications of the stage mask of Berezil actors in the context of form-making searches of the first third of the 20th century]. *Academic Bulletin of the Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 24, 32–38. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.24.2019.183901> [in Ukrainian].
- Haidai, L. (2018). Bestiarii u malii prozi Yevhena Hutsala [Bestiary in short prose by Yevhen Gutsal]. *Materialy studentskykh naukovykh chytnan*, 4, 34–39.
- Yermakova, N. (2005). "Berezil" u Kharkovi ["Berezil" in Kharkiv]. *Prostsenium*, 3(13), 11–16 [in Ukrainian].
- Masokha, P. (2002). "O, yakby mozna bulo v ti chasy "Berezolevi" staty na shliakh suto eksperymentalnoho teatru..." ["Oh, if it were possible in those days for the Berezolev to take the path of purely experimental theater..."]. *Suchasnist*, 3, 131–136 [in Ukrainian].
- Matvieieva, T. S., & Rudachenko, A. S. (2020). Arkhetypni pervni "druhoi realnosti" (za piesamy "Memento", "Chorna Pantera i Bilyi Medvid" V. Vynnychenka) [The archetypal origins of the "second reality" (based on the plays "Memento", "Black Panther and White Bear" by V. Vynnychenko)]. *The Journal of V. N. Karazin Kharkiv National University. Series "Philology"*, 85, 22–29. <https://doi.org/10.26565/2227-1864-2020-85-03> [in Ukrainian].

- Myshanych, O. (1994). Hryhorii Skovoroda [Grigoriy Skovoroda]. In H. S. Skovoroda. *Tvory: T. 1. Poezii. Baiky. Traktaty. Dialohy* [Works: T. 1. Poems. Fables. Treatises. Dialogues] (pp. 9–35). Oberehy [in Ukrainian].
- Mikhieieva, T. I. (2017). Zoomorfim u terminolohichnii systemi ukrainskoi movy [Zoomorphism in the terminological system of the Ukrainian language]. *International Humanitarian University Herald. Philology*, 27(1), 19–21 [in Ukrainian].
- Muzychko, L. V., Shkaraputa, L. M., & Morozov, S. M. (Comps.). (2019). Zoomorfizm [Zoomorphism]. In *Slovnnyk inshomovnykh sliv* [Dictionary of Foreign Words] (2nd ed., p. 266). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Musikhina, L. (2013). *Zviroslov: Mifolohema tvarynnoho svitu ukrainsiv* [Animal Encyclopedia: Mythology of the Animal World of Ukrainians]. Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
- Nezhdana, N. (n.d.). *Samohubstvo samoty* [Suicide of Solitude]. Biblioteka ukrainskoi dramaturhii. Retrieved February 21, 2020, from <https://ukrdramalib.com.ua/play/samogubstvo-samoty/> [in Ukrainian].
- Pylypchuk, R. Ya. (2001). Zarodky teatru: ihry y obriady, skomorokhy, liturhiine diistvo [The germs of theater: games and rituals, buffoons, liturgical action]. In *Istoriia ukrainskoi kultury: T. 2 Ukrainska kultura XIII – pershoi polovyny XVII stolit* [History of Ukrainian Culture: Vol. 2 Ukrainian Culture of the 13th – First Half of the 17th Centuries] (pp. 452–476). Naukova dumka [in Ukrainian].
- Prokopovych, L. V. (2018). Doslidzhennia henezysu teatru ta teatralizatsii zhyttia yak fenomeniv yevropeiskoi kultury [Study of the genesis of theater and theatricalization of life as phenomena of european culture]. *European philosophical and historical discourse*, 4(3), 112–117 [in Ukrainian].
- Semeniuk, L. (2011). Zoomorfni obrazy ukrainskoi barokovoi poezii (na materialy virshiv Danyla Bratkovskoho) [Zoomorphic images in Ukrainian baroque poetry (on the basis of Danylo Bratkovsky's poetry)]. *Word and Time*, 4, 89–96 [in Ukrainian].
- Slipushko, O. M. (2001). *Davnoukrainskyi bestiarii (zviroslov): natsionalnyi kharakter, suspilna moral i dukhovnist davnikh ukrainsiv u tvarynnykh arkhetypakh, mifakh, symvolakh, emblemakh* [Ancient Ukrainian bestiary (zoology): National character, social morality and spirituality of ancient Ukrainians in animal archetypes, myths, symbols, emblems] (L. Miroshnychenko, Ed.). Dnipro [in Ukrainian].
- Smoliak, P. O. (2010). Rol zymovykh kalendarnykh obriadiv v ukrainskomu teatralnomu mystetstvi [The role of winter calendar rituals in ukrainian theatre art]. *Visnyk Zaporizkoho natsionalnoho universytetu. Pedahohichni nauky*, 1, 51–56 [in Ukrainian].
- Taniuk, L. (1987). Bestiarii Mariana Krushelnytskoho [Bestiary of Maryan Krushelnytsky]. *Ukrainskyi teatr*, 6, 10–13 [in Ukrainian].
- Turhan, O. (2005). Mifopoetychna semantyka zoomorfnykh obraziv u khudozhnii systemi Lesy Ukrainky [Mythopoetic semantics of zoomorphic images in the artistic system of Lesya Ukrainka]. *Word and Time*, 8, 9–15 [in Ukrainian].
- Tiahno, B. (1997). Peretvorennia : lyst do Vasylya Vasyлька [Transformation: a letter to Vasyly Vasylo]. *Ukrainskyi teatr*, 1, 25 [in Ukrainian].
- Iudova-Romanova, K. (2019). Animal motifs in scenic design. *Bulletin of KNUKiM. Series in Arts*, 41, 88–94. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.41.2019.188645> [in English].

**ZOOMORPHIC COMPONENTS
IN THE PRACTICE OF UKRAINIAN THEATRE:
HISTORIOGRAPHICAL DISCOURSE****Tetiana Boiko ^{1a}, Nikita Kaliuzhnyi ^{2a}, Anzhelika Chornoivan ^{3a}**¹ PhD in Art Studies, Senior Research Fellow, Associate Professor;

e-mail: tetiana.boiko@gmail.com; ORCID: 0000-0001-6941-8868

² e-mail: nikkali@knukim.edu.ua; ORCID: 0000-0001-9431-4956³ e-mail: chornoivan15041997@gmail.com; ORCID: 0000-0002-5223-9086^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The purpose of the study is to analyse and identify the theme of zoomorphism in Ukraine's scientific discourse using works on folk games, rituals, poetry, fairy tales, dramaturgy, performing arts, design, and theatre pedagogy. To outline further vectors for the scientific substantiation of this unexplored area of Ukrainian performing arts. **The research methodology** is based on an analytical approach, which allows us to highlight the main body of works on literary and stage zoomorphism, and on a structural-typological method, which helped to identify images of the animal world in literary material and the works of outstanding stage masters. The semiotic method was also helpful in interpreting the symbolism of certain animals and birds in folk art and theatre. **The scientific novelty** of this article lies in the analysis and systematisation of scientific sources on zoomorphic images from various literary genres, forms of stage performance and domestic art pedagogy. Particular attention is focused on introducing the term 'stage zoomorphism' into scientific circulation, which refers to animal images or symbols, their psychological reproduction or external imitation in acting, directing and scenography. **Conclusions.** Many domestic and foreign literary works feature images of animals with human characteristics or people with animal or bird characteristics. This literature becomes material for staging theatrical performances and demonstrating stage zoomorphism, which requires special approaches to acting and the overall imagery of the production.

Keywords: stage zoomorphism; bestiary; actor's image; theatre; dramaturgy

DOI: 10.31866/2616-759X.8.1.2025.336184

УДК 791.83'06

СУЧАСНИЙ ЦИРК: ВИКЛИКИ, МОЖЛИВОСТІ, ПЕРСПЕКТИВИ

Владислав Корнієнко*доктор культурології, професор, академік;**e-mail: mincult.kornienko@gmail.com;**ORCID: 0000-0002-8730-7384**Національна академія мистецтв України,**Національний цирк України, Київ, Україна*

Анотація

Мета дослідження – виявити ключові тенденції розвитку сучасного цирку, проаналізувати його актуальні виклики та перспективи, а також окреслити нові можливості в межах взаємодії з технологіями, екологією, соціальними практиками й інституційною інфраструктурою індустрії розваг. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні методів: аналітичного – для вивчення сучасних тенденцій у цирковому мистецтві, осмислення наукової літератури та фахових джерел; описового – для фіксації актуальних прикладів, проєктів і практик сучасного циркового мистецтва; культурологічної інтерпретації – для аналізу цирку як феномену міждисциплінарної культури, що поєднує соціальні, етичні та естетичні виміри; а також системного підходу – для узагальнення матеріалу й виявлення цілісної парадигми трансформації циркової культури у XXI столітті. **Наукова новизна** статті полягає в системному осмисленні трансформацій сучасного циркового мистецтва в умовах глобальних соціокультурних змін, цифровізації та етичного перегляду культурних практик. **Висновки.** Сучасний цирк визначено як гнучку, міждисциплінарну культурну систему, що активно реагує на глобальні соціальні, технологічні й етичні виклики. Його трансформація з індустрії розваг у сферу художнього, освітнього та комунікативного досвіду засвідчує потребу переосмислення цирку в науковому дискурсі – не як периферійного явища, а як повноцінного виду мистецтва з високим потенціалом впливу. Виявлено ключові напрями розвитку циркового мистецтва у XXI столітті. Наголошено на головному виклику, що постає перед цирковою індустрією, – зберегти унікальність живої взаємодії, водночас інтегруючи її у цифровий простір без втрати емоційної автентичності. Акцентовано на перспективі цирку, що тяжіє до людиноцентричності, технологічної гнучкості, соціальної чутливості та інституційної відкритості.

Ключові слова: цирк; циркове мистецтво; видовище; цифрові технології; театралізація; інклюзивність

Постановка проблеми

У XXI столітті циркове мистецтво зазнало істотної модернізації, розширюючи традиційні уявлення про жанр як сукупність технічних трюків і видовищ-

ності. Зміна культурних парадигм, цифровізація медіапростору, глобалізація мистецьких процесів, а також зростання екологічної та соціальної свідомості аудиторії стали основними детермінантами трансформаційних процесів у сфері сучасного цирку. У контексті гібридизації мистецтв та інтенсифікації емоційно-комунікативного обміну між виконавцями й глядачами постає потреба в переосмисленні функціонального потенціалу цирку як форми візуального та перформативного мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Різним аспектам циркового мистецтва присвячені праці як зарубіжних, так і вітчизняних науковців – мистецтвознавців, культурологів, істориків, філософів тощо. Зокрема, варто відзначити дисертаційні дослідження Г. Курінної (2008), М. Малихіної (2016), О. Пожарської (2020), О. Поспелова (2023), С. Шумакової (2015) та ін. Проте у цих працях проаналізовано здебільшого культурологічні та історичні аспекти діяльності цирку. Зокрема, у дисертації О. Пожарської (2020) «Цирк у просторі культури України: інституціоналізаційний аспект» уперше в українській культурології досліджено цирк як феномен культури, доведено, що український цирк за період з кінця ХХ століття й до сьогодення «перетворився на багатofункціональний соціокультурний інститут» (с. 187).

Цирк як мистецько-видовищна форма культури, а також проблеми розвитку циркової галузі сучасної України досліджено у працях Т. Грін'є (2020), І. Мельника (2018), Ю. Романенкової (2020), К. Станіславської (2011), Ю. Шаповалової (2018) та ін. Зокрема, К. Станіславська у праці «Еволюція цирку: від кінних перегонів до театралізованої мистецької форми» (2011) здійснила історичний огляд становлення та розвитку циркового мистецтва, простежуючи процес трансформації цирку від спортивно-видовищного змагання до мистецько-видовищної форми. У своїй дисертації «Мистецько-видовищні форми сучасної культури: типологія та специфіка функціонування» К. Станіславська (2012) присвятила підрозділ «Цирк як мистецько-видовищна форма: історична традиція та сучасний стан» розгляду демократично-розважальної природи циркового мистецтва в контексті його жанрово-видової трансформації. У дослідженні «виявлено, що, починаючи з другої чверті ХХ ст., науковці, мистецтвознавці та циркові артисти й режисери почали ставити питання: чим насправді є цирк – мистецтвом чи просто видовищем; чи правомірно вважати мистецькою формою окремий цирковий номер та циркову виставу в цілому» (Станіславська, 2012, с. 18). Ю. Шаповалова (2018) розглядає циркове мистецтво України в контексті міжнародного культурно-мистецького співробітництва. Ю. Романенкова (2020) звертає увагу на те, що цирк в сучасній Україні є одним з найзначніших і водночас найпроблемніших феноменів культури. На її думку, «циркова галузь є майже недослідженою з наукової точки зору» (с. 69). В іншій праці «Український традиційний цирк у сучасних реаліях: між становленням і знищенням» Ю. Романенкова (Romanenkova, 2022) акцентує на тому, що традиційний цирк можливий лише за умови наявності в ньому жанру дресури, тобто використання тварин у циркових номерах (с. 218). Проблемам циркового мистецтва в сучасних реаліях

присвячена і спільна праця Ю. Романенкової (Romanenkova et al., 2021) та інших науковців. Цирк як середовище екранної дії у творчості сучасних режисерів, специфіку взаємовпливу і взаємозбагачення циркової та екранної режисури розглядає Г. Погребняк (2022). Праця Т. Грінє (2020) присвячена дослідженню генезису *Nouveau Cirque*, або «нового цирку», як художнього явища.

Отже, проблеми розвитку циркового мистецтва в сучасній Україні потребують ретельного наукового дослідження.

Метою статті є виявлення ключових тенденцій розвитку сучасного цирку, аналіз його актуальних викликів та перспектив, а також окреслення нових можливостей у межах взаємодії з технологіями, екологією, соціальними практиками й інституційною інфраструктурою індустрії розваг.

Виклад основного матеріалу

Однією з провідних тенденцій сучасного циркового мистецтва є інтеграція театральних практик і наративних стратегій у структуру циркових шоу. Відхід від репрезентації суто технічної майстерності на користь драматургії спричинив появу вистав з повноцінною сюжетною канвою та розвитком персонажів. Артист цирку нині дедалі частіше постає не тільки як виконавець трюків, а й як актор, носій художньої дії, співтворець оповіді. У науковому дискурсі театралізація циркової вистави осмислюється як складний драматургічний процес. Г. Курінна (2008) виокремлює два новітні напрями: «сюжетний» (де номери поєднані спільною концепцією і сюжетною лінією) та «філософський» цирк (побудований на образному й асоціативному ряді) (с. 104). Театралізація слугує не тільки засобом структурування вистави, а й механізмом художнього висловлення складних ідей і емоцій. Водночас серед науковців і практиків точиться дискусія щодо меж взаємовпливу та взаємопроникнення цирку і театру. Дослідниця Т. Грінє з цього приводу зауважує: «Чи дійсно в результаті глибокого синтезу з театральним мистецтвом цирк може втратити свою видову ідентичність, стати різновидом театру?». На її думку, театралізація сучасного цирку – це «тонкий діалектичний процес», а не насильницьке поєднання (Грінє, 2020, с. 27). Саме в такому контексті розвивається концепція *Nouveau Cirque* («нового цирку»), що передбачає синтез мистецьких практик без втрати циркової специфіки (Грінє, 2020, с. 15).

Театральну експресію в традиційний цирк одним із перших інтегрував бельгійський режисер італійського походження Франко Драгоне. Його проекти поєднують танець, музику, балет і циркові техніки, перетворюючи шоу на видовищні наративні спектаклі. Показовими прикладами цього напрямку є *Cirque du Soleil* (Монреаль, Канада), *The House of Dancing Water* (Макао, Китай), *La Perle* (Дубай, ОАЕ) (Dragone, n.d.).

У цьому ж ключі розвивається і Національний цирк України, який з 1 лютого 2025 року презентує виставу «Циркове рандеву. Кабаре-шоу». В анотації до проєкту зазначено: «... це унікальна вистава, яка поєднує інтригуючу динамічну історію з елементами гумору, драми, ілюзії, музичними, танцювальними та професійними цирковими номерами. Захопливий сюжет і витончена атмосфера кабаре об'єднують глядачів різного віку» (*Циркове рандеву*, б.д.). Один із прикладів

такого експериментального формату – вистава «Афродизіак» (Циркове рандеву, б.д.), у якій поєднуються детективна лінія, спецефекти, акробатика, ілюзії, балет і театральна драматургія. Спектакль подають як «шокуючий театр» з потужною образністю, оригінальною музикою та складною сюжетною аркою (Грінє, 2020, с. 22). Іншим прикладом театралізованої циркової постановки в Україні є шоу «Інші» (реж. В. Кошовий), яке відбулося в концертній залі TEATROOM НПМ «Україна». Постановка поєднала хореографію, музику, театр і цирк у фантасмагоричному наративі про життя на Місяці – приклад нового типу циркової драматургії, орієнтованої на асоціативне мислення й образність (Асадчева, 2021).

Циркове мистецтво трансформується й під впливом іншої тенденції: у XXI столітті культурне споживання набуло нових форм, орієнтованих на персоналізовані враження, емоційну залученість і сенсорну насиченість. Тож циркове мистецтво з лінійного видовища перетворюється на імерсивну взаємодію, де глядач уже не є пасивним спостерігачем, а стає активним учасником мистецького процесу. Інтерактивність стала ключовою характеристикою новітніх циркових вистав. Якщо раніше залучення публіки було обмежене здебільшого комічними епізодами з клоунами, то наразі в циркових проєктах використовують віртуальну та доповнену реальність, сенсорні системи, імітаційні технології для створення багаторівневого досвіду взаємодії. В умовах переходу до креативної економіки, де враження – це валюта, у цирку пропонують унікальні форми присутності, у яких естетичне і тілесне занурення переплітаються.

Використання VR-гарнітур і AR-пристроїв дає змогу глядачам взаємодіяти з віртуальними персонажами, досліджувати цифрові простори циркового середовища або навіть «долучатися» до виконання трюків. Такі технології забезпечують ефект співучасті, що значно підвищує емоційний відгук та міру запам'ятовування досвіду (*Circus Artists*, 2024). Хоча інтерактивність не є самодостатньою метою – вона стає засобом глибшої комунікації, емоційного зв'язку та катарсису. Цікаво, що елементи персоналізованої взаємодії активно впроваджують не тільки у цифровому, а й у фізичному просторі цирку. Деякі трупи організовують постшоу-діалоги, майстер-класи, прогулянки за лаштунки, відкриті тренування, які дають змогу глядачам відчувати себе частиною мистецької події. Такі практики формують спільноту, де межі між виконавцем і аудиторією є гнучкими й динамічними. Прикладами можуть слугувати експериментальні постановки таких компаній, як *Les 7 doigts de la main* (Канада), що охоплюють інтерактивні сцени з використанням планшетів, доповненої реальності або взаємодії за допомогою смартфонів. Інші колективи, такі як *Stalker Theatre* (Австралія), створюють спектаклі з повним VR-зануренням, де глядач проходить через лабіринт подій у темному просторі, реагуючи на звуки, світло та рухи артистів.

Імерсивна модель цирку також активно переосмислює архітектуру простору: замість фронтальної сцени – розосереджені зони дії, замість лінійного сюжету – багатоваріантний досвід, де кожен глядач вибудовує власну «карту події». Як наслідок, циркове мистецтво дедалі частіше тяжіє до форм «перформативного лабіринту», де тіло, технологія та емоція перебувають у постійній взаємодії.

Циркове мистецтво трансформується і через постійні екологічні виклики – цирк стає етично відповідальнішим, поступово інтегруючи принципи сталого розвитку.

Сучасний цирк уже не є лише видовищем; він дедалі частіше стає платформою для критичної рефлексії та соціального послання. Це стосується не тільки змістовного наповнення, а й організації виробництва: від енергозбереження до перегляду моделей взаємодії з природним світом. Однією з найрезонансніших змін у цьому напрямі стала відмова від використання тварин у циркових виставах. Таке рішення має не тільки етичне, а й естетичне підґрунтя: замість експлуатації живих істот цирки дедалі частіше звертаються до технологічних рішень, таких як голографічні проєкції. Одним із перших цирків, який повністю замінив тварин голограмами, став німецький Roncalli, який у 2019 році запровадив систему панорамного 3D-зображення, видимого з будь-якого місця в залі (Вольвач, 2019). Цей підхід зберігає візуальну магію шоу, не порушуючи добробут тварин.

Аналогічну політику проводять провідні міжнародні циркові компанії, зокрема Cirque du Soleil, New York City Circus та інші. Вони не просто відмовляються від залучення тварин, а й створюють цілісні наративи, що підкреслюють взаємозв'язок між людиною, природою та технологіями. Це формує нову естетику цирку, у якій тіло артиста, сценографія, відеомистецтво та звук співпрацюють як засоби створення альтернативного екологічного світу.

В Україні ці тенденції також набувають актуальності. Національний цирк України реалізує поступовий перехід до вистав без участі тварин, орієнтуючись на інноваційні форми сценічного мислення. У публічному дискурсі це отримує суспільну підтримку та позитивний медійний резонанс. Водночас така трансформація потребує інституційної підтримки, зокрема у вигляді оновлення технічної бази, підготовки персоналу та розробки нових сценаріїв.

Крім етичного виміру, циркова індустрія поступово впроваджує екологічні практики в технічну й організаційну структуру вистав. Йдеться про використання вторинних або перероблених матеріалів у сценографії та костюмах; застосування енергоощадних освітлювальних систем; мінімізацію вуглецевого сліду під час гастролей; створення екоорієнтованих сюжетів, що підвищують обізнаність глядачів про зміну клімату, зникнення видів або культуру споживання.

Однією з провідних тенденцій розвитку сучасного циркового мистецтва є глибока інтеграція цифрових технологій у структуру вистав. Цей процес позначається на формі та змісті шоу, змінюючи характер глядацького сприйняття й відкриваючи нові горизонти художнього експерименту. Цирк дедалі більше виходить за межі фізичної сцени, формуючи гібридні простори, у яких взаємодіють людина, технологія та віртуальне середовище. Цифровізація циркового мистецтва проявляється через упровадження таких інструментів, як відеомепінг, інтерактивне світло, сенсорні інтерфейси, голографічні зображення, доповнена (AR) і віртуальна реальність (VR). Використання мультимедійних технологій, зокрема LED-екранів, проєкцій на воді, лазерних шоу та візуального контенту в реальному часі, сприяє створенню тотального занурення в сценічний світ. Глядач не просто спостерігає, а стає учасником багаторівневого аудіовізуального досвіду, у якому поєднуються фізична присутність і цифрова реальність.

Суттєво трансформувався і жанровий спектр: сьогодні у цирковій сфері з'являється новий тип дійства – так званий екранний цирк, тобто цифрові чи гібридні твори, що створюють циркові артисти спеціально для демонстрації на

екрані (Guy, 2021). Вони поєднують кіномову, перформанс і циркову техніку, пропонуючи нові формати презентації. Це особливо актуально в контексті розширення онлайн-споживання культури. Приклади українських шоу свідчать про активне впровадження цих інновацій у державні циркові програми. Наприклад, шоу «Льодове королівство» Одеського державного цирку поєднує високий технічний рівень виконання з новітніми сценічними технологіями: яскравими візуальними ефектами, сюжетно-композиційною цілісністю, вражаючим світловим дизайном і костюмами (*Цирк на льоду*, б.д.). Інший приклад – шоу «Цирк на воді: WATERLAND» – репрезентує складну інженерну постановку з басейном на 120 тонн води, системою фонтанів, підвісними водними структурами та сотнями світло-звукових ефектів. Як зазначено на офіційному сайті, шоу обладнано останніми технічними розробками (*Цирк на воді*, б.д.).

Іншим важливим напрямом технологічної інтеграції є оцифрування циркової спадщини. У контексті збереження культурної пам'яті створюють цифрові архіви, які містять відеоматеріали, фотодокументи, рукописи й інтерв'ю з артистами минулого. Такі ініціативи не тільки слугують джерелом для дослідників, а й формують цифрову платформу для популяризації циркового мистецтва серед молоді (*Circus Artists*, 2024). У такий спосіб технології виконують не тільки функцію естетичного розширення, а й культурної відповідальності та збереження тяглості традицій.

Перед безпрецедентними викликами, що стимулювали циркову індустрію до переосмислення форм взаємодії з глядачем, вона постала після пандемії COVID-19 та з початком повномасштабного військового вторгнення. Обмеження на публічні події, фінансові втрати та зниження глядацької активності сприяли переходу до гібридної моделі функціонування, яка передбачає поєднання традиційної сценічної присутності й цифрових форматів: онлайн-трансляцій, інтерактивних платформ, освітніх курсів, фандрайзингових кампаній і мультимедійних шоурумів. Такий підхід виявився не тільки адаптаційним механізмом у кризовий період, а й новою парадигмою функціонування цирків, що відкриває нові способи доступу до мистецтва, розширює аудиторію та підвищує соціальну інклюзію. Цирк виходить за межі локаційності, зберігаючи водночас головну якість жанру – емоційний контакт між артистом і глядачем. Показовим є приклад чеської ініціативи «вікно культури», коли циркові мінівистави демонстрували у формі «живого перформансу за склом» (Войтюк, 2020). Ці короткі п'ятихвилинні дійства транслювали до 10 разів на день, зберігаючи мінімальний фізичний контакт і водночас створюючи ефект безпосередньої присутності (Войтюк, 2020). Однак не всі інституції змогли адаптуватися. Один із найвідоміших брендів у світі – канадський *Cirque du Soleil* – у 2020 році оголосив про банкрутство, скоротивши понад 3500 працівників після трьох місяців зупинки діяльності (*Наслідки коронавірусу*, 2020). Цей кейс продемонстрував вразливість навіть глобальних компаній до зовнішніх криз.

В Україні гібридні підходи почали формуватися вже під час пандемії. Зокрема, Національний цирк України у ювілейному 60-му сезоні презентував документальний фільм «Цирк 60» і провів п'ять прем'єр вистав упродовж п'яти місяців, адаптуючи репертуар і цінову політику до нових реалій (*П'ять прем'єр*, 2021).

Хоч обмеження зменшили кількість глядачів, акцент було зроблено на змістовній варіативності та збереженні мистецької тяглості.

З початком повномасштабної російсько-української війни циркова спільнота знову зіткнулася з викликами виживання. Проте вже в липні 2022 року Національний цирк України відновив роботу в Києві з урахуванням безпекових вимог (Кречетова, 2022). У разі повітряної тривоги шоу призупиняється і продовжується після її відбою. Це демонструє гнучкість циркових інституцій, здатних оперативно реагувати на нові контексти. У грудні 2024 року в Києві відбулася фотовиставка «Український цирк під час війни», яка візуалізувала мистецьку діяльність у надзвичайних умовах. Проєкт не тільки зафіксував реалії, у яких функціонує циркове мистецтво під час війни, а й акцентував на його соціальній ролі – підтримці морального духу, фіксації національної тяглості (*У Києві проходить фотовиставка, 2024*).

Важливу роль у новій моделі функціонування відіграють соціальні мережі, які перетворилися на ключовий канал комунікації між цирками й аудиторією. Платформи Instagram, TikTok чи YouTube стали інструментами як просування, так і живого діалогу. Артисти діляться фрагментами виступів, проводять стріми, організовують віртуальні тури та взаємодіють із шанувальниками в реальному часі. Це формує спільноту залученого глядача, який має постійний емоційний зв'язок із цирком навіть поза фізичною сценою.

Наукова новизна статті полягає в системному осмисленні трансформацій сучасного циркового мистецтва в умовах глобальних соціокультурних змін, цифровізації та етичного перегляду культурних практик. Уперше в українському гуманітарному дискурсі проаналізовано цирк як міждисциплінарну форму візуально-перформативного мистецтва, що поєднує елементи театру, цифрового дизайну, екологічної та соціальної рефлексії. Висвітлено театралізацію циркових вистав як ресурс формування наративності, що дає змогу цирку розвивати нові естетичні моделі оповіді, емоційної участі та філософської символіки. Акцентовано на цирку як на просторі екоетики й інклюзивності, де візуальне і фізичне стає засобом комунікації актуальних соціальних цінностей. Окреслено гібридну модель цирку як сталу культурну парадигму, що не тільки відповідає на виклики пандемії та війни, а й формує нові принципи художньої присутності та медіавзаємодії. Запропоновано оновлене розуміння глядача як активного суб'єкта взаємодії в цирковому просторі, що інтегрує досвід, технологію та емоцію.

Висновки

Сучасний цирк постає як гнучка, міждисциплінарна культурна система, що активно реагує на глобальні соціальні, технологічні й етичні виклики. Його трансформація з індустрії розваг у сферу художнього, освітнього та комунікативного досвіду засвідчує потребу переосмислення цирку в науковому дискурсі – не як периферійного явища, а як повноцінного виду мистецтва з високим потенціалом впливу.

Аналіз провідних тенденцій дає змогу виокремити п'ять ключових напрямів розвитку циркового мистецтва у XXI столітті: 1) театралізація вистав і форму-

вання наративу, що забезпечує сюжетну цілісність та емоційну глибину циркових дійств; 2) орієнтація на емоційний досвід і співучасть глядача, яка перетворює перформанс на індивідуальне переживання; 3) екологічна свідомість, що відображає соціальну відповідальність цирку та його здатність формувати нову етичну парадигму; 4) інтеграція цифрових технологій, яка змінює не лише сценічну мову, а й природу глядацького досвіду; 5) гібридність форматів, що забезпечує цирку адаптивність у періоди глобальних криз (пандемії, війни) та відкриває нові канали доступу й комунікації.

У цьому контексті циркове мистецтво більше не зводиться до видовищності – воно функціонує як агент культурної рефлексії, як медіатор між тілесним, технологічним і соціальним. У цирку нового типу синтезуються елементи театру, хореографії, медіаарту та філософської концепції взаємодії, утворюючи нову форму сценічної оповіді, що апелює до інтелекту, емоцій і критичного мислення глядача. Головний виклик, що постає перед цирковою індустрією, – зберегти унікальність живої взаємодії, водночас інтегруючи її у цифровий простір без втрати емоційної автентичності. Перспектива цирку – у людиноцентричності, технологічній гнучкості, соціальній чутливості та інституційній відкритості. Очевидно, що цирк майбутнього не буде ані повністю аналоговим, ані виключно цифровим. Це буде гібридна форма мистецького досвіду, що поєднує естетику, участь, екологічність і етичну взаємодію як із публікою, так і з ширшим культурним контекстом.

Цирк доцільно розглядати не як маргінальну форму розваги, а як культурну модель, здатну до саморефлексії, естетичних інновацій і соціального впливу, що робить його важливою темою для подальшого наукового аналізу.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Асадчева, Т. (2021, 21 березня). Циркове шоу «Інші» презентували в Малій залі палацу Україна. *Вечірній Київ*. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/50771/>
- Войтюк, Т. (2020, 22 листопада). *Вікно культури*. Чеський цирк знайшов спосіб виступати в умовах карантину. *Суспільне. Новини*. <https://suspiilne.media/81984-vikno-kulturi-ceskij-cirk-znajsov-sposib-vistupati-v-umovah-karantinu/>
- Вольвач, Я. (2019, 6 червня). У Німеччині живих тварин у цирку замінили на 3D голограми. *Громадське радіо*. <https://hromadske.radio/news/2019/06/06/u-nimechchyni-zhyvyh-tvaryn-u-cyrku-zaminyly-na-3d-gologramy>
- Грінє, Т. Б. (2020). Напрямки драматургії у цирковому мистецтві 1990-х-2000-х рр.: проблеми видової релевантності. *АПТ-платФОРМА*, 2, 11–33.
- Кречетова, Д. (2022, 5 липня). У Києві відновив роботу Національний цирк України. *Українська правда*. <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/07/05/249423/#:~:text=Національний%20цирк%20України%20у%20Києві,продовжуємо%20відновлювати%20роботу%20закладів%20культури>
- Курінна, Г. В. (2008). *Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури* [Дисертація кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія культури].

- Малихіна, М. А. (2016). *Циркове мистецтво України 20 - 30-х років XX століття* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].
- Мельник, І. П. (2018). Специфіка діяльності аматорських колективів у контексті українського циркового мистецтва. *Молодий вчений*, 4(56), 240–243. <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/4692/4614>
- Наслідки коронавірусу: Легендарний цирк «Дю Солей» оголосив про банкрутство.* (2020, 30 червня). Мінфін. <https://minfin.com.ua/ua/2020/06/30/48012088/>
- П'ять прем'єр за п'ять місяців: у київському цирку розповіли, що показали цього сезону.* (2021, 16 квітня). Укрінформ. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3229466-pat-premer-za-pat-misaciv-u-kiivskomu-cirku-rozpovili-so-pokazali-cogo-sezonu.html>
- Погребняк, Г. П. (2022). Цирк як середовище екранної дії у творчості сучасних режисерів. *Мистецтвознавчі записки*, 42, 151–158.
- Пожарська, О. Ю. (2020). *Цирк у просторі культури України: інституалізаційний аспект* [Дисертація доктора філософії, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв]. https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3517/Pozharska_dysertaciya.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Поспелов, О. О. (2023). *Циркове мистецтво на західноукраїнських землях (кінець XVIII – XIX ст.)* [Дисертація доктора філософії, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого].
- Романенкова, Ю. В. (2020). Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. *Молодий вчений*, 3(79), 69–73. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-3-79-16>
- Станіславська, К. І. (2011). Еволюція цирку: від кінних перегонів до театралізованої мистецької форми. *Культура України*, 35, 193–201.
- Станіславська, К. І. (2012). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури: типологія та специфіка функціонування* [Автореферат дисертації доктора мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- У Києві проходить фотовиставка «Український цирк під час війни».* (2024, 17 грудня). Укрінформ. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3939068-u-kievi-prohodit-fotovistavka-ukrainskij-cirk-pid-cas-vijni.html>
- Цирк на воді «WATERLAND».* (б.д.). Одеський державний цирк. Взято 27 січня 2025 з <https://circus.od.ua/>
- Цирк на льоду «Льодове Королівство».* (б.д.). Авертус. Взято 27 січня 2025 з <https://www.avertus.org.ua/blank-1/tsirk-na-lodu-lodove-korolivstvo-1>
- Циркове рандеву Кабаре-шоу.* (б.д.). Національний цирк України. Взято 27 січня 2025 з <https://circus.kyiv.ua/ua/CIRCUS-Rendevous/gid/30>
- Шаповалова, Ю. С. (2018). Сучасне циркове мистецтво України в контексті міжнародного культурно-мистецького співробітництва. *Культурологічна думка*, 14, 94–101. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.94-101>
- Шумакова, С. М. (2015). *Генезис і еволюція харківської школи циркового мистецтва* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Харківська державна академія культури].
- Circus Artists Embrace Digital Age in Spectacular Big Top Evolution.* (2024, January 5). Vintage and Antique Gifts. <https://vintageantiquesgifts.com/blogs/news/circus-digital-age->

technology-transformed-big-top?srsId=AfmBOoDj7R3Oi3iPyZomE9hrE6H8qIHGMelT490kzipnJtD4D9vR-Dc

Dragone. (n.d.). Retrieved January 27, 2025, from <https://dragone.com/shows/>

Guy, J.-M. (2021, June 25). *Contemporary circus's endless talent for diversification*. Artcena. <https://www.artcena.fr/en/education-artistique-et-culturelle/panoramas/panorama-du-cirque-contemporain/la-diversification-sans-fin-du-cirque-contemporain>

Romanenkova, J. (2022). Ukrainian Traditional Circus in Today's Reality: Between Formation and Abasement. *Art-platforme*, 1(5), 203–220. <https://doi.org/10.51209/platform.1.5.2022.203-220>

Romanenkova, J., Paliychuk, A., Sharykov, D., Bratus, I., Kuzmenko, H., & Gunka, A. (2021). Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. *Revista Inclusiones, marzo*, 8, 571–581. <https://revistainclusiones.org/index.php/inclu/article/view/2583>

REFERENCES

Asadcheva, T. (2021, March 21). Tsyrkove shou "Inshi" prezentuvaly v Malii zali palatsu Ukraina [The circus show "Others" was presented in the Small Hall of the Ukraine Palace]. *Vechirnyi Kyiv*. <https://vechirniy.kyiv.ua/news/50771/> [in Ukrainian].

Dragone. (n.d.). Retrieved January 27, 2025, from <https://dragone.com/shows/> [in English].

Guy, J.-M. (2021, June 25). *Contemporary circus's endless talent for diversification*. Artcena. <https://www.artcena.fr/en/education-artistique-et-culturelle/panoramas/panorama-du-cirque-contemporain/la-diversification-sans-fin-du-cirque-contemporain> [in English].

Hrinie, T. B. (2020). Napriamky dramaturhii u tsyrkovomu mystetstvi 1990-kh-2000-kh rr.: problemy vydovoi relevantnosti [Directions of drama in the circus art of the 1990s – 2000s.: problems of species relevance]. *ART-platFORMA*, 2, 11–33 [in Ukrainian].

Krechetova, D. (2022, July 5). U Kyievi vidnovyv robotu Natsionalnyi tsyrk Ukrainy [The National Circus of Ukraine has resumed its work in Kyiv]. *Ukrainska pravda*. <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/07/05/249423/#:~:text=Natsionalnyi%20tsyrk%20Ukrainy%20u%20Kyievi,prodovzhuemo%20vidnovliuvaty%20robotu%20zakladiv%20kultury> [in Ukrainian].

Kurinna, H. V. (2008). *Dramaturhiia tsyrkovoï vystavy v konteksti karnavalno-smikhovoi kultury* [Dramaturgy of circus performance in the context of carnival and laughter culture] [PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].

Malykhina, M. A. (2016). *Tsyrkove mystetstvo Ukrainy 20 - 30-kh rokiv XX stolittia* [Circus art of Ukraine in the 20s - 30s of the XX century] [Abstract of PhD Dissertation, Kyiv National University of Culture and Arts] [in Ukrainian].

Melnyk, I. P. (2018). Spetsyfika diialnosti amatorskykh kolektyviv u konteksti ukrainskoho tsyrkovoho mystetstva [Specificity of activities of amator collectives in the context of ukrainian circle art]. *Young Scientist*, 4(56), 240–243. <https://molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/4692/4614> [in Ukrainian].

Naslidky koronavirusu: Lehendarnyi tsyrk "Diu Solei" oholosyv pro bankrutstvo [Consequences of coronavirus: The legendary circus "Du Soleil" declared bankruptcy]. (2020, June 30). *Minfin*. <https://minfin.com.ua/ua/2020/06/30/48012088/> [in Ukrainian].

Piat premier za piat misiatsiv: u kyivskomu tsyrku rozpovily, shcho pokazaly tsoho sezonu [Five premieres in five months: The Kyiv circus told what they showed this season]. (2021,

- April 16). Ukrinform. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3229466-pat-premer-zapat-misaciv-u-kiivskomu-cirku-rozpovili-so-pokazali-cogo-sezonu.html> [in Ukrainian].
- Pohrebniak, H. P. (2022). Tsyрк yak seredovyshe ekrannoi dii u tvorchosti suchasnykh rezhyserv [Circus as Environment of Screen Action in Modern Directors' Creative Work]. *Notes On Art Criticism*, 42, 151–158 [in Ukrainian].
- Pospelov, O. O. (2023). *Tsyrkove mystetstvo na zakhidnoukrainskykh zemliakh (kinets XVIII – XIX st.)* [Circus art in Western Ukrainian lands (late 18th – 19th centuries)] [PhD Dissertation, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television] [in Ukrainian].
- Pozharska, O. Yu. (2020). *Tsyрк u prostori kultury Ukrainy: instyutalizatsiyni aspekt* [Circus in the Space of Culture of Ukraine: Institutionalization Aspect] [PhD Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management]. https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/3517/Pozharska_dysertaciya.pdf?sequence=1&isAllowed=y [in Ukrainian].
- Romanenkova, J. (2022). Ukrainian Traditional Circus in Today's Reality: Between Formation and Abasement. *Art-platforme*, 1(5), 203–220. <https://doi.org/10.51209/platforme.1.5.2022.203-220> [in English].
- Romanenkova, J., Paliychuk, A., Sharykov, D., Bratus, I., Kuzmenko, H., & Gunka, A. (2021). Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. *Revista Inclusiones*, marzo, 8, 571–581. <https://revistainclusiones.org/index.php/inclu/article/view/2583> [in English].
- Romanenkova, Yu. V. (2020). Suchasna ukrainska tsyrkova shkola yak instrument prezentuvannia krainy u svitovomu kulturnomu prostori [Modern ukrainian circus school as a tool for representing of the country in the world cultural space]. *Young Scientist*, 3(79), 69–73. <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2020-3-79-16> [in Ukrainian].
- Shapovalova, Yu. S. (2018). Suchasne tsyrkove mystetstvo Ukrainy v konteksti mizhnarodnoho kulturno-mystetskoho spivrobitnytstva [The Contemporary Circus Art of Ukraine in the Context of International Cultural and Arts Cooperation]. *The Culturology Ideas*, 14, 94–101. <https://doi.org/10.37627/2311-9489-14-2018-2.94-101> [in Ukrainian].
- Shumakova, S. M. (2015). *Henezys i evoliutsiia kharkivskoi shkoly tsyrkovoho mystetstva* [Genesis and evolution of the Kharkiv school of circus art] [Abstract of PhD Dissertation, Kharkiv State Academy of Culture] [in Ukrainian].
- Stanislavska, K. I. (2011). Evoliutsiia tsyrku: vid kinnykh perehoniv do teatralizovanoi mystetskoi formy [The Evolution of the Circus: From Horse Racing to a Theatricalized Art Form]. *Culture of Ukraine*, 35, 193–201 [in Ukrainian].
- Stanislavska, K. I. (2012). *Mystetsko-vydovyschni formy suchasnoi kultury: typolohiia ta spetsyfika funktsionuvannia* [Artistic and spectacular forms of modern culture: typology and specifics of functioning] [Abstract of PhD Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Tsyрк na lodu "Lodove Korolivstvo"* [Ice Circus "Ice Kingdom"]. (n.d.). Avertus. Retrieved January 27, 2025, from <https://www.avertus.org.ua/blank-1/tsirk-na-lodu-lodove-korolivstvo-1> [in Ukrainian].
- Tsyрк na vodi "WATERLAND"* [Water Circus "WATERLAND"]. (n.d.). Odeskyi derzhavnyi tsyрк. Retrieved January 27, 2025, from <https://circus.od.ua/> [in Ukrainian].
- Tsyrkove randevu Kabare-shou* [Circus Rendezvous Cabaret Show]. (n.d.). Natsionalnyi tsyрк Ukrainy. Retrieved January 27, 2025, from <https://circus.kyiv.ua/ua/CIRCUS-Rendezvous/gid/30> [in Ukrainian].

- U Kyievi prokhodyt fotovystavka "Ukrainskyi tsyrk pid chas viiny"* [A photo exhibition "Ukrainian Circus During the War" is being held in Kyiv]. (2024, December 17). Ukrinform. <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3939068-u-kievi-prohodit-fotovystavka-ukrainskij-cirk-pid-cas-vijni.html> [in Ukrainian].
- Voitiuk, T. (2020, November 22). *Vikno kultury. Cheskyi tsyrk znaishov sposib vystupaty v umovakh karantynu* [Window of Culture. The Czech circus found a way to perform in quarantine conditions]. Suspilne. Novyny. <https://suspilne.media/81984-vikno-kulturi-ceskij-cirk-znajsov-sposib-vistupati-v-umovah-karantynu/> [in Ukrainian].
- Volvach, Ya. (2019, June 6). *U Nimechchyni zhyvykh tvaryn u tsyrku zaminyly na 3D holohramy* [In Germany, live animals in the circus were replaced with 3D holograms]. Hromadske radio. <https://hromadske.radio/news/2019/06/06/u-nimechchyni-zhyvyh-tvaryn-u-cyrku-zaminyly-na-3d-gologramy> [in Ukrainian].

Надійшла: 29.05.2025; Прийнято: 02.06.2025;

Статтю вперше опубліковано онлайн: 25.07.2025

MODERN CIRCUS: CHALLENGES, OPPORTUNITIES, PROSPECTS

Vladyslav Korniienko

*Doctor of Science (Cultural Studies), Professor, Academician;**e-mail: mincult.kornienko@gmail.com;**ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8730-7384>**National Academy of Arts of Ukraine,**National Circus of Ukraine, Kyiv, Ukraine***Abstract**

The purpose of the research is to identify key trends in the development of contemporary circus, analyse its current challenges and prospects, and outline new opportunities within the framework of interaction with technology, ecology, social practices and the institutional infrastructure of the entertainment industry. **The research methodology** is based on the application of the following methods: analytical – to study contemporary trends in circus art, to comprehend scientific literature and professional sources; descriptive – to record current examples, projects and practices of contemporary circus art; cultural interpretation – to analyse the circus as a phenomenon of interdisciplinary culture that combines social, ethical and aesthetic dimensions; and a systematic approach – to summarise the material and identify a comprehensive paradigm for the transformation of circus culture in the 21st century. **The scientific novelty** of the article lies in the systematic understanding of the transformations of contemporary circus art in the context of global socio-cultural changes, digitalisation and ethical rethinking of cultural practices. **Conclusions.** The contemporary circus is defined as a flexible, interdisciplinary cultural system that actively responds to global social, technological and ethical challenges. Its transformation from an entertainment industry into a sphere of artistic, educational and communicative experience demonstrates the need to rethink the circus in scientific discourse – not as a peripheral phenomenon, but as a full-fledged art form with high potential for influence. The key directions for the development of circus art in the 21st century are identified. The main challenge facing the circus industry is emphasised – to preserve the uniqueness of live interaction while integrating it into the digital space without losing emotional authenticity. The focus is on the future of the circus, which tends towards human-centredness, technological flexibility, social sensitivity and institutional openness.

Keywords: circus; circus art; spectacle; digital technologies; theatricalisation; inclusiveness



DOI: 10.31866/2616-759X.8.1.2025.336185

УДК 008:7]:379.8(477)"20"

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ЦІННІСТЬ ІВЕНТІВ В УКРАЇНІ

Людмила Поліщук

кандидат культурології, професор;

e-mail: L_Polischuk@knukim.edu.ua; ORCID: 0000-0002-4572-7647

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

Анотація

Стаття присвячена комплексному дослідженню івентів як важливого культурно-мистецького феномену в сучасному українському суспільстві. **Метою** дослідження є всебічний аналіз івентів, з'ясування сутнісних характеристик, функціональних особливостей та визначення їхньої культурно-мистецької цінності в контексті національної культури. У роботі уточнено сутність та зміст поняття «івент» у вітчизняних наукових дослідженнях, що дає змогу окреслити його ключові ознаки та відмінності від суміжних понять. Особливу увагу приділено вивченню значення та місії сучасних івентів, їхній ролі у формуванні культурного ландшафту та впливу на соціальні процеси. Акцентовано на тісному взаємозв'язку івентів з різноманітними культурно-мистецькими практиками, зокрема з візуальним і театральним мистецтвом, що підкреслює їхню синтетичну природу й потенціал для міждисциплінарної взаємодії. **Методологічною основою дослідження** культурно-мистецької цінності івентів є міждисциплінарний підхід. Він поєднує використання різноманітних методів, теоретичних знань та аналітичних інструментів з різних наукових спеціальностей, що забезпечує можливість всебічного аналізу івенту як багатогранного культурно-мистецького явища. Культурологічний підхід надає можливість розглянути івент як невід'ємний складник культури, визначити його місце та роль у процесах творення суспільних сенсів, трансляції культурних кодів і формування символів. Для об'єктивного визначення художньої цінності івентів, виявлення їхніх жанрових особливостей та специфіки застосовано мистецтвознавчий підхід. **Наукова новизна** проведеного дослідження полягає у комплексному аналізі івенту як багатофункціонального явища, що поєднує в собі мистецькі, соціальні, комунікаційні й інші аспекти. Здійснено спробу системного визначення культурно-мистецької цінності таких заходів в українському контексті. **Висновки.** Культурно-мистецька цінність івентів значною мірою забезпечується органічним поєднанням елементів різних видів мистецтва, що надає їм особливої художньої глибини, емоційної насиченості й багатозаровості. Доведено, що сучасні івенти здатні виконувати важливу соціально-гуманітарну місію, особливо в умовах воєнного стану, сприяючи психологічній підтримці, збереженню культурної ідентичності та консолідації суспільства.

Ключові слова: івент; спеціальна подія; івент-сфера; культурно-мистецька цінність

Постановка проблеми

Івенти є невід'ємним складником сучасного культурно-мистецького життя українського суспільства. На сьогодні вони стали потужними інструментами соціальної взаємодії та культурної ідентифікації, засобами психологічної підтримки й консолідації українського суспільства. Проте, незважаючи на стрімкий розвиток у практичній площині, наукове осмислення культурно-мистецької цінності івентів залишається недостатнім. У більшості досліджень, присвячених івентам, акцентують на таких аспектах, як управління івентами (івент-менеджмент), розглядають івент як інструмент маркетингу, приділяють увагу формуванню брендів засобами івент-технологій, вивчають діяльність івент-агенцій в Україні тощо.

Питання івентів особливої актуальності набуває в умовах суспільних трансформацій, викликаних кризовими явищами, такими як пандемія та війна, у зв'язку з чим відбувається переоцінка цінностей, ставлення до національного культурного простору, його ролі. Івенти стають платформою для культурного діалогу, підтримують психологічну стабільність, емоційну стійкість суспільства, актуалізують упевненість у змінах на краще.

Актуальність теми зумовлена необхідністю наукового осмислення івенту як культурно-мистецької цінності, що дасть змогу глибше зрозуміти процеси, які відбуваються у вітчизняному соціокультурному просторі, проаналізувати функціональне багатоманіття івентів, їхнє культурне, мистецьке, соціально-політичне значення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Вивченню івентів в Україні присвячено праці вітчизняних науковців, які характеризують їх з різних боків. Багато українських наукових досліджень зосереджено на управлінських аспектах івентів, акцентуючи на особливостях івент-менеджменту. Серед авторів, що працюють у цьому напрямі, варто відзначити Н. Максимовську та О. Жолудь (2023), Л. Зеленську (2018), І. Пархоменко (2018), І. Свирид (2023).

Приділено увагу сутності головних понять у сфері івентів, таких як «івент», «подія», «спеціальна подія» тощо, у дослідженнях О. Бенюк (2020), І. Петрової (2021), М. Пашкевич (2021), С. Оборської (2018), Л. Сироти (2021).

Тенденції розвитку івент-програм також аналізують вітчизняні науковці, зокрема М. Крипчук, С. Плуталов (2022), акцентуючи увагу на викликах, що вплинули на сучасну івент-індустрію в Україні та змінили зміст і формати івент-програм. Практичні приклади реалізації івентів у сучасних умовах представлено в статтях Т. Баранівської та Сидоренко Д. (2024), Т. Міроненко (2022), Т. Кузьменка та П. Самагали (2024). Важливі також міркування івент-практиків, представлені на сайтах івент-агенцій.

Івент-практикам присвячена дисертація на здобуття ступеня доктора філософії з культурології та низка наукових статей О. Засядьовок (2023а), яка детально обґрунтовує теоретичні засади й практичні шляхи реалізації культуро-

творчої місії івент-практик сучасної України в загальному контексті розвитку креативного сектору індустрій.

В. Делі та Т. Кравчук (2024) зосереджують увагу на розвитку івент-індустрії та її можливостей для України. Науковці, аналізуючи пошукові запити в Україні за 2023–2024 рр., дослідили ступінь зацікавленості тематикою івентів в Україні. Зокрема, автори відмітили, що в Україні, незважаючи на війну, спостерігають підвищення зацікавленості до івент-індустрії та подієвої сфери (с. 32).

Вивчення та дослідження в івент-сфері продовжують розвиватися завдяки новим практичним кейсам, технологічним нововведенням і зовнішнім викликам, що потребують постійного аналізу з боку науковців.

Виклад основного матеріалу дослідження

Головна мета статті полягає у з'ясуванні характеристик івентів в Україні, їхньої культурно-мистецької сутності та цінності з урахуванням ролі в розвитку сучасного мистецтва, комунікації зі спільнотою та формуванні культурної пам'яті. Для досягнення цієї мети передбачено розв'язання таких завдань: окреслення теоретичних підходів до визначення івенту як культурного явища; аналіз конкретних прикладів івентів, що мають мистецьку та культурну цінність; виявлення тенденцій, які формують мистецький складник сучасних українських подій.

Визначення поняття «івент» є в численних електронних вітчизняних довідниках. Зокрема, на платформі <https://svit.org.ua> пояснюють, що слово «івент» походить від англійського «event», яке у свою чергу пов'язане з латинським «eventus». Латинське поняття «eventus» перекладається як подія і походить від дієслова «evenire» (у перекл. – виходити), що утворилося за допомогою приєднання прийменника ex до дієслова venire – приходити, приїжджати (Івент, б.д.-а). Сайт «Словотвір» серед перекладів поняття «івент», поруч зі звичними «подія» та «захід» пропонує такі цікаві варіанти, як дійство, подійство, okazія, приключка, чудодійство тощо (*Перекладаємо слово івент, б.д.*).

В онлайн-довіднику Гапара термін «івент – це запланована подія чи захід, організований для певної аудиторії з конкретною метою, такою як розвага, навчання або реклама» (Що таке івент, 2025). Також зазначено, що івенти мають важливе значення для соціального та професійного життя, сприяють обміну інформацією, налагодженню контактів. Поняття «захід» та «подія» є синонімами поняття «івент».

Варто зазначити, що у вітчизняних наукових розвідках щодо івент-сфери поруч з поняттям «івент» вживається і українське поняття «подія». Зокрема, семантику й етимологію поняття «подія» досліджує науковиця І. Петрова. Вона зазначає, що це поняття є «одним із найскладніших та найзагадковіших у вітчизняній культурологічній думці» (Петрова, 2021, с.128), тому що саме це поняття поєднує в собі багато підходів: подію розглядають як унікальний захід, як феномен культури, як досвід, як історію, як злам повсякдення. О. Бенюк (2020), вивчаючи «подієву культуру», відмічає її тісний зв'язок з івент-індустрією та інформаційними технологіями, акцентуючи на спільних механізмах, законах і принципах (с. 18).

Специфіка співвідношення та визначення понять «івент / event» та «подія» привертає увагу також Л. Сироти (2021), яка проаналізувала та зіставила дефініції науковців різних галузей і різних поглядів, а також фахівців-практиків (с. 223). Дослідниця дійшла висновку, що «івент – це складова події, свята, їх технічна і креативна сторона; сукупність дій, які працюють на формування унікальної емоційної атмосфери, отримання нових знань, забезпечення розваг, відпочинку». Водночас авторка акцентує на тому, що івент – це також послуга, що має завчасно продуману «покрокову програму», що є обов'язковою для реалізації (Сирота, 2021, с. 223). Тобто, на думку Л. Сироти, поняття «подія» не отожднюється з поняттям «івент», не є його синонімом, а є ширшим за змістом, оскільки івент розглядають як складник події.

Натомість у «Словнику термінів і визначень з курсу “Івент-технології”» (Радіонова, 2017, с. 19) зазначається, що поняття «івент» охоплює «подію, захід, церемонію, шоу». А окремо «івент» розглядають як розважальну або рекламну виставу, що реалізовується на театральній сцені, кіно- або телеекрані, на арені цирку чи спортивному майданчику, з використанням різних сюжетних ходів, прийомів, світлової техніки, комп'ютерної графіки тощо.

У деяких трактуваннях можна зустріти уточнення, що івент – це не кожна, не будь-яка, а саме значна подія. Такий аспект акцентовано в «Словнику нічного життя» (Івент, б.д. -b), визначаючи івент як захід на клубній арені.

В українських наукових розвідках щодо івент-сфери використовують поняття «спеціальні події». Н. Максимовська та О. Жолудь (2023), вивчаючи поняття «спеціальна подія», характеризують його як дію, що цілеспрямовано організовано транслює ідеї, цінності, повідомлення, які відображають світоглядні та аксіологічні цінності спільноти. Автори розглядають «спеціальні події» як «символічне дійство» з притаманним використанням історичних традицій, церемоній, ритуалів і свят. Процес створення спеціальної події є творенням міфології, формуванням символічного капіталу. Приділяють увагу і поняттю «подієвість», яке розглядають як низку подій, що мають сенс і цінність, впливають на суспільну свідомість та залучають до взаємодії у сфері культури (Максимовська & Жолудь, 2023, с. 161).

І. Свирид (2023) у своїй дисертаційній роботі досліджує менеджмент спеціальних подій у культурно-дозвілєвій діяльності закладів клубного типу в Західній Україні кінця XX – початку XXI століть, акцентуючи увагу на культурно-мистецькій сфері західних областей України (Івано-Франківської, Тернопільської, Львівської). Спеціальну подію у дослідженні розглянуто як емоційну, неповторну й таку, що справляє позитивне враження і сприяє творчій взаємодії (с. 35).

Івент як проект, в основі якого відпрацьовані (розроблені) ідея, детальне планування, адміністрування, організована кампанія з просування (з урахуванням ризиків) та ефективне управління фінансами, визначає українська науковиця І. Пархоменко (2018) на основі аналізу та систематизації британського наукового івент-досвіду (с. 74).

Вітчизняна дослідниця Л. Зеленська (2018) трактує івент як вид людської діяльності, що передбачає зустріч і взаємодію різних людей, обмежених у часі й пов'язаних реалізацією спільних цілей. Це будь-який захід (корпоративний,

приватний, діловий, масовий тощо), що відбувається на облаштованому майданчику чи просто неба (с. 18).

Цікавими є визначення та підходи до розуміння поняття «івент» на сайтах вітчизняних івент-агенцій, тобто визначення івент-практиків, які зосереджують увагу передусім на практичних та ціннісних аспектах івентів. Наприклад, на сайті івент-агенції Party Time у статті «Що таке івент?» зазначено, що івент (подія) використовується в різних сферах, у тому числі в комп'ютерній (в алгоритмах різних програм). Проте саме в розрізі організації подій, у маркетингу поняття «івент» застосовують для позначення різноманітних заходів, подій, зустрічей, концертів, фестивалів, ділових івентів, рекламних заходів, які організовують з певною метою. Серед цілей окреслено такі: привернення уваги до бренду, продукту, компанії; зміцнення стосунків з клієнтами, партнерами; презентації; святкування дат чи досягнень (*Що таке івент?, б.д.*).

Івент-практики також визначають параметри, що є важливими для будь-якого івенту: дата, місце, кількість учасників, бюджет, ідея або концепція, сценарій або сценарний план, організатори, замовники, результати. Звісно, складники івенту змінюються, доповнюються, коригуються залежно від специфіки заходу, а перераховані параметри можна назвати базовими, універсальними для більшості заходів (*Що таке івент?, б.д.*).

Серед характерних ознак івенту на основі наведених вище визначень можна виокремити такі, як емоційна атмосфера, позитивне сприйняття, соціальна важливість, цільова аудиторія, облаштований майданчик, чітке планування, культурна комунікація. Дослідники івентів також акцентують на таких важливих складниках цих заходів, як дотримання дедлайнів (чітко визначена дата проведення), наявність замовника (замовників), соціальна природа івенту, публічне проведення (Пархоменко, 2018, с. 74).

Варто наголосити, що сучасні івенти в Україні вийшли за межі суто розважальних форматів, ставши подіями, що мають значний культурно-мистецький, естетичний, соціальний потенціал. Особливої значущості ця тематика набуває в умовах воєнного стану, коли івенти стають майданчиком підтримки національного духу, формою культурного самовираження та популяризації України у світовому просторі. Тому питання мистецької наповненості, культурного змісту та художнього впливу івентів потребує більш глибокого осмислення. Сучасний івент варто розглядати ще і як форму синтезу мистецтв, що виконує гуманітарну функцію в надзвичайних умовах.

О. Засядьвовк (2023b) зазначає:

Ціннісна властивість сучасної івент-практики має бути визначена через місію, цілі та поставлені завдання – чіткі та зрозумілі. Свобода, добро, мир, честь і гідність, патріотизм, сміливість та довіра мають стати невід'ємним елементом культуротворчої результативності сучасної івент-практики. Професійно зорієнтована ціннісна властивість івент-практик дасть можливість забезпечити її високоєфективний потенціал у забезпеченні культурних прав та свобод людини. (с. 48)

Повномасштабне вторгнення Росії в Україну у 2022 році суттєво змінило функціонування культурної сфери, зокрема й сфери івентів. Попри загрози, обмеження пересування та постійний психологічний тиск, українські івент-агенції не припинили своєї діяльності. Навпаки, у нових умовах івенти набули додаткової ваги як форми духовного спротиву, консолідації суспільства та підтримки національної ідентичності. Зокрема, Т. Кузьменко та В. Самагала (2024, с. 160) у статті «Війна в Україні в контексті діяльності українських івент-агенцій (2022–2023 рр.)» зауважують, що івент-агенції, які конкурували до початку повномасштабного вторгнення у 2022 р., об'єдналися заради спільної мети. Результат – івенти, про проведення яких до війни навіть не сподівалися. Як приклад автори наводять івент «Концерт. До і після Перемоги», реалізований восени 2022 р., під час якого обговорювалися ключові питання (від «білих» списків для гастрольної діяльності за кордоном до нових форматів івентів).

Однією з важливих особливостей івенту у воєнний період стало переосмислення їхнього змісту. Події почали насичувати символічними сенсами: любові до України, втрат на фронті та серед мирного населення, героїзму ЗСУ, віри та надії. Змінилися також і теми. Домінують патріотичні, меморіальні, волонтерські й соціальні наративи. Івенти стали простором осмислення реальності, підтримки одне одного та збереження культурного фронту.

Трансформувалися і формати івентів. Перевагу віддають тим проектам, що відповідають вимогам безпеки. Почали переважати заходи в укриттях, онлайн-івенти, мобільні івенти (концерти у шпиталях, на блокпостах, у розташуваннях бригад ЗСУ), громадські акції, події у шелтерах для внутрішньо переміщених осіб, благодійні проекти, виступи українських митців за кордоном тощо.

Унікальними й цікавими проектами можна назвати івенти в метро. В умовах воєнного стану метрополітен є не тільки транспортним об'єктом, а й важливою платформою для проведення подій (від пресконференції Володимира Зеленського та візиту мільярдера Річарда Бренсона до концертів Верки Сердючки, Надії Дорофєєвої, Дмитра Шурова та багатьох інших). Завдяки таким заходам метро перетворилося на активного учасника культурного спротиву, виконуючи роль простору, де мистецтво, стійкість і патріотизм взаємодіють в умовах війни (Міроненко, 2022).

Особливого значення набули перформативні практики, які дедалі частіше інтегруються в структуру івентів. Участь акторів, танцюристів, музикантів у живій взаємодії з публікою дає змогу трансформувати подію в динамічний, глибоко особистісний досвід. Отже, івент є не лише майданчиком презентації мистецьких творів, а й живим соціокультурним процесом.

Артперформанси дають можливість наочно продемонструвати та привернути увагу до злочинів, які вчиняла та вчиняє Росія. Українці в різних країнах світу організовують акції «Світ потребує безпеки. Україна потребує перемоги» (Баранівська & Сидоренко, 2024).

Як зазначає С. Оборська (2018, с. 395), для того щоб мати суспільний валив, мистецькі івенти мають відбуватися на перетині декількох площин, бути представленими різними суспільними практиками. Саме таким і є мистецький івент, що об'єднав художників та дизайнерів під назвою «Art of War» з метою

зібрати військові реліквії з війни в Україні та створити з них унікальні твори мистецтва. Кошти від продажу спрямовують на допомогу Україні. Організатори проекту наголошують: «Трофеї від нашого проекту – це справжнє "Зроблено в Україні". Спочатку воїнами, а потім і нашими митцями для Вільних людей, які захочуть отримати частину великої історії. Ми хочемо, щоб Мілітарі Арт з України нагадував людству про те чим завершується диктатура і що свобода завжди перемагає» (Art of War, n.d.). Отже, проект є яскравим прикладом того, як мистецькі ініціативи допомагають не тільки осмислити трагічні події сучасності, а й перетворити їх у культурну спадщину, визначити їхню культурно-мистецьку цінність.

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України започаткувало платформу «Ukraine war art collection» (Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine, n.d.), яка являє собою медіатеку з творами мистецтва, що пов'язані з російсько-українською війною, мета якої – архівувати та записувати мистецькі прояви, що з'явилися в умовах війни. Тож івенти в умовах війни перетворилися на особливу форму комунікації між мистецтвом, суспільством і державою. Їх культурно-мистецька цінність полягає в здатності зберігати живу силу культури навіть у найтрагічніших обставинах. Культурно-мистецький складник робить івент унікальним феноменом, що поєднує елементи різних видів мистецтва, створюючи синтетичний простір естетичного досвіду. Саме здатність поєднувати театр, музику, візуальне мистецтво, літературу, перформанс та нові медіа надає івентам художньої глибини й багатшаровості. Ця міждисциплінарність дає змогу глядачеві не тільки споживати мистецтво, а й бути його активним співтворцем.

Основними характеристиками івентів, які мають мистецьку цінність, є креативність, оригінальність і концептуальність. Кожен елемент події (від візуального оформлення до аудіосупроводу) має змістове навантаження та сприяє створенню цілісного емоційно-художнього враження. Застосування технологій доповненої реальності, відеоінсталяцій, інтерактивних форм сприяє поглибленню сприйняття й актуалізації сучасного мистецтва.

Культурно-мистецька цінність івенту також визначається його здатністю до метафоризації дійсності, осмислення актуальних тем через мистецькі засоби. Вдалий івент формує не тільки естетичне враження, а й інтелектуальний пошук – ставить запитання, провокує рефлексію, спонукає до діалогу. У такий спосіб івенти з культурно-мистецьким наповненням сприяють не тільки розширенню доступу до мистецтва, а й поглибленню його сприйняття.

Наукова новизна полягає у комплексному дослідженні івенту як багатфункціонального явища, визначенні його культурно-мистецької цінності, акцентуванні на культурно-мистецькому складнику як чиннику формування національної ідентичності, комунікативного простору й естетичного досвіду в період глибоких суспільних трансформацій. У статті запропоновано бачення івенту як форми синтезу мистецтв, що виконує гуманітарну функцію в надзвичайних умовах. Проаналізовано роль нестандартних локацій, зокрема метрополітену, як культурних майданчиків, що формують нові практики художньої взаємодії.

Висновки

Отже, аналіз сучасних досліджень поняття «івент» підтверджує наявність численних визначень, що значною мірою залежать від контексту його вживання. Попри варіативність тлумачень, у наукових підходах можна виокремити спільні риси, що дають змогу сформувати узагальнене уявлення про івент як явище. Серед основних характеристик – ретельне планування, унікальність, оригінальність, протиставлення буденності та позитивне емоційне сприйняття. У цьому контексті доцільно розмежувати суміжні поняття, такі як подія, спеціальна подія, івент. Подія – це широке, загальне визначення будь-якого соціально значущого явища чи випадку, що привертає увагу; спеціальна подія – це подія, яку організовують з певною метою та спрямовують на створення емоційного впливу. Івент (у вузькому значенні) розглянуто як форму спеціальної події, що поєднує креативний підхід, емоційну виразність і стратегічну організацію, а також як форму поєднання різних видів мистецтв, виконуючи при цьому гуманітарну місію.

Варто підкреслити, що культурно-мистецька цінність івентів полягає не тільки у видовищності чи розважальності, а й у їхньому глибокому соціальному, естетичному та гуманітарному змісті.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Баранівська, Т., & Сидоренко, Д. (2024, 20 лютого). У Києві організували перформанс, присвячений 10-м роковинам російсько-української війни. Суспільне Київ. <https://suspilne.media/kyiv/688940-u-kievi-organizovali-performans-prisvacenij-10-m-rokovinam-rosijsko-ukrainskoj-vijni/>
- Бенюк, О. (2020, 26–27 березня). Подієва культура: нове чи давно забуте старе? В *Філософія подієвої культури: теорія і практика* [Матеріали конференції] (с. 17–19). Київський національний університет культури і мистецтв
- Делі, В. Ю., & Кравчук, Т. В. (2024). Розвиток івент-індустрії : можливості для України. *Актуальні проблеми інноваційної економіки та права*, 4, 31–36. <https://doi.org/10.36887/2524-0455-2024-4-6>
- Засядьвовк, О. А. (2023а). *Культуротворча місія івент-практик в Україні*. [Дисертація доктора філософії, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
- Засядьвовк, О. А. (2023b). Ціннісні властивості сучасної івент-практики в науково-практичному дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 45–49. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289784>
- Зеленська, Л. М. (2018). *Івент-менеджмент*. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
- Івент. (б.д.-а). Світ. Взято 21 лютого 2025 з <https://surl.li/ddwhna>
- Івент. (б.д.-b). Tochka.Net. Взято 21 лютого 2025 з <https://nightlife.tochka.net/ua/glossary/30-ivent/>
- Крипчук, М., & Плуталов, С. (2022). Тенденції розвитку сучасних івент-програм. *Grail of Science*, 16, 652–655. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.06.2022.112>

- Кузьменко, Т., & Самагала, В. (2024). Війна в Україні в контексті діяльності українських івент-агенцій (2022–2023 рр.). *Питання культурології*, 43, 156–169. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.43.2024.303043>
- Максимовська, Н., & Жолудь, О. (2023). Особливості менеджменту спеціальних подій в сучасному культуротворчому процесі. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 47, 158–165. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.738>
- Міроненко, Т. (2022, 8 вересня). Київське метро стало головним концертним майданчиком країни. Як «підземні» виступи Боно, Бренсона і Монатіка допомагають перемагати у креативній війні. *Forbes*. <https://surl.ln/rvimbs>
- Оборська, С. В. (2018). Сучасна проблематика подієвого менеджменту мистецьких проєктів. *Культура України*, 61, 389–397. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.038>
- Пархоменко, І. (2018). Британська наукова традиція вивчення івент-менеджменту: основні поняття (Г. Боудін, Х. Пієлічати, Дж. Елз). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Менеджмент соціокультурної діяльності*, 2, 63–76. <https://doi.org/10.31866/2616-7573.2.2018.149459>
- Пашкевич, М. Ю. (2021). Подієві практики як ефективний інструмент паблік рилейшнз. *Культура і сучасність*, 1, 216–222. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238626>
- Перекладаємо слово івент*. (б.д.). Словотвір. Взято 21 лютого 2025 з <https://slovotvir.org.ua/words/ivent>
- Петрова, І. В. (2021, 25–26 березня). Подія як культурний текст: семантика і етимологія. В *Філософія подієвої культури: історія та сучасність* [Матеріали конференції] (с. 125–128). Київський національний університет культури і мистецтв.
- Радіонова, О. М. (Уклад.). (2017). *Словник термінів і визначень з курс «Івент-технології»*. Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова. <https://surl.li/ngdppw>
- Свирид, І. Є. (2023). *Менеджмент спеціальних подій в культурно-дозвілєвій діяльності закладів клубного типу в Західній Україні кінця ХХ – початку ХХІ століть: теорія і регіональна практика* [Дисертація доктора філософії, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника].
- Сирота, Л. Б. (2021). Особливості та дискусійні аспекти понять подія та івент. *Культура і сучасність*, 1, 223–227. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238627>
- Що таке івент: різновиди, значення та синоніми цього поняття*. (2025, 26 квітня). Qanapa.com. <https://qanapa.com/2025/04/26/shcho-take-ivent-riznovydy-znachennia-ta-synonimy-tsoho-poniattia>
- Що таке івент?* (б.д.). PartyTime. Взято 21 лютого 2025 з <https://partytime.kiev.ua/uk/sho-take-ivent>
- Art of War. (n.d.). Home. Retrieved February 21, 2025, from <https://artofwar.zone/uk/>
- Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. (n.d.). *Ukraine war art collection*. Retrieved February 21, 2025, from <https://mcsc.gov.ua/projects/ukraine-war-art-collection/>

REFERENCES

- Art of War. (n.d.). Home. Retrieved February 21, 2025, from <https://artofwar.zone/uk/> [in English].
- Baranivska, T., & Sydorenko, D. (2024, February 20). *U Kyievi orhanizuvaty performans, prysviachenyi 10-m rokovynam rosiisko-ukrainskoi viiny* [A performance dedicated to

- the 10th anniversary of the Russian-Ukrainian war was organized in Kyiv]. *Suspilne Kyiv*. <https://suspilne.media/kyiv/688940-u-kievi-organizuvali-performans-prisvacenij-10-m-rokovinam-rosijsko-ukrainskoi-vijni/> [in Ukrainian].
- Beniuk, O. (2020, March 26–27). Podiieva kultura: nove chy davno zabute stare? [Event culture: new or long forgotten old?] In *Filosofiiia podiievoi kultury: teoriia i praktyka* [Philosophy of event culture: theory and practice] [Conference proceedings] (pp. 17–19). Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Deli, V. Yu., & Kravchuk, T. V. (2024). Rozvytok ivent-industrii : mozhlyvosti dlia Ukrainy [Development of event industry: opportunities for Ukraine]. *Actual problems of innovative economy and law*, 4, 31–36. <https://doi.org/10.36887/2524-0455-2024-4-6> [in Ukrainian].
- Ivent [Event]. (n.d.-a). Svit. Retrieved February 21, 2025, from <https://surl.li/ddwhna>
- Ivent [Event]. (n.d.-b). Tochka.Net Retrieved February 21, 2025, from <https://nightlife.tochka.net/ua/glossary/30-ivent/> [in Ukrainian].
- Krypchuk, M., & Plutalov, S. (2022). Tendentsii rozvytku suchasnykh ivent-prohram [Trends in the development of modern event programs]. *Grail of Science*, 16, 652–655. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.17.06.2022.112> [in Ukrainian].
- Kuzmenko, T., & Samahala, V. (2024). Viina v Ukraini v konteksti diialnosti ukrainskykh ivent-ahentsii (2022–2023 rr.) [War in Ukraine in the Context of Ukrainian Event Agencies Activities (2022–2023)]. *Issues in Cultural Studies*, 43, 156–169. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.43.2024.303043> [in Ukrainian].
- Maksymovska, N., & Zholud, O. (2023). Osoblyvosti menedzhmentu spetsialnykh podii v suchasnomu kulturotvorchoomu protsesi [Characteristic features of special events management in the modern culture creation process]. *Ukrainian Culture: The past, modern ways of development*, 47, 158–165. <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v47i.738> [in Ukrainian].
- Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. (n.d.). *Ukraine war art collection*. Retrieved February 21, 2025, from <https://mcsc.gov.ua/projects/ukraine-war-art-collection/> [in English].
- Mironenko, T. (2022, September 8). Kyivske metro stalo holovnym kontsertnym maidanchykom krainy. Yak "pidzemni" vystupy Bono, Brensona i Monatika dopomahaiut peremahaty u kreatyvni viini [Kyiv Metro has become the country's main concert venue. How "underground" performances by Bono, Branson and Monatic help win the creative war]. *Forbes*. <https://surl.li/rvimbs> [in Ukrainian].
- Oborska, S. V. (2018). Suchasna problematyka podiievoho menedzhmentu mystetskykh proektiv [Contemporary Issues of Event Management of Artistic Projects]. *Culture of Ukraine*, 61, 389–397. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.038> [in Ukrainian].
- Parkhomenko, I. (2018). Brytanska naukova tradytsiia vyvchennia ivent-menedzhmentu: osnovni poniattia (H. Boudin, Kh. Pielichati, Dzh. Elz) [UK scientific tradition in Events Management: key concepts (G. Bowdin, H. Pielichaty, G. Els)]. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Management of Socio-Cultural Activities*, 2, 63–76. <https://doi.org/10.31866/2616-7573.2.2018.149459> [in Ukrainian].
- Pashkevych, M. Yu. (2021). Podiievi praktyky yak efektyvnyi instrument pablik ryleishnz [Event practices as an effective tool of public relations]. *Culture and contemporaneity*, 1, 216–222. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238626> [in Ukrainian].
- Perekladaemo slovo ivent [We translate the word event]. (n.d.). SlovoTVir. Retrieved February 21, 2025, from <https://slovoTVir.org.ua/words/ivent> [in Ukrainian].

- Petrova, I. V. (2021, March 25–26). Podiia yak kulturnyi tekst: semantyka i etymolohiia [Event as a cultural text: semantics and etymology]. In *Filosofiiia podiievoi kultury: istoriia ta suchasnist* [Philosophy of event culture: history and modernity] [Conference proceedings] (pp. 125–128). Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Radionova, O. M. (Comp.). (2017). *Slovyk terminiv i vyznachen z kurs "Ivent-tekhnohohii"* [Dictionary of terms and definitions for the course "Event Technologies"]. O. M. Beketov National University of Urban Economy in Kharkiv. <https://surl.li/ngdppw> [in Ukrainian].
- Shcho take ivent: riznovydy, znachennia ta synonimy toho poniattia [What is an event: types, meanings and synonyms of this concept]. (2025, April 26). Qanapa.com. <https://qanapa.com/2025/04/26/shcho-take-ivent-riznovydy-znachennia-ta-synonimy-tsoho-poniattia> [in Ukrainian].
- Shcho take ivent? [What is an event?] (n.d.). PartyTime. Retrieved February 21, 2025, from <https://partytime.kiev.ua/uk/sho-take-ivent> [in Ukrainian].
- Svyryd, I. Ye. (2023). *Menedzhment spetsialnykh podii v kulturno-dozvillivii diialnosti zakladiv klubnoho typu v Zakhidnii Ukraini kintsia XX – pochatku XXI stolit: teoriia i rehionalna praktyka* [Management of special events in cultural and leisure activities of club-type institutions in Western Ukraine in the late 20th – early 21st centuries: theory and regional practice] [PhD Dissertation, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University] [in Ukrainian].
- Syrota, L. B. (2021). Osoblyvosti ta dyskusiini aspekty poniat podiia ta ivent [Features and Discussion Aspects of the Concepts of Occasion and Event]. *Culture and contemporaneity*, 1, 223–227. <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2021.238627> [in Ukrainian].
- Zasiadvok, O. A. (2023a). *Kulturotvorcha misiia ivent-praktyk v Ukraini* [The cultural mission of event practitioners in Ukraine]. [PhD Dissertation, National Academy of Culture and Arts Management] [in Ukrainian].
- Zasiadvok, O. A. (2023b). Tsinnisni vlastyvoli suchasnoi ivent-praktyky v naukovopraktychnomu diskursi [Value Properties of Modern Event Practice in Scientific and Practical Discourse]. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 45–49. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289784> [in Ukrainian].
- Zelenska, L. M. (2018). *Ivent-menedzhment* [Event Management]. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

Надійшла: 07.05.2025; Прийнято: 15.05.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 25.07.2025

CULTURAL AND ARTISTIC VALUE OF EVENTS IN UKRAINE

Liudmyla Polishchuk

*PhD in Cultural Studies, Professor;**e-mail: L_Polischuk@knukim.edu.ua; ORCID: 0000-0002-4572-7647**Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine***Abstract**

The article is devoted to a comprehensive study of events as an important cultural and artistic phenomenon in modern Ukrainian society. **The purpose of the research** is to conduct a thorough analysis of events, identify their essential characteristics and functional features, and determine their cultural and artistic value in the context of national culture. The paper clarifies the essence and content of the concept of 'event' in domestic scientific research, which makes it possible to outline its key features and differences from related concepts. Particular attention is paid to studying the meaning and mission of modern events and their role in shaping the cultural landscape and influencing social processes. Emphasis is placed on the close interconnection of events with various cultural and artistic practices, particularly visual and theatrical arts, highlighting their synthetic nature and potential for interdisciplinary interaction. **Research methodology.** The methodological basis for researching the cultural and artistic value of events is an interdisciplinary approach. It combines the use of various methods, theoretical knowledge and analytical tools from different scientific specialities, which provides the opportunity for a comprehensive analysis of an event as a multifaceted cultural and artistic phenomenon. The cultural studies approach makes it possible to consider an event as an integral part of culture, to determine its place and role in the processes of creating social meanings, transmitting cultural codes and forming symbols. An art history approach is used to objectively determine the artistic value of events and identify their genre characteristics and specifics. **The scientific novelty** of the research lies in the comprehensive analysis of the event as a multifunctional phenomenon that combines artistic, social, communicative and other aspects. An attempt was made to systematically determine the cultural and creative value of such events in the Ukrainian context. **Conclusions.** The cultural and artistic value of events is ensured mainly by the organic combination of elements of different types of art, which gives them exceptional artistic depth, emotional richness and multilayeredness. It has been proven that modern events can fulfil a critical social and humanitarian mission, especially in martial law conditions, contributing to psychological support, preserving cultural identity and consolidating society.

Keywords: event; special event; event sphere; cultural and artistic value



DOI: 10.31866/2616-759X.8.1.2025.336186

УДК 792.071.2.027:37.015

**ТЕАТРАЛЬНА ПЕДАГОГІКА МИХАЙЛА ЧЕХОВА
ТА ЛЕСЯ КУРБАСА: ПОРІВНЯЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА СИСТЕМ****Катерина Юдова-Романова^{1а}, Ігор Борко^{2b}, Ольга Нагорна^{3b}**¹ кандидат мистецтвознавства, доцент;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

² професор;

e-mail: borkoigorNIKOL@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3075-9715

³ доцент;

e-mail: nagorna396@gmail.com; ORCID: 0009-0008-7960-1998

^а Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна^b Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, Україна**Анотація**

Метою статті є порівняльний аналіз театральних педагогік Михайла Чехова та Леся Курбаса з урахуванням їхніх філософських засад, методичних підходів, цілей виховання актора, а також виявлення спільних і відмінних рис між цими системами. **Методологія дослідження.** Дослідження спирається на принципи цілісності, системності та міждисциплінарності, що дає змогу розглядати театральну педагогіку не ізольовано, а у взаємозв'язку з філософськими, психологічними й естетичними концепціями часу. Використано такі основні методи: історико-критичний аналіз, спрямований на вивчення еволюції педагогічних концепцій Михайла Чехова та Леся Курбаса в контексті розвитку театральної культури першої половини ХХ століття; компаративний метод, який застосовується для виявлення спільних рис і відмінностей у педагогічних системах двох митців, їхніх філософських засад, методів підготовки актора, трактування творчого процесу; текстуальний аналіз джерел, що базується на вивченні авторських праць, лекцій, мемуарів, архівних документів та сучасних досліджень, пов'язаних з театальною педагогікою М. Чехова і Леся Курбаса; культурно-історичний підхід, який ураховує вплив загальнокультурних процесів епохи (модернізму, експресіонізму, психологізму) на формування педагогічних концепцій Михайла Чехова й Леся Курбаса. **Наукова новизна.** У науковій роботі здійснено порівняльний аналіз педагогічних моделей, зокрема методологічних засад, творчих принципів і педагогічних підходів М. Чехова та Леся Курбаса; запропоновано структуроване зіставлення ключових елементів їхніх систем, уперше розглянутих в одному дослідницькому полі. **Висновки.** Обидві системи походять з традиції К. Станіславського, але пішли у двох різних напрямках. Обидві системи, незважаючи на розбіжності в методах та пріоритетах, об'єднує прагнення подолати традиційний академізм і створити нову якість театального мистецтва. Творчий метод Леся Курбаса тяжіє в бік конструктивізму, театру ідеї, режисерської тотальності, інтеграції з соціальною функцією театру. М. Чехова – у бік психофізичної, духовно-образної роботи актора, індивідуального пошуку істини через творчість. Їхні педагогіки взаємно доповнювані й корисні для сучасного

театрального процесу: Леся Курбас – як стратег і аналітик театру, Михайло Чехов – як провідник до внутрішніх джерел творчості актора.

Ключові слова: Михайло Чехов; Леся Курбас; театральна педагогіка; актор; режисура; студія; психофізика; трансформація

Постановка проблеми

Питання формування актора як творчої особистості залишається ключовим для театральної педагогіки XX–XXI століть. У цьому контексті актуальним є дослідження методологій двох видатних митців – Михайла Чехова та Леся Курбаса. Обидва майстри запропонували глибокі й унікальні підходи до виховання актора, однак у театрознавстві їхні педагогіки досі часто розглядають окремо, без системного порівняння.

Інтенсивність духовного пошуку, естетичні новаторства, різноспрямовані впливи (від символізму до конструктивізму, від антропософії до соціального аналізу) формують контури двох особистих, але співзвучних систем, які заклали підвалини для майбутнього театру. Реконструкція та порівняльне вивчення цих систем дає змогу краще зрозуміти потенціал сучасної театральної освіти, що балансує між методологічною строгістю й духовним самовираженням.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

На сучасному етапі дослідження театральної педагогіки Михайла Чехова та Леся Курбаса мають різний ступінь систематизації й вивчення. Якщо метод М. Чехова (особливо в англomовному середовищі) з 1980-х років зазнав помітного ренесансу завдяки практичній діяльності його учнів, розвитку навчально-виконавської техніки за Михайлом Чеховим у США та Європі (Backstage, 2024), то педагогічна система Леся Курбаса залишається менш інституціоналізованою і часто реконструюється на основі архівних джерел, спогадів та аналізу вистав (Клековкін, 2024).

Наріжним каменем для вивчення педагогічної спадщини можна вважати книги самого Михайла Чехова (Chekhov, 2002), у яких автор викладає основи своєї акторської техніки: «Актору: про техніку акторської гри» – про психологічний жест, уяву, атмосферу, центр ролі; її розширена версія, що містить додаткові вправи, щоденникові записи й роздуми автора про процес акторського тренінгу (Chekhov & Gordon, 1991); практичний посібник, складений на основі курсів М. Чехова у США «Уроки для професійного актора», у якому можна простежити принципи його педагогічних прийомів та дослідити структуру занять (Backstage, 2024). Упродовж 2006–2008 років в українському фаховому журналі «Просценіум» опубліковано кілька фрагментів перекладів праці Михайла Чехова «Про техніку актора», що становлять цілісну послідовність викладу його психофізичної акторської методики (2006, 2007a, 2007b, 2008). Ці публікації стали вагомим джерелом для вивчення психофізичного методу М. Чехова українською мовою. Вони сприяють не тільки поширенню його ідей у професійному театральному

середовищі, а й формуванню сучасного погляду на акторську майстерність як глибокий внутрішній процес, що ґрунтується на гармонії уяви, тіла, енергії та мислення.

Варто також звернути увагу на дослідження спадщини М. Чехова. У книзі «Акторська техніка Михайла Чехова: практичний посібник» подано чітке та детальне введення до відомої акторської техніки, яку розробив автор (Rushe, 2019). У праці Вері Їордис Матсдоттір (Matsdóttir, 2023) розглянуто техніку М. Чехова в контексті розвитку виконавських навичок оперного співака із зосередженням на психофізичному підході та його застосуванні у виконавській практиці. Джеррі Дабу – дослідниця, режисерка та викладачка, яка спеціалізується на перформансі, культурі й тілесному тренуванні актора, у своїй статті розглядає ідеї і техніки Михайла Чехова, як його педагогіка трансформувалася у ХХІ столітті у зв'язку з феноменом утіленої уяви актора: способи, за допомогою яких уява може чинити прямий та перетворювальний вплив на фізіологію тіла, а також як це можна використати під час створення образу персонажа, яким він водночас є і не є (Daboo, 2007).

Серед вітчизняних досліджень варто звернути увагу на статтю Н. Донченко та Н. Соколенко (2020), у якій проаналізовано формування та розвиток головних принципів театральної системи Михайла Чехова, зокрема його вплив на реформування європейської та американської школи акторського мистецтва. Дослідження підкреслює значення міжкультурних процесів у педагогіці М. Чехова.

Михайло Чехов та Леся Курбас – митці, творчість яких припала на єдиний історичний період, хоча долі склалися протилежно.

Леся Курбас не встиг залишити по собі цілісної праці, у якій би було комплексно викладено його систему виховання актора. Однак у своїх публічних виступах, лекціях і театральній практиці митець послідовно формував педагогічну систему, яку називав «наукою режисури». «Я буду муром стояти за науку режисури», – говорив Леся Курбас (1988, с. 181). Це цілісна концепція, що спирається на аналіз структури вистави, взаємодії з глядачем і творчої природи актора. Лекції Леся Курбаса з режисури та зі сценічної практики описують важливість свідомої роботи актора з психофізичним апаратом. Навчальна «студія», на думку Леся Курбаса, мала діяти як форма театральної лабораторії та бути альтернативою до жорсткої школи з чіткими підходами до виконавської майстерності. Вона передбачала постійний процес самопізнання і методологічного пошуку, що є ознакою педагогіки майбутнього (Клековкін, 2024, с. 245–247).

Дослідження педагогічної спадщини Леся Курбаса (1988b) з початку ХХІ століття зазнали суттєвого розвитку, зокрема внаслідок доступу до архівних джерел, стенограм лекцій, протоколів режисерського штабу театру «Березіль» і мемуарних свідчень учнів. Центральною темою в них стає інтерпретація Леся Курбаса не тільки як режисера, а й як педагога-реформатора, мислителя та методолога сценічного мистецтва. Дослідження спадщини відкриває сучасному театру модель освіти, що формує не лише професійні навички, але й світогляд і мислення митця. Коротко охарактеризуємо декілька знакових з них. У циклі праць Наталії Єрмакової (2003; 2007; 2008) проаналізовано діяльність Леся Курбаса як організатора першої української системи режисерської освіти. Н. Єрма-

кова акцентує на інтеграції дисциплін (пластики, музики, слова), на унікальній ролі Режштабу як колегіального навчального органу, студії як лабораторії не тільки актора, а й інтелектуального театру.

Петро Кравчук (2008) у праці «Леся Курбас – театральний педагог» (2008) підкреслює важливість ідеї перетворення як методологічного інструменту. Леся Курбас, за П. Кравчуком, відкидав метод інтуїтивного «переживання» й натомість вибудовував систему інтелектуального моделювання ролі, де емоції – вторинні щодо мислення. Автор наголошує на ключовій ролі самодисципліни актора, його здатності до аналітики і творчої трансформації (Кравчук, 2008).

Тетяна Прокопенко (1999) у своїх публікаціях розглядає міждисциплінарні впливи в курбасівській педагогіці, зокрема поєднання мовленнєвих практик, філософії, логіки й музики як складників єдиного акторського інструменту.

У збірнику наукових праць «Життя і творчість Леся Курбаса» окремий розділ присвячено театральній педагогіці Леся Курбаса (Козак, 2012). Спогади Василя Василька (2012) стали джерелом першорядної важливості як особисте свідчення сучасника, що дає уявлення про практичний бік освітнього процесу в студії (с. 359–372). Ірина Волицька-Зубко (2012) здійснює філософсько-аналітичний аналіз одного з головних понять курбасівської системи, найглибших концептуальних тлумачень педагогіки Леся Курбаса, що має важливе значення для осмислення метафізичних основ його методології – природи творчості актора (с. 373–389). Наталія Єрмакова (2012) репрезентує історико-аналітичний підхід, зосереджений на реконструкції педагогічного процесу в межах Мистецького об'єднання «Березіль». Авторка аналізує документи, листи, протоколи Режштабу, виділяє структуру, ієрархію, методи виховання, а також підкреслює новаторські риси студії як місця постійного навчального пошуку. Цінною є думка про відмову від ієрархії «вчитель – учень» на користь партнерського саморозвитку (с. 390–396). У статті Наталія Кузякіна (2012) узагальнює значення педагогічної спадщини Леся Курбаса, зосереджуючись на його місії створити «митця нового типу». Авторка розглядає Леся Курбаса як реформатора, що вийшов за межі школи в класичному розумінні, і сформував педагогіку дії, експерименту та відповідальності. Праця подає педагогіку не ізольовано, а в соціокультурному контексті українського модернізму (с. 397–408).

Аналіз джерел свідчить, що педагогіка Леся Курбаса виходила далеко за межі академічного навчання, перетворюючись на комплексну філософсько-мистецьку систему, у якій актор був не тільки виконавцем, а й співтворцем, що духовно зростає.

Зважаючи на здійснений аналіз досліджень і публікацій про Михайла Чехова та Леся Курбаса, можна стверджувати, що ніхто з авторів у науковій площині не порушував питання зіставлення педагогічних підходів цих видатних митців-педагогів.

Метою статті є порівняльний аналіз театральних педагогів Михайла Чехова та Леся Курбаса з урахуванням їхніх філософських засад, методичних підходів, цілей виховання актора, а також виявлення спільних і відмінних рис між цими системами.

Виклад основного матеріалу

Системи театральної педагогіки Михайла Чехова та Леся Курбаса вирізняються глибиною методологічних пошуків і прагненням до синтезу духовного, інтелектуального та фізичного у процесі акторського становлення. Вони обидві стали своєрідною відповіддю на естетичну кризу початку XX століття та виклик традиційному академізму в підготовці митців сцени.

Творчий і педагогічний шлях Михайла Чехова (1891–1955) – одна з найяскравіших і водночас недооцінених сторінок в історії світового театру. Його пошуки «театру майбутнього» (Chekhov, 1936b) стали не тільки мистецьким експериментом, а й глибокою педагогічною пропозицією, що розкриває нові горизонти для формування актора як цілісної особистості.

Чеховська методика походить з театру переживання К. Станіславського, але вже у 1920-х роках М. Чехов радикально переосмислює його засади, відмовляючись від натуралістичного копіювання психології персонажа. Замість цього він пропонує методологію, що базується на розвитку творчої уяви, внутрішньої енергії, психологічного жесту, роботи з ритмом, і найголовніше – на духовному преображенні актора. Його педагогіка народжується як відповідь на особисті кризи, творчі невдачі та глибоку потребу в оновленні театру як живої, духовної практики.

М. Чехов не мислив театр лише як мистецтво репрезентації. Для нього театр був полем духовної трансформації, простором, де відбувається перетворення не тільки художнє, а й екзистенційне. Його проєкт «театр майбутнього» не зводився до формальної естетики – він був філософією театрального буття (Chekhov, 1936b). Уява М. Чехова про цей театр була спробою віднайти універсальну мову сцени.

У 1930 році М. Чехов розробляє концепцію «педагогіки образу». «Театральна педагогіка майбутнього рішуче відкине механічні засоби (що використовуються сьогодні) у розвитку акторів», – декларує М. Чехов (Chekhov, 1936b, р. 11) [*Переклад мій. – К. Ю.-Р.*]. Образ для нього – не абстракція, не символ, не психологічна фікція. Це живий феномен, який приходить до актора як одкровення.

У лекції «Театр майбутнього», прочитаній у Нью-Йорку, 22 вересня 1935 року¹ (Chekhov, 1936b) він описує чотири етапи творчого процесу створення акторського образу. Перша стадія – несвідоме зачаття творчості; це ніщо інше, як той самий підсвідомий процес, який був у наших душах в дитинстві. На цьому етапі актори в перші миті знайомства з твором навмисно звільнятимуться від раціонального аналізу. Друга стадія – усвідомлена уява та формування образу. На цій другій стадії починається активне й свідоме вивчення, добір і моделювання матеріалу для створення ролі й вистави. Якщо в першій стадії не було деталей, а лише загальні враження, то тут вони поступово з'являються. Уява актора починає візуалізувати, відтворювати, уточнювати, виносячи на поверхню все те, що зародилося в надрах підсвідомості. Третя стадія – утілення образу: вхід у роль. Вона виникає органічно, немовби сама собою, як потреба актора надати життєвої форми образу, що вже народився в його уяві. Це період, коли актор

¹ Лекція, прочитана у Даррінгтон-Голлі (1936 р.), на основі публічного виступу в Нью-Йорку, Новий соціальний дослідницький інститут, 22 вересня 1935 р.

починає перетворюватися на свого персонажа, тобто втілювати створений образ через себе самого. Початково це втілення з'являється у вигляді фрагментів. «Він [актор] обережно починає діяти так, ніби імітує образ власної уяви. Він імітуватиме жести своїх рук, рухи, фігуру, ходу, голос. Він імітуватиме свої турботи та радощі; тобто він співчуватиме їм у повній мірі, так що співчуття поступово набуде аспектів тієї особливої емоції, яку ми назвали б художньою емоцією сцени», – пише М. Чехов (Chekhov, 1936b, pp. 8–9) [*Переклад мій. – К. Ю.-Р.*]. Особливо важливим є останній четвертий етап – це період натхнення: актор уже не грає образ, він ним стає. На цій стадії образ, що народився в уяві актора, поступово опановує його тіло й душу. Образ більше не існує лише як уявлення чи внутрішній імпульс – тепер він оживає на сцені, користуючись актором як засобом для самовираження. «Він живе і працює сам по собі в душі актора. Він рухається його руками і ногами, говорить його голосом, сміється і плаче разом з ним. Він створює себе всередині нього» (Chekhov, 1936b, p. 12) [*Переклад мій. – К. Ю.-Р.*].

Михайло Чехов не був релігійною людиною у догматичному сенсі, але його педагогіка глибоко вкорінена в духовному баченні світу. Під впливом антропософії Рудольфа Штайнера він формує уявлення про актора як про людину, здатну стати провідником між невидимим і видимим. Образ, який постає у внутрішньому баченні, для нього є аналогом архетипу, що «дихає» через актора на сцені (Chekhov, 1985).

Одним з ключових етапів педагогічної діяльності М. Чехова була робота у студії в Дартінгтон-Голлі (1936–1939) – експериментальній спільноті, де він не тільки навчав акторів, а й формував нову модель театральної освіти. Це була спроба відтворити атмосферу студій МХАТу, але в умовах іншої культури, іншого часу. Цікаво, що М. Чехов розглядав студію як аналог лабораторії – простору, де театральні експерименти поєднували акторське тіло, уяву та дух. Він не вважав виставу головною метою, радше – відображенням шляху, маркером дослідження. Саме в цьому, на думку Жан-Мануель Варнет (Warnet, 2013), полягає сенс студійної роботи: спектакль – це не кінець, а наслідок пошуку, гіпотези, корекції.

У Дартінгтоні, а згодом у США М. Чехов не просто викладав. Він виховував нову театральну свідомість, у якій техніка не протиставлялася духові, а була його продовженням. У цьому він близький до ідей Гете, який також мислив образ як акт пізнання, де «точна фантазія» веде до розширення свідомості. М. Чехов додає до цього ще один вимір – хронологічний: дія актора охоплює не тільки простір, а й час, зокрема час майбутній.

Після еміграції до США М. Чехов засновує театральну студію «Актори театру Чехова» («Chekhov Theatre Players»), експериментує з виставами на основі імпровізації, викладає акторам, серед яких Марілін Монро, Грегорі Пек, Гері Купер. Однак, незважаючи на часткове визнання, він ніколи не відчував гармонії з комерційною культурою Голлівуду. Його педагогіка залишалась авангардною ідеєю, спрямованою не на успіх, а на формування майбутнього. У лекціях 1930-х років він перед молодими акторами дедалі частіше звертається до питання культури майбутнього, виняткову місію якої пророко бачить у глобалізованому світі: «Ми маємо створити наше майбутнє. Ми маємо створити нашу культуру. І ця нова культура не буде ані російською, ані французькою; вона буде людською куль-

турою. ... Історія кожної події в нашому житті показує: ми йдемо до створення культури для всіх ... – людської культури. Моє перше бажання – це створити цю культуру майбутнього настільки, наскільки ми можемо, з розумінням, що ми працюємо не для себе особисто й не з егоїстичних міркувань, а працюємо за-для культури майбутнього, яку, можливо, ми самі ніколи й не побачимо, бо вона ще дуже далека. Але ми маємо зробити цей перший крок» (Chekhov, 1936a, p. 2) [Переклад мій. – К. Ю.-Р.]. У цьому баченні педагогіка Михайла Чехова – це не метод, а етична й космогонічна позиція. Вона вимагає від учня не тільки техніки, а й чутливості до образу, здатності служити майбутньому – як театр, який по-кликаний не повторювати, а передвіщати.

На відміну від методик, орієнтованих на досягнення швидкого результату, педагогіка Михайла Чехова вимагає тривалої внутрішньої роботи. Її мета – не репродукція ролі, а оновлення свідомості. Його метод – це виклик: актора за-кликають мислити не в межах персонажа, а в просторі образу, який постає через тіло, голос, уяву, але водночас не належить жодному з них. Це – естетика трансценденції. Він наполягає на тому, що досвід не повинен бути лише особистим. Актор має переживати «художні» досвіди, тобто ті, які здійснюються в просторі образу, а не травми. У цьому ключі його метод є альтернативою методології «переживання» в акторській техніці К. Станіславського (1953) та «системі емоційної пам'яті» Лі Страсберга (Strasberg, 1987). Його образ не проектується з минулого – він створюється в майбутньому.

Саме тому М. Чехов дедалі частіше підкреслює, що театр має бути «вищим» за реальність, «вищим» за життя, бо він здатен виводити людину за межі буденного та пробуджувати її духовні потенціали. У 1942 році, в умовах війни, він говорить: «Я вважаю, що ми повинні зробити все можливе, щоб зробити театр більш благородним, більш складним, так би мовити, тому що це буде служити нашій людській культурі більше, ніж будь-що інше. Будь-яка моральна проповідь – ніщо в порівнянні з театром, якщо мати бачення того, яким буде кінець того початку» (Chekhov, 1985, p. 27) [Переклад мій. – К. Ю.-Р.].

Попри довгу відсутність визнання, спадщина Михайла Чехова сьогодні переживає ренесанс. Його студії відновлюються, зокрема у США, Європі та Бразилії. Його тексти перекладаються, а метод інтегрується в театральну освіту.

М. Чехов вірив, що театр має місію не повчати, а преобразити. Його педагогіка не лише навчає – вона змінює. І ця зміна означає переміни в акторові як в особистості, а не як у виконавцю. Педагогіка Михайла Чехова – це не просто система вправ чи методика. Це філософія театру, де образ постає як живий міст між чуттєвим і духовним, де актор не грає, а є провідником присутності, і де театр перестає бути відтворенням життя, стає пророцтвом майбутнього. Його досвід, сповнений злетів і поразок, вигнання і просвітлення, вчить не тільки акторської майстерності, а й нового способу бути в мистецтві й у світі.

Отже, концепція творчого процесу в акторській педагогіці Михайла Чехова ґрунтується на поступовому пробудженні уяви, духовному зростанні митця та цілісному втіленні образу через надсвідоме переживання. Цей підхід вирізняється глибиною внутрішньої роботи актора, яка передує будь-яким зовнішнім технічним рішенням. Водночас інший великий реформатор театру Лесь Курбас запропону-

вав цілком відмінну, але не менш масштабну педагогічну модель, що формувалася в контексті його режисерського бачення театру як системи ідейного впливу. Розглянемо, яким чином у Леся Курбаса поєднуються інтелектуальна стратегія, естетична конструкція та виховання актора як свідомої творчої особистості.

Леся Курбас вважав, що театр повинен бути об'єктом наукового дослідження, як і будь-яке інше явище культури. Він ініціював створення «науки режисури [театру]», яка мала охоплювати аналіз усіх елементів вистави – «гайок, гвинтиків», тобто сценічних складників, законів побудови, композиції та глядацького впливу. Майстер писав: «І вся наука театру мусить звестися до вивчення матеріалу: гайок, гвинтиків, що лежать у нас на столі, до технології, до законів конструювання, до спеціальних законів, що є у фізиці, хімії чи інженерії, наприклад, закону земного тяжіння» (Курбас, 2001, с. 129).

Метод Леся Курбаса (2001) базувався на ідеї конструювання вистави. На думку митця, театральна режисура – це не відтворення життя, а художня «організація впливу на психіку глядача в часі» (с. 130), що досягається через ритм, композицію, темпо-ритмічну структуру, світлові й музичні рішення. Режисер виступає як інженер, який організовує простір і час у виставі. Для Леся Курбаса (2001) «робота режисера буде більше роботою інженера, ніж винахідника» (с. 160).

Леся Курбас розробив поділ театру на два типи: театр акцентованого впливу, зорієнтований на глядача, має пропагандистську, активізувальну функцію; театр акцентованого вияву, зосереджений на внутрішньому переживанні персонажа. Цей поділ мав важливе значення для вибору режисерської естетики й жанру вистави. На засіданні станції фіксації та систематизації досвіду Леся Курбас (2001) говорив: «Прикладом театру впливу є театр комедії дель арте. Там мізансцена побудована так, щоб найкраще показати фігуру в усіх її можливостях. Прикладом театру вияву є Московський Художній театр, де актор часом грає спиною, видно лише частину фігури, ходячу тінь» (с. 261).

Одним із засадничих методів Леся Курбаса є метод перетворення. Він полягає у здатності актора «конструювати» сценічний образ, не відтворюючи життя буквально, а зосереджуючи увагу глядача на ідеї, що стоїть за сценічною формою. Це протиставлялося емоційному, інтуїтивному методу «переживання», який Леся Курбас уважав застарілим. У статті «Про перетворення як один із засобів розкриття глибокої суті життя» Леся Курбас (2001) писав: «Наша наука про перетворення – є саме тим методом театру, який ... не буде повторювати того, що діється на вулиці, ... а, навпаки, пов'язаний з намаганням зосередити глядача на ідеї, вкладеній у наш твір, щоб сконцентрувати його увагу» (с. 177).

Театральна педагогіка Леся Курбаса розкривається як глибока філософськомистецька система, що виходить за межі традиційної акторської освіти й орієнтується на формування свідомої та духовно розвиненої особистості актора. Першим основоположним принципом є трактування актора не просто як виконавця, а як співтворця й мислителя. За Лесем Курбасом, актор має бути філософом, який здатен осмислювати світову й національну культуру та інтегрувати її у творчий процес. У статті «Про ритм як основу театрального мистецтва» митець писав: «Культура акторові потрібна, щоб контролювати свою уяву і укладати її в певні культурні форми» (Курбас, 2001, с. 248–249).

Важливою педагогічною засадою була ідея свідомого конструювання ролі. Лесь Курбас вважав, що актор повинен володіти аналітичним мисленням, умінням розкласти роль на семіотичні й психологічні компоненти. Він наголошував на необхідності активного осягнення тексту, де не лише сюжет, а й підтексти, ритми, образні структури мали бути предметом глибокого аналізу. Особливе місце в курбасівській педагогіці займала проблема психофізичної організації актора. Згідно з його методологією актор повинен розвивати не лише фізичну техніку, а й внутрішні духовні імпульси, що керують рухом, голосом, ритмом. Лесь Курбас (2001) закликав «урухомити мізансцени не в переході і не в ходінні, а в меті» (с. 772), де кожен жест має виходити з глибини емоційного та смислового переживання.

Одним з методичних підходів стала концепція театру як синтетичного мистецтва, що об'єднує слово, рух, музику, візуальну пластику. Лесь Курбас прагнув подолати обмеження традиційного психологічного реалізму й натуралізму, натомість розвивав сценічне діяння як багаторівневу образну структуру, де рух актора сприймається як вираз ідейного й емоційного стану персонажа. За Лесем Курбасом (2001), «робота актора має свої два періоди під час творення образу:

- 1) інтуїтивне охоплення уявою;
- 2) свідоме комбінування уявлених ритмів» (с. 249).

В аспекті організації педагогічного процесу Лесь Курбас створив «студію» – творчу лабораторію як альтернативу школі, без жорстких ієрархій «вчитель – учень». Вона мала стимулювати постійний методологічний пошук і розвиток актора через практику самостійного мислення, експерименту та взаємодії, де учень мав бути максимально самостійним, ініціативним і відповідальним. Він говорив: «Ріст актора – це колосальна робота над своїм матеріалом. Треба робити вправи і над голосом, і над тілом, і над роллю, і над методом роботи, вдосконалювати його» (Курбас, 2001, с. 543). Студія для нього – це не форма для тимчасового навчання, а простір безперервного творчого пошуку. У 1920 році, декларуючи основні принципи та завдання студійної роботи, у статті «Незалежна студія при “Молодому театрі” у Києві» Лесь Курбас (2001) писав:

Студія не є школа, бо школа є чимсь тимчасовим, що можна «скінчити», студію ж (нашу) скінчити не можна, бо студіювання, як і творчість, не має кінця і остаточного завершення. Там, де кінчається студіювання, кінчається творчість і поступ. Студія ставить собі завдання викликати творчість і вказувати безконечно нові шляхи і можливості. (с. 44)

Крім того, для Леся Курбаса суттєвим був принцип театру як форми національного самоусвідомлення. Він розглядав мистецтво сцени як інструмент модернізації української культури, зберігаючи зв'язок з народною традицією, але трансформуючи її засобами модерністської естетики.

Театральні методи Леся Курбаса – це синтез конструктивізму, ідейного театру, аналітичної педагогіки та студійної практики. Вони були спрямовані не лише на створення нової сценічної мови, а й на перетворення самого театру на інтелек-

туальний і духовний простір. Його система не завершена формально, але потужно вплинула на театральну педагогіку ХХ століття.

Отже, аналіз театральних педагогічних концепцій Михайла Чехова та Леся Курбаса дає змогу окреслити два своєрідні підходи до формування актора як творчої особистості. Обидві системи, незважаючи на розбіжності в методах та пріоритетах, об'єднує прагнення подолати традиційний академізм і створити нову якість театального мистецтва. Подальше порівняння педагогічних моделей М. Чехова і Леся Курбаса дає змогу глибше розкрити їхні спільні риси, методологічні розходження та місце кожної в загальній еволюції театальної освіти.

Спільні риси. Обидва режисери вважали театр поліфункціональним явищем і будували свої педагогіки як відкриті системи, здатні до взаємодії з іншими мистецтвами. Лесь Курбас, як представник полівалентного мислення, використовував прийоми з різних театральних напрямів, вважаючи, що система має бути відкритою до змін, нових впливів, технологій. Михайло Чехов також відкидав ідею фіксованої системи та зосереджувався на духовному розвитку актора, поєднуючи психологію, філософію, пластику й ритм у своєму педагогічному методі.

І Лесь Курбас, і Михайло Чехов вважали, що актор має бути не виконавцем, а співтворцем. Лесь Курбас (2001) наголошував на необхідності «філософського звучання» (с. 777) вистави, усвідомленого вибору акторських засобів та подолання індивідуальної інерції; інтуїтивний принцип акторської гри повинен бути перетворений у свідомий акт творення. М. Чехов у свою чергу розвивав ідею «творчої уяви» як джерела акторського натхнення, закликаючи до вільного самовираження й відмови від натуралізму.

В обох системах є прагнення розвинути глибоке, цілісне переживання ролі. Лесь Курбас висував вимогу до «перетворення» як рушійної сили дії на сцені. Михайло Чехов пропонував методи «перевтілення» через так звані «психологічні жести», у яких тілесне й духовне зливалось в одне ціле, активізуючи підсвідомі сили актора.

Відмінності. Лесь Курбас опирався на концепт «конструювання», заперечуючи натуралістичну «емоційність» («Нема нічого гіршого, як робити фальш: піти на психологізм, індивідуальну емоційність, характер», – стверджував митець (Курбас, 2001, с. 779)). Він учив актора володіти собою, працювати «не інтуїтивно, а свідомо» (Курбас, 2001, с. 585), протиставляючи емоційному переживанню дію, ідею, філософське осмислення. М. Чехов, хоча й не був прихильником традиційного психологічного реалізму, усе ж таки ґрунтував свою систему на тонкій роботі з уявою, підсвідомістю, енергетикою, зокрема вивчав і застосовував «внутрішні жести», медитацію, інтуїцію, образну пам'ять, працюючи з емоційною пам'яттю актора в метафізичному, а не аналітичному ключі.

Театральна методологія Леся Курбаса – переважно режисерська. Її метою було створення театру як синтетичного мистецтва, що виходить за межі психологічної драми. Його педагогіка охоплювала підготовку акторів і режисерів, які мали вміти мислити аналітично, володіти технологіями побудови вистави, законами сцени та жанровою трансформацією. М. Чехов розробив повноцінну акторську школу, що фокусувалася на вихованні виконавця як живого інструмента з наявним тілом, голосом, уявою, волею. Він не прагнув створити універсальну модель для театру загалом, натомість зосереджувався на вихованні актора як митця.

Лесь Курбас наполягав на потребі побудови «науки режисури» та систематизації знання, хоча сам не залишив цілісного системного опису – його система існує в реконструкції учнів та послідовників. Михайло Чехов, навпаки, не довіряв жорсткій структурованості. Він виступав проти схематизму, закликаючи актора до індивідуального шляху пошуку, використовуючи запропоновані техніки як «інструменти», а не правила.

Наукова новизна. У науковій роботі здійснено порівняльну реконструкцію педагогічних моделей М. Чехова й Леся Курбаса, запропоновано структуроване зіставлення ключових елементів їхніх систем, уперше розглянутих в одному дослідницькому полі. У статті наведено цілісне бачення двох педагогічних стратегій (як духовно-психофізичної (М. Чехов), так і інтелектуально-конструктивної (Лесь Курбас)) у взаємозв'язку, що відкриває перспективи для інтегрованого сучасного театрального навчання.

Висновки

Обидві системи сформувалися з традиції К. Станіславського, але пішли у двох різних напрямках. Лесь Курбас – у бік конструктивізму, театру ідеї, режисерської тотальності, інтеграції з технікою та соціальною функцією театру. Михайло Чехов – у бік психофізичної, духовно-образної роботи актора, індивідуального пошуку істини через творчість.

Їхні педагогіки взаємно доповнювані й корисні для сучасного театрального процесу: Лесь Курбас – як стратег і аналітик театру, М. Чехов – як провідник до внутрішніх джерел творчості актора.

На сьогодні відбувається розширення інтересу до інтегративного аналізу систем Михайла Чехова і Леся Курбаса. Проте для повноцінного осмислення їхніх педагогік як складників європейської та національної театральної думки необхідні подальші міждисциплінарні дослідження, що об'єднують історичну реконструкцію, філософський аналіз і сучасну педагогічну практику.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Василько, В. (2012). Народний артист УРСР О. С. Курбас (про педагогіку). В Б. Козак (Упоряд.), *Життя і творчість Леся Курбаса* (с. 359–372). Літопис.
- Волицька-Зубко, І. (2012). Курбасова дефініція творчості актора. В Б. Козак (Упоряд.), *Життя і творчість Леся Курбаса* (с. 373–389). Літопис.
- Донченко, Н., & Соколенко, Н. (2020). Формування та розвиток головних принципів театральної системи М. Чехова в контексті зміни світосприйняття актора. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 3(2), 138–150. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219278>
- Ермакова, Н. (2003). Лесь Курбас – театральний педагог. В *Проблеми театральної освіти в Україні* [Матеріали конференції] (с. 9–11). Компас.
- Ермакова, Н. (2007). Початки першої української режисерської школи. *Український театр*, 5, 19–23.

- Ермакова, Н. (2008). Про музичний аспект педагогіки Леся Курбаса. *Український театр*, 1, 22–23.
- Ермакова, Н. (2012). До історії педагогічної практики Леся Курбаса у МОБі. В Б. Козак (Упоряд.), *Життя і творчість Леся Курбаса* (с. 390–369). Літопис.
- Клековкін, О. Ю. (2024). *Система Курбаса: реконструкція*. Ліра-К.
- Козак, Б. (Упоряд.). (2012). *Життя і творчість Леся Курбаса*. Літопис.
- Кравчук, П. (2008). Лесь Курбас – театральний педагог. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 2–3, 275–280.
- Кузякіна, Н. (2012). Виховати учня! (Є. Стародінова, пер.) В Б. Козак (Упоряд.), *Життя і творчість Леся Курбаса* (с. 397–408). Літопис.
- Курбас, Л. (1988а). З доповідей на засіданнях режистру «Березоля» (засідання від 11.05.1925). В М. Лабінський (Упоряд.), *Березіль: Із творчої спадщини* (с. 180–187). Дніпро.
- Курбас, Л. (1988b). Лекції з режисури: як формулювати принцип сучасного театру. В М. Лабінський (Упоряд.), *Березіль: Із творчої спадщини* (с. 49–191). Дніпро.
- Курбас, Л. (2001). *Філософія театру* (М. Лабінський, упоряд.). Основи.
- Прокопенко, Т. М. (1999). Проблеми сценічної мови в творчості Л. Курбаса (1922–1933 рр.). *Культура України*, 5, 16–21.
- Станіславський, К. С. (1953). *Робота актора над собою* (Т. Ольховський, пер., Ф. Гаєвський, ред.; Ч. 1–2). Мистецтво.
- Чехов, М. (2006). Про техніку актора (П. Микитюк, пер.). *Просценіум*, 2–3 (15/16), 57–62.
- Чехов, М. (2007а). Про техніку актора (П. Микитюк, пер.). *Просценіум*, 1(17), 45–57.
- Чехов, М. (2007b). Про техніку актора (П. Микитюк, пер.). *Просценіум*, 2–3(18–19), 78–86.
- Чехов, М. (2008). Про техніку актора (П. Микитюк, пер.). *Просценіум*, 1–2(20–21), 85–91.
- Backstage, S. (2024, September 6). *Acting Techniques: A Guide to the Chekhov Approach*. Backstage. <https://www.backstage.com/magazine/article/what-is-chekhov-technique-acting-explained-74762/>
- Chekhov, M. (1936a). *October 6, 1936: Lesson given after performance at Dartington of Uday Shankar and his Company of Dancers and Musicians*. Michael Chekhov: The Actor is the Theatre. <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/595>
- Chekhov, M. (1936b). *The theatre of the future*. Michael Chekhov: The Actor is the Theatre. <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/558>
- Chekhov, M. (1985). *Lessons for the professional actor*. Performing Arts Journal Publications.
- Chekhov, M. (2002). *To the Actor: On the Technique of Acting* (M. Powers, ed.; 2nd ed.). Routledge.
- Chekhov, M., & Gordon, M. (1991). *On the Technique of Acting*. Harper Perennial.
- Daboo, J. (2007). Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher self and non-self. *Studies in Theatre and Performance*, 27(3), 261–273.
- Matsdóttir, V. H. (2023). *Michael Chekhov's acting technique through the lens of a classical singer*. Research Catalogue. <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=1925541>
- Rushe, S. (2019). *Michael Chekhov's Acting Technique: A Practitioner's Guide*. Bloomsbury.
- Strasberg, L. (1987). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Little, Brown and Company.
- Warnet, J.-M. (2013). *Les Laboratoires. Une Autre Histoire du Théâtre*. L'Entretemps.

REFERENCES

- Backstage, S. (2024, September 6). *Acting Techniques: A Guide to the Chekhov Approach*. Backstage. <https://www.backstage.com/magazine/article/what-is-chekhov-technique-acting-explained-74762/> [in English].
- Chekhov, M. (1936a). *October 6, 1936: Lesson given after performance at Dartington of Uday Shankar and his Company of Dancers and Musicians*. Michael Chekhov: The Actor is the Theatre. <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/595> [in English].
- Chekhov, M. (1936b). *The theatre of the future*. Michael Chekhov: The Actor is the Theatre. <https://collections.uwindsor.ca/chekhov/item/558> [in English].
- Chekhov, M. (1985). *Lessons for the professional actor*. Performing Arts Journal Publications [in English].
- Chekhov, M. (2002). *To the Actor: On the Technique of Acting* (M. Powers, ed.; 2nd ed.). Routledge [in English].
- Chekhov, M. (2006). *Pro tekhniku aktora* [On the technique of the actor] (P. Mykytiuk, Trans.). *Prostsenium*, 2–3 (15/16), 57–62 [in Ukrainian].
- Chekhov, M. (2007a). *Pro tekhniku aktora* [On the technique of the actor] (P. Mykytiuk, Trans.). *Prostsenium*, 1(17), 45–57 [in Ukrainian].
- Chekhov, M. (2007b). *Pro tekhniku aktora* [On the technique of the actor] (P. Mykytiuk, Trans.). *Prostsenium*, 2–3(18–19), 78–86 [in Ukrainian].
- Chekhov, M. (2008). *Pro tekhniku aktora* [On the technique of the actor] (P. Mykytiuk, Trans.). *Prostsenium*, 1–2(20–21), 85–91 [in Ukrainian].
- Chekhov, M., & Gordon, M. (1991). *On the Technique of Acting*. Harper Perennial [in English].
- Daboo, J. (2007). Michael Chekhov and the embodied imagination: Higher self and non-self. *Studies in Theatre and Performance*, 27(3), 261–273 [in English].
- Donchenko, N., & Sokolenko, N. (2020). Formuvannia ta rozvytok holovnykh pryntsypiv teatralnoi systemy M. Chekhova v konteksti zminy svitospryniattia aktora [Formation and Development of the Main Principles of M. Chekhov's Theater System in the Context of Changing the Actor's World Perception]. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Stage Art*, 3(2), 138–150. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.3.2.2020.219278> [in Ukrainian].
- Klekovkin, O. Yu. (2024). *Systema Kurbasa: rekonstruktsiia* [Kurbas's system: reconstruction]. Lira-K [in Ukrainian].
- Kozak, B. (Comp.). (2012). *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* [Life and Work of Les Kurbas]. Litopys [in Ukrainian].
- Kravchuk, P. (2008). Les Kurbas – teatralnyi pedahoh [Les Kurbas – theater teacher]. *Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*, 2–3, 275–280 [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988a). Z dopovidei na zasidanniakh rezhshetabu "Berezolia" (zasidannia vid 11.05.1925) [From reports at meetings of the directing staff of "Berezolia" (meeting of 11.05.1925)]. In M. Labinskyi (Comp.), *Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil: From the creative heritage] (pp. 180–187). Dnipro [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988b). Lektsii z rehysury: yak formuliuvaty pryntsyp suchasnoho teatru [Lectures on directing: how to formulate the principle of modern theater]. In M. Labinskyi (Comp.), *Berezil: Iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil: From the creative heritage] (pp. 49–191). Dnipro [in Ukrainian].

- Kurbas, L. (2001). *Filosofia teatru* [Philosophy of theater] (M. Labinskyi, Comp.). Osnovy [in Ukrainian].
- Kuziakina, N. (2012). Vykhovaty uchnia! [Educate a student!] (Ie. Starodynova, Trans.) In B. Kozak (Comp.), *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* [Life and work of Les Kurbas] (pp. 397–408). Litopys [in Ukrainian].
- Matsdóttir, V. H. (2023). *Michael Chekhov's acting technique through the lens of a classical singer*. Research Catalogue. <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=1925541> [in English].
- Prokopenko, T. M. (1999). Problemy stsenichnoi movy v tvorchosti L. Kurbasa (1922–1933 rr.) [Problems of stage language in the work of L. Kurbas (1922–1933)]. *Kultura Ukrainy*, 5, 16–21 [in Ukrainian].
- Rushe, S. (2019). *Michael Chekhov's Acting Technique: A Practitioner's Guide*. Bloomsbury [in English].
- Stanislavskyi, K. S. (1953). *Robota aktora nad soboiu* [The Actor's Work on Himself] (T. Olkhovskiy, Trans., F. Haievskiy, Ed.; Part 1–2). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Strasberg, L. (1987). *A Dream of Passion: The Development of the Method*. Little, Brown and Company [in English].
- Vasylo, V. (2012). Narodnyi artyst URSS O. S. Kurbas (pro pedahohiku) [People's Artist of the Ukrainian SSR O. S. Kurbas (on pedagogy)]. In B. Kozak (Comp.), *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* [Life and Work of Les Kurbas] (pp. 359–372). Litopys [in Ukrainian].
- Volytska-Zubko, I. (2012). Kurbasova definitsiia tvorchosti aktora [Kurbas's definition of the actor's work]. In B. Kozak (Comp.), *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* [Life and Work of Les Kurbas] (pp. 373–389). Litopys [in Ukrainian].
- Warnet, J.-M. (2013). *Les Laboratoires. Une Autre Histoire du Théâtre*. L'Entretemps [in English].
- Yermakova, N. (2003). Les Kurbas – teatralnyi pedahoh [Les Kurbas – theater teacher]. In *Problemy teatralnoi osvity v Ukraini* [Problems of theater education in Ukraine] [Conference proceedings] (pp. 9–11). Kompas [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2007). Pochatky pershoi ukrainskoi rezhyserskoi shkoly [The Beginnings of the First Ukrainian Directing School]. *Ukrainskyi teatr*, 5, 19–23 [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2008). Pro muzychnyi aspekt pedahohiky Lesia Kurbasa [On the musical aspect of Les Kurbas's pedagogy]. *Ukrainskyi teatr*, 1, 22–23 [in Ukrainian].
- Yermakova, N. (2012). Do istorii pedahohichnoi praktyky Lesia Kurbasa u MOBi [To the history of Les Kurbas' pedagogical practice in the MOB]. In B. Kozak (Comp.), *Zhyttia i tvorchist Lesia Kurbasa* [Life and work of Les Kurbas] (pp. 390–369). Litopys [in Ukrainian].

Надійшла: 28.04.2025; Прийнято: 05.05.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 25.07.2025

**THEATRE PEDAGOGY OF MYKHAILO CHEKHOV AND LES KURBAS:
COMPARATIVE CHARACTERISTICS OF SYSTEMS****Kateryna Yudova-Romanova^{1a}, Ihor Borko^{2b}, Olga Nagorna^{3b}**¹ PhD in Art Studies, Associate Professor;

e-mail: iudovakateryna@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2665-390X

² Professor; e-mail: borkoigornikol@gmail.com; ORCID: 0000-0003-3075-9715³ Associate Professor; e-mail: nagorna396@gmail.com; ORCID: 0009-0008-7960-1998^a Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine^b P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv, Ukraine**Abstract**

The purpose of the article is to conduct a comparative analysis of the theatrical pedagogies of Mykhailo Chekhov and Les Kurbas, taking into account their philosophical foundations, methodological approaches, and goals of actor training, as well as to identify the standard and distinctive features between these systems. **Research methodology.** The research is based on the principles of integrity, systematicity and interdisciplinarity, which allows us to consider theatre pedagogy not in isolation, but in connection with the time's philosophical, psychological and aesthetic concepts. The following primary methods were used: historical and critical analysis aimed at studying the evolution of the pedagogical concepts of Mykhailo Chekhov and Les Kurbas in the context of the development of theatre culture in the first half of the 20th century; comparative method, used to identify standard features and differences in the pedagogical systems of the two artists, their philosophical foundations, methods of training actors, and interpretation of the creative process; textual analysis of sources based on the study of author's works, lectures, memoirs, archival documents, and contemporary research related to the theatre pedagogy of M. Chekhov and Les Kurbas; a cultural-historical approach that takes into account the influence of general cultural processes of the era (modernism, expressionism, psychologism) on the formation of the pedagogical concepts of Mykhailo Chekhov and Les Kurbas. **Scientific novelty.** The scientific work provides a comparative analysis of pedagogical models, particularly the methodological foundations, creative principles and pedagogical approaches of M. Chekhov and Les Kurbas; a structured comparison of the key elements of their systems, considered for the first time in a single research field, is proposed. **Conclusions.** Both systems originate from the tradition of K. Stanislavsky, but have developed in two different directions. Despite differences in methods and priorities, both systems are united by the desire to overcome traditional academicism and create a new quality of theatrical art. Les Kurbas' creative method leans towards constructivism, the theatre of ideas, directorial totality, and integration with the social function of theatre. M. Chekhov's method leans towards the actor's psychophysical, spiritual and imaginative work, the individual search for truth through creativity. Their pedagogies are complementary and valuable for the contemporary theatre process: Les Kurbas as a theatre strategist and analyst, and Mykhailo Chekhov as a guide to the inner sources of the actor's creativity.

Keywords: Mykhailo Chekhov; Les Kurbas; theatre pedagogy; actor; directing; studio; psychophysics; transformation



РЕЦЕНЗІЯ

DOI: 10.31866/2616-759X.8.1.2025.336187

УДК 792:792.07Ідзяліце:[792.024:687.16](5-11)(049.32)

Валерій Панасюк

доктор мистецтвознавства, доцент;

e-mail: panval59@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2307-6185

Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна

**Віргінія Ідзяліте про історію
східного театрального костюма**

Valerii Panasiuk

Doctor of Science (Art Studies), Associate Professor;

e-mail: panval59@gmail.com; ORCID: 0000-0002-2307-6185

Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine

**Virginija Idzelytė on the History
of Oriental Theatrical Costume**

97

Idzelytė V. *Šilko kelias. Rytų kostiumo istorija*.
Vilnius : Aukso žuvis, 2024. 420 p.Idzelytė, V. (2024). *Šilko kelias*.
Rytų kostiumo istorija. Aukso žuvis.Idzelytė, V. (2024). *Šilko kelias. Rytų kostiumo istorija*
[Silk road. The history of oriental costume]. Aukso žuvis.

© Валерій Панасюк, 2025

Традиційно вважають, що талановита людина талановита у всьому. Мовляв, вона легко долає галузеві кордони, реалізуючи свій художній потенціал у різних сферах творчої діяльності. Правда, зазвичай при тому відзначають неможливість подолання споконвічних бар'єрів, які розмежовують науку та мистецтво. Тоді згадують як «щасливі випадковості» ренесансні постаті (того самого Леонардо да Вінчі), що сприймаються переконливими винятками із загального правила.

Але в мистецтві (так само і в науці) правила наявні для того, щоб їх порушували. Свідченням цього, наприклад, є монографія Вірґінії Ідзяліте (Idzelytė, 2024) «Шовковий шлях. Історія східного костюма», яку у 2024 році видало вільнюське видавництво «Aukso žuvis».

Ім'я В. Ідзяліте добре відоме театральній спільноті європейського континенту. Вона, випускниця Державного художнього інституту Литовської РСР, довгий час була головним художником Литовського державного академічного драматичного театру (нині – Литовський національний драматичний театр). Її творча діяльність за своєю суттю є новаторською і пов'язана з процесами радикального оновлення сценографії як окремої мистецької галузі в 70–80-ті роки ХХ століття. За словами самої В. Ідзяліте, на її професійне становлення вплинули традиції латвійської та британської сценографічної школи, пошуки Тадеуша Кантора (Tadeusz Kantor), а також надбання українських художників – Данила Лідера та Давида Боровського.

У своїх роботах мисткиня з урахуванням специфіки театральної сцени створювала цілісний, індивідуально неповторний візуальний образ літературного твору, свідомо відмовляючись від ілюстративності й зайвої деталізації. При тому глибина занурення в драматургічний текст і своєрідність художнього мислення давали змогу В. Ідзяліте створювати необхідну для актора атмосферу і той уречевлений світ, де розгорталися події. Одночасно візуальний образ вистави гармонізував із режисерською концепцією, яку розробляв постановник у тісній співпраці зі сценографкою. Тож не дарма В. Ідзяліте довгий час була постійною співавторкою вистав таких видатних і добре знаних у Литві та за її межами режисерів, як Ірена Бучене (Irena Bučienė) та Рімас Тумінас (Rimas Tuminas). У творчому доробку мисткині близько ста постановок, здійснених не тільки на вітчизняній сцені, а й у театрах Грузії, Угорщини, України та інших європейських країн.

В. Ідзяліте притаманне і своєрідне просторово-образне мислення, і унікальний талант художника по костюмах. Сьогодні (2020-ті роки) спостерігається катастрофічне для всього театального мистецтва зниження рівня культури сценічного костюма. Прихід модельєрів, представників індустрії моди, свідчить про цей негативний із небажаними результатами процес. Тож уже звичною для сучасного театру стала неузгодженість акторського вбрання зі сценографією – цією візуальною домінантою вистави, відсутність переконливої аргументації в ухваленні художником того чи того мистецького рішення. Усі негативні явища сьогодні масштабуються (і, на превеликий жаль, стають звичними) через низький рівень професійної культури художників і, зокрема, через відсутність у них знань з історії костюма – таких необхідних і базових у їхній творчій діяльності.

Вирішенню саме цієї проблеми сприяє монографія В. Ідзяліте «Шовковий шлях. Історія східного костюма». Варто згадати, що це вже друге фундаментальне до-

слідження авторки. Перше, присвячене історії європейського одягу, видала Вільнюська художня академія, де В. Ідзяліте (Idzelytė, 2009) викладає з 1991 року.

В основу обох наукових досліджень покладено принципово важливу для авторки ідею розуміння процесу розробки сценічного костюма як процесу моделювання людини певної епохи, конкретного часового відтинку. Тож для створення цього окремого сценічного образу необхідне знання про певну історичну добу та про певний географічний регіон. Тоді з урахуванням цих знань художник ставить і вирішує надзвичайно складне мистецьке завдання (поєднання, здавалося б, непоєднуваного) – гармонізацію стилістично точного підходу з власним, за своєю суттю «імпровізаційним» баченням персонажа. Одночасно цей персонаж має бути органічно вписаним до загального візуального образу вистави, має бути «заримованим» із загальною режисерською концепцією.

Композиція монографії В. Ідзяліте базується на ідеї шовкового шляху як маршруту, що об'єднує різні національні культури, уможливорює уявну подорож різними регіонами Сходу. Не випадково кожний окремий розділ – це певна країна (наприклад, Китай, Корея, Палестина, Персія). Зміст розділів структуровано за єдиним алгоритмом. Передусім виокремлено ті ідеологічні, етнічні та власне мистецькі фактори, які й визначають специфіку регіонального костюма. Далі авторка дає загальну характеристику так званого традиційного одягу. А потім зосереджується на аналізі жіночого та чоловічого костюма, взуття, використовуваних аксесуарів і головних уборів. Принципово важливим є звернення уваги на регіональні різновиди національного одягу. Наприклад, досить детально описано специфіку костюма єврейського народу в його західно- і східноєвропейських версіях.

Безумовно, історія одягу – це не тільки процеси формування візуального образу нації, її самоідентифікації, а й багатовікова історія виробництва найрізноманітніших матеріалів. Тож авторка дає розлогу характеристику всім етапам виготовлення, наприклад, тканин; розкриває таємну символіку їхніх орнаментів і кольорів.

Цінність монографії В. Ідзяліте визначається не тільки широкою географічною оптикою, а й глибиною аналізу досліджуваного об'єкта, де детальний опис дає змогу зробити науково переконливі узагальнення щодо семантики костюма кожного регіону.

Сама книга «Шовковий шлях. Історія східного костюма» є унікальним артоб'єктом, справжнім мистецьким витвором. Дизайнерка Агнє Даутартайте-Крутуле (Agne Dautartaitė-Krutulė) уміло скористалася ідеєю шовкового шляху як розгорнутого сувою тканини. Образ шляху-тканини є тим візуальним принципом, що об'єднує різні розділи й одночасно відокремлює їх один від одного. Кожна сторінка являє собою завершену композицію, де органічно поєднується вербальний текст з ілюстративним матеріалом.

Варто згадати, що видання цієї книги є результатом поєднання фінансових зусиль різних інституцій, а саме Вільнюської художньої академії, Литовської ради культури (Lietuvos kultūros taryba), фірм «Арктик Пейпер» («Arctic paper») і «Папірус» («Papyrus»).

Безумовно, «Шовковий шлях. Історія східного костюма» В. Ідзяліте стане шляхом професійного зростання всіх, причетних до сценічного мистецтва, усіх,

хто щодня творить чудо театру. А ще є фактом гармонійного поєднання митця і науковця, проявом унікального таланту, здатного мистецтво робити науково переконливим, а науку перетворювати на «художнє осяяння».

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

Idzelytė, V. (2009). *Kostiumo istorija*. Vilniaus dailės akademijos leidykla.
Idzelytė, V. (2024). *Šilko kelias. Rytų kostiumo istorija*. Aukso žuvys.

REFERENCES

Idzelytė, V. (2009). *Kostiumo istorija* [History of costume]. Vilniaus dailės akademijos leidykla [in Lithuanian].
Idzelytė, V. (2024). *Šilko kelias. Rytų kostiumo istorija* [Silk road. The history of oriental costume]. Aukso žuvys [in Lithuanian].

Надійшла: 11.03.2025; Прийнято: 23.04.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 25.07.2025



Наукове видання

Scientific Publication

**ВІСНИК
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**BULLETIN
OF KYIV NATIONAL
UNIVERSITY
OF CULTURE AND ARTS**

**Серія:
Сценічне мистецтво**

**Series
in Stage Art**

Науковий журнал

Scientific Journal

2025 Том 8 № 1

2025 Volume 8 No 1

Відповідальний за випуск
Юдова-Романова К.

Responsible for the issue
Iudova-Romanova K.

Літературний редактор
Богущ І.

Literary editor
Bogush I.

Редактор англomовних текстів
Сарновська Н.

English editor
Sarnovska N.

Бібліографічний редактор
Чернявська А.

Bibliographic editor
Cherniavska A.

Дизайн обкладинки
Дорошенко Є.

Cover design
Doroshenko Ye.

Технічне редагування
та комп'ютерна верстка
Бережна О.

Technical editing
and computer layout
Berezhna O.

Менеджер журналу
Рибка Л.

Journal Manager
Rybka L.

Автори зберігають за собою право на авторство роботи без обмежень та передають журналу право першої публікації цієї роботи на умовах ліцензії Creative Commons Attribution License International CC-BY.

Засновник залишає за собою право на дизайн верстки, художнє оформлення та назву журналу.

The authors retain the right to the authorship of the work without restrictions and transfer to the journal the right to first publish this work under the terms of the Creative Commons Attribution License International CC-BY.

The founder reserves the right to design the layout, artwork and title of the journal.

Підписано до друку: 25.07.2025. Формат 70x100 $\frac{1}{16}$
Друк офсетний. Папір офсетний. Гарнітури Roboto, Times New Roman.
Ум. друк. арк. 8,29. Обл.-вид. арк. 7,98.
Наклад 300 примірників
Замовлення № 5418

Видавничий центр КНУКіМ
Видавець Київський національний університет культури і мистецтв
Свідectво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготовлювачів і розповсюджувачів
видавничої продукції, серія ДК № 4016 від 09.10.2014