



ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

«МІЖКУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ: ДОСВІД ВЗАЄМОДІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЙ»

(приурочена 20-ти річчю заснування кафедри
театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка)

Збірник матеріалів
всеукраїнської науково-творчої конференції

13-14 ЛИСТОПАДА 2025 РОКУ

м. Тернопіль



ТЕРНОПІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ГНАТЮКА
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

«МІЖКУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ
У СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ: ДОСВІД
ВЗАЄМОДІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЙ»

Збірник матеріалів всеукраїнської науково-творчої конференції
(приуроченої 20-ти річчю заснування кафедри театрального мистецтва

ТНПУ ім. В. Гнатюка)

13-14 ЛИСТОПАДА 2025 РОКУ

Тернопіль

2026

Редакційна колегія:

Ванюга Л. С., завідувач кафедри театрального мистецтва ТНПУ імені В. Гнатюка, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України (гол.ред.); **Топорівська Я. В.**, декан факультету мистецтв ТНПУ імені В. Гнатюка, кандидат педагогічних наук, доцент; **Кирея М. В.**, доцент кафедри театрального мистецтва ТНПУ імені В. Гнатюка, доктор філософії, доцент.

Рецензенти:

Бучківська Г. В., доктор педагогічних наук, професор, декан гуманітарного факультету Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, заслужений діяч мистецтв України

Максименко С. М., кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри театрознавства та акторської майстерності імені Богдана Козака Львівського національного університету імені Івана Франка

Кузів М. П., професор кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання ТНПУ імені В. Гнатюка, заслужений діяч мистецтв України

Рекомендовано до друку вченою радою Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (протокол №12 від 24.02.2026 року)

Міжкультурний діалог у сценічному мистецтві України: досвід взаємодії та трансформацій : збірник матеріалів Всеукраїнської науково-творчої конференції (приуроченої 20-ти річчю заснування кафедри театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка) / Л.С.Ванюга (гол. ред.) та ін. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, 2026, 164 с.

До збірника вміщено матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції «Міжкультурний діалог у сценічному мистецтві України: досвід взаємодії та трансформацій» (приуроченої 20-ти річчю заснування кафедри театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка), проведеної кафедрою театрального мистецтва ТНПУ ім. В. Гнатюка в м. Тернопіль 13-14 листопада 2025 р.

Відповідальність за висвітлений матеріал у публікаціях несуть автори наукових публікацій.

© ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2026

© Автори публікацій, 2026

ЗМІСТ

Людмила ВАНЮГА СТАНОВЛЕННЯ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ КАФЕДРИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТНПУ ІМЕНІ В. ГНАТЮКА.....	7
Секція 1. СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО:ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ.....	11
Іван ВІНТОВКА, Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА ВПЛИВ ГЛЯДАЦЬКОГО ЗАПИТУ НА ФОРМУВАННЯ ЗМІСТУ ТА ФОРМИ НОМЕРА З ІГРОВОЮ ЛЯЛЬКОЮ.....	11
Руслан ДАВИДОВ, Галина БОТУНОВА ДВІ ВИСТАВИ «ЗЕМЛЯ» РЕЖИСЕРА ІВАНА УРИВСЬКОГО: СМИСЛОВИЙ ДИСОНАНС МІЖ КЛАСИЧНИМ ТВОРОМ ТА РЕЖИСЕРСЬКИМ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯМ.....	16
Марія КИРЕЯ, Микола БАЖАНОВ ДУХОВНА ПАРАДИГМА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ВИСТАВІ «АНДРЕЙ» НА СЦЕНІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА.....	21
Анастасія ЛЯЩУК, Людмила ВАНЮГА ЗНАКОВІ РОЛІ ЄВГЕНА ЛАЦІКА У ТЕРНОПІЛЬСЬКОМУ АКАДЕМІЧНОМУ ОБЛАСНОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРИ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА.....	26
Алісія НЕПОКРИТА, Юлія ЩУКІНА АКТУАЛІЗАЦІЯ ЖАНРУ КАБАРЕ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО- УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ («КАБАРЕ», РЕЖ. О. КОЛЯДЕНКО, «КАБАРЕ БРЕХТ», РЕЖ. О. ДМІТРІЄВА).....	33
Катерина ПАНАСЮК, Юлія НЕБЕСНА ФЕНОМЕН ГАЛИЦЬКОГО ТЕАТРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ: РОЛЬ ДУХОВЕНСТВА ТА СОЦІАЛЬНІ ОБМЕЖЕННЯ.....	38
Людмила ПОЛЯНОВСЬКА КРАУДФАНДИНГ ЯК МЕХАНІЗМ ПІДТРИМКИ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ В УКРАЇНІ.....	44
Юлія СКОМОРІВСЬКА, Людмила ВАНЮГА ІНТЕРАКТИВНІ ТЕМАТИЧНІ ДИТЯЧІ ІВЕНТ-ПРОЄКТИ.....	49
Єгор СТУПАК, Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА ВПЛИВ МИСТЕЦТВА ПАНТОМІМИ НА ПЛАСТИЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ АКТОРІВ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ ТА СПОЛУЧЕНИХ ШТАТІВ АМЕРИКИ.....	52

Олександра ТИМАШОВА, Юлія ЩУКІНА

МИСТЕЦТВО ТА НАЦІОНАЛЬНА СВІДОМІСТЬ ПРОТИ ДИКТАТУРИ
ТА АМБІВАЛЕНТНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ВИСТАВІ «ЧЕРВОНА РУТА»
ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ ІМ.
М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ.....57

ВІКТОРІЯ (НІКА) ХВОРОСТЕНКО, Галина БОТУНОВА

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СЦЕНОГРАФІЇ В УКРАЇНІ (1960-
1970 РР).....62

Сніжана ЧЕБЕРЯК, Ольга БУЧМА-БЕРНАДСЬКА

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ АКТОРА НАД АРХЕТИПІЧНИМИ
ПЕРСОНАЖАМИ НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗІВ ПРИРОДНИХ
СТИХІЙ.....67

Юлія ЩУКІНА

ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА ПІДРАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ У ВИСВІТЛЕННІ
СПЕЦІАЛЬНОЇ ПЕРІОДИКИ 1919–1934 рр.: ЖАНРОВИЙ
АСПЕКТ.....71

**Секція 2. ІННОВАЦІЙНІ ІНСТРУМЕНТИ В МИСТЕЦЬКІЙ
ОСВІТІ.....76**

Андріана-Марія ГАРАСИМЯК, Ірина ПАЦАЛЮК

РОЛЬ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ МИСТЕЦТВУ
ІЛЮСТРАЦІЇ.....76

Сергій ГОРДЄЄВ

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У РЕЖИСЕРСЬКІЙ ОСВІТІ.....80

Михайло КАЧКА, Марія МАРКОВИЧ

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ФУД-ФОТОГРАФІЇ У ЦИФРОВУ ЕПОХУ.....84

Галина ЛОКАРЄВА

ФАХОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК ПОКАЗНИК ПСИХОЛОГІЧНОЇ
ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА ДО ПРОФЕСІЙНОЇ
ДІЯЛЬНОСТІ.....87

Галина МЕЛЬНИЧУК, Лариса ОРОНОВСЬКА

НАВЧАЛЬНА ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА ЗДОБУВАЧІВ ОП А4.13
(МИСТЕЦТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО) ЯК СТРУКТУРНИЙ
КОМПОНЕНТ ПОБУДОВИ ТВОРЧОЇ ОСВІТНЬОЇ
ТРАЄКТОРІЇ.....92

Богдан НІКІТЮК	
РОБОТА НАД ДРАМАТИЧНИМ МАТЕРІАЛОМ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ УЯВИ УЧНІВ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ.....	97
Андрій ОСТАПЧУК, Оксана БОДНАР	
ОРГАНІЗАЦІЙНО-УПРАВЛІНСЬКІ ПІДХОДИ ДО ПРОВЕДЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ ОСВІТНІХ ЗАХОДІВ.....	99
Лілія ПАЦАЛЮК, Галина МЕШКО	
ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД ПІДГОТОВКИ ФОТОМИТЦІВ.....	102
Мар'яна ПРОЦИШИН, Лариса ОРОНОВСЬКА	
СКРИПКОВІ ТВОРИ ТА ІХ ВИКОРИСТАННЯ В ПРАКТИЦІ МОДЕЛЬНИХ ПРОГРАМ НУШ.....	105
Тереза СИМАН, Лариса ОРОНОВСЬКА	
ЛЕМКІВСЬКА КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ НА МАТЕРІАЛІ ВИВЧЕННЯ ЛЕМКІВСЬКОЇ ПІСНІ У СЕРЕДОВИЩІ НУШ.....	109
Софія ТИМЧЕНКО, Лариса ОРОНОВСЬКА	
ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЬНОЇ НАВЧАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ «МИСТЕЦТВО» АВТОРКИ Л. МАСОЛ НА ПРИКЛАДІ ТЕМИ: КЛАСИЦИЗМ: МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО (8-Й КЛАС).....	112
Зіновій СТЕЛЬМАЩУК	
МЕТОДИКА НАВЧАННЯ МАЙБУНІХ АКТОРІВ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ.....	116
Секція 3. ДІАЛОГ КУЛЬТУР: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ.....	122
Оксана КАРПАШ	
СИНТЕЗ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ ТА СУЧАСНИХ СЦЕНІЧНИХ ФОРМ.....	122
Олександра КРИЖАНОВСЬКА, Галина ТОБІЛЕВИЧ	
РОЛЬ ФОТОГРАФІЇ В ЕТНОКУЛЬТУРІ: МІЖ ДОКУМЕНТОМ ТА ІДЕНТИЧНІСТЮ.....	127
Анастасія СЕРБІНА, Світлана ВОЛЬСЬКА	
ФОТОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ: ПОШУК НОВИХ ОБРАЗНИХ ФОРМ І СЕНСІВ.....	130
Секція 4. ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦТВА В ТЕАТРАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ.....	134
Марія ОЛІЙНИК, Марія МАРКОВИЧ	
ДЕКОРАТИВНЕ ПАННО ЯК ЕЛЕМЕНТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА.....	134

Секція 5. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО В ТЕАТРАЛЬНОМУ ДИСКУРСІ.....	137
Степан БУРАНИЧ, Богдан ВОДЯНИЙ МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КОМПОНЕНТА ЗАХІДНОПОДІЛЬСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ВЕСІЛЬНОГО ДІЙСТВА.....	137
Віра БУРНАЗОВА ХАРИЗМА ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ФЕНОМЕН ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРИСУТНОСТІ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОМУ ДИСКУРСІ.....	142
Оксана ДОВГАНЬ «МЕЛОДІЯ» МИРОСЛАВА СКОРИКА ДО ХУДОЖНЬОГО ФІЛЬМУ «ВИСОКИЙ ПЕРЕВАЛ» І ТЕЛЕФІЛЬМУ «ЦАРІВНА».....	150
Ольга ЗОСІМ ТЕАТРАЛЬНА МУЗИКА В СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЛОГІЧНИХ ТА ГУМАНІТАРНИХ СТУДІЯХ.....	155
Андрій ТУЛЯНЦЕВ ГАСТРОЛІ СОЛІСТКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ АНЖЕЛІНИ ШВАЧКИ НА СЦЕНАХ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ.....	160

Людмила ВАНЮГА,
завідувач кафедри театрального мистецтва
ТНПУ імені В. Гнатюка,
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України
Тернопіль, Україна
ludmyla_vanyuha@ukr.net

СТАНОВЛЕННЯ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ КАФЕДРИ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТНПУ ІМЕНІ В. ГНАТЮКА

Одним із проявів збагачення змісту духовного життя суспільства є формування його специфічних структур в окремих регіонах України відповідно до тих давніх традицій, які в них побутували, формування інфраструктури сфери культури та культурних потреб місцевого середовища.

Театр як найбільш комунікативно розвинений вид мистецтва має виконувати цю функцію шляхом розвитку здатності соціально-художнього спілкування, вміння включатися в різні соціально-культурні типи відносин.

Театр має розвивати найважливіші сутнісні соціальні сили особистості, індивідуалізувати її, що і є його особливою функцією, яка нероздільно сполучена з соціалізуючою його роллю. В іншому разі виникає суперечність між потребою театрів у громадській підтримці їхньої діяльності і низьким реальним рівнем включеності театральних працівників у соціальні відносини.

Театральному колективу потрібні освічені актори, озброєні новітніми знаннями та методами роботи над створенням високохудожніх образів.

У 2005 році в Інституті мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка при кафедрі музикознавства, методики музичного виховання та акторської майстерності під керівництвом доктора мистецтвознавства, професора Олега Смоляка вперше відбувся набір студентів на спеціальність «Театральне мистецтво». До підготовки майбутніх акторів театру та кіно були залучені найкращі митці Тернопільщини. Художнім керівником першого набору був майстер сцени

Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру імені Т.Г.Шевченка, народний артист України Вячеслав Антонович Хім'як.

Детальну роботу зі студентами проводили як викладачі, які пройшли відповідну підготовку, так і театральні практики – кращі актори та режисери Тернопільського національного українського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка та Тернопільського академічного театру актора та ляльки: народні артисти України Олег Мосійчук, Ярослав Лемішка, заслужені артисти України Борис Репка, Володимир Лісовий та ін.

У 2009 році в інституті мистецтв був створений самостійний структурний підрозділ «Кафедра театрального мистецтва». Її очолив народний артист України, професор Вячеслав Хім'як, який впродовж дванадцяти років (2009 – 2021 рр.) був її незмінним керівником. З 2022 р. кафедру очолює кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України Людмила Степанівна Ванюга.

На кафедрі в різний час працювали Любов Ластівка, Марина Савельєва, Ірина Складан, Петро Мрига, Володимир Лісовий, Ігор Кусяк, Павло Смоляк, Оксана Гиса, Ярослава Топорівська, а також випускники Дмитро Чоповський, Аліна Любая, Маргарита Василишин, Світлана Матвіїшин, Наталія Олексів.

Сьогодні кафедра має потужний професорсько-викладацький склад: народні артисти України, професори Вячеслав Хім'як, Ярослав Лемішка, Наталія Лемішка, Олег Мосійчук; кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України Людмила Ванюга, доктор філософії, доцент Олена Спольська, заслужені артисти України, доценти Микола Бажанов, Андрій Малінович, заслужений діяч мистецтв України, асистент Ірина Краківська. Випускники кафедри: заслужений артист України, доцент Євген Лацік, доктор філософії, доцент Марія Кирея, доктор філософії, асистент Василь Баранюк, асистенти Юлія Небесна та Катерина Панасюк. Концертмейстери – Наталія Метіль та Христина Пилип. Лаборант кафедри Тамара Вошило.

Станом на 2025 рік на кафедрі впроваджено три освітні програми: «Акторське мистецтво» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, «Акторське мистецтво» для другого (магістерського) рівня вищої освіти та «Режисура івент-проектів» для другого (магістерського) рівня вищої освіти.

Тісна співпраця з Тернопільським академічним обласним українським театром ім. Т. Г. Шевченка (директор-художній керівник заслужений артист України Борис Репка) та Тернопільським академічним обласним театром актора і ляльки (директор-художній керівник заслужений діяч мистецтв України Іван Шелеп) дає змогу забезпечити повноцінну практику для здобувачів усіх рівнів вищої освіти.

Поза навчальним процесом студенти та викладачі кафедри ведуть активну просвітницьку діяльність. Проводять традиційну посвяту першокурсників у студенти, концерти на творчі вечори для студентів університету та факультету, новорічні вистави для дітей працівників університету. Активно представляють кафедру на мистецьких фестивалях та конкурсах. Попри мистецьку діяльність викладачі та студенти є активними учасниками всеукраїнських та міжнародних наукових конференцій, конкурсів студентських наукових робіт зі «Сценічного мистецтва».

Кафедра має багаторічні дружні зв'язки з багатьма навчальними закладами України: Харківська академія культури, Харківський національний університет мистецтв імені І. Котляревського, Запорізький національний університет, Львівський національний університет імені І.Франка, Карпатський національний університет імені В. Стефаника, Київська національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, Тербовлянський фаховий коледж культури і мистецтв.

Тісна співпраця поєднує кафедру та управління культури і мистецтв Тернопільської міської ради (начальник управління заслужений працівник культури України Світлана Козелко), Меморіальний музей-садибу Леся Курбаса в селі Старий Скадат Тернопільської області (директор Оксана

Ковцун), Тернопільську кінокомісію (керівник Володимир Ханас), Результатом цієї співпраці є спільні мистецькі заходи, крайові конференції, участь у кінофестивалях та форумах.

Найбільша гордість кафедри – це випускники, які кожного року поповнюють колективи українських театрів: Тернопільський академічний обласний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, Тернопільський академічний театр актора та ляльки, Чернівецький академічний обласний музично-драматичний театр імені Ольги Кобилянської, Хмельницький академічний обласний музично-драматичний театр ім. М. Старицького, Хмельницький академічний обласний театр ляльок, Івано-Франківський національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка, Львівський академічний театр «Воскресіння», Львівський академічний драматичний театр імені Лесі Українки, Львівського академічного обласного музично-драматичного театру ім. Юрія Дрогобича, Полтавський академічний обласний український музично-драматичний театр імені Миколи Гоголя, Одеський академічний театр юного глядача імені Юрія Олеші.

За двадцять років свого існування кафедра театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка стала потужним мистецьким осередком Тернопільщини, що творить та об'єднує навколо себе мистецьку еліту не тільки нашого краю, а й всієї України.

Іван ВІНТОВКА,

студент другого курсу магістратури
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтв

Науковий керівник:

Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА

завідуюча кафедри режисури та акторського мистецтва
КМАЕЦМ, кандидатка мистецтвознавства, доцентка

Київ, Україна

i.vintovka@gmail.com

ВПЛИВ ГЛЯДАЦЬКОГО ЗАПИТУ НА ФОРМУВАННЯ ЗМІСТУ ТА ФОРМИ НОМЕРА З ІГРОВОЮ ЛЯЛЬКОЮ

У сучасному сценічному просторі спостерігається суттєва трансформація глядацьких очікувань, що безпосередньо впливає на художню форму та зміст номерів з ігровою лялькою. Глядач ХХІ століття, сформований у середовищі цифрової культури, мультимедійних технологій і стрімкого темпу інформаційного обміну, очікує від сценічного дійства більшої динаміки, видовищності, інтерактивності та емоційної насиченості. Унаслідок цього змінюються не лише естетичні пріоритети постановників, а й сама природа «лялькового» образу, який все частіше виходить за межі традиційного театру ляльок і інтегрується у суміжні види мистецтва.

Трансформації, що відбуваються у сфері мистецтва ігрової ляльки, зумовлені не лише зміною технічних можливостей чи художніх експериментів митців, а й зміною самого типу глядача. У контексті сучасного культурного процесу глядач уже не є пасивним спостерігачем. Його естетичні очікування, інформаційна насиченість і потреба в емоційній взаємодії безпосередньо впливають на підхід до створення сценічних номерів. У випадку мистецтва ігрової ляльки цей вплив виявляється в тенденції до синтезу жанрів. Лялька

перестала бути виключно театральним об'єктом. Вона дедалі частіше з'являється у кінематографі, на естраді, у хореографії, в арт-інсталяціях і навіть у соціальній рекламі [4]. Активне застосування ігрової ляльки в різних жанрах збагачує і трансформує саму природу даного виду мистецтва. По-перше, суттєво підвищилися вимоги до майстерності сучасного лялькаря. Тепер це не лише актор, що володіє технікою керування маріонеткою чи тростинною лялькою, але й універсальний артист, який має опанувати навички суміжних жанрів. Як зазначає дослідниця Ольга Бучма-Бернацька, сучасний лялькар для успішної роботи в нових умовах має використовувати виражальні засоби балету, пантоміми, техніки черевомовлення, а також циркові та естрадні спеціалізації [1]. Лялькар все частіше виступає як самобутній митець, затребуваний у різних видах театру і шоу-бізнесу, тому межі його професії постійно розширюються. По-друге, синтез жанрів відкриває нові художні можливості. Поєднання ляльки з іншими виражальними засобами часто народжує оригінальні сценічні образи і формати, що не мають аналогів у традиційному театрі. Наприклад, присутність реалістичних велетенських ляльок-тварин на драматичній сцені (сценічна постановка «War Horse» режисерів Меріан Елліот та Тома Морріса для Національного театру Великої Британії у 2007 році як театральна адаптація однойменного роману Майкла Морпурго (1982)) створює ефект, недосяжний звичайними засобами, викликаючи в глядача особливу емоційну реакцію – співчуття до «живої» істоти, яка насправді є штучною. У балеті введення «лялькових» персонажів дозволяє урізноманітнити пластику і додати нотку казковості або гротеску. Свіжим прикладом синтезу балету і театру ляльок стала постановка «Сплячої красуні» (Київ, 2018) від хореографа Радю Поклітару: у виставі Київ модерн-балету поруч із танцівниками діяли ляльки, а для тренування артистів були залучені спеціальні тренери-лялькарі [1]. У таких випадках лялька додає пластичній виставі новий вимір – виникає унікальна візуальна метафора, яка неможлива у виконанні лише людського тіла. В естрадних жанрах лялька здатна додати номеру видовищності, комізму чи ілюзії, підсилюючи

глядацький ефект. Таким чином, синтетичний характер сучасного мистецтва ігрової ляльки сприяє появі нових форм і жанрових гібридів, розширюючи межі перформативного мистецтва.

Сучасні естетичні тенденції та візуальне сприйняття глядачем формуються завдяки сучасним фільмам, мультфільмам, паркам розваг, технологічним іграшкам, комп'ютерним іграм тощо [2]. Тому застосування технологій у постановках з ігровою лялькою має величезний потенціал — воно дозволяє моделювати середовище, посилювати емоційний ефект, створювати відчуття занурення в дію. Як от, на прикладі номеру «Inspiration» шоу-театру «Brightly Black», LED декорації можуть розкривати внутрішній світ персонажа, світлові ефекти — передавати психологічний стан, а звук та сучасна музика — підкреслювати характер дії. Важливо зазначити, що необхідність використання цієї технології було продиктовано азійським глядачем, для якого LED декорації є необхідністю для візуального сприйняття, оскільки для їх середовища це є «мовою», що оточує побут та щоденний інформаційний простір. На теперішній час бачимо поширення даної тенденції і на європейському ринку також.

Впровадження сучасних технологій мають як позитивні сторони, так і недоліки. Використання відеомепінгу, сенсорних систем, лазерного освітлення, проєкційних фонів тощо значно збагачує сценічну виразність, проте, на нашу думку, створює ризик підміни: глядач може більше реагувати на форму, ніж на зміст, захоплюватися технічними ефектами, а не художньою ідеєю мистецтва ігрової ляльки. Надмірна технологізація призводить до втрати пластичної виразності. Рух ляльки — унікальний пластичний код, який не можна повністю відтворити цифровими засобами. Як зауважує дослідниця театру ляльок Дар'я Іванова-Гололобова, розширення поліфункціональності ляльки поза межами театру створює ризик втрати її смислової глибини та унікальної художньої природи. У цьому контексті виникає проблема збереження автентичності театральної ляльки, яка полягає у необхідності підтримувати баланс між сучасними виражальними формами і первинною сутністю ляльки як носія людських думок та емоцій, а не декоративного атрибуту сцени [3].

Разом з тим, такі процеси мають і позитивний бік. Розширення простору функціонування ляльки сприяє її оновленню, підвищує актуальність і привабливість цього виду мистецтва для сучасної аудиторії. Інтеграція технологічних новацій — мультимедіа, відеопроєкцій, сенсорних систем, світлових і акустичних ефектів — дозволяє створювати складні багат шарові образи, які відповідають сучасному типу сприйняття глядача, що звик до екранної культури та візуальної насиченості [2]. Такі засоби можуть підсилювати емоційний вплив номера з ігровою лялькою, створювати нові форми взаємодії між виконавцем, лялькою та аудиторією.

Аналізуючи вищезазначене, можна підсумувати, що технології, якими б інноваційними вони не були, не повинні підміняти основний художній сенс номеру. У постановках з ігровою лялькою вони мають виконувати функцію допоміжного інструменту, що підкреслює ідею, емоційний настрій і динаміку образу, але не стає самоціллю. Ми вважаємо, що надмірна технологізація може призвести до втрати духовної глибини та виразної пластики лялькового руху, що традиційно є серцевиною цього виду сценічного мистецтва. Тому, завдання митця полягає у збереженні рівноваги між новими технічними можливостями та художньою природою ляльки як живого посередника між виконавцем і глядачем.

Отже, глядацький запит у сучасному культурному контексті є потужним стимулом для розвитку номерів з ігровою лялькою, проте вимагає високого рівня художнього усвідомлення з боку автора. Впровадження новітніх технологій та міжжанрових рішень може підсилювати виразність, але лише за умови, що центральним залишиться образ ляльки — як «живої» метафори, носія емоції та сенсу. Збереження цієї автентичності є запорукою того, що мистецтво ляльки не втратить своєї сутності навіть у добу цифрових інновацій.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бучма О. Є. Мистецтво ігрової ляльки кінця ХХ – початку ХХІ ст. як синтетичний вид сценічного мистецтва. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.

– 2020. – № 38. – С. 186–190. URL: <http://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/3775> (дата звернення: 10.10.2025).

2. Вiнтовка I. B. Вплив технологiй на створення естрадного номера з iгровою лялькою. Матерiали XIV мiжнародної науково-практичної конференцiї: Перформативне та музичне мистецтво: цирк, театр, естрада. — Київ: КМАЕЦМ, 2025. — С. 112–116. URL: <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/materialy-hiv-mizhnarodnoyi-naukovo-praktychnoyi-konferencziyi-performatyvne-ta-muzychne-mystecztvo.-czyrk-teatr-estrada.pdf> (дата звернення: 11.10.2025).

3. Iванова-Гололобова Д. О. Авторські моделі осмислення специфіки театру ляльок. Актуальні питання гуманітарних наук, 2022, вип. 56 (1). С. 70–80. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/56_2022/part_1/10.pdf (дата звернення: 07.10.2025).

4. Puppets: Still Very Much a Thing. American Theatre Magazine (2015). URL: <https://www.americantheatre.org/2015/06/24/puppets-still-very-much-a-thing/> (дата звернення: 05.10.2025).



Руслан ДАВИДОВ,
магістр Харківського національного
університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Науковий керівник:
доцент кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського
заслужений працівник культури України

Галина БОТУНОВА
Харків, Україна
novykov97@gmail.com

ДВІ ВИСТАВИ «ЗЕМЛЯ» РЕЖИСЕРА ІВАНА УРИВСЬКОГО: СМИСЛОВИЙ ДИСОНАНС МІЖ КЛАСИЧНИМ ТВОРОМ ТА РЕЖИСЕРСЬКИМ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯМ

Ольга Кобилянська — одна з найвизначніших постатей українського модернізму, чия творчість поєднує глибоку соціальну чутливість із філософським осмисленням людського буття. Її повість «Земля» (1902), написана на основі реального випадку братовбивства в буковинському селі, стала символом трагічного конфлікту між людською мораллю та матеріальними інстинктами. Саме ця багатошарова символіка та психологічна глибина роблять «Землю» актуальною для театрального переосмислення. Режисери різних поколінь звертаються до цього твору як до тексту, що дозволяє вести діалог із класикою, водночас провокуючи глядача на переоцінку цінностей, що лежать в основі суспільного буття. У цьому контексті постановки відомого українського режисера Івана Уривського заслуговують на особливу увагу. Його режисерське бачення не просто інтерпретує твір О.Кобилянської, а вступає з нею в смисловий конфлікт, створюючи дисонанс між класичним текстом і сучасним сценічним твором.

Як постановник І. Уривський двічі звертався до втілення повісті Ольги Кобилянської «Земля». Прем'єра литовської версії («Žemė») відбулася на початку повномасштабної війни у грудні 2022 року в Національному Каунаському театрі, що додало постановці символічної ваги. Київська постановка, в Національному академічному драматичному театрі ім. Лесі

Українки, що відбулася в липні 2025 року, була створена у співпраці українських митців з акторами каунаського театру.

Київська постановка «Земля» є однією з найпомітніших режисерських робіт Івана Уривського останніх років. Вона викликала широку дискусію серед критиків та театрознавців, адже пропонує не буквально прочитання класичного тексту, а глибоке й неоднозначне режисерське переосмислення.

Письменниця Ольга Кобилянська у своїй повісті відтворила реальну трагедію селянської родини на Буковині. Герої повісті, Михайло та Сава, стали сучасними уособленнями біблійного міфу про Каїна й Авеля, а «земля» в контексті твору — не лише матеріальне багатство, а й екзистенційне випробування, що визначає долю людини.

Іван Уривський відмовляється від образу землі як багатства чи джерела життя, зосереджуючи увагу на внутрішніх безоднях людини — заздрості, жадобі, скорботі. Його «Земля» — це мікромодель Всесвіту, де братовбивство набуває універсального сенсу. Як слушно зазначають критики Максим Сидоренко [3] та Вікторія Котенок [1], «Земля» О. Кобилянської й «Земля» І. Уривського – це різні «планети».

Режисер переносить історію Сави та Михайла в іншу художню площину. Його режисерська робота – це візуально сильний, символічний і пластично насичений спектакль, у якому естетика переважає над реалістичним побутом. Режисер пропонує загальнолюдське тлумачення трагедії, уникаючи локального колориту, а мова сцени набуває універсальних ознак.

Критик Максим Сидоренко підкреслює, що І. Уривський запросив на головні ролі Олександра та Марію Рудинських, з якими вже працював у попередніх проєктах, що забезпечило високий рівень акторсько-режисерської взаємодії. Водночас він зауважує, що драматургія вистави видається спрощеною, а персонажі – формальними: «Усі персонажі окреслені досить схематично, вони пласкі, як Земля. Сліпі, глухі й егоїстичні батьки – мов ті українські воли, яких кусає муха, а вони далі повільно жують траву. Рахіра,

наймишка Анна... Жоден із цих персонажів вистави, на диво, не викликає справжнього співчуття чи бажання співпереживати» [3].

Особливу увагу критики звертають на центральний образ Сави (Олександр Рудинський), який існує на сцені напівоголений – душевно й фізично, втілюючи вразливість і первісність людини, що зіштовхується зі своїми інстинктами.

Постановка має два склади виконавців, що, за спостереженнями Світлани Максимець, створює ефект двох різних вистав: «Є глядачі, яким пощастило побачити обидва. Вони кажуть, це наче дві різні вистави, й радять дивитися обидві» [2].

Режисер Іван Уривський демонструє яскраве відчуття театрального образу, але свідомо порушує традиційні емоційні коди. У його «Землі» негативні персонажі — магнетичні, сильні, живі; а позитивні — статичні, «пласкі». Такий прийом провокує глядача на іншу оптику сприйняття моралі: зло постає як енергія дії, добро — як пасивність. Театрознавиця Вікторія Котенок наголошує, що постановка говорить про землю як країну, яку герой Михайло йде захищати, і про землю як владу, яка стає рушійною силою для Рахіри. «Хитра й далекоглядна вона спершу зваблює слабодухого Саву, потім, як шекспірівська леді Макбет, намовляє його прибрати конкурента – брата Михайла... І з цього моменту їй плювати на коханого, бо тепер вона на коні – влада/земля біля її ніг» [1].

Сценографія Петра Богомазова вирішена в аскетичному ключі – чорні металоконструкції замість традиційного сільського простору. Такий образ «землі» не як родючого поля, а як тягаря, бруду й заліза, створює відчуття замкненості й тиску, підкреслюючи, що трагедія братів – не соціальна, а метафізична. Сценографічне рішення П. Богомазова – маски зварників, деконструйований фасад будинку, який стає центральним символом вистави, – є візуальним кодом сучасності, відлунням зруйнованих українських міст. Рецензентка В. Котенок у своєму відгуку зазначає: «Спробувала розібратися, про що для мене «Земля» Івана Уривського в театрі Лесі Українки. Про землю

як дім. Та, на жаль, цей дім у фіналі нагадує страшні фото зі стрічки новин зранку після чергового масового удару по Україні. Без вікон, без дверей... І без людей. Одні рами» [1].

Візуальна поетика вистави підсилюється пластичним рішенням, але пластика тут – не лише форма, а вираз емоційного та філософського змісту. Актори існують у ритмі руху, музики й світла, створюючи цілісну партитуру вистави. Попри те, що в афіші не зазначено хореографа, можна припустити що режисер звертався до Павла Івлюшкіна, з яким неодноразово співпрацював.

Музичне оформлення створене самим Іваном Уривським (звукорежисерка – Алла Муравська). Саундтрек вистави поєднує драматичні та космічні інтонації, створюючи відчуття відстороненості від реального часу.

Символічно, що І. Уривський залишає незмінним епіграф О. Кобилянської: «Кругом нас знаходиться якась безодня, що її вирила доля, але тут, у наших серцях, вона найглибша». Цей рядок стає ідеологічним нервом вистави, адже режисер концентрується не на конфлікті поміж персонажами, а саме на внутрішній безодні людини.

Таким чином, «Земля» Івана Уривського — це смілива, естетично досконала та філософськи гостра інтерпретація класики, що відходить від етнографічного реалізму О. Кобилянської. Режисер переносить історію братовбивства у простір універсальних смислів, де «земля» стає метафорою влади, вини й пам'яті, а трагедія – дзеркалом сучасності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Котенок В. Про що ця «Земля». — Український театр, 1 серпня 2025. URL: <https://theatermag.com.ua/publication/220> (дата звернення: 5.10.2025).
2. Максимець С. За що вмирати, брате? Про виставу «Земля» Уривського. — Вікенд, 30 липня 2025. URL: <https://weekend.today/kultura/zemlya-uryvskogo.htm> (дата звернення: 5.10.2025).

3. Сидоренко М. Пласка чи кругла: яка вона — «Земля» Уривського? — Teatr.Media, 5 серпня 2025. URL: <https://teatr.media/vystava-zemlya-ivan-uryvskyi/> (дата звернення 05.10.2025).



Марія КИРЕЯ,
доцент кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
доктор філософії, доцент
mariaganych@gmail.com
Микола БАЖАНОВ,
доцент кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
заслужений артист України, доцент
bazhanov.kolia@gmail.com
м. Тернопіль, Україна

**ДУХОВНА ПАРАДИГМА ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ВИСТАВІ
«АНДРЕЙ» НА СЦЕНІ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО
ОБЛАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ
ІМЕНІ Т.Г. ШЕВЧЕНКА**

У культурному просторі України театр завжди поєднував естетичну виразність із глибоким духовним наповненням. Впродовж довгих років театр був місцем релігійного діалогу між сценою і глядачем, де художнє слово та сценічна дія виконували роль інструментів морального та внутрішнього оновлення. Генетичні витоки українського театрального мистецтва пов'язані з архаїчними формами обрядовості та релігійно-театралізованих дійств, зокрема вертепної традиції, у межах яких відбувалося синкретичне поєднання сакральних і народних елементів. Таким чином, уже на початкових етапах свого формування український театр утверджувався як своєрідний медіативний простір взаємодії людини з трансцендентною сферою духовних смислів.

Духовно орієнтоване мистецтво в період воєнних випробувань виконує важливу світоглядну функцію, утверджуючи гуманістичні цінності, ідеали гідності, жертвовності та відповідальності. Воно протистоїть дегуманізації, насильству й знеціненню людського життя, пропонуючи альтернативний простір морального осмислення дійсності. Саме через духовний вимір

мистецтво здатне зберігати й актуалізувати культурну пам'ять та національну ідентичність.

Тернопільський академічний обласний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка розпочав свій 95 сезон виставою-реквієм «Андрей». Постановка була створена з нагоди 160-ї річниці від дня народження Митрополита Андрея Шептицького, режисером-постановником якої виступив народний артист України Федір Стригун.

У який спосіб діяльність митрополита Шептицького вплинула на розвиток української культури, освіти та національної ідентичності? Та чому важливо висвітлювати діяльність видатних релігійних митців на театральних сценах України? Усебічну працю Митрополита Андрея Шептицького для українського народу вдало охарактеризував В. Лаба: «Усі свідомі українці, побачивши простолінійну і послідовну працю Митрополита Андрея для українського народу, відкинули всякий сумнів і вважали Митрополита не тільки щирим українцем, але духовим провідником українського народу - українським Мойсеєм. Навіть люди, що не ставилися прихильно до Церкви, ставилися до Митрополита Андрея з найбільшою пошаною за його народну і культурну працю, та за його незвичайну людяність. Вже по короткому часі владичого володіння Митрополит був в очах усіх українців визначною і величною постаттю. Митрополит Андрей засідав на Галицькому престолі 44 роки. Та які це були роки, так у його церковній провінції, як і в цілому світі! Початкові були погідні. Великий Божий сівач засівав зерно на своїй ниві і обіцяв собі великий збір. За тими погідними роками прийшли захмарені і бурхливі воєнні роки, що спинювали працю та скреслювали надії Митрополита і його стада. Митрополитові довелось навіть часово розстатися зі своїм стадом» [1, с. 46-47].

В умовах повномасштабної війни питання духовності для українців в мистецтві набуває особливої актуальності, оскільки мистецтво стає не лише формою естетичної репрезентації реальності, а й важливим чинником духовної стійкості суспільства.

У життєвому й пастирському досвіді Митрополита Андрея особливе місце посідають події Першої та Другої світових воєн, що супроводжувалися репресивною політикою щодо духовенства, неприйняттям з боку влади та обмеженнями у здійсненні церковного служіння. Окремий блок складних церковних і суспільних проблем формувала москвофільська агітація, яка функціонувала за системної матеріальної підтримки з боку царського уряду. Архипастирська діяльність Митрополита Андрея в перші роки служіння характеризувалася інтенсивними пастирськими візитами до парохій архієпархії. Під час церковних урочистостей і канонічних заходів він проповідував, уділяв духовні настанови, звершував Таїнство Покаяння та особисто спілкувався з вірними. У пастирських посланнях Митрополита простежується цілісне бачення духовного та суспільного життя, у межах якого релігійно-моральні настанови органічно поєднуються з національною й громадянською проблематикою. Його тексти позначені глибокою вірою та архипастирською відповідальністю за духовний стан народу в період історичних випробувань.

У виставі «Андрей» грає увесь творчий склад театру. Дійові особи та виконавці: Андрей – народний артист України В'ячеслав Хім'як; Атанасій, брат-студит – заслужений артист України Микола Бажанов, артист Максим Попович, артист Ігор Наконечний; Граф Іван Шептицький, його батько – заслужений артист України Сергій Андрушко, заслужений артист України Віталій Луговий; Графиня Софія, його мати – заслужена артистка України Оксана Малінович, заслужена артистка України Оксана Сачко, артистка Ольга Скала; Олекса Новаківський, художник – заслужений артист України Андрій Малінович, заслужений артист України Євген Лацік, артист Максим Сименюк; Кароліна, красуня-шляхтянка - артистка Наталя Сергєєва-Черненко, артистка Алла Кулішевська, артистка Маргарита Васишин; Енкаведист - народний артист України Ігор Сачко, заслужений артист України Олександр Папуша, заслужений артист України Микола Блаженко; Мезенцов, начальник жандармського управління – артист Дмитро Чоповський, артист Василь Боднар,

артист Василь Діденко; Офіцер польської армії – заслужений артист України Микола Петрушенко, артист Андрій Ковальський, артист Віталій Риштованюк; Офіцер червоної армії – заслужений артист України Сергій Бачик, артист Юрій Черненко; Кох, офіцер німецької армії – артист Василь Баранюк, артист Максим Зайцев; Митрополитова Доля – артистка Оксана Яцишин, артистка Катерина Папуша. [2] Масові епізоди представлені колективною грою акторів театру.

Підготовка вистави тривала понад два місяці. «Взагалі торкатися таких значущих Людей – це дуже відповідально і навіть небезпечно. Великі люди мають свою магію, харизму, бо зрозуміти цю Людину, який в 30 років став Митрополитом – дуже важко. Таких прославлених діячів канонізувати треба» – говорить у своєму інтерв'ю В'ячеслав Хім'як. У центрі вистави — непорушна цінність людського життя, повага до всіх релігій, любов до народів і вірність духовному обов'язку, виражена у готовності переносити страждання до кінця, підкоряючись лише Божій волі. Вистава-реквієм виступає як комплексне театральне-естетичне явище, що виходить за межі традиційної акторської гри, набуваючи форми інтерактивної духовної сповіді. Глядач у процесі перегляду включається не лише емоційно, а й когнітивно, стаючи учасником переживальної рефлексії. Кожен сценічний епізод функціонує як «дзеркало часу», у якому відображаються соціально-культурні та історичні процеси сучасності. Особливої значущості набувають сцени з виразним морально-філософським і духовним змістом, а також ключові репліки, що формують довготривалий естетико-рефлексивний ефект на глядача: «Не знищуйте себе в дрібній гризні», «Бо жертва – це придушення бажання, а не відсутність будь-яких бажань», «У кого яка доля, ми дізнаємося лише вкінці життя». Такий підхід демонструє, що вистава реалізує функцію не лише емоційного впливу, а й культурно-сислової трансформації сприйняття аудиторії, поєднуючи драматургічну форму з морально-філософським та духовним осмисленням життя.

Вистава «Андрей» репрезентує життєвий шлях релігії, Церкви, духовенства, Бога та Людини як складну духовну подорож, позначену стражданнями та випробуваннями. Духовна парадигма театрального мистецтва у виставі «Андрей» проявляється через системну інтеграцію гри акторів, сценографії, музично-художніх засобів, світлового та пластичного оформлення, що забезпечує емоційне і духовне занурення глядача, а також через трансляцію морально-філософського та релігійного досвіду Великого Митрополита Андрея.

Митрополит Андрей, Божий Слуга, покоїться на вічному спочинку в крипті Святоюрського храму, його духовна присутність не припиняється. Як зазначено: «Це той, що братів любить і молиться багато за свій народ, подібно, як – Єремія, пророк Божий» (2 Мак. 15,14), він невтомно молився за свій народ у періоди його страждань і випробувань. То ж нехай приклад і настанови Великого Митрополита слугують стимулом для утвердження віри у довготривалу перспективу розвитку Церкви та українського народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лаба В. Митрополит Андрей Шептицький. Його життя і заслуги. Львів : «Свічадо», 1990. 62 с.
2. Тернопільський академічний обласний український театр імені Т. Г. Шевченка. URL <https://www.theatre.te.ua/> (дата звернення: 28.12.2025).



Анастасія ЛЯЩУК,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
спеціальності В6 Перформативні мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

Науковий керівник:
Людмила ВАНЮГА,
завідувач кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
кандидат мистецтвознавства, професор,
заслужений діяч мистецтв України,
nassttona@gmail.com
Тернопіль, Україна

**ЗНАКОВІ РОЛІ ЄВГЕНА ЛАЦІКА У ТЕРНОПІЛЬСЬКОМУ
АКАДЕМІЧНОМУ ОБЛАСНОМУ ДРАМАТИЧНОМУ ТЕАТРИ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

Лацік Євген Мирославович — заслужений артист України, актор театру і кіно, педагог, який з 2010 року є провідним актором Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка. Його творчість вирізняється глибоким розумінням сценічної дії, психологічною переконливістю та високою культурою виконання. Аналіз знакових ролей актора дає змогу простежити особливості його індивідуальної акторської манери, визначити внесок митця у розвиток театрального мистецтва Тернопільщини та виявити роль творчої особистості Євгена Лаціка у збагаченні національної театральної традиції. У таблиці 1 наведено основні ролі актора у період 2010-2025 рр., які відображають його творчу еволюцію та багатогранність таланту.

Таблиця 1

**Знакові ролі Євгена Лаціка у Тернопільському академічному обласному
драматичному театрі імені Тараса Шевченка**

№	Назва вистави	Автор	Роль	Рік
<i>1</i>	<i>2</i>	<i>3</i>	<i>4</i>	<i>5</i>

1	«Циганка Аза»	М. Старицький	Василь	2010
2	«Мазепа»	Б. Лепкий, О. Мосійчук, Б. Мельничук	Чуйкевич	2012
3	«Глитай, або ж Павук»	М. Кропивницький	Зборщик	2012
4	«Пошилися в дурні»	М. Кропивницький	Антон	2013
5	«Наталка Полтавка»	І. Котляревський	Петро	2013
6	«Шаріка або Кохання січового стрільця»	Я. Барнич	Клим Гусак	2013
7	«За крок до тебе»	М. Коляда	Олександр	2013
8	«Гуцулка Ксеня»	Я. Барнич	Семен	2013
9	«Доторкнись і побач»	Т. Дронь	Батько	2013
10	«Медовий місяць на всі сто»	Р. Куні	Тіл	2014
11	«Мина Мазайло»	М. Куліш	Мокій	2014
12	«Ніч перед Різдом» (сцен. ред. В. Жили)	за М. Гоголем	Вакула	2014
13	«Летюча миша»	Й. Штраус	Альфред	2015
14	«Наречена світанкової зорі»	А. Касона	Горянин	2015
15	«Тітка Чарлі»	Б. Томас	Чарлі Вайкем	2015
16	«Чари прадавнього лісу»	Б. Лепкий	Посол	2016
17	«Фараони»	О. Коломієць	Оверко	2016
18	«Як наші діди парубкували»	В. Канівець	Тихіш Бондаренко	2016
19	«Язичники»	Г. Яблонська	Сергій	2017
20	«Сорочинський ярмарок»	М. Гоголь	Циган	2017
21	«Гормон кохання, або тестостерон»	А. Сарамановіч	Корнель	2017
22	«Тарас» (сцен. комп. О. Мосійчук)	Т. Шевченко, Б. Стельмах	Тарас Шевченко	2017
23	«Суто сімейна справа»	Р. Куні	Леслі	2018
24	«Майська ніч» (за мотивами М. Гоголя)	В. Жила	Левко	2018
25	«Вуйцьо з крилами»	О. Гаврош (за Г. Маркесом)	Невідомий	2019
26	«46 моментів щастя»	А. Крим	Левко	2020

1	2	3	4	5
27	«Занадто одружений таксист»	Р. Куні	Стенлі Поуні	2021
28	«За двома зайцями»	М. Старицький	Свирид Голохвостий	2021
29	«Дім Божевільних»	Е. Скарпетта	Рафаеле	2022
30	«Голгофа»	О. Мосійчук	Чловік у терновому вінку	2023
31	«Гормон кохання або Тестостерон»	А. Сарамоновіч (пер. О. Ірванець)	Корнель	2023
32	«Мадмуазель, негайно одягніться»	К. Маньє	Блез д'Амбріє	2023
33	«Ісус – Син Бога Живого»	В. Босович	Ісус	2023
34	«Пекельна спокуса»	В. Жила	Чорт	2024
35	«Андрей»	В. Герасимчук	Художник	2024
36	«Обережно, — дебют!»	Д. Наварро, П. Одекер	Дебютант	2025
37	«Тернопільська Неаполітана»	Н. Ковалик	Роберт	2025
38	«Ціною крові»	Леся Українка	Прихильник Месії	
39	«Лісова пісня»	Леся Українка	Водяник	
40	«Допоможи їм, Всевишній»	О. Казанцев	Син «Свій»	
41	«Народний депутат»	Б. Нушич	Депутат	
42	«Шалений день, або Одруження Фігаро»	П. де Бомарше	Судовий пристав	

Джерело: складено автором за матеріалами [1]

Першою роботою на сцені Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка стала роль Василя у виставі за твором М. Старицького «Циганка Аза» (2010, режисер – О. Мосійчук). Сам актор так згадує про цю постановку: «Знакова — бо це була моя перша роль на професійній сцені, хоча на той час я ще був студентом. Для

мене це було певною мірою страшно, адже довелося грати у виставі разом зі своїми викладачами. На парах — це одне, а виходити на сцену — зовсім інше. Був великий тиск з боку акторів, бо до молодих на початку завжди ставляться прискіпливо. Цю роль було зараховано мені як дипломну роботу. Алла Кулішевська — моя одногрупниця — виконувала роль Ази, а всі інші одногрупники були задіяні в масових сценах. Це була своєрідна навчальна практика». Цей дебют став важливою віхою у становленні Євгена Лаціка як професійного актора, визначивши подальший напрям його творчого розвитку.

Особливе місце у творчому розвитку актора зайняла роль Оверка у виставі О. Коломійця «Фараони» (2016, режисер О. Мосійчук), яка стала його першим відходом від амплу ліричного героя : «Роль Оверка є знаковою, тому що це була перша моя робота, в якій я відійшов від «амплу» ліричного-соціального героя, тобто герої, герої-коханець. І тут раптом із старшими акторами, в одній виставі я грав майже найстаршого, хоча був наймолодший. Для самого себе це змінило мій світогляд, погляд на самого себе. Я зрозумів, що якщо ти хочеш цього, то можеш це зробити. Так, нехай за допомогою гриму, але нічого не заважає грати те, що ніхто на перший погляд і не подумав. Ця вистава змінила не тільки мою свідомість, а й погляд режисерів, колег, дирекції, що я можу грати навіть і такі речі. Я отримав від цього справжній кайф, а особливо, коли це все відкликалося в глядацькому залі».

Ще однією важливою роллю став Невідомий у виставі О. Гавроша «Вуйцьо з крилами» (2019, режисер О. Мосійчук): «Знову ж таки, це був новий щабель до самопізнання і розуміння професії. Якщо Оверко — це був нормальний персонаж зі своїми бажаннями, то в цій виставі це була ірреальна істота, і стандартні прийоми побудови ролі не підходили. Ті, до яких я звик, ті, які я собі вибудував, там не працювали. Мене так не впізнають, як по цій ролі. На даний момент, це вистава, яку найбільше не хочу грати, тому що вона мене мордує, можливо, через те, що я максимально відхожу від себе. Але напевно в цьому щось і є, бо мені завжди впізнають здебільшого по цій виставі, мені

ніколи не казали: «А, це ви грали Тараса? Ви грали Ісуса?» — тільки кажуть: «Це ж ви — Вуйцьо з крилами!», до того ж всі, незважаючи на вік».

Євген Лацік також брав участь у класичних оперетах, зокрема в І. Котляревського «Наталка Полтавка» (роль Петра, 2013) та Й. Штрауса «Летюча миша» (роль Альфреда): «Особливі за специфікою вистав, адже я не професійний вокаліст... А це класичні оперети. Я виходив на сцену разом із професійними вокалістами, такими як Наталія Лемішка, Борис Репка, Микола Блаженко, і це було справжнім кроком розуміння, що я можу працювати і в таких виставах, адже я мав розуміння про свої вокальні дані, але не настільки».

Особливу складність становили портретні ролі, зокрема Тарас Шевченко у сценічній композиції «Тарас» (2017) та Ісус у виставі В. Босовича «Ісус – Син Бога Живого» (2023): «Я не можу ці ролі відрізнити окремо, адже це портретні ролі, тому що граючи персонажа з художньої літератури, ніхто не знає, який він є, а сприймають його таким, як ти його зробив... Але всі знають, хто такий Тарас Шевченко і хто такий Ісус, і портрети є, і в людей вже за стільки років сформована думка про цих персонажів, і щоб ти не вилетів за рамки свідомості, підсвідомості і уявлення тих людей — от тут дуже складно. Складністю була також візуалізація, бо був складний портретний грим, і потрібно було постаратись, адже з такими ролями ти жартувати не будеш, тим більше в нашому регіоні».

Творчий доробок Євгена Лаціка у Тернопільському академічному обласному українському драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка засвідчує його універсальність, сценічну гнучкість і високу професійну майстерність. Репертуар актора охоплює широкий жанрово-стильовий спектр — від класичної української драми (М. Старицький, І. Котляревський, М. Кропивницький, Леся Українка) до сучасних психологічних і комедійних творів зарубіжних драматургів (Р. Куні, К. Маньє, Б. Томас, Е. Скарпетта). Євген Лацік майстерно втілює як ліричних, так і сатиричних персонажів, поєднуючи внутрішню глибину, пластичну виразність і сценічну енергію. Його ролі у виставах «Тарас», «Мина Мазайло», «Голгофа», «Ісус – Син Бога Живого»

демонструють здатність актора до глибокого психологічного аналізу образу, а участь у комедіях «Тітка Чарлі», «Медовий місяць на всі сто», «Занадто одружений таксист» — високий рівень комедійного таланту. Усе це формує яскравий творчий портрет артиста, який посідає помітне місце у сучасному театральному просторі України.

У творчому доробку Євгена Лаціка помітне місце посідають кінороботи, у яких актор продемонстрував багатогранність свого таланту та вміння створювати глибокі, психологічно насичені образи. Дебютувавши в короткометражному фільмі «Доторкнись і побач» (2013), де виконав роль Миколи — батька Оленки, актор відразу заявив про себе як про виконавця, здатного передати тонкі емоційні стани та внутрішню драму персонажа. У 2016 році він знявся в короткометражній стрічці «Старий і мімоза», втіливши образ Молодого чоловіка, а також у документальному фільмі «Зарваниця. Духовний Марійський центр», де постає в ролі Чернеця, додаючи фільму духовної глибини та автентичності.

Новий етап кінокар'єри Євгена Лаціка пов'язаний з історичною драмою «І будуть люди» (2020), у якій він майстерно втілив образ Отця Віталія — персонажа, сповненого віри, сили духу та моральної стійкості. У 2023 році актор з'явився у шпигунському детективі «Табун», виконавши роль Хіміка Шимчака, а також у документальному фільмі «Ярослав Мудрий – тесть Європи», де зіграв центральну роль великого князя Ярослава Мудрого, розкривши історичну постать крізь призму внутрішньої гідності, розуму та державницької величі.

Творчість актора у кіно відзначається здатністю до психологічної глибини, вмінням передавати внутрішні переживання персонажів та створювати яскраві, запам'ятовувані образи. Роботи Євгена Лаціка демонструють його універсальність — від сімейних і психологічних драм до історичних і детективних сюжетів, що підкреслює його високий професійний рівень та вагомий внесок у розвиток українського кіномистецтва. Завдяки

цьому Євген Лацік посідає помітне місце у сучасному театральному та кінематографічному просторі України.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Тернопільський Академічний Театр. Офіційний сайт. URL:<https://www.theatre.te.ua/> (дата звернення 05.11.2025).
2. Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Офіційний сайт. URL: <https://tnpu.edu.ua/> (дата звернення 05.11.2025).
3. Є. М. Лацік Інтерв'ю щодо творчої діяльності в Тернопільському академічному обласному драматичному театрі імені Т. Г. Шевченка. Є. М. Лацік. – Записано 2025 р., м. Тернопіль.



Алісія НЕПОКРИТА,
студентка 1 курсу магістратури
Харківського національного університету мистецтв
імені І.П. Котляревського
Науковий керівник:
Юлія ЩУКІНА,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри театрознавства
ХНУМ імені І.П. Котляревського
alisanepokrytaa1@gmail.com
Харків, Україна

**АКТУАЛІЗАЦІЯ ЖАНРУ КАБАРЕ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-
УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ («КАБАРЕ», РЕЖ. О. КОЛЯДЕНКО,
«КАБАРЕ БРЕХТ», РЕЖ. О. ДМІТРІЄВА)**

За визначенням автора праці «Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями» доктора мистецтвознавства О. Клековкіна, кабаре – це: «одна з форм театру мініатюр, напів імпровізоване видовище, влаштоване у літературно-художній кав'ярні мистецькою елітою (богемою, від фр. bohemia -- циганщина) -- поетами, музикантами й акторами, які читали вірші, розігрували сатиричні сценки тощо» [2, с. 87].

В Україні під час повномасштабної війни мюзикл та суміжні жанри (кабаре, музична драма, рок-опера) стають важливим засобом емоційної підтримки глядачів та артикуляції травматичного досвіду. Синтез музики, драми та хореографії дозволяє створювати багатошарові художні висловлювання про війну, опір та ідентичність. Музичний, пісенний, танцювальний, видовищний компоненти посилюють емоційний вплив, роблять складні політичні теми доступнішими для сприйняття глядача.

Традиції політичного кабаре були започатковані у 1920-1930-х роках (берлінське кабаре, творчість Бертольта Брехта). Як підкреслює О. Клековкін, «деякі історики вважають, що «кабаре відбрунькувалося від кафе-шантану» і «балансуючи між театром і вар'єте, поступово ствердилося на своїй власній території»; «найважливішим елементом [кабаре] було інакодумство»,

«За такої гнучкості й орієнтованості на злободенну тематику важко точно визначити, з чого складалася "типова" програма кабаре» [2, с. 88].

Кабаре як простір критичної рефлексії, сатири та соціального коментаря створює унікальну можливість для інтеграції воєнної тематики в структуру традиційного мюзиклу, де музичні номери стають потужним інструментом для висвітлення травми, пам'яті та надії, а баланс між розважальністю жанру та серйозністю воєнного контексту досягається через іронічну дистанцію, гротескність образів та емоційну щирість виконання. Це дозволяє глядачеві одночасно переживати катарсис і залишатися в стані критичного осмислення реальності.

На думку режисерки вистави «Кабаре» Київського національного Молодого театру (прем'єра 1 грудня 2023 р.) Олени Коляденко, вона розкриває проникливу історію людини та її внутрішні суперечності. Ідея адаптувати класичний бродвейський мюзикл Дж. Кендера і Дж. Мастерофф з'явилася у творчині несподівано, але надзвичайно ясно - під час поїздки до Англії. «Кожен проходить свій неповторний шлях, намагаючись знайти власне місце в цьому одночасно красивому й жорстокому світі. Незалежно від епохи, питання самовизначення, особистої свободи та відповідальності залишаються актуальними. Ця вистава говорить і про вплив суспільства споживання, і про те, як мистецтво реагує на соціальні та політичні реалії», – розповіла в інтерв'ю журналісту видання «Друк» режисерка.

Переклад тексту мюзиклу було зроблено на той час директором-художнім керівником театру Андрієм Білоусом. Підготовка вистави тривала півроку. Паралельно з репетиціями у танцювальних і вокальних залах художниця Дар'я Біла працювала над 119 унікальними костюмами: панчолами, імітаціями білизни, корсетами та накидками. Для створення сценічного гардеробу вона використовувала матеріали «з історією»: старі речі Молодого театру, костюми Freedom Ballet, особистий одяг Дмитра Коляденка (виконавця ролі працівника кабаре) та власні речі.

«Кабаре» - масштабна театральна робота. Ансамбль вистави складається з півтора десятка виконавців ролей (зокрема, роль Саллі зіграла Ніколетта Мочані, Кліффорда – Борис Орлов, Емсі -- Ілля Чопоров) та тридцяти акторів з функцією кордебалету.

Сцена у виставі занурена у насичене червоно-бордове освітлення, що створює чуттєву, провокативну атмосферу нічного клубу. У глибині на другому поверсі, розташовані оркестранти за пюпітрами, що підкреслює живе музичне виконання. Музиканти стають невід'ємною частиною сценографічного рішення, створюючи ефект справжнього кабаре-шоу.

«Спектакль «Кабаре» – циклічний, наче життя, -- зазначила журналістка Валерія Мусхаріна. -- Акторам створили умови для максимального розкриття таланту, наділивши їх долями людей, котрі, з одного боку, залежать (і страждають) від політично-ідеологічних обставин та оточення, а з іншого – не хочуть впливати на ці процеси й закривають очі перед сумними реаліями. Це, безумовно, вистава із сьогоденним поглядом і темпом, що сталася давним-давно, а досі актуальна» [4].

Інший формат вистави в зазначеному жанрі уособлює «Brecht.Cabarett» – колаборація театру «Золоті ворота»(м. Київ) та Харківського державного театру ляльок імені В.А. Афанасьєва (прем'єра в Києві – 13 вересня 2025 р., у Харкові - 19 вересня).

Виставу режисерка Оксана Дмитрієва поставила за п'єсою Андрія Бондаренка, створеною за мотивами драми Бертольда Брехта «Барабани вночі». Українська адаптація Андрія Бондаренка переносить цю вічну історію у сучасний контекст, роблячи її надзвичайно актуальною для українського глядача. Тема повернення військових додому, складність повернення у мирне життя, зміни у стосунках та суспільстві -- все це болісно резонує з сьогоденням України. «Вистава буде трошки про те, як може бачити зараз світ людина, яка повернулася з «нуля», -- прокоментувала напередодні прем'єри О. Дмитрієва. -- Коли воїн приходить додому – й зустрічає тут балаган і карнавал. Так само актуальними мені здаються персонажі, які вербалізують: «Наша фабрика

снарядних ящиків скоро може прогоріти». Саме в цей час, заробляючи на війні, ці «хтось» обов'язково після війни перероблять свої фабрики для снарядів на щось більш прибуткове. А надважливою для мене є фраза: що буде з нами, якщо цей солдат перестане воскресати?» [1].

Участь Сергія Жадана як перекладача поетичних текстів має особливе значення. Поєднуючи досвід письменника та військовослужбовця, він зміг передати не лише поетичну силу оригіналу, а й справжнє розуміння того, що переживає солдат, який повертається з війни. Його переклад став містком між досвідом Першої Світової війни та реаліями сучасного збройного конфлікту.

Сценографія вистави Михайла Ніколаєва у камерному просторі театру «Золоті ворота» вражає своїм індустріальним характером, що створює атмосферу занедбаного простору чи підпільного театру. Декорації імітують напівзруйноване приміщення з облупленими стінами сірого кольору, де скрізь видніються сліди часу та запустіння. Бетонні поверхні, тріщини та нерівності стін підкреслюють аскетизм простору.

У виставі порівняно камерний ансамбль виконавців. Головні ролі виконують заслужена артистка України Віталіна Біблів, Богдан Буйлук, Ян Корнєв, Андрій Поліщук, Антон Соловей, Роман Кучерявенко, Христя Люба. Запрошеними акторками з ХАДТЛ ім. В.А. Афанасьєва стали Лілія Осейчук і Вікторія Міщенко. Разом ця акторська команда створює захоплююче театральне видовище, яке поєднує драму з музичною виразністю жанру кабаре.

У відгуку на виставу Світлана Максимець писала: «Думаєте, це вистава про того, хто повернувся? От і ні. Це вистава про тих, хто залишився. Про тих, що тримають тил, купують інвалідності та виміряють патріотизм гаманцем. Про тих, яким не стало сил чекати, про збагачених на війні та надійно захованих від мобілізації та совісті» [3].

Жанр кабаре в умовах повномасштабної війни в Україні набуває нового звучання, стаючи засобом критичного осмислення воєнної реальності та суспільних трансформацій через синтез музики, драми та гострого соціального коментаря. Використовуючи традиції політичного театру Б. Брехта та

бродвейського мюзиклу у стилі кабаре, режисерки Олена Коляденко та Оксана Дмитрієва створили разюче відмінні вистави, що змушують глядача замислитися не лише про долю тих, хто воює, а й про позицію тих, хто залишився в тилу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брехт у кабаре: Оксана Дмитрієва ставить виставу в «Золотих воротах», пісні – у перекладі Сергія Жадана. Український театр, 6 серпня 2025. <https://theatermag.com.ua/publication/226?section=ACTIVITY> (дата звернення: 10.10.2025).
2. Клековкін О. Ю. *Mise en scène: Ідеї. Концепції. Напрями*; Ін-т проблем сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2017. 800 с.
3. Максимець С. Барабани з балагана. Відгук про виставу Brecht.Cabarett. — Вікенд, 15 вересня 2025. URL: <https://weekend.today/kolonki/brecht-cabarett-vidguk.htm> (дата звернення: 10.10.2025).
4. Мусхаріна В. Звабливий, складний і сенсовний: відгук на мюзикл «Кабаре». — Сенсор медіа, 12 грудня 2023. URL: <https://sensormedia.com.ua/theatre/zvablyvyuy-skladnyy-i-sensovnyy-vidhuk-na-miuzykl-kabare/> (дата звернення: 10.10.2025).
5. Про що говорить «Кабаре»: репортаж із-за лаштунків мюзиклу в Молодому театрі. Друк. <https://druk.press/pro-scho-hovoryt-kabare/> (дата звернення: 10.10.2025).



Катерина ПАНАСЮК,

асистент кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

Юлія НЕБЕСНА,

асистент кафедри театрального мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

ketrinpan@gmail.com

Тернопіль, Україна

ФЕНОМЕН ГАЛИЦЬКОГО ТЕАТРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ: РОЛЬ ДУХОВЕНСТВА ТА СОЦІАЛЬНІ ОБМЕЖЕННЯ

Галицький театр не був прямим виявом духовності Галичини, радше – формою самозбереження національної свідомості. З огляду на політичні, а передусім економічні обставини, у яких перебувало українське населення Галичини, не існувало можливостей для заснування театру (мандрівного чи стаціонарного), здатного забезпечити матеріальне існування діячів сцени та стабільне функціонування театральної інституції. Аналогічне становище спостерігалось і в літературній сфері: літературна діяльність, одна з найбільш складних і водночас малоприбуткових професій, як у ХІХ столітті, так і сьогодні, могла бути лише побічним заняттям, але не основним джерелом доходу. Саме тому у другій половині ХІХ століття простежується тенденція формування мистецької інтелігенції Галичини переважно з представників духовенства.

Іван Франко зазначав: «Наша галицько-руська суспільність з многих поглядів ненормальна, а головно тим, що у нас нема ані руського освіченого та заможного міщанства, ані численного чиновництва, ані шляхти, т. є. іменно тих верств, котрі скрізь в Європі піддержують театр, для котрих театр є справдішньою потребою і котрі в історичнім розвитку й витворили нинішній

театр, і зробили його іменно таким, яким він є.(...) Місце тих верств у нас поки що заступає духовенство.»[1].

У загальноєвропейському культурному просторі духовенство традиційно дистанціювалося від театру та акторського стану, що різко контрастує з галицькою ситуацією другої половини ХІХ століття. Показовим є приклад Мольєра: Паризький архієпископ заборонив його поховання, вважаючи актора грішником; заборону було скасовано лише за втручанням короля. Найвидатнішого драматурга Франції поховали вночі, без церковного обряду, за огорожею кладовища, де зазвичай ховали самогубців і нехрещених дітей. Станом на кінець ХІХ століття православне та латинське духовенство на українських землях також дистанціювалося від театру й уникало публічної присутності в театральному просторі.

Натомість у Галичині сформувалося своєрідне, нетипове для Європи явище: галицько-руський театр значною мірою існував за підтримки духовенства. Українська греко-католицька церква не лише сприяла розвитку театру, а й підтримувала його фінансово. Представники духовенства становили помітну частину театральної публіки; нерідко священники виступали авторами драматичних творів, композиторами, перекладачами іноземної драматургії, поетами та театральними діячами.

Серед представників духовенства можна виокремити такі творчі постаті: о. Микола Леонтійович Устиянович — переклав п'єсу польського драматурга Юзефа Коженьовського «Карпатські верховинці», яка під назвою «Верховинці» ставилася в багатьох театрах України; о. Іван Миколайович Гушалеви́ч — автор п'єси «Підгоряни», що набула широкого сценічного поширення; у 1882 році Марко Кропивницький переробив її на оперету; о. Михайло Михайлович Вербицький — видатний український композитор, автор музики до оперет, водевілів, мелодрам, а також до історичних драм; о. Віктор Григорович Матюк — написав солоспів до народної мелодрами «Капраль Тимко»; о. Порфирій Іванович Бажанський — автор перших галицько-руських опер «Олеся» та «Марія»; о. Сидір Іванович Воробкевич — плідний автор опереток і

театральний композитор; слід зазначити, що він був одним із небагатьох православних священників у Галичині, які активно підтримували театр, тоді як більшість діячів належали до УГКЦ; о. Василь Степанович Ільницький — автор першої спроби історичної драми («Настася») та театральний критик; о. Омелян Михайлович Огоновський — автор драм «Федько Острозький» (1861) та «Настасія» (1862); о. Осип Григорович Барвінський — автор трагедії «Павло Полуботок, наказний гетьман України» (вид. 1887, Львів) та драми «Чернігівка» (за повістю М. Костомарова); о. Іван Григорович Озаркевич — у Коломиї здійснив постановки драматичних творів І. Котляревського та М. Стеценка у власних переробках. Він став ідеологом і натхненником цієї театральної справи, забезпечивши молоду сцену українським репертуаром, який раніше в Галичині практично був відсутній. Скориставшись наявністю друкованих текстів п'єс «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник», о. І. Озаркевич адаптував їх до місцевих умов: переніс дію з Полтавщини на Покуття, відредагував мову відповідно до покутської говірки, змінив імена персонажів, замінив пісенний матеріал, пов'язаний зі східноукраїнськими реаліями, на локальний фольклор. Таким чином він здійснив те, що сьогодні окреслюється як літературна адаптація — поширену практику в європейських театрах кінця XVII — першої половини XIX століття.

Активна участь духовенства у становленні й розвитку театру не могла не позначитися на його художніх особливостях. Серед характерних рис — схильність до моралізаторства та проповідницьких інтонацій, ідеалізація сценічних образів із домінуванням сентименталізму, усунення всього неестетичного, що могло виходити за межі вузькопарафіяльних уявлень про пристойність, а також відсутність критичного аналізу соціальних явищ і відмова від зображення так званих «прикрих тем», здатних вплинути на вразливого глядача.

Слід зазначити, що такі тенденції були зумовлені не лише втручанням духовенства, а й художніми взірцями, на які орієнтувалися галицькі драматурги, зокрема польською та галицько-польською драматургією.

Тогочасні критики характеризували ці твори як «повні конвенціональної фальші і порожні до межі неможливого».

Під впливом духовенства в театрі сформувалася певна дилема: відсутність можливості сценічного зображення тієї верстви галицької інтелігенції, яка відігравала ключову роль у національному розвитку, – самого духовенства, його позитивних і негативних впливів. Той факт, що більшість інтелігенції складалася саме з духовенства, унеможлилював звернення до гостросоціальних тем, адже жодна цензура не допустила б подібний матеріал до сцени.

Для літератури, а особливо для театру, надзвичайно важливим було б ґрунтовне осмислення становища та впливів духовенства на суспільство, аналіз його психології, ідеалів, прагнень і внутрішніх суперечностей. Проте для драматичної літератури того часу це залишалось недосяжним, оскільки більшість письменників були безпосередньо пов'язані з церковним середовищем і не наважувалися на критику власної верстви.

Поза духовенством існувала також світська інтелігенція – учителі, нотаріуси, адвокати, судові урядники. Однак у кількісному та якісному співвідношенні їхній вплив на театральний процес був незначним. Хоча драматична література потенційно могла б знайти в цьому середовищі чимало цікавих тем, специфіка їхньої діяльності залишалася малодоступною для театального осмислення.

Однією з головних перешкод розвитку галицького театру було його орієнтування майже виключно на селянську аудиторію. Водночас розвинений театр не може бути класовою інституцією: його репертуар має охоплювати всю суспільну структуру, відображати різні соціальні верстви та їхні взаємозв'язки.

Створення театру західноєвропейського, міщансько-буржуазного типу в Галичині на той час було неможливим, а його існування підтримувалося штучно. Узагальнюючи, можна виокремити три чинники, що гальмували еволюцію галицького театру:

- цензура, яка не допускала до сцени творів, що висвітлювали актуальні суспільно-політичні проблеми;
- відсутність відповідної міщансько-буржуазної публіки, у зв'язку з чим руський театр змушений був залучати польську та єврейську аудиторію французькими оперетами й перекладами польських п'єс;
- суперечливий, але важливий чинник, на який звертав увагу Іван Франко, – слабка присутність національної історичної традиції, близької до народної свідомості, що могла б стати підґрунтям для театрального репертуару.

Попри зовнішні та внутрішні обмеження, театр зберігав свою життєздатність і залишався важливим чинником суспільного впливу, виконуючи просвітницьку функцію.

Завершуючи, слід зауважити, що головною метою галицького театру другої половини XIX століття було виховання глядача. Відбувся своєрідний злам: п'єси, у яких народ зображувався в принизливому, карикатурному світлі, були усунені з репертуару. Їхнє місце посіли серйозні, насамперед історичні драми. Як писав Степан Чарнецький, «нарід у-перше почув зі сцени велику пісню про минуле, вперше побачив великі легенди своєї давнини, славні події своєї історії»[2,с. 97]. Це були постановки творів отців Омеляна Огоновського, Миколи Устияновича, Осипа Барвінського та інших представників духовенства, які мали значний успіх.

1848 рік, коли на хвилі австрійської революції активізувався національний рух і виник український театр, став переломним. У Львові тоді ще не існувало достатніх українських мистецьких сил, здатних самостійно започаткувати театральну справу, тому саме духовенство взяло театр під свою опіку, сформувавши унікальне, не характерне для Європи поєднання церкви й театру. Це забезпечило міцний старт і створило підґрунтя для подальшого розвитку та утворення театрального мистецтва в Галичині.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Франко І. Наш театр [Електронний ресурс] // Публіцистика. — 1892. — Режим доступу: <https://www.i-franko.name/uk/Publicistics/1892/NashTeatr/2.html> (дата звернення: 20.11.2025).
2. Чарнецький С. М. Нарис історії українського театру в Галичині / Степан Чарнецький. - Львів : Накладом фонду «Учітеся, брати мої», 1934. - 253 с. : іл., портр. - Містить покажчик.



Людмила ПОЛЯНОВСЬКА,
старший викладач Київського національного
університету театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка–Карого,
berunov86@ukr.net
Київ, Україна

КРАУДФАНДИНГ ЯК МЕХАНІЗМ ПІДТРИМКИ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПРОЄКТІВ В УКРАЇНІ

Повномасштабна війна суттєво змінила умови існування театральних інституцій в Україні. Руйнування інфраструктури, евакуація колективів, зменшення державного фінансування та аудиторій в деяких регіонах – все це спонукає театри шукати нові фінансові моделі. У таких умовах краудфандинг – форма масового залучення коштів через онлайн-платформи – стає важливим інструментом виживання й розвитку культурних ініціатив.

Краудфандинг визначається як механізм фінансування проєктів через малі добровільні внески великої кількості учасників через цифрові платформи [2, р.79]. Для театральних колективів це спосіб не лише зібрати кошти, але й комунікувати з глядачем, тестувати попит і створювати сталі зв'язки з аудиторією. Культурна економіка вказує на те, що мистецькі проєкти часто існують у стані «ринкової невизначеності», де попит складно прогнозувати. Краудфандинг компенсує цю невизначеність, дозволяючи митцю перевірити суспільну значущість ідеї ще до реалізації. Також краудфандинг дозволяє скорочувати залежність від державних субсидій чи великих спонсорів, що особливо важливо під час війни, коли державний бюджет та комерційний сектор зазнають фінансових втрат.

Театральна вистава за своєю природою належить до сфери послуг, що потребує специфічних економічних механізмів управління. За визначенням Ф.Котлера, «послуги – це об'єкти продажу у вигляді дій, вигод або задоволення». З цього випливає, що послуги не зберігаються і споживачу пропонується щось таке, що не має матеріальної форми [3, с.638]. Театральна

вистава – типовий приклад такої послуги: глядач не купує матеріальний об'єкт, а отримує враження, які є нематеріальними і неповторними.

На відміну від товару, послуга має низку характеристик:

– нематеріальність – це головна відмінна риса. Театральна вистава як послуга – процес і дія, до якої неможливо доторкнутись чи оцінити до моменту показу. Глядач не може заздалегідь оцінити її якість – лише після перегляду.

– неоднорідність – жодна вистава не є повністю ідентичною іншій. На якість впливають людський фактор, кваліфікація виконавців, настрої глядачів, взаємодія між ними.

– збіг етапів виробництва і споживання – послуга надається одночасно з її споживанням: глядач присутній під час «виробництва» театральної вистави і може навіть впливати на атмосферу та сприйняття вистави іншими.

– швидкоплинність – театральну виставу не можна зберегти чи перепродати в її первинному вигляді. Матеріальні складові (декорації, костюми тощо) можуть бути збережені, але сама подія є унікальною і разовою [4, с.86-87].

Ці характеристики мають безпосередній економічний вплив: на відміну від товарів, послуги складніше стандартизувати, ускладнюється прогнозування попиту, що підсилює роль краудфандингу, як гнучкого фінансового інструменту для таких нематеріальних продуктів.

Мотивація учасників краудфандингових кампаній у театральній сфері відрізняється від комерційних. Як показують сучасні дослідження стану краудфандингу в Україні, основним чинником, який мотивує підтримувати соціально важливі проєкти є не прибуток, а бажання сприяти розвитку цінностей, культури, національної ідентичності, особливо у період війни [1, с.125-126].

Процес організації краудфандингової кампанії складається з кількох послідовних етапів, кожен з яких має критичне значення для успіху проєкту.

Етап 1 – Підготовка. На цьому етапі визначається основна мета кампанії, проводиться детальний аналіз ризиків, пов'язаних з реалізацією проекту, та формується фінансова ціль, яка має бути реалістичною й обґрунтованою. Важливо оцінити цільову аудиторію та її потенційний інтерес, а також підготувати необхідні ресурси для ефективного запуску кампанії.

Етап 2 – Вибір моделі та платформи. Залежно від типу проекту обирається відповідна краудфандингова модель (донатна, винагородна, інвестиційна або боргова) та платформа для збору коштів. Важливо враховувати репутацію платформи, її умови, комісії, наявність інструментів для комунікації з донорами та легкість у веденні кампанії.

Етап 3 – Сторітелінг і комунікація. На цьому етапі створюється емоційний, але етично виважений наратив, який здатен зацікавити потенційних інвесторів чи донорів. Сторітелінг включає опис проблеми, яку вирішує проект, його унікальні характеристики, а також цінності, що спонукатимуть людей підтримати ідею. Важливим аспектом є прозорість і правдивість інформації для формування довіри.

Етап 4 – Винагороди. Для залучення інвесторів чи донорів часто пропонуються винагороди: це можуть бути як цифрові бонуси (електронні матеріали, підписки, контент), так і досвідні (запрошення на події, ексклюзивні зустрічі, персоналізовані подарунки). Винагороди повинні бути чітко структуровані, цінні для донорів і відповідати рівню внеску.

Етап 5 – Промоція. Кампанія потребує активного просування через соціальні мережі, партнерські ресурси, блогерів та амбасадорів. Важливо застосовувати різні канали комунікації, створювати регулярні оновлення про хід кампанії та взаємодіяти з потенційними учасниками, щоб підтримувати інтерес і мотивацію вкладати кошти.

Етап 6 – Виконання і звітність. Після завершення збору коштів необхідно забезпечити прозоре використання фінансів та виконання обіцяних проектом результатів. Регулярна звітність перед донорами формує довіру, підвищує репутацію команди та створює позитивний імідж для майбутніх кампаній. Крім

того, важливо вчасно виконувати зобов'язання щодо винагород і комунікувати будь-які зміни у планах або графіку реалізації проекту.

Незважаючи на очевидну зручність та доступність краудфандингу, він має низку суттєвих недоліків. Серед них – кібератаки, коли шахраї можуть викрасти персональні дані чи перенаправити кошти на власні рахунки, а також випадки фінансового шахрайства, включно з інвестиціями в неіснуючі проекти. Також значною проблемою є брак інформації через політику анонімності та приватності, що ускладнює інвесторам оцінку проектів і підвищує ризики невдалих вкладень. В Україні відсутнє спеціалізоване законодавство, яке регулювало б діяльність платформ і гарантувало повернення коштів у разі невдачі проекту, що породжує недовіру та «відтік капіталу» на зарубіжні майданчики. Крім того, ринок страждає від нестачі кваліфікованих фахівців і регуляторів: перевірки проектів часто формальні, а послуги професіоналів дорогі та обмежені, що ускладнює безпечне інвестування та розвиток вітчизняних ініціатив [1, с.127] .

Краудфандинг не замінює державну підтримку, але доповнює її, створюючи змішану модель фінансування театральних проектів. Проте, поєднання публічних грантів, приватних пожертв і краудфандингу підвищує стійкість культурних інституцій. У воєнний час це стає ключовим чинником збереження культури та національної ідентичності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гребенюк, Н.О., Швайко, М.Л., Тихомирова, К.С. Роль краудфандингу у майбутньому України: проблеми та перспективи. Соціальна економіка, 66, 120-130. <https://doi.org/10.26565/2524-2547-2023-66-11> (дата звернення: 10.10.2025).
2. Rijanto, A. (2022). Creative industries project financing through crowdfunding: the roles of fund target & backers. *Creative Industries Journal*, 15(1), 79-96. <https://doi.org/10.1080/17510694.2021.1899489> (дата звернення: 10.10.2025).
3. Котлер Ф., Армстронг Г. Основи Маркетингу. К.: Діалектика, 2022. 880с.

4. Поляновська Л. Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів VIII Міжнародної науково-практичної конференції. 27.04.2023 р. Київ: КНУТКТ імені І.К. Карпенка-Карого, 85-88. URL <https://surl.li/hppbrv> (дата звернення: 10.10.2025).



Юлія СКОМОРИВСЬКА,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
ОП Сценічне мистецтво (Режисура івент-проектів)
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Науковий керівник:
Людмила ВАНЮГА,
завідувачка кафедри театрального мистецтва,
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка,
кандидатка мистецтвознавства, професорка,
заслужена діячка мистецтва України,
Тернопіль, Україна

ІНТЕРАКТИВНІ ТЕМАТИЧНІ ДИТЯЧІ ІВЕНТ-ПРОЄКТИ

У сучасній освітній та культурній практиці особливого значення набувають інтерактивні тематичні дитячі івент-проекти, які поєднують навчання, гру та творчу взаємодію. Такі події створюють умови для активної участі дітей, розвитку емоційного інтелекту, креативності й соціальних навичок. Інтерактивні підходи дозволяють дитині не лише бути спостерігачем, а стати безпосереднім учасником події, співтворцем освітнього або мистецького процесу.

Проблему інтерактивних форм роботи з дітьми досліджували Л. Виготський, К. Роджерс, Г. Костюк, І. Бех, С. Максименко, а також сучасні практики дитячих івентів — О. Караман, Н. Сорока, Т. Гнатюк. У їхніх працях наголошується, що саме інтерактивна модель навчання та дозвілля сприяє гармонійному розвитку дитини як особистості, стимулює пізнавальну активність і формує навички співпраці. Однак системне впровадження інтерактивних дитячих івентів як освітньо-культурної методики потребує подальшого дослідження та методичного осмислення.

Мета дослідження — визначити педагогічні та творчі особливості організації інтерактивних тематичних івент-проектів для дітей, а також окреслити їхній виховний і розвивальний потенціал.

У процесі роботи використано методи аналізу наукових джерел, педагогічного спостереження, опитування батьків та організаторів подій, а також узагальнення практичного досвіду проведення дитячих інтерактивних івентів. Опитування показало, що понад 80% дітей активніше залучаються у діяльність, коли подія має ігрову, креативну або тематичну форму.

До найбільш ефективних форматів інтерактивних івент-проектів належать:

- Освітньо-ігровий квест — об'єднання навчальних завдань із пригодницьким сюжетом;
- Тематична станція або лабораторія — пізнання через експеримент і творчість;
- Театр інтерактивної дії — поєднання гри, імпровізації та художнього самовираження;
- Творчий воркшоп — колективне створення арт-об'єкта або проекту;
- Святково-пізнавальний фестиваль — синтез розваги, освіти та соціального виховання.

Такі формати сприяють розвитку комунікативних умінь, самовираженню, командній роботі, формуванню позитивного досвіду участі у спільній творчій діяльності.

Інтерактивні тематичні дитячі івент-проекти є ефективним засобом соціалізації, виховання і розвитку дитини. Вони поєднують пізнавальну, емоційну та творчу сфери, формують навички співпраці, ініціативності та відповідальності. Такі події не лише розважають, а й навчають через дію, розвивають креативність, критичне мислення та емоційний інтелект.

Застосування інтерактивних методів в організації дитячих івентів забезпечує створення живого освітньо-культурного середовища, у якому кожна дитина відчуває свою значущість і може вільно проявити себе.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гнатюк Т. Інтерактивні форми навчання у позашкільній освіті. – Харків, 2021.

2. Караман О. Методика організації дитячих культурно-дозвілєвих подій. – Київ, 2020.
3. Бех І. Виховання особистості в інтерактивному середовищі. – Київ, 2019.
4. Vygotsky L. Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes. – Cambridge: Harvard University Press, 1978.



Єгор СТУПАК,
студент II курсу магістратури
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ

Науковий керівник:
Ольга БУЧМА-БЕРНАЦЬКА,
кандидат мистецтвознавства, доцент
завідувач кафедри режисури та акторського мистецтва
факультету сценічного мистецтва КМАЕЦМ

Київ, Україна
duoargentum@gmail.com

ВПЛИВ МИСТЕЦТВА ПАНТОМІМИ НА ПЛАСТИЧНІ ЗАСОБИ ВИРАЗНОСТІ АКТОРІВ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ ТА СПОЛУЧЕНИХ ШТАТІВ АМЕРИКИ

Пантоміма – це особливий вид мистецтва, якому характерна яскрава тілесна виразність, чіткий жест та фізичний трюк як самостійно, так і в синтезі з іншими видами мистецтва. Її сила полягає не лише у фізичних можливостях людини, а й у психо-фізичні здатності через тіло передавати палітру внутрішніх переживань, створюючи нескінченну варіативність пластичних форм. Як окремий жанр, пантоміма сформувалася у XIX столітті, однак її коріння сягає глибини історії театру – від античних мімів і римських пантомім у колізеях до масок комедії дель арте. У британському театрі цей жанр залишив особливо помітний слід. Вплив британської театральної школи відчутний у грі багатьох британських акторів в кіно, чия фізична виразність відрізняє їх від акторів інших шкіл. Тілесна точність в акторській манері Мартіна Фрімена, у сценічній пластиці Бенедикта Камбербетча, а також у майстерній пантомімній грі Роуана Аткінсона, який по праву вважається найяскравішим мімом сучасності. Навіть у британській популярній культурі пантоміма залишається знаковим феноменом. В цьому контексті варто, згадати пісню гурту Queen – «Шоу має продовжуватися», де звучать символічні слова: «...За завісою, у вигляді

пантоміми...»(behind the curtain, in the pantomime), що підкреслюють глибоке вкорінення цього жанру в англомовній культурі.

У цьому контексті доречно розглянути відеолекцію, у якій британський режисер і актор театру Ієн Лохлен розповідає про пантоміму та її місце на сучасній британській сцені [1]. Він відмічає провідну роль пантоміми у британському театрі, навіть виділяючи особливість побудови мізансцен та виходів акторів пантомім, також підкреслює зв'язок із комедією дель арте. Ієн Лохлен, як актор та режисер використовує засоби виразності мистецтва пантоміми, і у власних постановках, і у власних акторських роботах, він відомий своїми жіночими ролями, і тут засоби виразності мистецтва пантоміми якнайбільш влучно доповнюють його образи. Засоби виразності мистецтва пантоміми у акторських роботах іншого сценічного та кіно коміка Роуана Аткінсона проявлені через його образ Містера Біна, схожого на маску комедії дель арте, його акторська техніка поєднує у собі яскраву міміку, виразність мімічних реакцій, пантоміми та синхробуфонади, водночас зберігаючи глибину особистості Аткінсона, інженера за освітою та випускника Оксфорду, глибокої та розумної людини. А образ Містера Біна можна розглядати, як маску, що втілює архетип наївного, самотнього, але винахідливого героя, який існує на межі між дорослим і дитячим світом. У цьому сенсі Містер Бін є сучасним варіантом арлекіна – персонажа, який комунікує з глядачем через тіло, міміку, паузу, темпоритм і пластичну дію. Відсутність слів у більшості епізодів підсилює природу образу. Аткінсон сам зазначав, що створював Містера Біна, як персонажа, зрозумілого будь-якій культурі без перекладу. Ця універсальність – ознака мистецтва пантоміми, у якому комунікація ґрунтується не на тексті, а на тілесності, рухах та фізичній логіці дії. У сценічних виступах Роуана Аткінсона у форматі номерів пантоміми, актор демонструє досконале володіння прийомами синхробуфонади – жанру, де музика, міміка та ритм поєднуються у візуально-комічну симфонію. Його рухи максимально точні, акценти синхронні з музичними партіями, а реакції – гіперболізовані, що створює ефект трюку, котрий утримує увагу глядача. У

номері «Піаніст» [2] актор імітує гру на уявному фортепіано, передаючи кожен звук, паузу та помилку через пластику, міміку та дихання. Це яскравий приклад пантоміми, як мови без слів, у якій тіло стає музичним інструментом. А в номері «Барабанщик» [3] – Аткінсон створює комічну симфонію тілесного ритму, де рухи перетворюються на самодостатню музичну дію. Таким чином, Роуан Аткінсон є продовжувачем традицій британської пантоміми, що поєднує у собі зовнішню яскраву форму, фізичний гумор і майстерність створювати ефекти – трюки.

На протилежному боці фізичної комедії є сфера, де пантоміма не менш проявляється у виразності акторів. Якравим представником цього напрямку – є Бенедикт Камбербетч. Він представник класичної британської акторської школи, у якій домінує драматизм, текстова виразність та інтелектуальна побудова ролі. Його акторська манера має відмінність від підходу Аткінсона та вирізняється точністю інтонацій, контролем над темпоритмом мови та психологічною глибиною персонажів. Проте у його ролі Віктора франкештейна у однойменній вситаві[4], його зична манера гри голосом доповнюється пластикою, яка як умога точно предає стан чудовиська, якого він в тілює на сцені. Пластика присутн і в кіно ролях Камбербетча наприклад у фільмі «Хоббіт», виконуючи роль дракона Смауга [5], виявив іншу сторону свого таланту – володіння тілом, мімікою та пластикою, що тяжіє до мистецтва пантоміми. Використовуючи технологію захоплення руху актора – «motion capture», Камбербетч передає через рухи та вираз обличчя характер і емоції фантастичної істоти, демонструючи гнучкість, еластичність і повне володіння тілесною виразністю. Цікаво, що саме в ролях фантастичних та фентезійних персонажів актори можуть найбільше реалізувати власну тілесну та мімічну майстерність. Його партнер по фільму, Мартін Фріман виконавший роль Більбо Бегінза, відомий, як актор психологічного реалізму, у своїй творчості зазвичай спирається на природність поведінки та мінімалізм жестів. Проте одна яскрава роль Мартіна Фрімана, де актор грає міма [6], демонструючи здатність легко переходити від умов акторського існування на сцені до інших способів

сценічної А кіномистецтва. Його творчість поєднала в собі елементи пантоміми, клоунади та глибокого драматизму, заклавши фундамент візуальної акторської школи ХХ століття. Це цілком закономірно, адже сам Чаплін був вихованцем британської школи пантоміми. Чарлі Чаплін розпочав свою сценічну діяльність у традиції англійського мюзик-голлу, де здобув перший досвід пантоміми, сценічного жесту й тілесної виразності, це яскраво висвічується у власне його автобіографії [7]. Він переніс у Голлівуд не лише техніку пантоміми, а й її філософію – синтез сценічної клоунади, соціальної сатири й гуманістичного погляду на життя «маленької людини». Його герой-безхатченко став архетипом вільного номада – спостерігача за суспільством, який не належить до жодного класу, але шукає власне місце. Сучасниками Чарлі Чапліна у жанрі німого кіно та фізичної комедії були також Бастер Кітом і Гарольд Ллойд, в їх акторських роботах пантоміма була невід'ємною частиною жанру та проявлялась у кожного власним оригінальним шляхом. Пізніше вже наприкінці ХХ ст. в американському кіно з'являється яскравий представник фізичної комедії, схожої по духу та засобам виразності актора, – Джим Керрі, котрий використовує природню міміку та пластику тіла. Гумове обличчя, як часто називають його, проте не тільки обличчя, а усе тіло дозволяє Керрі створювати щоразу унікальну пластичну форму образу, проявляти одночасно комізм та душевність власних персонажів. Найяскравіше ці якості проявилися у фільмах «Маска» (1994), «Ейс Вентура» (1994) та «Грінч» (2000). Цікаво, що режисер фільму «Маска» першопочатково планував зняти стрічку жахів, однак завдяки Керрі вона перетворилася на блискучу комедію. Більшість запланованих візуальних спецефектів було замінено живою акторською пластикою, гротеском і візуальним трюками, за допомогою яких актор сам створював «коміксовість» персонажа. Таким чином, Керрі через власну природню пластичність, не тільки обличчя, а й тіла, демонстрував вправні ефекти які тримали увагу глядача і навіть сьогодні роблять фільми з його участю окремим піджанром у жанрі комедії. Таким чином можна припустити, на нашу думку, Джим Керрі втілює сучасну форму «розумного Арлекіна» – за

визначенням Леся Курбаса [8], поєднуючи пластичність, інтелектуальну іронію й здатність до глибокої трансформації. Не тільки візуальну пластичну комедію а й глибинні переходи до природного драматичзму можна прослідкувати у фільмографії Керрі. Його творчість є своєрідним містком між пантомімою Чарлі Чапліна і сучасним кінематографічним гротеском.

Отже, гра британських та американських акторів, пронизана пантомімою. Традиція такої акторської гри наповнена корінням комедії дель арте, вуличного театру та мюзик-голл. Вона заклала принципи, що визначають існування актора не лише через слово, а передусім через тілесну дію, пластику, ритм і трюк. Ця театральна традиція, у якій поєднуються тілесність, комічність та візуальна фантазія, перетнула океан разом із численними британськими митцями – серед них і Чарлі Чаплін, який став першим універсальним символом німого кіно та уособленням мови без слів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. URL: <https://youtu.be/YQ5PfYZ9VaM?si=Q-0o3x-2qEXhXcZ0> (дата звертання 01.10.2025)
2. URL: <https://youtu.be/7v5BCX6bkLQ?si=t71-gSTYqk7OkFvb> (дата звертання 01.10.2025)
3. URL: https://youtu.be/A_kloG2Z7tU?si=L6vBVSHZZdvdr3eZ (дата звертання 01.10.2025)
4. URL: <https://youtu.be/DmkQHV8e4Rk?si=aA5waMlXhGc-U0Qa> (дата звертання 01.10.2025)
5. URL: <https://youtu.be/sXN9IHrnVVU?si=buGxA2ZnZSTQWGR1> (дата звертання 01.10.2025)
6. URL: <https://youtu.be/JdSz2UhHZr4?si=ZQvK4Mkq4PFrHRIZ> (дата звертання 01.10.2025)
7. Chaplin, Charlie. My Autobiography. – London: The Bodley Head, 1964. – 512 с.
8. Курбас Лесь. Філософія театру. Харків: Видавець Олександр Савчук. 2022. 920 с.

Олександра ТІМАШОВА,
Студентка 1 курсу магістратури
Харківського національного університету
мистецтв імені І.П. Котляревського

Науковий керівник:
Юлія ЩУКІНА,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри театрознавства
ХНУМ імені І.П. Котляревського
Харків, Україна
timashova.aleksandra@gmail.com

**МИСТЕЦТВО ТА НАЦІОНАЛЬНА СВІДОМІСТЬ ПРОТИ
ДИКТАТУРИ ТА АМБІВАЛЕНТНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ У ВИСТАВІ
«ЧЕРВОНА РУТА» ЛЬВІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО ТЕАТРУ
ІМ. М. ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ**

Володимир Івасюк є людиною, яка подарувала світу одну з найзнаніших пісень під назвою «Червона рута», що стала справжнім хітом. Та десятки інших популярних пісень. Композитор, музикант, мультиінструменталіст у свої 21 рік здобув неабияку славу та успіх. Але подальша його життєва доля склалась не так успішно, на чому спричинилася система СРСР. Життя композитора обірвалось, коли йому було всього 30 років. Але за свій недовгий вік Володимир Івасюк встиг багато зробити для української музики.

Режисер вистави «Червона рута» Львівського національного театру імені М. Заньковецької заслужений артист України Максим Голенко вороже ставиться до проникнення російських наративів в українську культуру і визначає всю ту тоталітарну, радянську систему, в якій довелося жити Івасюкові як його головного ворога. Цей конфлікт пронизує всю виставу. Від її початку, коли падає бюст Леніна (натяк на документальний епізод з життя Володі Івасюка, через який на нього було заведено справу і виключено зі

студентів) – до гнітючих відносин В. Івасюка з Тетяна Жуковою. В адаптованому для сцени кіносценарію Наталки Ворожбит та у виставі М. Голенка підкреслено, що В. Івасюк та Т. Жукова, яка є уродженкою росії – з різних середовищ. Образ Т. Жукової у виставі є втіленням усього чорного та злого, навіть диявольського. Виконують цю роль Оксана Цимбаліст, Олександра Мироненко, Єлизавета Цілик, брюнетки, в суцільно чорному вбранні, з характерною грубою поведінкою. Всупереч тому, що в реальному житті Т. Жукова фарбована білявка. І для цієї суперечливості є підстава, адже автор вистави, режисер М. Голенко визначив жанр «Червоної рути» як «майже біографічний, майже мюзикл». Але все ж таки інші персонажі, наприклад Софія, Люда, не мають у виставі такої розбіжності в зовнішності з їх реальними прототипами.

Тож, для глядачів залишається питанням чому Жукова в цій виставі саме така, чи належала вона до «компетентних органів», чи була вона підслана, адже таким є художнє трактування та бажання автора зобразити росіянку Жукову відьмою.

На ці питання знаходить відповіді театрознавець Тарас Федорчак: «Ця особа вирішена у виставі найнеудаліше. <...> Це відверто негативний образ. І цілком резонно – зі всього масиву інформації, що мені довелося перелопатити, її роль у житті Івасюка була саме такою <...> Тому її однозначне зображення чорною фарбою мене не дратує. Дратують прийоми. Від перших слів знайомства Жукова висловлює погляди, які цілком суперечать поглядам Івасюка. Це дивно, тому що навіть у виставі її до нього підсилають ті ж таки кегебісти. Якщо твоє завдання втертися в довіру до об'єкта нагляду – для чого його одразу відштовхувати? І тільки якоюсь містиккою і злими чарами тоді можна пояснити, що між ними взагалі склались якісь стосунки (десь так воно у виставі й пояснюється) <...>» [3, с. 93-94].

Антиподом Т. Жукової у виставі є образ відданої В. Івасюку Люди (Діана Каландарішвілі).

Цей конфлікт «світлого» і «темного» початків відображений і в сценографії Юлії Зауличної. На сцені можна побачити велику прямокутну конструкцію сірого кольору, яка заповнює весь простір, за винятком авансцени. Сценографія «Червоної рути» складається з декількох ярусів. В ній є як і реальні сходи, так і їх імітація в оформленні верхнього поверху. В них вбачаємо життєві сходи В. Івасюка. Сходи, якими його скидають принижуючим жестом, не допускаючи до інституту. Сходи, якими до нього навідується його перше кохання – Люда. Сходи, якими до Івасюка приходять та уходять різні люди, лишаючи фатальний чи щасливий слід. Сходи, якими він прямує до своїх мрій. Володимир Івасюк – як у житті, так і у виставі неодноразово падав зі сходинок, а все ж підіймався і продовжував свій шлях. Але весь цей рух відбувається в безбарвній, консервативній, холодній конструкції, що нагадує післявоєнні забудови СРСР в стилі бруталізму. У конструкції Юлії Зауличної присутня арка, через яку з'являються нові декорації та змінюють інтер'єр і місце дії, як от студія звукозапису, кімната В. Івасюка, зал батьківського будинку. Ця арка має прямокутну форму, яка ще відома під назвою арка-портал, вона «телепортує» героя у нове місце дії, а ще – у спогадах про той «світлий» початок – до родинного гнізда, де домашній затишок, до фортепіано, що народжує найпрекрасніші звуки, до радісних зустрічей з Людою.

Наталія Поліщук-Московець вклала в образ Софії (обдарованої співачки, з якою В. Івасюк працював та для якої писав музику, але яка знайшла собі інше «хлібне місце», всупереч відданості Митця) штучність, що відчувається в інтонаціях та підтекстах. Але все ж таки Софія Ротару, як реальна людина є менш виявленою кокеткою, ніж вона представлена в грі Н. Поліщук-Московець. Не можна стверджувати, що М. Голенко претендував на історичну достовірність цього образу, знову ж таки, посилаючись до визначення ним жанру вистави. Тож це більш художній образ, що виконує визначену роль, по-своєму символічний, як і образ Т. Жукової. В контексті вистави – це скоріш бажання режисера показати зрадників України – антиподами добра.

Цей образ у виставі характеризує театрознавиця Юлія Самборська: «<...> Образ культової співачки та її продюсера-чоловіка — це негативні персонажі, хитрі й корисливі зрадники відкритого у своїй беззахисній любові до них Володимира» [2].

Музика і пісні у виставі за жанром «...майже мюзиклу» є досить органічними, оскільки є невід'ємною частиною історії В. Івасюка. Треба віддати належне всій команді, що створила і втілила музичну складову вистави: оркестру, який відтворив музичну спадщину В. Івасюка (концертмейстер – Вадим Сухий, диригент – Богдан Мочурад, музичне оформлення – Сергій Рудей), не професійних вокалістів, а драматичних акторів Д. Каландарішвілі, М. Дробота, Н. Поліщук-Московець та О. Цимбаліст, на яких було покладено не просте завдання злагодженої взаємодії з оркестром.

Продовженням цієї двоїстості, антагоністичності світу відтвореного у виставі М. Голенка стало роздвоєння образу В. Івасюка на дві іпостасі – юного і молодого. Юного В. Івасюка зіграв Олег Коркушко, а молодого – Марк Дробот. Юний Івасюк трішки розгублений, оточений батьківською турботою, а в деяких сценах сприймається як хлопчик, якого принижують старші – професори і ректор. У виставі цей образ епізодичний в порівнянні з молодим В. Івасюком. Молодий – більш експресивний, занурений в роботу і музику. Дуже заклопотаний, іноді доходячи до шаленства. У цей образ актор увібрав всю пристрасть героя до музики, крім якої, напевно, його ніщо так сильно не цікавило.

Напевно, говорячи про будь-яку тему, постать, біографію, режисер має не забути про події сучасності. Тож, у «Червоній руті» присутній перегук з нашою реальністю. У виставі лунають відомі нам фрази, такі як: «Какая разница на каком языке?» (питає В. Івасюка Т. Жукова); «А вы и дома на Украинском общаетесь?» (запитання до В. Івасюка однієї з росіянок на фестивалі).

Про зв'язок сценічної історії В. Івасюка з дражливими для нашого сьогодення темами рецензент писав: «І ще про яскраві епізодичні ролі. Не можна серед них не згадати Ольгу - любительницю русской культуры, яка мешкає

у соціалістичній Польщі й захоплюється українськими піснями та радить Івасюкові більше писати російською. Взагалі їхній діалог із Володимиром - один із найактуальніших у виставі» [3, с. 90].

Тож, режисер згадує і нас сьогоднішніх у цій виставі. «Якщо дивитися ще ширше, то вловлюється й дуже сучасна історія тисяч людей, які стають львів'янами в часі війни. Нагадування, як їм непросто будувати нове життя тут, вписуватися в наші правила, традиції та звички», – підкреслила артоглядачка Марічка Ільїна [1].

У процесі перегляду вистави «Червона рута» глядацька підтримка та зацікавленість створює атмосферу згуртованості та об'єднання акторів і глядачів навколо відомої нам знакової постаті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ільїна Марічка. «Червона рута»: культурний герой і нельвів'яни у Львові. Львівська пошта. <https://www.lvivpost.net/kultura/chervona-ruta-kulturnyj-geroj-i-nelviv-yany-u-lvovi/> (дата звернення: 08.10.2025).
2. Самборська Юлія. Звідки в Голенка ці чари. ZN,UA. <https://zn.ua/ukr/CULTURE/zvidki-v-holenka-tsi-chari.html> (дата звернення: 08.10.2025).
3. Федорчак Тарас. «Червона рута» Наталки Ворожбит у Заньківчан. Український театр. 2024. № 2. С. 88-94.



Вікторія (Ніка) ХВОРОСТЕНКО,
студентка магістратури Харківського національного
університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Науковий керівник:
Галина БОТУНОВА,
доцент кафедри театрознавства ХНУМ імені І.П. Котляревського
заслужений працівник культури України
Харків, Україна
art.theater.criticism@gmail.com

ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СЦЕНОГРАФІЇ В УКРАЇНІ (1960-1970 рр)

Період 1960–1970 рр. в українському театральному мистецтві став перехідним етапом, позначеним відходом від ілюстративної декоративності та натуралізму, успадкованих від сталінського соціалістичного реалізму та пошуком нових, метафоричних і функціональних візуальних рішень. З початком «відлиги» (з середини 1950-х до 1960-х) у СРСР відбулося часткове послаблення ідеологічного контролю, що дозволило митцям експериментувати з формою та змістом. Зокрема, Валентина Заболотна в статті «Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років ХХ століття» зазначає: «Зі смертю Сталіна зародилася несмілива надія на нове життя, на новий рівень свободи духу, а відтак і творчості» [1, с. 542].

Цей період створив парадоксальні умови: з одного боку, відбулося послаблення ідеологічного тиску, що стимулювало експерименти, з іншого – посилення цензури, яке вимагало від художників езопової мови і прихованих сенсів. Саме в цей час художники-сценографи почали активно інтегрувати світові тенденції (особливо принципи «нової сценографії» (New Stagecraft), акцентуючи увагу на ролі художника-сценографа як співавтора вистави, а не просто декоратора.

Основними принципами «нової сценографії» (New Stagecraft) є 5 ключових аспектів 1) символізм і узагальнення (тобто відмова від фотографічно точних декорацій, сценографія мала стати не копією реальності, а метафоричним та узагальненим символом дії); 2) атмосфера (головною метою

було створення настрою та атмосфери, а не лише зазначення місця її дії); 3) спрощення та експресія (через використання лаконічних форм, чистих ліній та мінімалістичних елементів, важливим є функціональний простір замість пишних декорацій); 4) так звана драматургія світла (світло як незалежний художній інструмент, здатний створювати простір, підкреслювати форму та змінювати емоційний тон мізансцени, замість простого її освітлення); 5) художник як співавтор (сценограф вже не декоратор, а творець цілісного сценічного образу).

Однією з тенденцій розвитку сценографії в Україні стало посилення метафоричності та символізму, заперечення побутово-ілюстративного методу. Сценографія тяжіла до узагальнення і посилення метафоричного змісту. На зміну ретельно виписаним інтер'єрам і пейзажам прийшли лаконічні конструкції, знаки та символи, що мали активізувати уяву глядача і глибше розкрити філософський задум п'єси. Яскравим прикладом є творчість видатного художника-сценографа Д. Лідера (1917–2002), якого вважають одним із засновників нової хвилі сценографії. У його роботах, зокрема для вистав Київського театру ім. Івана Франка (таких як «Здравствуй, Прип'ять!» О. Левади, реж. Сергій Сміян, 1974 р., «Тев'є-Тевель» Г. Горіна за Шолом-Алейхемом, реж. С. Данченко, 1989 р. та ін.), простір сцени перетворювався на філософську модель світу. Сценограф Д. Лідер активно використовував порожній простір та мінімалізм у поєднанні з багатозначним, часто рухомих або трансформованим об'єктом.

У 1960-х рр. посилилася роль сценографії як просторової композиції (архітектоніки). Так, в статті мистецтвознавиці О. Сідорової зазначається, що «Просторова композиція (архітектоніка) — це взаємопов'язане розташування об'ємів, поверхонь і простору, об'єднаних спільною ідеєю та підпорядкованих певним законам. Архітектоніка визначає загальну структуру, форму та цілісність об'єкта, забезпечуючи відчуття гармонії та єдності, і може бути фронтальною, об'ємною або глибинно-просторовою» [3, с. 542].

Художники відійшли від принципу «картинності» (декорація як фон) і почали створювати об'ємно-просторові конструкції, що інтегрували актора і діяли спільно з ним. Це був свідомий відхід від традиційної «коробки сцени» до відкритого, багатофункціонального простору. В Україні ця тенденція втілювалася у поліфункціональності елементів (коли один об'єкт на кшталт сходів, платформ, стін тощо міг набувати різних значень впродовж вистави), активному використанні фактур (а саме використання грубих матеріалів – дерева, металу, мішковини – підкреслювали автентичність і відмову від естетики соцреалізму).

Попри ідеологічний контроль, «відлига» сприяла певному національному відродженню у мистецтві. Сценографи почали шукати натхнення в українському народному мистецтві, архітектурі та етнографії, але не в буквальній, а в стилізованій та узагальненій формі. Тобто проглядається тенденція звернення до національного «коріння» та фольклору. Але варто зауважити, що це було не повернення до етнографічної достовірності, а скоріше використання національних архетипів і символів. Художники використовували мотиви писанок, вишиванки, іконопису та народної дерев'яної скульптури як джерело кольору, форми та орнаменту, що дозволяло говорити про українську ідентичність у закамуюльованій формі.

Така тенденція проявилася у творчості Ф. Нірода (1907–1980), чий монументальні роботи, особливо в оперно-балетній сценографії («Спартак» А. Хачатуряна 1964 р. у Київському театрі опери та балету ім. Т. Шевченка), відзначалися епічністю і глибоким зв'язком із національною культурою. Ці риси простежуються і в доробку художника Є. Лисика (1930–1991), особливо в період його роботи у Львівській опері (опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського 1971 р., опера-балет «Вій» В. Губаренка 1985 р., музична вистава «Створення світу» А. Петрова 1987 р. та інші), де він створював костюми-скульптури та панорамні гранд-сценографії, що синтезували в собі традицію модернізму із національною бароковою пишністю.

Спираючись на статтю Олени Ковальчук «Український сценографічний простір ХХ століття: експерименти, пошуки, надбання», можна стверджувати, що нова фаза творчого переосмислення програм сценографічного простору України пов'язана із творчим злетом провідних майстрів українського театру. Дослідниця О. Ковальчук пише про це так: «На сценічних майданчиках Києва та Львова дихала фантасмагорією живописна експресивність Є. Лисика, презентувала сміливу прозахідність сценографія М. Кипріяна, захоплювала витончена аристократичність образотворчості Ф. Нірода тощо. Саме вони на початку 1960-х виводили з занепаду загрузлу у натуралістично-побутових штампах українську декорацію. Особливе місце у цьому процесі посідають Давид Боровський та Данила Лідер – митці, що зуміли розробити концепт багатовимірної пластики нового сценічного образу, підняти його до рівня глибокої філософської парадигми та вивести потенціал національної сценографічної школи на європейський рівень» [2, с. 331].

Підсумовуючи огляд тенденцій 1960–1970 рр., варто охарактеризувати цей період як такий, що став епохою самовизначення української сценографії. Основні тенденції – метафоричність, архітектоніка простору та стилізоване національне коріння – не лише відображали світовий театральний процес, а й служили інструментом «тихого опору» ідеологічному диктату. По суті, сценографія перестала бути пасивним фоном і перетворилася на самостійну дійову особу, що вступає в діалог із режисером, актором та глядачем. Це заклало основи для подальшого розвитку українського театально-декораційного мистецтва, яке у наступні десятиліття змогло повноцінно інтегруватися у європейський художній простір.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Заболотна В. Театральна Україна в полудень віку: український драматичний театр 40–60-х років ХХ століття. Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 533–586.

2. Ковальчук О. Український сценографічний простір ХХ століття: експерименти, пошуки, надбання. Міждисциплінарні комунікації: дослідницькі практики: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 27–28 лют. 2019 р.). Київ: ІМФЕ, 2019. С. 95–102. URL: <https://surl.li/soxkmf> (дата звернення: 11.10.2025).
3. Сідорова О. І. Особливості просторової композиції у відкритому, напівзакритому та закритому просторі. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2023. 530 с.



Сніжана ЧЕБЕРЯК,
студентка II курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти
факультету сценічного мистецтва
Київської муніципальної академії
естрадного та циркових мистецтв

Науковий керівник:
Ольга БУЧМА-БЕРНАДСЬКА,
кандидат мистецтвознавства, доцент
завідуюча кафедри режисури
та акторського мистецтва КМАЕЦМ
Київ, Україна
s.cheberyak@kmaesm.edu.ua

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ РОБОТИ АКТОРА НАД АРХЕТИПІЧНИМИ ПЕРСОНАЖАМИ НА ПРИКЛАДІ ОБРАЗІВ ПРИРОДНИХ СТИХІЙ

Сучасне сценічне мистецтво виявляє потребу в нових методах виразності, здатних транслювати глибокі концепти через тілесність актора. Одним із таких підходів є робота з архетипічними образами, де джерелом сценічної енергії та пластичної партитури виступають природні стихії. Ця методика дозволяє акторам органічніше занурюватися у створюваний сценічний світ, глибше відчувати енергію персонажів і розширювати палітру виражальних засобів.

Концепція архетипу в даному контексті спирається на роботи Карла Густава Юнга, який визначав архетипи як «колективні, універсальні та безособові образи, що існують у колективному несвідомому» [3]. Природні стихії є одними з найбільш універсальних архетипів, що забезпечують прямий доступ до колективного несвідомого глядача і актора. Вони є універсальними прообразами, які забезпечують акторові прямий доступ до загальнолюдських енергетичних та пластичних кодів. Методична мета полягає у перетворенні абстрактного архетипу на конкретну, керовану фізичну дію. Фізична виразність актора, що вивчається в контексті режисерських пошуків у візуальній культурі, доводить, що пластичність здатна трансформуватися у метафоричне рішення вистави, викликаючи у глядача асоціації, відповідні замислу режисера.

Використання стихій є способом розширити та поглибити палітру виразних засобів актора.

Методика інтегрує принципи реформаторських театральних шкіл, які використовували тіло як первинний засіб виразності. Адже у даній методиці робота з пластикою є одним із ключових етапів формування образу.

Ідеї про необхідність зв'язку актора з первісними, природними силами стали основою для Театральної Антропології, яку розвивав Еудженіо Барба. Барба стверджував, що (pre-expressive level) фізична поведінка актора, що передує вираженню, є універсальною та ґрунтується на енергетичних імпульсах, близьких до стихій [1].

У своїй філософії «Вбогого Театру» та експериментах із первісними формами, Гротовський наголошував на важливості природної пластики й енергії руху. Актор, за Гротовським, має стати «посередником між стихійними силами та глядачем» в акті «трансплантації», що вимагає «усунення блоків і вивільнення енергії тіла» [2].

В українському театрі подібні ідеї можна знайти у Курбаса, який шукав нові підходи до тілесного вираження актора через «закон трансформації», де тіло мало стати «виразнішим, зрозумілішим до людського слова» і передавати все, «що існує в природі» [4].

Перетворення абстрактного архетипу на конкретну дію досягається через моделювання його фізичних та енергетичних параметрів у тілі актора.

Вода символізує рухливість, пластичність та здатність до трансформації стану. Актор фокусується на текучості рухів, їхній плавності та здатності до безшовної зміни позицій і станів. Методичний тренінг включає вправи на плавність руху та контактну імпровізацію, орієнтовану на безперервний перехід руху.

Земля уособлює стійкість, масивність та вагомість. Використання цієї стихії допомагає акторській грі створювати фундаментальні, впевнені образи. Робота з гравітацією та усвідомлення центру ваги є ключовою, де актор

опрацьовує «укорінення» тіла та використовує глибокий, низький тембр голосу, що відображає силу образу.

Вогонь – це енергія, різкість та імпульсивність. Актор використовує активні, рвучкі рухи та високу швидкість. Тренування імпульсивності (різкі зміни напрямку руху) та швидкісні вправи з максимальною енергією, а також використання різких змін гучності та темпу мовлення допомагають втілити експресивність.

Повітря – це легкість, рухливість та непостійність. Стихія асоціюється з гнучкістю, невагомістю та раптовими змінами в русі. Методи включають роботу з легкістю тіла, створення ефекту паріння та ірреальної гнучкості. Вправи на хаотичний рух та імпровізацію є ключовими для цієї стихії.

Використання стихій дозволяє акторам усвідомлено будувати свій сценічний образ, працювати з тілесністю та енергетикою руху. Цей підхід є актуальним у сучасному експериментальному театрі та фізичному перформансі, де визначальну роль відіграє невербальне вираження. Вона сприяє глибшому розумінню фізичних аспектів ролі та покращенню тілесної виразності. Ця техніка активно застосовується у фізичному театрі, імпровізаційному мистецтві та танцювальному перформансі, допомагаючи акторам розширити діапазон своєї виразності і зробити гру органічною та наповненою сенсом. Зосереджуючись на стандартизації фізичної граматики стихій та її інтеграції з існуючими методиками, актуальним залишається вивчення того, як природний типаж актора (його тілесна структура, темпоритм) корелює з однією або кількома стихіями, і як це може розкрити природні сильні сторони актора.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Barba, E., & Savarese, N. *The Secret Art of the Performer: A Dictionary of Theatre Anthropology*. New York: Routledge, 1991. 308 p.
2. Готовський Є. М. *Театр. Ритуал. Перформер. Мистецтво театру: Літопис*, Львів: 1999. 188 с.

3. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Київ: Університетське видавництво, 2001. 384 с.
4. Курбас, Л. Березіль. Із творчої спадщини. Київ: Дніпро, 1988. 520 с.



Юлія ЩУКІНА,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри театрознавства
ХНУМ імені І.П. Котляревського
Харків, Україна
kovalenko_752016@ukr.net

ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА ПІДРАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ У ВИСВІТЛЕННІ СПЕЦІАЛЬНОЇ ПЕРІОДИКИ 1919 – 1934 рр.: ЖАНРОВИЙ АСПЕКТ

Нами встановлено, що у підрадянській Україні протягом 1920 – першої половини 1930-х років виходило близька 140 театральних, літературно-мистецьких журналів та газет, в яких регулярно висвітлювалося сценічне мистецтво. У виданнях кінця 1910-х – першої половини 1920-х рр. інколи подавали інформацію про діяльність театральних студій, технікумів, музично-драматичної школи імені М. Лисенка.

Так, в одеському щотижневому виданні «Силуэты...» у сезон 1923 – 1924 рр. було вміщено кілька публікацій, присвячених театральній освіті. У грудні -- нотатки М. Бронштейна «Етапи розвитку театального технікуму (до 3 річниці)», у яких було означено обставини заснування і реорганізації школи в технікум, аспект фінансування, репертуар в поточному сезоні. Саме ця публікація дозволила скласти уявлення про кількість випускників технікуму того року: 14 «червоних акторів», носіїв сучасного світогляду [6, с. 4]. У лютневому номері цього видання було вміщено коротку інформацію, яка проясняла, що в технікумі акторській майстерності навчали два роки. На молодшому курсі (мімодрама, постановка голосу, читання віршів і байок, дикція) викладав «т. Геров», а на старшому (постановка драматичних та комедійних уривків) «т. Бриль». Щодо інших дисциплін, автор повідомлення зазначав: «Історія театру (проф. Варнеке), грим (Поплавський), пластика (А.С. Бабаджан)» [7, с. 6].

Про зв'язок ланки середньої спеціальної освіти актора з самодіяльністю значно пізніше писало і пролеткультівське видання «Культфронт». На внутрішній обкладинці № 13 за 1933 рік серед коротких новинних повідомлень

читаємо: «При харківському музтеатехнікумі організовується театральний творчий клуб масового самодіяльного мистецтва м. Харкова» [1, с. 2]. Серед функцій клубу: творча консультація керівників самодільних гуртків, лабораторне опрацювання з керівниками вистав і концертів, створення організованими навколо творчого клубу силами нового репертуару, організація лекцій видатних митців про роботу в гуртках, влаштування вистав концертів обговорення їх на громадському активі.

Утім, від 1927 року, коли по всій підрадянській Україні було запроваджено систему муздрамів (Київ, Харків, Одеса), театральна і загальномистецька періодика почала регулярно висвітлювати питання сценічної освіти. Театрально-освітянська галузь не мала свого профільного видання такого плану, як мав Київський художній інститут. У 1928 році ним було оприлюднено єдине число фахового наукового видання «Мистецько-художній виш», яке, серед іншого, містить фото театральних макетів і ескізів І. Стеценка та В. Курочки-Армашевського й інформацію про функціонування в інституті теа-кіно-фото відділу малярського факультету, статистики випускників поточного року з фаху та кваліфікації «художник театального мистецтва», а також про учбово-допоміжну установу «кабінет театральнo-видовищного мистецтва» [3].

Журнал лівого мистецтва «Нова Генерація», що виходив у столиці республіки з 1927 по 1930 рр., на початку також цікавився питаннями теа-освіти, розглядаючи її в глобальному контексті. Вже у першому числі (очевидно з подання головного художника Театру «Березіль» В. Меллера) було вміщено ілюстрації сучасної театральної школи в Німеччині (Оскар Шлемер, Баугауз. Дессау), антропоморфних скульптурок (Запис руху. Лабан. Вюрцбург) [4, с. 16-17], маріонеток з Мистецько-промислової школи в Галлі та театральної майстерні проф. Вальтера Векуса з Академії мистецтв у Дюссельдорфі [4, с. 33-34].

Щоправда, проблемна стаття Зінька Роя «Теа-гарячка» про методи підготовки акторів в УРСР за розв'язним тоном викликала асоціацію з

вульгарним ставленням пролетарського студентства до дореволюційної професури у п'єсі І. Микитенка «Кадри»: «У першому разі ми маємо викладача зі стажем, сивим волоссям, сивими традиціями, сивим гемороєм та іншими обов'язковими атрибутами. У другому випадку справа виглядає інакше <...> це так звана “гастрольна система виховання”. Приїздить <...> режисер <...> і накидається на учнів з декларацією, агітацією та пропагандою своєї власної системи» [4, с. 65]. «Чи треба покласти край масовому “театруванню” населення? Чи треба припинити теа-гарячку? Чи треба перечистити і студентів, і педагогів? Треба, треба й треба!» [4, с. 66], – прямо закликав до репресій автор статті. Нігілістичний тон З. Роя влучно відображає ставлення редакції панфутуристичного журналу, зокрема, до корифеїв української сцени: «Школа Лисенка готує під театр «Березіль», театр-студія вчить на засадах МХАТ. <...> Де ж наша теа-зміна? Де нові радянські «червоні» актори? <...> Зеркалова, яка вже загралася в плоть до “погибшей комической старухи”? Чи Саксаганський і Садовський з ковбасою і чаркою?» [4, с. 65].

У профільному журналі «Радянський театр», що виходив у Харкові протягом 1929 – 1931 рр., тема театральної освіти окремо не розглядалася. Утім, у розгорнутих полемічних статтях театральних педагогів різних систем – фундатора «березільського» методу «перетворення» Леся Курбаса, носія його школи режисера Михайла Верхацького й партфункціонера від освіти, фахового актора і директора Харківського муздрамату Дмитра Грудини -- відбилися протилежні погляди на філософію сценічного мистецтва. Л. Курбас і його послідовник плекали театр образних перетворень, національний за формою та інтернаціональний за суттю. Д. Грудина обстоював класово заангажований театр буквальных життєвих відповідностей, у якому сповідується філософія марксизму. Вимушений крок керівника театру «Березіль» -- покаєнні листи колективу театру і самого Л. Курбаса, в якому він визнавав свої ідеологічні помилки та націоналістичний ухил («Листи до редакції». 1931. № 5-6, с. 80 - 83) [5] свідчить про те, що толерантною ця дискусія не була.

Найбільшим пропагандистом музично-театральної освіти виступав відомчий друкований орган спілки «Робмис» «Мистецька трибуна», що виходив у Харкові в 1930 – 1931 рр. Це пояснює та обставина, що головним редактором журналу Д. Грудина, який найчастіше сам висвітлював цю тему на його сторінках («З життя Харківського муздрамінституту» № 7.). Протягом півтора років життя журналу темі освіти в муздрамінах та питанню кадрів було присвячено 40 публікацій.

Переважно це були невеликі за обсягом матеріали (найбільші з яких – 2с.). Назва статті Л. Гирла «Кадри» (1930, № 2, с. 8 - 9) буквально повторювала постійну рубрику видання і привертала увагу до проблем невлаштованості за фахом дипломованих режисерів. Аналогічну проблему розглядав автор Я. З. у статті «Режисерський голод» (1930, № 7, с. 12). Журнал висвітлював проблему кваліфікації немистецьких робітників театру і акцентував думку на темі балетного «молодняка», свідчив про перебіг укладання колективної умови у харківському та київському муздрамінститутах; висвітлював роботу відповідного одеського вишу; подавав огляди і стенограми Всеукраїнської наради директорів музично-театральних технікумів та Першої міської конференції теа-молоді міста Харкова. Лексика цього видання передавала мітинговий настрій: у № 1 (22) за 1931 рік вийшла стаття «За рішучий наступ на старі оперові традиції (Робота молоді оперової майстерні Харківського Муздраміну)». У № 6 за 1931 р. Л. Носов писав про практику студентів муздраміну у харківському ТРОМі. В № 12 того ж року М. Гандельман виступала «Проти “академічної височини”. За підготування мистецьких кадрів до нових завдань», розмірковуючи про недоліки підготовки фахівців у муздраміні.

Прикметним є, що темами останнього номеру видання у червні 1930 року (№ 12) стали дефіцит фахівців у сфері мистецтва та вимоги до підготовки нових кадрів.

Отже, поступ театральної освіти представлений на сторінках спеціалізованої преси Харкова, Києва, Одеси публікаціями в жанрах:

проблемна стаття (інколи у белетристичних формах – лист до режисера), інформація, стаття-«сигнал», стаття-самокритика, полемічна стаття щодо методу викладання режисури та акторської майстерності, нотатки з оглядом репертуару учбового театру, стенограма, огляд. Світовий контекст підготовки фахівця театральної сфери наведений анотованим ілюстративним матеріалом. Проте у цьому тематичному сегменті публікацій відсутні жанри маніфесту, протоколу засідання, рецензії на виставу учбового театру, карикатури, фейлетону, біографічно-методологічних статей (з викладом педагогічної методики відомого майстра сцени) та інтерв'ю (цього жанру нема в радянській пресі даного періоду взагалі).

ЛІТЕРАТУРА:

1. «Культфронт». Харків : Український робітник. 1933. № 3. 34 с.
2. «Мистецька трибуна». Харків : Укрголовліт. 1930 – 1931.
3. «Мистецько-художній виш» Київ Збірник київського художнього інституту. 1928. № 1. 78 с.
4. «Нова Генерація». Харків : Державне видавництво України. 1927. № 1. 78 с.
5. «Радянський театр». Харків : Укрголовліт. 1929 – 1931.
6. «Силуэты. Литература – искусство – театр – кино». 1923. № 20. С. 4.
7. «Силуэты. Литература – искусство – театр – кино». 1924. № 22. С. 6.



Андріана-Марія ГАРАСИМЯК,
студентка II курсу
спеціальності 014.12 Середня Освіта
(Мистецтво. Образотворче Мистецтво)
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
Науковий керівник :
Ірина ПАЦАЛЮК,
доцент кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
marrisoftgirl@gmail.com

РОЛЬ ВІЗУАЛІЗАЦІЇ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ МИСТЕЦТВ ІЛЮСТРАЦІЇ

Сучасний освітній процес неможливо уявити без використання візуалізації, особливо в галузі мистецтва та дизайну. Візуальні матеріали допомагають краще сприймати інформацію, розвивати просторове мислення та сприяють творчій самореалізації як учнів, так і студентів. Особливу роль візуалізація відіграє у навчанні ілюстрації, де необхідно не лише теоретичне розуміння, але й практичне застосування художніх прийомів.

Значення візуалізації у процесі навчання мистецтву ілюстрації потребує розгляду з точки зору теоретичних аспектів впливу візуального представлення інформації на ефективність навчання та практичних методів, які дають змогу впроваджувати візуалізацію в освітній процес.

Аналіз крайніх публікацій. Дослідження Л. Василенка щодо використання інтерактивних підручників, що містять відеоуроки та анімовані приклади, доводить, що такий методичний підхід сприяє швидшому засвоєнню знань. Розвідки О. Гончаренко вказують на ефективність використання

інтерактивних графічних матеріалів у навчанні художників. Водночас, за даними А. Петрова, ключовими факторами успішного засвоєння матеріалу є послідовність подання візуальної інформації та її адаптація до рівня підготовки здобувачів.

О. Ткаченко підкреслює важливість використання цифрових платформ у процесі навчання ілюстрації, зокрема додатків для моделювання перспективи та освітлення. Ці технології дають можливість глибше усвідомити принципи композиції та створювати складні художні роботи, оперуючи цифровими інструментами.

Теоретичні основи візуалізації розглянуто R. Clark та С. Lyons. Автори доводять, що теорія когнітивного навчання підкреслює важливість поєднання текстової та візуальної інформації для кращого засвоєння матеріалу. В. Мельник доводить наступне: «Візуальні елементи дозволяють студентам швидше орієнтуватися у складних поняттях і застосовувати отримані знання на практиці» [6, с. 42].

Попри зазначене, застосування візуалізації в освітньому процесі передбачає також створення навчальних підручників, орієнтованих на використання ілюстративного матеріалу. Наприклад, дослідження М. Сидоренко доводить, що студенти, які навчалися за підручниками з великою кількістю ілюстрацій, демонстрували кращі знання.

Про актуальну роль візуалізації говорять і інші науковці. Особливо доцільною вона є у процесі навчання мистецтву ілюстрації. Це твердження доводить аналіз джерел.

Зважаючи на роль візуалізації у навчанні мистецтву загалом та навчанні ілюстрації зокрема, науковцями розроблено широкий спектр методів та технологій: від використання графічних прикладів у підручниках до цифрових. Їх умовно поділяють на теоретичні та практичні. Водночас, найбільш ефективними у навчанні ілюстрації є:

- «– Графічні схеми та діаграми, що пояснюють композиційні принципи;
- Покрокові інструкції, які демонструють процес створення ілюстрацій;

– Використання мультимедійних засобів, таких як відеоуроки та інтерактивні презентації» [4, с. 56].

Попри зазначене, активними допоміжними методами візуалізації залишаються класичні методи: вербальні методи, а саме розповідь, бесіда, коментар та практичні методи: спільна діяльність вчителя та учня, методи «завідома помилка», «доповни ілюстрацію», практичне вправлення.

Вибір методів та технологій залежить від завдання, яке виконує учень чи студент, навчаючись ілюструвати, адже однією з ключових компетенцій в ілюстрації є здатність до досягнення композиційної рівноваги – зорової гармонії між елементами візуального простору. У межах навчального процесу ефективною вправою є побудова серії міні-композицій на основі заданих геометричних форм або тематичних завдань. Наприклад, здобувачам пропонується розмістити однакові за розміром, але різні за формою об'єкти у форматі, зберігаючи візуальну рівновагу лише за рахунок їхнього положення у просторі.

Додатково застосовуються вправи з використанням принципу візуальної ваги: варіації в масштабі, насиченості, текстурі та контрасті. У цьому випадку експериментують із варіантами композицій, що є навмисно дестабілізованими, та порівнюють їх з гармонійними, аналізуючи ефекти, які виникають при порушенні балансу. Такий підхід розвиває вміння свідомо керувати увагою глядача та продукувати візуальну ієрархію.

Формування колористичного рішення також потребує дотримання певних підходів в ілюструванні. Колір як візуальний інструмент несе як емоційне, так і структурне навантаження. У професійній підготовці ілюстраторів важливим етапом є розвиток здатності до цілісного колористичного мислення. У цьому контексті ефективними є вправи, що передбачають побудову серій кольорових варіацій одного і того ж зображення з використанням обмеженої палітри.

Особливу увагу приділяють роботі з тональними відношеннями – монохромні та аналогові композиції у яких акцентують увагу на гармонії та контрасті. Практикується також перенесення кольорових схем з природних

джерел (пейзажів, предметів мистецтва, архітектури) у власні ілюстративні композиції. Це дає можливість розвивати як відчуття кольору, так і розуміння його психологічного та символічного впливу.

Висновки: Візуалізація відіграє ключову роль у навчанні мистецтву ілюстрації, забезпечуючи краще розуміння матеріалу, розвиток навичок і стимулювання творчої діяльності здобувачів. Використання різноманітних візуальних методик дозволяє підвищити ефективність навчального процесу, що підтверджується сучасними дослідженнями. Подальші наукові розвідки у цій сфері можуть бути спрямовані на адаптацію мультимедійних технологій у підготовці учнів, вдосконаленні майстерності педагога.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Vasylenko L. Interactive textbooks and visual learning effectiveness. *Educational Technologies*, 2021. 7(3), 112-130.
- Clark R. C., & Lyons C. *Graphics for learning: Proven guidelines for planning, designing, and evaluating visuals in training materials*. Wiley. 2011.
3. Goncharenko O. Visual methods in art education. *Art & Education Journal*. 2020. 5(2), S . 45-60.
4. Johnson L. *Digital tools in illustration training*. Design Press, 2017.
5. Kuznetsova I. The impact of visual representation on students' artistic skills. *Journal of Visual Studies*, 2019. 8(1), S . 30-40.
6. Melnyk V. *Cognitive learning in artistic education*. Kyiv University Press, 2021.
7. Petrov A. Sequential learning and visual adaptation in illustration training. *Art Pedagogy Review*, 2018. 6(3), S . 58-75.
8. Sidorenko M. The role of illustrations in educational materials for artists. *Modern Art Studies*, 10(4), 2022. S . 67-80.
9. Tkachenko, O. Virtual reality in art education: Expanding creative horizons. *Digital Art Research*, 12(1), 2023. S . 90-105.

Сергій ГОРДЕЄВ,
професор Харківської державної академії культури
Харків, Україна
sergeygordeyev1402@gmail.com

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У РЕЖИСЕРСЬКІЙ ОСВІТІ

Сучасна режисерська освіта стикається з необхідністю постійного оновлення підходів до навчання, зокрема у підготовці фахівців шоу та артпроектів. Зростання вимог до професійних компетенцій, поєднання мистецьких, технічних та організаційних навичок, а також стрімкий розвиток цифрових технологій визначають нові стандарти підготовки режисера. Традиційні методики, що базуються на аналізі драматургії, постановочних етюдах та акторській роботі, залишаються фундаментом освіти, але потребують інтеграції з сучасними інноваційними інструментами, що розширюють спектр творчих можливостей студента та формують його здатність працювати у міждисциплінарних колективах.

Одним із головних напрямів інновацій є використання цифрових технологій і мультимедійних ресурсів. Відеомапінг, інтерактивні екрани та системи доповненої та віртуальної реальності дозволяють створювати динамічний сценічний простір, змінюючи його в реальному часі та залучаючи глядача до інтерактивної взаємодії. Генеративна графіка і технології штучного інтелекту відкривають нові можливості для автоматизації створення сценічних ефектів, побудови візуальних ритмів та синтезу музично-пластичних елементів. Використання цих технологій дозволяє студенту досліджувати нестандартні режисерські рішення та формувати власне бачення постановки, що відповідає сучасним естетичним і технологічним вимогам.

Аудіовізуальні засоби, світлові ефекти та музичний супровід є окремою складовою інноваційного навчання режисера. Світлове оформлення, яке включає динамічні світлові схеми, LED-технології, лазери та прожектори, дозволяє не лише створювати настрій, а й підкреслювати сюжетні кульмінації

та формувати глибину сценічного простору. Звукові системи, мультимедійні аудіоінсталяції, інтеграція електронної та живої музики формують комплексне емоційне занурення глядача, а також підтримують драматургічну логіку вистави. У навчальному процесі студентів навчають проектувати світлові та звукові рішення у поєднанні з рухомою графікою та хореографією, що формує комплексне бачення постановки та дозволяє відчувати вплив аудіовізуальних елементів на сприйняття глядача.

Онлайн-платформи та віртуальні освітні сервіси забезпечують доступ до міжнародного досвіду та розширюють можливості самостійної роботи студентів. Використання віртуальних лабораторій, симуляційних програм для розробки сценографії та хореографії дозволяє тестувати режисерські рішення, планувати освітлення, звук та рух акторів у безпечному цифровому середовищі. Такі інструменти стимулюють розвиток критичного мислення, підвищують самостійність та дозволяють оптимально використовувати обмежені ресурси при підготовці реальних постановок.

Проектний метод та кейс-метод у режисерській освіті надають студентам практичний досвід у створенні реальних шоу та артпроектів. Участь у фестивалях, конкурсах та театральних лабораторіях дозволяє пройти повний цикл роботи над постановкою – від зародження ідеї до її реалізації на сцені. Аналіз конкретних кейсів, як світових, так і українських, дозволяє вивчати різні підходи до режисерської роботи, оцінювати ефективність прийомів у побудові драматургії та взаємодії з глядачем. Такий підхід формує у студентів практичні навички організації творчого процесу та вміння приймати стратегічні рішення.

Міждисциплінарні лабораторії та колаборації є важливим компонентом сучасного освітнього процесу. Робота з фахівцями з різних мистецьких напрямів – сценографії, музики, хореографії, візуального та медіа-мистецтва – сприяє формуванню цілісного режисерського задуму, розвитку навичок комунікації та здатності координувати складні творчі процеси. Досвід таких лабораторій показує, що інтеграція знань із різних сфер стимулює інноваційне

мислення, підвищує якість постановки та готує студентів до роботи у професійних колективах.

Важливо зазначити, що в українських мистецьких вишах застосування повного спектру інноваційних інструментів поки що обмежене. Багато технологій, таких як VR-лабораторії, мультимедійні студії та комплексні аудіовізуальні системи, доступні лише в окремих закладах, зокрема у Київському національному університеті культури і мистецтв, Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв та Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва. У більшості інших закладів подібні технології використовуються фрагментарно, що створює певні обмеження для формування повного спектра професійних компетенцій у студентів. Водночас навіть часткове впровадження інноваційних рішень дозволяє студентам відчувати потенціал цифрових і аудіовізуальних засобів, підвищує мотивацію до опанування нових технологій і поступово наближає українські заклади до міжнародних стандартів підготовки режисерів шоу та артпроектів.

Сучасні педагогічні методики, включно з майстер-класами, тренінгами, коучинговими сесіями та елементами гейміфікації, спрямовані на розвиток як професійних, так і особистісних компетентностей. Студенти вчать керувати командою, мотивувати учасників, адаптуватися до нових умов та приймати швидкі рішення. Поєднання таких методик з класичними режисерськими практиками дозволяє комплексно розвивати майбутнього фахівця, поєднуючи творчість, технології та організаційні навички.

Отже, інноваційні інструменти у режисерській освіті формують сучасного фахівця, який здатний поєднувати традиційні режисерські знання з цифровими технологіями, аудіовізуальними рішеннями та міждисциплінарними підходами. Це забезпечує розвиток креативності, критичного мислення та управлінських навичок, необхідних для реалізації масштабних шоу та артпроектів. Сучасний режисер – це митець, технолог, менеджер і комунікатор одночасно. Впровадження інноваційних технологій, аудіовізуальних та світлових засобів,

цифрових платформ та сучасних педагогічних підходів формує конкурентоспроможного фахівця, готового працювати у глобальному культурному просторі та відповідати викликам сьогодення.



Михайло КАЧКА,
студент ОП «Фотомистецтво та візуальні
практики» ТНПУ ім В.Гнатюка
Науковий керівник:
Марія МАРКОВИЧ,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
образотворчого мистецтва, дизайну та
методики їх навчання ТНПУ ім В.Гнатюка,
Тернопіль, Україна
marijater@gmail.com

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ФУД-ФОТОГРАФІЇ У ЦИФРОВУ ЕПОХУ

Фотографія їжі – це різновид професійної фотографії, яка зосереджена на створенні привабливих зображень їжі для використання в рекламі, на упаковках та в книгах рецептів. Фотографія їжі використовується в багатьох сферах і для дуже різних цілей, але це, перш за все, вид натюрморту. Проте, чи є фотографія їжі натюрмортом (митецьким твором живописного жанру)? Адже, натюрморт — візуальне зображення неживого предмета (за українською енциклопедією). З точки зору фотографії, натюрморт передбачає використання фону, студійного освітлення та редагування для зображення головного об'єкта в найбільш вигідному світлі.

Отже, фотозйомка їжі є різновидом натюрморту, а перед фотографом стоїть завдання зробити об'єкт (їжу) привабливим для тих, хто дивитиметься на фотографію. Тобто фотографію їжі можна вважати натюрмортом, виконаним цифровими технологіями.

Серед усіх жанрів фотографії, фотозйомка їжі, безперечно, є однією із найпопулярніших поряд із фотографією подорожей і пейзажем.

Фуд-фотографія сьогодні є не лише засобом комунікації у сфері реклами чи кулінарії, а й формою мистецького вислову. У цифрову епоху цей жанр зазнав глибокої трансформації: змінилися технічні можливості, естетичні орієнтири та способи сприйняття зображення. Цифрові технології, зокрема соціальні мережі, відіграли вирішальну роль у демократизації фотографії, відкривши простір для нових форматів і підходів.

Перші прояви фуд-фотографії у ХХ столітті мали переважно комерційний характер — фотографії страв створювалися для кулінарних книг і рекламної продукції. Їхня мета полягала у створенні ідеалізованого, апетитного образу їжі. На початку ХХІ століття цифрова революція змінила природу фотографії: поява доступних цифрових камер і смартфонів зробила її масовим явищем. Соціальні платформи, такі як Instagram чи Pinterest, сприяли перетворенню фуд-фотографії на засіб самовираження, елемент особистого бренду та навіть форму мистецтва.

Змінилися художні принципи жанру: популярності набули стилі *natural light*, *flat lay*, *rustic food photography*, які наголошують на природності, фактурності, автентичності. Основна увага зосереджується не лише на їжі, а й на історії, що її супроводжує — процесі приготування, атмосфері місця, культурному контексті.

Цифрова обробка зображень відкрила нові можливості для експериментів з кольором, контрастом, текстурами. Таким чином, фуд-фотографія вийшла за межі суто комерційного жанру, перетворившись на інструмент візуального дослідження культури, естетики та повсякденності.

Отже, еволюція фуд-фотографії у цифрову добу демонструє зсув від рекламного образу до мистецького й культурного наративу. Цифрові технології сприяли злиттю професійної та аматорської творчості, формуванню нових естетичних стандартів і появі глобальної спільноти візуальних митців.

У перспективі розвиток фуд-фотографії пов'язаний із інтеграцією новітніх медіа — відео, 3D, AR та VR-технологій, що відкривають нові шляхи для взаємодії глядача з візуальним образом їжі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Засоби масової інформації та їх типи. URL:<https://uk.org> (дата звернення: 11.10.2025).

2. Карпова К. Ми Вам допоможемо. Англійський блог про їжу-це Мультимедіа. Вісник КНУ ім. Тараса Шевченка. 1 (50), 2021. С. 17-21.

3. Що таке дизайн продуктів харчування і як він допомагає нам. URL: <https://snob.ua/profile/6442/blog/102023> (дата звернення: 11.10.2025).
4. Що таке дизайн їжі і з чим її можна їсти. URL: <http://www.mabius.ua/ua/food-design/> (дата звернення: 11.09.2023).
5. Дизайн їжі – це їстівне мистецтво. URL: <https://saltandpepper.com.ua/blog/fud-dizajn-sedobnoeiskusstvo/> (дата звернення: 11.09.2025).



Галина ЛОКАРЄВА,
завідувач кафедри акторської майстерності
Запорізького національного університету,
доктор педагогічних наук, професор
Запоріжжя, Україна

ФАХОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК ПОКАЗНИК ПСИХОЛОГІЧНОЇ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНЬОГО АКТОРА ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Підготовка майбутніх акторів у вищій школі має прикладну спрямованість, тому кожен навчальний предмет орієнтує здобувача освіти на майбутню професійну діяльність. Формування та розвиток творчої особистості ґрунтується на оволодінні науковими знаннями, вміннями та навичками, необхідними для здійснення творчої фахової діяльності, для виконання професійних функцій. Готовність майбутнього фахівця до професійної діяльності відповідає високому рівню сформованості фахових компетентностей, які забезпечують конкурентоздатність у галузі театрального мистецтва.

Компетентнісна парадигма в мистецькій освіті взагалі, та в театральній зокрема, набула актуальності і стала критично нагальною. Компетентнісний підхід трансформує традиційні орієнтири мистецької освіти, це означає не тільки накопичення знань, умінь, навичок, а здатність до застосування усього арсеналу професійного тезауруса у творчій сценічній діяльності, різного рівня узагальнення, творчого мислення, здатність до прогнозованих передбачуваних результатів, орієнтованих на продуктивну фахову діяльність. Такий підхід є не тільки набуття і засвоєння знань, виконавських умінь, які забезпечать майбутній розвиток творчих якостей студентів у галузі мистецтва, а вже під час професійної підготовки уможливить вироблення здатності до їх критичного і самокритичного переосмислення, оцінювання себе та освітнє середовище. Не тільки загальна мистецька обізнаність, а практичне використання власних мистецьких досягнень, формування загальної і фахової культури має становити мету підготовки майбутнього актора.

Питанням компетентнісного підходу в галузі мистецької освіти присвячені праці вітчизняних учених Н. Гуральник, А. Козир, О. Лобової, Л. Масол, Г. Ніколаї, Г. Падалки й ін.

Фахова компетентність майбутніх акторів – це система теоретичної та практичної готовності до професійної сценічної діяльності, що являє собою єдність загальних та спеціальних компетентностей, які складають структурований набір змістових складових професійної діяльності фахівця та ґрунтується на професійній свідомості і акторському інтелекті.

Фахова компетентність актора спрямована на готовність забезпечувати нагальні духовні та естетичні потреби суспільства засобами театрального мистецтва та кіномистецтва, досліджувати та критично аналізувати актуальні культурно-мистецьких процеси та явища, створювати ідейний задум та практично його реалізувати на високому художньому рівні синтетичних за своєю природою творчих сценічних проєктів різноманітних видів і жанрів.

Одним із чинників готовності майбутнього актора до професійної діяльності є його психологічна готовність працювати у творчому колективі, усвідомлювати своє місце в ньому, свою значущість.

У психології поняття «готовність» визначається як психологічно-емоційна спроможність особистості до дій в певній діяльності; це сукупність властивостей і стану особистості; це концентрований показник діяльнісної суті особи, міра її професійної здібності.

Психологічна готовність актора містить з однієї сторони запас професійних знань, умінь і навичок; з іншої - риси особистості: переконання, професійні здібності, інтереси, професійну пам'ять, мислення, увагу, творчо-мистецьку спрямованість думки, працездатність, емоційність, моральний потенціал особистості, що забезпечать успішне виконання професійних функцій.

Зміст психологічної готовності майбутнього актора складають інтегральні характеристики особистості, а саме: інтелектуальні, емоційні і вольові

властивості, професійно-моральні переконання, художньо-естетичні потреби, цінності, професійні знання, вміння і навички, акторські здібності.

Структура психологічної готовності майбутнього актора до професійної діяльності містить такі компоненти:

- мотиваційний;
- пізнавально-аксіологічний ;
- емоційно-вольовий;
- психофізичний;
- рефлексивний.

Позитивна мотивація до професійного вибору здобувачем освіти в подальшому визначає можливості та перспективи особистого творчого розвитку, володіння основними засобами психологічної саморегуляції; проявляється через яскраво виражений інтерес до професії; бажання в майбутньому досягти громадського визнання; прагнення бути корисним людям, суспільству, результатами своїх творчих здобутків, стверджувати театральний імідж України на міжнародній арені. Мотиви вибору професії значною мірою визначаються мотивами опанування професійними компетентностями. Вони зумовлюють ставлення здобувача освіти до навчання і його результатів, впливають на організацію самостійної роботи, на здатність обирати засоби мистецького (сценічного) самовираження.

Важливе значення у творчій діяльності припадає на внутрішню мотивацію, яка пов'язана з більш високим рівнем когнітивної гнучкості, креативності, зростанням самоповаги, переважанням позитивних емоцій, інтересу, задоволенням як від навчальної діяльності, так і від творчої роботи.

Пізнавально-аксіологічна готовність майбутнього фахівця визначається його здатністю до роботи з науковими філософськими, мистецтвознавчими, психолого-педагогічними літературними джерелами з метою генерування нових ідей та їх реалізації у творчо-виробничій діяльності, розробляти ідейно-тематичну концепцію вистави та критичного аналізу актуальних культурно-мистецьких процесів і явищ. Це внутрішня потреба у вдосконаленні свого

професійного тезауруса на підґрунті як суспільно значущих, так і особистісних ціннісних орієнтацій.

Емоційно-вольовий компонент психологічної готовності – це комплекс психологічних характеристик, які визначають якість професійної творчої діяльності, а саме акторської майстерності: різноманітність почуттів, вольові якості, що забезпечують успішний перебіг і результативність діяльності майбутнього актора, його емоційний тонус, емоційну сприйнятливість, цілеспрямованість, самовладання, наполегливість, ініціативність, рішучість, самостійність, самокритичність, самоконтроль.

Психофізичний компонент готовності майбутнього актора до сценічної діяльності – це складна ієрархічна система, що саморегулюється і являє собою динамічну єдність внутрішніх та зовнішніх складових. Це взаємозв'язок роботи мозку, психіки та функціональних систем тіла актора (рухи, пластика, міміка), включаючи такі аспекти, як емоції, відчуття, увагу, пам'ять та фізіологічні зміни. Психофізика для актора є фахово-визначальною характеристикою в системі професійно матрикулу та забезпечується здатністю відчувати природу та характер відтворюваної події та демонструвати властивий їй темпоритм.

Рефлексивний (оцінювальний) компонент передбачає самооцінку своєї професійної підготовки, вміння адекватно оцінювати свої можливості на когнітивному, емоційно-почуттєвому та фізичному рівні, а також бачити себе очима інших, що і забезпечує відповідність процесу розв'язання професійних завдань оптимальним зразкам. Рефлексія дозволяє актору зазирнути у свій внутрішній світ, у внутрішній світ свого персонажу через критичне осмислення власних думок, почуттів, вчинків («як би зробив я»). Здатність до критичного мислення, до проведення контекстного аналізу власних дій та вчинків формує «Я-концепцію» майбутнього актора.

Отже, психологічна готовність майбутнього актора залежить від багатьох факторів: мотивації, змісту праці, рівня сенсорного навантаження, вихідного рівня активності нервової системи, індивідуальних властивостей вищої

нервової діяльності. Сформовані фахові компетентності, як загальні, так і спеціальні, є показником психологічної готовності майбутнього актора до професійної діяльності, яка включає в себе такий важливий компонент як потребу фахівця в професійному самовдосконаленні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Маньковська О. Ю. Формування сценічної майстерності майбутніх акторів як наукова проблема: аналітичний огляд. Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія «Педагогічні науки». 2019. Вип. 3. С. 161–167.
2. Масол Л. Формування базових компетентностей учнів загальноосвітньої школи у системі інтегративної мистецької освіти : посібник для вчителя. Київ : Педагогічна думка, 2010. 232 с.
3. Мельник О., Локарева Г.В. Акторський тренінг як засіб формування і вдосконалення психофізичного апарату актора. «Методологічні та практичні проблеми професійної підготовки акторів та дизайнерів»: матеріали VI науково-методичного семінару . Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2024. С.128-133.
4. Топорівська Я.В., Ванюга Л.С., Калаур С.М. Теоретико-практичні аспекти формування акторської майстерності в майбутніх акторів. Теорія і методика професійної освіти. Вип.78.Том 2. 2024.С.107-110.



Галина МЕЛЬНИЧУК,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
спеціальності А4.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Науковий керівник:
Лариса ОРОНОВСЬКА,
доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва ТНПУ імені В. Гнатюка,
заступниця декана факультету мистецтв
з виховної роботи кандидат педагогічних наук
Тернопіль, Україна

**НАВЧАЛЬНА ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА ЗДОБУВАЧІВ
ОП А4.13 (МИСТЕЦТВО. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО) ЯК СТРУКТУРНИЙ
КОМПОНЕНТ ПОБУДОВИ ТВОРЧОЇ ОСВІТНЬОЇ ТРАЄКТОРІЇ**

У представлених тезах пропонується до розгляду роль освітнього компоненту – навчальна педагогічна практика, як основи формування професійної майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва що можливе за умови систематичної праці, творчого пошуку ефективних форм і методів виконання педагогічних завдань, де значно зростає роль і обсяг самостійної музично-виконавської роботи студента, яка вимагає відповідальності, активності та творчості.

Педпрактика студентів пропонованої ОП є основною ланкою, яка з'єднає факультет і загальноосвітню школу, навчально-виховний заклад. Вона чітко визначає основні завдання, які стоять перед студентами-практикантами: дати загальне уявлення про систему навчання і виховання дітей в загальноосвітній школі; знайомить з різними системами музичного виховання та різноманітними видами діяльності шкільного вчителя музичного мистецтва, та мистецтва відповідно до викликів освітньої концепції сучасної мистецько-педагогічної школи.

Визначено роль національно-патріотичної тематики у формуванні духовних і громадянських цінностей здобувачів мистецької освіти.

Проаналізовано зміст і структуру перформансу, його виховну спрямованість, участь студентів як суб'єктів творчого процесу [3, с. 77-78].

Зроблено висновки про ефективність мистецьких заходів як засобу патріотичного виховання, духовного самовираження та розвитку професійних компетентностей майбутніх учителів музичного мистецтва та мистецтва.

Ключові слова: мистецький перформанс, патріотичне виховання, студентська молодь, козацька тематика, музичне мистецтво, мистецька освіта.

Постановка проблеми, стан її дослідження. Сучасна українська освіта орієнтована на формування національно свідомої, духовно зрілої особистості, здатної до творчого самовираження й активної громадянської позиції.

Особливу роль у цьому процесі відіграє мистецька освіта, яка формує емоційно-ціннісну сферу, патріотичні переконання, любов до рідної культури й історії. Нова українська школа передбачає набуття здобувачами освіти необхідних компетентностей – динамічної комбінації знань, умінь, навичок, способів мислення, поглядів, цінностей, інших особистих якостей, що сприятиме здатності особистості успішно соціалізуватися, здійснювати подальшу навчальну або професійну діяльність. Тому майбутній учитель музичного мистецтва повинен бути кваліфікованим фахівцем, усебічно розвиненою творчою особистістю, яка вміє навчати дітей слухати і виконувати музику, виховувати емоційно-ціннісне ставлення до мистецтва – бути майстром своєї справи [2].

Майстерність учителя проявляється в уміннях: організувати освітній процес та ефективно проводити виховну роботу, розвивати у здобувачів освіти здібності, самостійність, допитливість; формувати високу моральність, почуття патріотизму тощо. Формування основ професійної майстерності, особистісних і професійних якостей, інтересу і творчого ставлення до професії, організаторських здібностей, комунікативних умінь, оволодіння методами й прийомами, сучасними педагогічними технологіями відбувається у процесі проходження студентами педагогічної практики.

Педагогічна практика як засіб та етап формування професійної майстерності педагога розкрита в дослідженнях О. Абдулліної, А. Алексюка, С. Гончаренка, М. Євтуха, І. Зязюна [1, с.57-61].

Виклад основного матеріалу. Серед завдань, які постають перед студентами у процесі проходження навчальної педагогічної практики, виокремимо такі:

- усвідомлення студентами професійної значущості теоретичних знань;
- вироблення практичних умінь і навичок;
- формування і розвиток важливих фахових якостей особистості;
- формування індивідуального стилю професійної діяльності;
- формування прагнення до постійного самовдосконалення.

У навчальній педагогічній практиці все частіше використовуються інтегровані форми виховної роботи, серед яких важливе місце займає мистецький перформанс - синтетичний вид творчої діяльності, що поєднує музику, спів, художнє слово, театралізацію та символічні образи.

Одним із прикладів реалізації таких форм є перформанс на тему: «Під покровом козацької слави», проведений студентами гр.СОММ-31 та СО(МММ)ст-21 факультету мистецтв ТНПУ ім. В. Гнатюка під керівництвом доцента кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва – Лариси ОРОНОВСЬКОЇ, в межах навчальної педагогічної практики на базовій платформі у Тернопільському академічному ліцеї «Генезис» (2025 р.).

Метою проведення заходу було - розкриття значення мистецького перформансу як інноваційної форми патріотичного виховання шкільної молоді, визначити його педагогічний потенціал у формуванні духовних і професійних якостей майбутніх здобувачів.

Мистецький перформанс «Під покровом козацької слави» мав на меті відродження історичної пам'яті, популяризацію української пісенної спадщини, зокрема козацької тематики, а також виховання шанобливого ставлення до національних традицій. Учасниками заходу підготували музичні та вокально-інструментальні номери, поєднані з художнім словом, сценічними елементами

та візуальним відео-рядом. Програма включала народні й сучасні твори патріотичного спрямування, присвячені героїзму українського народу, мужності та духовній силі козацтва [4].

Особливу увагу було приділено емоційному впливу музики як засобу передачі історичної пам'яті й моральних цінностей.

Захід продемонстрував ефективність поєднання освітньої, мистецької та виховної діяльності у підготовці майбутніх педагогів. Студенти проявили не лише виконавську майстерність, а й організаційні, комунікативні та педагогічні компетентності, необхідні для роботи в сучасній школі. Важливим педагогічним результатом стало формування у студентів стійких громадянських і морально-етичних орієнтирів, розвиток емоційної чутливості, естетичного смаку та відповідальності за збереження національних традицій.

Висновки. Навчальна педагогічна практика студентів Факультету мистецтв у загальноосвітніх навчально-виховних закладах займає одне із чільних місць у ОП здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти на мистецькому факультеті за спеціальністю А4.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво). Вона є тим узагальнюючим джерелом, з якого студент-практикант повинен черпати свої знання, отримані із усіх (об'єднаних предметів з фаху) в процесі навчання. Теорія музики і сольфеджіо, гармонія і поліфонія, історія зарубіжної, української, сучасної музики і історія мистецтв, хорознавство і хоровий клас, педагогіка, психологія і методика музичного виховання, музична педагогіка, аналіз музичних форм, музична інформатика – всі ці освітні компоненти на фінальному етапі повинні бути спрямовані на підготовку ерудованого майбутнього фахівця для сучасної загальноосвітньої НУШ.

Мистецький перформанс - є ефективною формою інтеграції навчального, творчого й виховного процесів у мистецькій освіті. Тематика козацької слави має потужний потенціал для формування патріотичної свідомості, історичної пам'яті та духовної єдності поколінь, а залучення студентів до підготовки та реалізації подібних проєктів сприяє розвитку професійної компетентності,

креативності та педагогічної ініціативи. Отриманий досвід доцільно застосовувати під час освітніх і культурно-просвітницьких заходів у закладах освіти різних рівнів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Воровка М. І., Проценко А.А. Педагогічна практика як засіб формування педагогічної майстерності вчителя в умовах реформування освіти // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2020 р., № 69, Т. 2. с. 57-61. Режим доступу: http://www.pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2020/69/part_2/12.pdf.
2. Ороновська Л. Д. Професійна підготовка майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва // Актуальні питання гуманітарних наук. – Дрогобич, 2024. – Вип. 73, т.3 <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-8>.
3. Ороновська Л.Д. Форми і методи активізації педагогічної практики студентів мистецьких спеціальностей. Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства: матеріали і тези V Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених та студентів (Одеса 17-18 жовтня 2019 р.). Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2019. Т.1. С.77-78.
4. Звіт про мистецький перформанс «Під покровом козацької слави» // Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Офіційний сайт. – 2025. <https://tnpu.edu.ua/news/12004/>.



Богдан НІКІТЮК,
вчитель з основ театрального мистецтва
Тернопільського ліцею №21
- спеціалізованої мистецької школи імені Ігоря Герети
Тернопіль, Україна
nikitiukbohdan08@gmail.com

РОБОТА НАД ДРАМАТИЧНИМ МАТЕРІАЛОМ ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ УЯВИ УЧНІВ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Сучасна початкова освіта покликана не лише давати знання, а й розвивати у дітей здатність мислити творчо, відчувати, фантазувати, співпереживати. Саме тому важливо впроваджувати у навчальний процес такі форми роботи, які стимулюють дитячу уяву та емоційний інтелект. Одним із найдієвіших засобів є робота над драматичним матеріалом, що поєднує у собі мистецтво слова, дії, емоції та думки.

Драматичний матеріал — це не просто текст для заучування або інсценізації. Це живий простір для творчості, де дитина має змогу уявити себе у різних життєвих ситуаціях, осмислити почуття героїв, відчути смисл їхніх вчинків. Саме через перевтілення у сценічний образ молодший школяр навчається розуміти світ не лише розумом, а й серцем.

Робота над драматичним матеріалом у початковій школі вимагає особливої педагогічної чутливості. Вчитель не лише керує процесом, а стає партнером дитини у творчому пошуку. Головне завдання — не показати, «як треба грати», а допомогти учневі знайти власне бачення образу. Через вправи на уяву, етюди, імпровізації діти вчаться створювати внутрішній світ персонажа, бачити ситуацію очима іншого, а отже — розвивають емпатію, образне мислення й мовленнєву виразність.

Одним із найефективніших методичних підходів є етюдна робота. Вона дає можливість вільно експериментувати зі словом, рухом, інтонацією, жестом. Наприклад, етюд «розмови без слів» навчає передавати емоції лише мімікою і жестами, що стимулює фантазію і спостережливість. А вправи з уявним

предметом або уявним партнером формують у дітей здатність бачити невидиме, тобто розвивають справжню театральну уяву.

Не менш важливим є і добір самого драматичного матеріалу. Для молодших школярів найпродуктивнішими є короткі казкові та побутові сценки, де яскраво виражені добро і зло, правда і кривда, сміливість і боягузтво. Такі тексти близькі дитячому світосприйняттю й дають можливість природно перейти від гри до осмислення моральних цінностей. Через емоційне проживання сюжету дитина не лише розвиває уяву, а й виховує в собі гуманні якості.

Поступовий шлях роботи над драматичним матеріалом може складатися з трьох етапів:

1. **Аналітичний** — обговорення сюжету, визначення теми, ідеї, характерів;
2. **Творчий** — виконання етюдів, ігор-імпровізацій, відтворення сценічних ситуацій;
3. **Рефлексивний** — спільний аналіз, усвідомлення власних емоцій, висновки.

Саме на цьому шляху народжується справжня творчість, дитина не повторює готовий зразок, а створює власний.

Результатом системної роботи над драматичним матеріалом стає розвинена творча уява — здатність мислити образами, фантазувати, пропонувати оригінальні рішення. Водночас формуються комунікативні навички, культура мовлення, уміння працювати в колективі, а головне — бажання творити і пізнавати світ через мистецтво.

Робота над драматичним матеріалом у початковій школі є не лише засобом естетичного виховання, а й могутнім інструментом формування творчої, чуйної, мислячої особистості. Театральна педагогіка в цьому контексті виступає мостом між навчанням і життям, допомагаючи дитині не просто «грати роль», а розуміти себе і людей навколо. Саме в цьому полягає її гуманістична й виховна сила — сила, що пробуджує в дитині творця.

Андрій ОСТАПЧУК,
здобувач третього (освітньо-наукового)
рівня вищої освіти спеціальності 015 Професійна освіта
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
Науковий керівник:
Оксана БОДНАР,
доктор педагогічних наук, професор

ОРГАНІЗАЦІЙНО-УПРАВЛІНСЬКІ ПІДХОДИ ДО ПРОВЕДЕННЯ МИСТЕЦЬКИХ ОСВІТНІХ ЗАХОДІВ

Сучасний етап розвитку педагогічної науки та мистецтва характеризується активним переосмисленням підходів до організації освітньо-виховного процесу, що зумовлено динамічними соціокультурними змінами та трансформацією освітніх запитів сучасного суспільства. У цих умовах особливої актуальності набуває вдосконалення організаційно-управлінських підходів до планування, координації та реалізації мистецьких освітніх заходів як важливої складової виховної роботи закладів освіти. Саме ефективне управління процесом створення й проведення таких заходів забезпечує їхню цілісність, педагогічну доцільність і відповідність потребам здобувачів освіти.

Традиційні моделі організації мистецьких освітніх заходів, що ґрунтуються переважно на репродуктивних формах подання матеріалу та жорстко фіксованій структурі, дедалі частіше виявляються недостатньо результативними. Це зумовлює необхідність переходу до інноваційних організаційно-управлінських рішень, орієнтованих на гнучке планування, варіативність форм діяльності та активне залучення здобувачів освіти до процесу співтворення. У цьому контексті модернізація видовищно-виховної діяльності розглядається не лише як педагогічне, а й як управлінське завдання.

Інновація в освітньо-виховному процесі трактується як цілеспрямована художньо-смілова трансформація, що передбачає впровадження нових організаційних моделей і методів управління мистецькою діяльністю. Вона забезпечує перехід від лінійної схеми «організатор — глядач» до інтерактивної, суб'єкт-суб'єктної взаємодії, у якій викладач або керівник заходу виконує

функції координатора, модератора й менеджера творчого процесу. Такий підхід сприяє підвищенню ефективності виховного впливу та створенню емоційно насиченого освітнього середовища.

У зазначеному аспекті інноваційні методи у проведенні мистецьких освітніх заходів доцільно розглядати як інструментарій організаційно-управлінської діяльності, що охоплює комплекс художньо-виражальних засобів, педагогічних прийомів і форм взаємодії. Вони ґрунтуються на сучасних досягненнях науки, техніки та мистецтва й спрямовані на оптимізацію процесу планування, реалізації та оцінювання виховного результату. Специфіка таких методів полягає у створенні керованого, емоційно насиченого освітньо-виховного простору, орієнтованого на індивідуальні потреби сучасного здобувача освіти.

З метою підвищення ефективності управління мистецькими освітніми заходами інноваційні методи можуть бути систематизовані за кількома основними напрямками. Цифрові та мультимедійні методи сценічної візуалізації забезпечують нові управлінські можливості у сфері просторової організації заходу, моделювання сценічного середовища та візуалізації змісту за допомогою технологій доповненої й віртуальної реальності (AR/VR), інтерактивного 3D-мапінгу, мультимедійних екранів і цифрових платформ для колективної творчості.

Інтерактивні методи, засновані на принципах діалогічної драматургії, сприяють ефективній координації діяльності учасників і перетворюють мистецький захід на керований процес взаємодії. Вони реалізуються через рольові, ділові та імітаційні ігри, тренінгові форми й кейс-методи, що дозволяють моделювати ситуації творчого вибору та прийняття рішень у межах виховного дійства. Гейміфікаційні методи як засіб управління мотивацією передбачають інтеграцію ігрових механік у структуру заходу, створення систем «квестів» і «челенджів», які активізують внутрішню зацікавленість здобувачів освіти та підтримують їхню участь протягом усього процесу.

Проектні методи творчої реалізації виконують важливу організаційно-управлінську функцію, оскільки передбачають поетапне планування діяльності, розподіл ролей і відповідальності між учасниками та контроль за досягненням результату. Вони спрямовані на створення художнього продукту — театральної постановки, короткометражного фільму, мистецької інсталяції — і поєднують пізнавальну, дослідницьку та художньо-практичну діяльність. Арт-технології як методи художнього впливу використовуються в управлінні емоційною атмосферою заходу та реалізуються через театральні практики, музикотерапію, рухову імпровізацію в поєднанні із сучасними технічними ефектами.

Комунікативні методи смислотворення спрямовані на управління процесами взаємодії, самовираження та рефлексії учасників мистецького заходу. Застосування сторітелінгу, дебатних форматів, подкастингу, відеоблогінгу та інших медіапрактик сприяє розвитку емоційного інтелекту й формуванню здатності усвідомлювати власний досвід у межах художньої діяльності.

Отже, організаційно-управлінські підходи до проведення мистецьких освітніх заходів, засновані на використанні інноваційних методів, виступають важливим чинником модернізації педагогічного процесу. Вони забезпечують ефективне планування, координацію та реалізацію виховної діяльності, сприяють переходу від традиційних форм роботи до інтерактивної, емоційно насиченої взаємодії зі здобувачами освіти. Систематизація інноваційних методів як управлінського інструментарію створює передумови для формування сучасного мистецького освітнього простору, зорієнтованого на потреби й інтереси цифрового покоління.



Лілія ПАЦАЛЮК,
здобувач третього (освітньо-наукового)
рівня вищої освіти Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Науковий керівник:
Галина МЕШКО,
доктор педагогічних наук, професор,
в.о. завідувача кафедри педагогіки та менеджменту освіти
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
liliapatsaluyk96@gmail.com

ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД ПІДГОТОВКИ ФОТОМИТЦІВ

У координатах підвищення якості мистецької освіти загалом й удосконалення професійної підготовки майбутніх фотомитців зокрема важливим є вивчення зарубіжного досвіду. Аналіз зарубіжного досвіду підготовки фотомитця у світовій практиці свідчить про те, що він варіюється від традиційної академічної освіти в університетах мистецтв до спеціалізованих короткострокових курсів, воркшопів та онлайн-курсів.

Варто зауважити, що короткострокові курси популярні для тих, хто бажає опанувати конкретні навички або поглибити знання без відриву від роботи. Серед спільних особливостей традиційної академічної освіти – акцент на розвиток індивідуального художнього бачення, критичного мислення та міждисциплінарних навичок.

Задля розуміння базових підходів до підготовки фотомитців розглянемо досвід підготовки в університеті Savannah College Art and Design (Сполучені Штати Америки) та Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego (Польща).

Аналіз освітніх програм SCAD та Akademia дає підстави стверджувати, що до ключових елементів підготовки фотомитця належить розвиток технічних знань, критичного мислення та візуальної грамотності у контексті міждисциплінарного підходу. У комплексі це забезпечує формування власного

портфолію фахівця, його професійне становлення. Тому закладами освіти передбачено освітні компоненти (ОК), які здатні сформувати означені вище елементи.

Розвиток технічних знань охоплює опанування основами фотооптики, розвиток умінь використовувати різне обладнання, освітлення, а також оволодіння програмами для обробки зображень. Так у SCAD передбачено вивчення ОК «Дослідження камерою та техніка»; ОК «Відеотехніка для фотографів»; ОК «Застосування освітлення: від продуктів до портретів» [1] та ін.. Аналогічні чи подібні ОК представлено і у програмі Академії: ОК «Фотографічні процеси», ОК «Фототехнічне обладнання» [3] тощо.

Розвиток критичного мислення та візуальна грамотність передбачають розвиток уміння «читати» зображення, розуміти їхній історичний та культурний контекст, а також виражати особисту художню позицію. Серед ОК – «Фотографічний нарратив: візуалізація історій», «Фотографічний портрет: виявлення ідентичності та сутності» (SCAD) [1]. В Академії – «Фотографічні процеси», «Фотографічні техніки» [3] та ін. Цьому також сприяє опанування класичних видів мистецтва: живопису, рисунку, історії мистецтва, композиції.

Попри зазначене, обидві програми спрямовані і на розвиток фінансової грамотності фотохудожника, його комунікативних навичок, зокрема й іноземною мовою, чітко визначають професійну кваліфікацію, передбачають значний обсяг практичної підготовки (ОК «Переддипломна практика», ОК «500-рівневий SCAD pro»).

Варто зазначити, що програми підготовки бакалавра фотомитця у закладах вищої освіти США та Польщі спроектовані з урахуванням міждисциплінарного підходу, адже сучасна мистецька освіта інтегрує фотографію з іншими видами мистецтва та медіа, інсталяції, цифровим дизайном.

Отже, проаналізовані програми є комплексними, передбачають опанування не лише технічними аспектами фотографії (аналогова, цифрова зйомка, обробка), а й глибоке занурення у творчість. Основна увага

приділяється формуванню практичних навичок, роботі з професійним обладнанням, що відповідає вимогам ринку праці. Зарубіжний досвід свідчить, що успішна підготовка фотомитця потребує своєрідного балансу між технічною майстерністю, творчим баченням та усвідомленням контексту сучасного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Bachelor of Photography. Savannah College Art and Design. URL: <https://ua.educations.com/institutions/savannah-college-of-art-and-design/bakalavr-fotografiyi>. (дата звернення: (24.10.2025)).
2. Художня освіта в галузі візуального мистецтва. URL: https://www-pomaturzepl.translate.google.com/szkola/akademia+sztuk+pieknych+w+lodzi/496:985?_x_tr_sl=pl&_x_tr_tl=uk&_x_tr_hl=uk&_x_tr_pto=sdn. (дата звернення: (24.10.2025)).
3. Programu nauczania zawodu fotograf. URL: <https://mail.gce.gliwice.pl/odidz/fot.pdf>. (дата звернення: (24.10.2025)).



Мар'яна ПРОЦИШИН,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
ОП А4.13 Середня освіта (Мистецтво. Музичне Мистецтво),
ТНПУ імені В. Гнатюка
Науковий керівник:
Лариса ОРОНОВСЬКА,
доцентка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
заступниця декана факультету мистецтв
з виховної роботи, кандидатка педагогічних наук, доцент
lorikulya@gmail.com
Тернопіль, Україна

СКРИПКОВІ ТВОРИ ТА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В ПРАКТИЦІ МОДЕЛЬНИХ ПРОГРАМ НУШ

Анотація. Представлена наукова розвідка про роль скрипкового репертуару у формуванні музичних компетентностей учнів, розкрито особливості використання скрипкових творів у процесі музичного навчання та виховання в ЗЗСО. Проаналізовано чинні модельні програми з мистецтва для 5–9 класів, виокремлено твори, рекомендовані для слухання та виконання, а також запропоновано методичні підходи до розширення репертуарного середовища з урахуванням вікових, пізнавальних і художніх можливостей школярів.

Результати дослідження можуть бути використані вчителями музичного мистецтва ЗЗСО, керівниками інструментальних ансамблів та викладачами мистецьких закладів освіти з метою оптимізації освітнього процесу в НУШ професійного спрямування.

Ключові слова: скрипковий репертуар, модельні програми, Нова українська школа, музичне мистецтво, музична освіта.

Постановка проблеми, стан її дослідження. Сучасний етап розвитку освіти в Україні характеризується глибокими реформами, зумовленими впровадженням Концепції Нової української школи (НУШ), яка орієнтує освітній процес на формування компетентностей, розвиток творчої особистості,

здатної до самовираження, критичного мислення та естетичного сприймання світу.

У цьому контексті особливе місце належить мистецькій освіті, що виконує важливу роль у вихованні духовних і моральних цінностей, розвитку емоційно-почуттєвої сфери, художнього смаку та естетичних ідеалів здобувачів освіти як у ЗЗСО так і у мистецьких навчальних закладах [1, с. 3-11].

Одним із ключових завдань мистецької освіти є формування в учнів цілісного уявлення про мистецтво як засіб пізнання світу, спілкування та самореалізації. Музичне мистецтво, будучи універсальною мовою емоцій, сприяє формуванню культурної ідентичності, розвитку творчих здібностей і гармонізації особистості дитини. Важливим складником музичної освіти є інструментальне виконавство, яке забезпечує активну участь учнів у музичній діяльності, формує виконавські навички, художній смак і здатність до самовираження через музику.

Серед різних інструментів особливе місце займає скрипка, яка поєднує багатство тембрових барв, технічну досконалість і виразні можливості. Скрипкове мистецтво є одним із найяскравіших проявів музичної культури людства, а знайомство з ним сприяє розвитку художнього слуху, інтонаційної чутливості, координації, концентрації уваги та емоційного інтелекту дитини. Саме тому питання вивчення й добору скрипкового репертуару для учнів різного віку в системі мистецької та загальної середньої освіти набуває особливої актуальності [3].

В умовах реалізації нових Державних стандартів базової середньої освіти та впровадження модельних програм з інтегрованого курсу «Мистецтво», перед учителем постає завдання забезпечити відповідність навчального матеріалу сучасним освітнім вимогам і компетентнісному підходу. Однак аналіз чинних модельних програм для 5–9 класів засвідчує, що питання використання скрипкових творів у змісті уроків музичного мистецтва розкрито фрагментарно. Часто в програмах подано загальні орієнтири без конкретизації творів,

доступних для слухання чи виконання учнями, що ускладнює роботу педагога при формуванні тематичного репертуару.

Недостатня кількість методичних розробок, присвячених використанню скрипкової музики у шкільному курсі мистецтва, зумовлює необхідність наукового обґрунтування критеріїв добору репертуару, який відповідав би як освітнім завданням НУШ, так і віковим, пізнавальним та емоційним можливостям дітей.

Проте у сучасних програмах інтегрованого курсу «Мистецтво» відсутня достатня конкретизація творів, що ускладнює добір навчального матеріалу для уроків музичного мистецтва. Це створює потребу у розробленні системного підходу до формування репертуару, який би відповідав віковим особливостям школярів, сприяв реалізації компетентнісного підходу та забезпечував наступність між початковою мистецькою ланкою й загальною середньою освітою. З іншого боку, важливо забезпечити зв'язок між змістом шкільної мистецької освіти та програмами початкової мистецької (музичної) школи, щоб створити умови для цілісного музичного розвитку учнів, які опановують гру на скрипці [2, с. 58-60].

Висновки. Сучасна мистецька освіта в Україні, зокрема музичне мистецтво, посідає важливе місце у реалізації ідей Нової української школи, спрямованої на розвиток компетентної, творчої та духовно багатї особистості. Аналіз стану шкільних модельних програм засвідчує, що проблема використання скрипкового репертуару в освітньому процесі потребує більш глибокого науково-методичного обґрунтування. Наше дослідження стверджує, що скрипкове мистецтво і підбір певного скрипкового репертуару має значний потенціал для формування естетичного смаку, музично-слухових умінь, емоційної чутливості та творчого мислення учнів.

Таким чином, актуальність дослідження використання скрипкових творів у структурі модельних програм НУШ зумовлюється необхідністю методичного удосконалення навчального процесу, узгодження змісту музичної освіти з

сучасними педагогічними вимогами та потребами розвитку особистої освітньої траєкторії учня.

Подальше наукове осмислення цього питання сприятиме створенню ефективних рекомендацій для вчителів музичного мистецтва, мистецтва й забезпечить підвищення якості мистецької освіти у ЗЗСО, та мистецьких закладах в умовах сучасної освітньої реформи.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрейко О.І. Виконавська культура скрипаля у контексті модернізації мистецької освіти / О.І.Андрейко // Наукові записки. Серія педагогічні та історичні науки, № 90. - Київ: вид-во імені М.П.Драгоманова, 2010. С. 3-11.
2. Андрейко О.І. Інноваційні методи формування виконавської майстерності музиканта-інструменталіста / О.І.Андрейко // Теоретичні та практичні питання культурології. Вип. ХХІУ.Ч.ІІ. Мелітопольський державний педагогічний університет. – Мелітополь 2007. С.57-61.
3. Ороновська Л.Д. Професійна підготовка майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва / Л.Д. Ороновська //Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич. Вип. 73, том 3, (2024) <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-8>.



Тереза СИМАН,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої
освіти ОП А4.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
факультету мистецтв Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка

Науковий керівник:
Лариса ОРОНОВСЬКА,
доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв, заступник декана з виховної роботи
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка,
кандидат педагогічних наук,
lorikulya@gmail.com

ЛЕМКІВСЬКА КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ НА МАТЕРІАЛІ ВИВЧЕННЯ ЛЕМКІВСЬКОЇ ПІСНІ У СЕРЕДОВИЩІ НУШ

Лемківська пісня посідає особливе місце в українській культурі як унікальний вияв народної творчості та духовної спадщини. Її характерними рисами є мелодійність, щирість і душевне звучання, що поєднані з етнічними мотивами Карпатського краю. Тематика пісень охоплює любовні й родинні мотиви, оспівування природи, обрядові традиції, а також тугу за рідним краєм, особливо актуальну в контексті примусових переселень лемків у ХХ столітті.

У лемківських піснях відчувається глибокий зв'язок із гірським середовищем та історичною долею народу. Вони стали засобом збереження національної ідентичності та символом духовної єдності. Як важливий пласт українського музичного фольклору, лемківська пісня збагачує культурну спадщину України своєю самобутністю та поетичним змістом.

Ключові слова: лемківська пісня, фольклор, культура, народна творчість, духовна спадщина.

Постановка проблеми. Лемківська пісня є невід'ємною частиною українського музичного фольклору, що зберігає унікальні мелодичні особливості, глибоку емоційність та історичну пам'ять. Вона відображає життя, побут і світогляд лемків – етнографічної групи українців, яких у ХХ столітті

спіткала трагічна доля депортацій та вимушених переселень. У результаті цього лемківська пісенна традиція набула особливого змісту - стала не лише формою самовираження, а й засобом збереження національної ідентичності.

Сучасне освітнє середовище в Україні переживає трансформацію відповідно до концепції Нової української школи (НУШ), яка прагне виховати учня як творчу, національно свідому, культурно компетентну особистість. Однак у практиці шкільного навчання часто домінують стандартні підходи до вивчення народної культури, а такі автентичні та вузько-етнографічні пласти, як лемківська пісня, залишаються поза увагою.

Проблема полягає в тому, що учні недостатньо знайомі з лемківською культурною спадщиною, що може призвести до її поступового забуття. Тому необхідним стає пошук нових педагогічних шляхів інтеграції лемківської пісні в освітній процес, аби вона виконувала не лише пізнавальну, а й виховну функцію.

У процесі роботи зі школярами більше аналізували історичні та культурні особливості лемківської пісенної традиції, визначали її роль у збереженні національної пам'яті та ідентичності українців, досліджували сучасний стан лемківської пісні, вивчати її та популяризувати у культурному та освітньому просторі.

Серед найвідоміших лемківських пісень – «Пливе кача по Тисині», «Шуміла ліщина», «Чом ти не прийшов», «Под облачком», «Горе, долов ходжу», «Дам я яловицю», «Ой верше, мій верше» «Зелений барвінку», «Пісня про Лемківщину». Саме ці пісні можуть стати основою для уроків музичного мистецтва, інтегрованих занять або виховних годин.

Учні можуть:

- слухати автентичні записи народних виконавців;
- порівнювати традиційне звучання із сучасними обробками Христини Соловій, Оксани Мухи, Квітки Цісик;
- виконувати фрагменти пісень самостійно чи в ансамблях;

- створювати власні музичні чи художні інтерпретації (малюнки, міні-кліпи, театралізовані постановки).

Висновки. Лемківська пісня – це не лише музичний феномен, але й символ національної пам'яті та духовної стійкості українського народу.

Її інтеграція в освітній процес Нової української школи здатна значно збагатити навчання, зробити його ближчим до дитини, формуючи емоційний зв'язок з рідною культурою.

Використання лемківської пісні у школі сприяє розвитку музичних здібностей, формує ціннісні орієнтири, виховує патріотизм і любов до рідної землі. В умовах сучасних викликів саме такі пласти культури допомагають зберегти національну ідентичність та передати духовну спадщину наступним поколінням. Отож, проблема збереження та популяризації лемківської пісні у шкільному середовищі є не лише культурною, але й педагогічною. Її розв'язання сприятиме формуванню гармонійної особистості, здатної цінувати та примножувати багатства української культури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Байко, М. (Упоряд.). (2005). Антологія лемківської пісні.
2. І. Красовський, Д. Солинко. Хто ми, лемки...? – Львів: Ред.- вид. відділ обласного управління по пресі, 1991. - 48 с.
3. <https://proridne.com/content/%D0%BF%D1%96%D1%81%D0%BD%D1%96/%D0%BB%D0%B5%D0%BC%D0%BA%D1%96%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D1%96/> (дата звернення 10.11.2025).
4. <https://lemko-ool.org/lemkivshchyna/history-of-lemkivshchyna/lemky-historical-fate-versions-of-origin/?lang=uk> (дата звернення 02.11.2025).



Софія ТИМЧЕНКО,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
спеціальності А4.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка

Науковий керівник:
Лариса ОРОНОВСЬКА,
доцентка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка,
заступниця декана факультету мистецтв
з виховної роботи, кандидатка педагогічних наук, доцент
Тернопіль, Україна
lorikulya@gmail.com

**ОСОБЛИВОСТІ МОДЕЛЬНОЇ НАВЧАЛЬНОЇ ПРОГРАМИ
«МИСТЕЦТВО» АВТОРКИ Л. МАСОЛ НА ПРИКЛАДІ ТЕМИ:
КЛАСИЦИЗМ: МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО(8-Й КЛАС)**

У представлених тезах досліджуються особливості впровадження модельної навчальної програми «Мистецтво» авторки Л. Масол у контексті уроку для 8-го класу на тему «Класицизм: музичне мистецтво». Наведено аналітичний огляд змісту, цілей, компетентнісного підходу програми та її можливостей для музичної освіти.

Прикладом використання є тема класицизму, що ілюструє, як модельна програма забезпечує міжгалузеву інтеграцію (музика, образотворче мистецтво, медіа), діяльнісний підхід і формування ключових компетентностей учнів. Результати можуть бути корисними для вчителів мистецтва ЗЗСО, методистів та викладачів мистецьких дисциплін.

Ключові слова: модельна навчальна програма, інтегрований курс, Масол Л., класицизм, музичне мистецтво, музична освіта, компетентності.

Постановка проблеми, стан її дослідження. У сучасному освітньому просторі України впроваджується компетентнісний підхід, спрямований на формування не лише знань, але й умінь, ставлень й ціннісних орієнтацій.

У межах цього підходу мистецька освіта має виховувати творчо-мислячу, емоційно-чутливу й соціально-відповідальну особистість.

Одним із ключових завдань стає адаптація традиційних мистецьких категорій (як-от класицизм, жанри: соната, симфонія) до сучасної навчальної програми-інтегратора, що відповідає новим освітнім стандартам.

Програма Л. Масол вирішує цю задачу, надаючи модульну структуру, міжгалузеві теми й діяльнісні форми. Модельна навчальна програма «Мистецтво. 7-9 класи (інтегрований курс)» авторки Л. Масол включена до переліку програм, рекомендованих Міністерство освіти і науки України - наказ № 1090 від 06.09.2023. У пояснювальній записці зазначається, що курс спрямований на цілісний розвиток особистості учня через опанування мистецьких надбань, усвідомлення власної національної ідентичності та міжкультурну комунікацію [1, с.154].

Інтегрований курс «Мистецтво» авторки Л. Масол передбачає такі ключові елементи:

- Результати навчання — очікувані компетентності учнів у мистецькій галузі (наприклад, мистецька грамотність, творчо-діяльнісна компетентність, культурно-громадянська).
- Змістові лінії — теми, що охоплюють різні види мистецтв (музичне, образотворче, медіа, дизайн) із міжгалузєвою інтеграцією.
- Види навчальної діяльності — активні, творчі форми роботи: аналіз, створення мистецьких продуктів, медіапроекти, міжпредметні зв'язки.
- Орієнтовна послідовність тем і часовий ресурс — наприклад, у 8-му класі один урок на тиждень (1 година) для курсу «Мистецтво».

Таким чином, курс Л. Масол не просто передбачає ознайомлення з історією мистецтва, але й забезпечує інтерактивність, міждисциплінарність та особистісно-орієнтований підхід.

На прикладі теми «Класицизм: музичне мистецтво» для 8-го класу можна відстежити, як програмний зміст поєднує історико-теоретичні знання з практичною музичною та мистецькою діяльністю: учні знайомляться із стилем,

жанрами, творчістю класиків, аналізують твори, створюють інтерпретації, використовують медіа.

Приклад: Тема «Класицизм: музичне мистецтво», у музичній культурі Європи наприкінці XVIII — початку XIX ст. відбулися кардинальні трансформації. Цей період Просвітництва, з вірою в розум і гармонію, став часом виникнення стилю класицизм у музиці. У цьому стилі домінували представники Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт та Людвіг ван Бетховен.

У рамках навчальної програми Л. Масол учням 8-го класу пропонується:

- вивчити особливості жанрів соната, концерт, симфонія, кuartет;
- зрозуміти сонатну форму (експозиція – розробка – реприза) та її аналогії з драматургією;
- проаналізувати приклади творів класиків, зокрема «Симфонія №5» Л. Ван Бетховена;
- виконати завдання на міжгалузеву інтеграцію: зіставлення музики з образотворчим мистецтвом і медіа-середовищем;
- створити власну міні-проектну роботу, наприклад, мультимедійна презентація «Класицизм у сучасному контексті».
- Такий підхід відповідає змістовим лініям програми Л. Масол - «Мистецтво в просторі культури», «Мистецтво і медіа», «Мистецтво в міжгалузевих зв'язках».

Висновки. Модельна навчальна програма «Мистецтво» авторки Л. Масол створює сучасну освітню платформу, в якій інтегрується історико-мистецький зміст, міждисциплінарна діяльність та компетентнісний підхід. На прикладі теми «Класицизм: музичне мистецтво» видно, як програма забезпечує розвиток музичної, медіа та художньої грамотності, творчих здібностей учнів 8 класу. Головне у впровадженні курсу Л. Масол — це не просто передача знань, а активна участь учнів в мистецьких процесах: аналіз творів, створення власних продуктів, застосування цифрових технологій. Запропонована програма спрямована на те, щоб учні:

- усвідомили власну культурну ідентичність;
- навчилися критично аналізувати мистецькі явища;
- розвивали творчість, медіаграмотність, міждисциплінарні зв'язки.

У контексті теми класицизму це означає: учні не лише знайомляться із канонічними жанрами й композиторами, але й долучаються до сучасного мистецько-освітнього простору, де музика, образотворче мистецтво, медіа і дизайн інтегруються - що відповідає ідеям Нової української школи

Дослідження методологічного забезпечення дозволяє виокремити такі основні підходи: національна парадигма підготовки фахівців з музичного мистецтва; гуманістична основа мистецької освіти; аксіологічні підходи до підготовки музикантів; акмеологічна спрямованість освітнього процесу. Перспективні можливості в розробці обраної проблеми вимагають розробки структури компетентності та її складових для підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва [2, с.154].

Отож, підсумовуючи вищезазначене, можемо стверджувати, що курс «Мистецтво» Л. Масол є важливим освітнім інструментом, який дає можливість педагогам ефективно впроваджувати теми музичної творчості (зокрема класицизму) в сучасному освітньому середовищі та сприяє розвитку всебічно освіченої, творчої та культурно компетентної особистості учня.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Масол Л.М. Мистецтво 7-9 класи (інтегрований курс) для закладів загальної середньої освіти (2025). С.154-165 URL <https://pidruchnyk.com.ua/2938-mystectvo-masol-8-klas-2025.html>.
2. Ороновська Л.Д. Професійна підготовка майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва / Л.Д. Ороновська //Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич. Вип. 73, том 3, (2024) <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-8>.



Зіновій СТЕЛЬМАЩУК,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна.
zistel@ukr.net

МЕТОДИКА НАВЧАННЯ МАЙБУНІХ АКТОРІВ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ

У дослідженні розглянуто особливості методики навчання акторів гри на музичному інструменті в контексті професійної підготовки майбутніх фахівців сценічного мистецтва. Акцентовано увагу на ролі музично-інструментальної діяльності у розвитку творчого потенціалу, сценічного мислення та емоційної виразності акторів. Охарактеризовано педагогічні умови, що забезпечують ефективність формування музично-інструментальних умінь. Визначено методичні прийоми, які сприяють інтеграції музично-інструментальної підготовки в систему акторської освіти.

Ключові слова: акторська освіта, професійна підготовка, музично-інструментальні вміння, методика навчання, педагогічні умови, творча діяльність.

Нинішній техногенно-інформаційний, динамічний розвиток суспільства вимагає створення адекватних умов в системі професійної підготовки актора театру і кіно. Значної ролі при цьому набуває підвищення якості його навчання шляхом досягнення необхідних компетентностей. Відповідно до вимог освітньої програми він повинен володіти широким спектром знань умінь і навичок. В переліку таких навичок певну нішу займає вміння володіти одним з музичних інструментів. Тому важливою складовою фахової компетентності майбутнього актора є інструментальна підготовка.

У музичній педагогіці проблемі методики навчання гри на музичному інструменті майбутніх фахівців присвячені дослідження Л. Арчажнікової, М. Булди, Т. Воробкевич, Л. Горенка, М. Давидова, А. Душного, В. Князева, Г. Падалки, А. Семашка та інших науковців і педагогів-практиків.

Проблемі підготовки майбутнього актора театру та кіно присвячені роботи Є. Безгіна, Н. Корнієнко, М. Лабінського, В. Хім'яка, С. Гордєєва, Л. Ванюги та ін.

Мета дослідження – розглянути методику навчання акторів гри на музичному інструменті та визначити педагогічні умови, що сприяють ефективному формуванню музично-інструментальних умінь у процесі професійної підготовки.

У змісті програмних результатів навчання освітньо-професійної програми «Акторське мистецтво» для першого (бакалаврського) рівня вищої освіти спеціальності В6 «Перформативні мистецтва» для майбутнього актора передбачені фахові компетентності: органічно та цілеспрямовано діяти в умовах вимислу, творчо втілювати сценічні завдання режисера, балетмейстера, постановника пластики; співати у хорі, ансамблі, соло. Ці вимоги передбачають набуття знань з елементарної теорії музики, умінь володіти практичними навичками гри на музичному інструменті і необхідні для застосування виразально-зображальних засобів відповідно до жанру п'єси у запропонованих режисером обставинах в процесі відтворення сценічного образу того чи іншого героя у виставі. Сучасна дослідниця Т. Пістунова зазначає, що «майстерність гри на інструменті не лише сприяє здобуттю комплексної освіти у сфері акторської майстерності, а й допомагає формуванню інших загальних навичок» [2, с. 76]. Ми згодні з цією думкою і додаємо, що безпосередньо до професійних навичок, яких набуває майбутній актор під час здобуття освіти належать: сценічна мова, майстерність актора, сценічний рух, танець, спів. Дані дисципліни в навчальному плані освітньої програми належать до основної компоненти в той час, коли гра на музичному інструменті – вибіркова компонента і, як справедливо зауважує Т. Піскунова, ...«серед дисциплін, яким

приділяють незначну увагу –гра на музичному інструменті»[2, с. 76]. Тому, з огляду на вищесказане зауважимо, що одним з важливих умінь професійної підготовки майбутнього актора, на нашу думку, є володіння музичним інструментом.

Процес навчання гри на музичному інструменті передбачає, крім розвитку музичного слуху, чуття ритму, музично-слухових уявлень, слуховокальної координації, творчої уяви, набуття умінь читати нотний текст різностильових п'єс з аркуша, ескізне вивчення різножанрових творів з метою накопичення певного «золотого репертуарного запасу», інтерпретації виконуваних творів, підбору на слух знайомих мелодій, спів пісень під власний супровід. Всі ці якості і компоненти необхідні майбутньому актору для професійної діяльності.

Навчання гри на музичному інструменті як суттєва і взаємодоповнююча частина підготовки майбутніх акторів складається з певних базових педагогічних умов, а саме:

1. Навчально-методичне забезпечення (наявність робочої програми та методичних рекомендацій з даної навчальної дисципліни);
2. Організація навчального процесу (послідовність та системність індивідуальних занять, поєднання групових та індивідуальних форм навчання, підбір технічного матеріалу та музичних творів відповідно до індивідуальних музичних здібностей здобувачів.
3. Професійна спрямованість діяльності викладача під час занять (застосування методів, що поєднують інструментально-виконавську майстерність з акторською підготовкою майбутнього актора, інтеграція гри на інструменті у сценічні вправи та репетиції, самостійна робота здобувача).
4. Оцінювання навчальних досягнень студентів (відповідно до кредитно-модульної шкали ЄКТС).

Коротко охарактеризуємо сутність перерахованих педагогічних умов.

1. Навчальним планом на вивчення дисципліни «Гра на музичному інструменті» передбачено 3 кредити ЄКТС (90 годин) протягом восьмого семестру. З них – 38 годин аудиторних занять і 52 години самостійної роботи. В

процесі аудиторних занять, де передбачені групові та індивідуальні форми навчання гри на музичному інструменті ми застосовуємо фундаментальний принцип педагогіки – індивідуальний підхід до кожного здобувача, враховуючи вікові психологічні особливості з метою особистісного творчого самовираження та інтеграції інструментальної підготовки в «канву» майбутньої професійної діяльності.

2. З перших занять, привертаючи інтерес до музикування, важливо зацікавити студента технічними можливостями інструмента, його тембральною окрасою, доступністю для опанування гри та привабливістю багатожанровим репертуаром. Спостереження і досвід показують, що ефективною формою опанування музичного інструменту на початковому етапі є гра в ансамблі. В процесі колективного музикування навчальний інструментальний репертуар, зазвичай, вивчається швидше і якісніше. Початкове ансамблеве навчання, наприклад, гри на хроматичній сопілці в строї до мажор ми розпочинаємо одночасно з двома-чотирма студентами. Ансамблева форма допомагає активніше «включитися» в гру завдяки атмосфері старанності, змагальності, результативності праці, що панує під час колективної гри. При цьому ми практикуємо гру в ансамблі як з однорідними, так і з різнорідними інструментами. Наприклад: сопілка, акордеон, або дві сопілки, акордеон, ударні інструменти без визначеної висоти звучання (бубон, маракаси, пандейра, трикутник та ін.). Однак таким складом ансамблю ми музикуємо вже в той час, коли студенти розвинули технічні навички гри на інструменті та опанують вміння читати нотний текст з аркуша.

3. Ефективною формою освоєння гри на інструменті є підбір улюблених мелодій на слух. Пропонуємо процес освоєння аплікатури, наприклад, зі співу знайомих, з молодшого шкільного віку, пісень-забавлянок: «Гоп, скок, руки в боки», «Диби, диби, диби-би», «Дрібушечки», «Ой дзвони, дзвонять» та ін. [4, с. 43 – 44], а потім програвання їх на інструменті, підбираючи мелодії по слуху. Такий спосіб поєднання функцій голосового апарату з моторикою пальців і музично-слуховими уявленнями підсилює мовленнєві і музичні вміння,

об'єднує сценічну мову з музичною, оскільки музичні виразові засоби разом з пережитим словесним текстом дають можливість домогтись виразності вимови, осмислити образно-виражальний характер героя у виставі. Адже такі психофізіологічні процеси як творча уява, мислення, пам'ять, увага воля беруть активну участь в загальному творчому процесі навчання і в майбутній професійній діяльності.

Однією з дієвих форм освоєння музичного інструмента і його «уведення» в загальну канву професійної підготовки майбутнього актора є його використання під час занять з майстерності актора в процесі гри ролей в етюдах, або уривках вистав. Узгоджуючи заздалегідь з викладачем питання музичного оформлення мізансцени, дії, частини, уривку майбутньої вистави здобувач в класі музичного інструменту цілеспрямовано вибирає необхідний репертуар для безпосереднього використання за призначенням. Коли студент на власному досвіді переконується про користь гри вивчених п'єс, освоєння інструмента стає результативнішим в широкому спектрі підготовки фахівця-актора.

4. Немаловажну роль в даному контексті відіграє роль оцінювання навчальних досягнень студентів в класі індивідуальних занять гри на музичному інструменті. Технологія ЄКТС оцінювання має свої особливості і є більш прогресивною у порівнянні з традиційною чотирибальною системою. «До елементів критерію оцінювання, зокрема, входять: майстерність виконання музичного твору, технічно-виконавська довершеність твору, інтерпретація музичного твору, дотримання стильових особливостей музичного твору, сценічна культура виконавця» [6, с. 101]. Дані елементи мають свою бальну шкалу і в сумі складають загальну оцінку під час складання програмових вимог в ході зарахування змістового модуля посередині семестру і заліку в кінці семестру.

З огляду на вище викладене зазначаємо, що розглянута методика навчання акторів гри на музичному інструменті та визначені педагогічні умови цілеспрямовано та результативно сприяють ефективному формуванню

музично-інструментальних умінь у процесі професійної підготовки. Гра на музичному інструменті безпосередньо сприяє формуванню творчого потенціалу майбутнього актора і, як показують спостереження, впливає на динамічне функціонування його мовленнєвої діяльності, чуттєву сферу, розвиток музичності, особливо ритміки, бо «Все на світі, як стверджував Лесь Курбас, має ритм... і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий... як певний процес, як категорія нашого життя...» [2, с. 54]. Всі ці чинники визначають динаміку творчого потенціалу особистості майбутнього актора.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Безгін О. Фахові особливості театральної освіти: монографія // Київ України, 2013. 291 с.
2. Лабінський М. Г. Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над роллю // Курбас Лесь. Березіль: із творчої спадщини. Київ, 1988. С. 54.
3. Пістунова Т. Гра на музичному інструменті у професійній діяльності актора // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, Серія Мистецтвознавство / [за ред. О.С.Смоляка]. Тернопіль: В-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 2 (вип. 37). С. 76.
4. Стельмашук З. Виконавська майстерність акордеоніста в контексті фахової підготовки музиканта-педагога // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: педагогіка. 2021. № 3. С. 146 – 152.
5. Стельмашук З. М. Вчимося грати на музичних інструментах: Навчально-методичний посібник. Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2011. С. 43 – 44.
6. Стельмашук З. М. Особливості оцінювання навчальних досягнень студентів з музичних дисциплін. Шляхи удосконалення навчального процесу в контексті інноваційних змін в системі вищої освіти // Матеріали регіонального науково-практичного семінару / За заг. ред. Г. В. Терещука. Тернопіль: В-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2011. С. 101.

Оксана КАРПАШ,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри сценічного мистецтва і хореографії
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника
Івано-Франківськ, Україна
oksana.karpash@pnu.edu.ua

СИНТЕЗ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ ТА СУЧАСНИХ СЦЕНІЧНИХ ФОРМ

У статті проводиться аналіз процесів взаємодії та синтезу народних традицій із сучасними театральними, музичними та хореографічними формами. Автори досліджують значення етнічного компонента у формуванні нових художніх моделей та виявляють особливості адаптації традиційних елементів до сучасного культурного середовища. На прикладах вітчизняної та світової практики розглядаються успішні зразки синтезу народної спадщини та інноваційних сценічних технологій. Визначаються тенденції розвитку синтетичних форм мистецтва та їхнє значення для збереження культурної ідентичності та оновлення сцени.

Ключові слова: народні традиції, сценічне мистецтво, синтез, театральна культура, фольклор, сценічні форми, культурна ідентичність.

На початку 21 століття питання збереження національної культурної спадщини та її інтеграції в глобалізований простір сучасного мистецтва стає дедалі актуальнішим. Зростає потреба у створенні виконавських видів мистецтва, що поєднують традиційні елементи з новими естетичними моделями, технологіями та методами представлення художнього матеріалу. Такий синтез сприяє не лише оновленню художніх практик, а й формуванню стійкої культурної ідентичності в умовах швидкої соціокультурної трансформації. Синтез народних традицій із сучасним виконавським мистецтвом відіграє значну роль у формуванні сучасних художніх тенденцій та забезпечує функціонування культурної спадщини в нових умовах. Теоретичні

основи цього процесу детально розглядаються сучасними дослідниками фольклору та виконавської культури [1; 3; 5].

Народне мистецтво містить унікальні образи, символи, ритуальні структури, мелодії та візуальні форми, що розвивалися протягом століть. Інтеграція цих елементів у сучасну сцену – складний, але продуктивний процес, який дозволяє митцям створювати нові художні концепції, зберігаючи при цьому автентичність та історичну пам'ять.

Поняття «синтезу» у виконавському мистецтві охоплює творчий процес поєднання різноманітних елементів з різних історичних епох, культурних шарів чи художніх систем. Дослідники наголошують, що фольклор – це динамічне явище, здатне до трансформації та адаптації до сучасних умов, зберігаючи при цьому свої архетипні основи [3].

Народні традиції включають: вербальні форми (пісні, казки, думи), музично-інструментальні елементи, танцювальні та пластичні мотиви, ритуальні та обрядові структури, традиційні костюми та символіку.

Сучасні сценічні форми, у свою чергу, характеризуються: використанням мультимедійних технологій (проекцій, відеоарту, голографії), новітніх хореографічних технік, модерністських режисерських концепцій, інтерактивності та залучення аудиторії, а також перформативних та постдраматичних підходів. Таким чином, синтез народного та сучасного відбувається через їх взаємне переосмислення в нових контекстах.

У сучасному театрі етнокультурні мотиви часто проявляються через використання фольклорних текстів або мотивів у драматургії (наприклад, інтерпретації українських легенд та міфів), поєднання традиційної музики з електронними або симфонічними аранжуваннями, використання візуальних та ритуальних рухів у сучасній акторській хореографії.

Сучасні українські режисери, зокрема, активно використовують фольклор для створення вистав із глибокою символікою та етноестетикою. Такий підхід дозволяє розвивати національну режисерську школу, роблячи її міжнародно впізнаваною.

Інтеграція фольклору із сучасною музикою відбувається через етно-джаз, етно-рок, електронну обробку народних мотивів та реконструкцію автентичних інструментів у сучасній оркестровці. На сцені це часто реалізується у формі концертів, музичних інсталяцій або театральних вистав, де народні пісні набувають нових виразів.

Танець є одним з найактивніших елементів цього синтезу. Сучасні хореографи поєднують основні принципи народного танцю — кроки, ритм, композиційні структури — з танцювальними техніками модерну, джазу, контемпорарі та хіп-хопу. Це створює нову сценічну візуальність, яка зберігає автентичні характеристики, одночасно реагуючи на естетику сучасної сцени.

Синтез фольклорної спадщини та сучасних сценічних форм виконує низку фундаментальних функцій, що визначають напрями розвитку сучасного мистецького простору:

1. Збереження та передача культурного надбання.

Адаптація фольклорного матеріалу до сучасних сценічних практик є дієвим способом оберегу цінностей нематеріальної культурної спадщини. Завдяки сценічній презентації автентичні звичаї стають доступними широким аудиторіям, особливо молодшому поколінню, що відзначають Антонович та Гуменюк [1; 2].

2. Функція мистецько-естетичного оновлення.

Науковці наголошують, що інтеграція традиційних складників у сучасні режисерські та сценографічні зразки сприяє виникненню нових жанрових і стильових форм, які базуються на переосмисленні народної естетики [3; 4]. У такий спосіб фольклор отримує нову роль у мистецькому процесі.

3. Функція посилення конкурентоспроможності національного мистецтва у світовому культурному середовищі.

З'єднання автентичних складників з інноваційними технологіями творить унікальний художній продукт, що формує змагальні переваги вітчизняного мистецтва на міжнародному рівні. Коломієць підкреслює, що саме

синтетичні моделі гарантують впізнаваність української сценічної культури за межами країни [4].

4. Функція зміцнення культурної самобутності в умовах глобалізації.

Традиція, вбудована в сучасні виставкові та перформативні практики, виконує роль культурного орієнтира, який забезпечує зв'язок між поколіннями та підтримує формування стійкого культурного коду. Цю позицію підтримують і сучасні мистецтвознавці, зокрема Наливайко [5].

5. Функція формування нових освітніх, педагогічних і творчих методик.

Включення народної традиції в систему професійної мистецької освіти дає змогу створювати нові навчальні моделі, що синтезують фольклор, акторську майстерність, хореографічну етнопластику та цифрові технології [6]. Такі методики сприяють комплексному розвитку виконавця та формуванню широкої художньої компетентності.

Поєднання народних звичаїв і з сучасними сценічними формами є одним із найважливіших шляхів розвитку сучасної української та світової культури. Воно дозволяє зберігати й віднавлювати етнокультурну спадщину, творити нові мистецькі зразки та забезпечувати нерозривність культурної самобутності. Сучасні постановлювачі, хореографи та музиканти показують, що фольклор може функціонувати у нових образах, не втрачаючи власної символічної суті. Цей підхід утворює поліфонічний, багатогранний мистецький світ, де спадщина та нововведення взаємно доповнюють одне одного.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонович Д. Мистецтво і національна традиція. Київ : Мистецтво, 2015.
2. Гуменюк М. Сучасний театр і народна культура: проблеми взаємодії. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2019.
3. Колодій Л. Народна творчість у контексті сучасних мистецьких практик. Київ : Академія мистецтв України, 2018.
4. Коломієць О. Українська сценічна культура й етнохудожні моделі ХХ–ХХІ століть. Харків : Фоліо, 2020.

5. Наливайко Д. Естетика модернізму та традиція. Київ : Основи, 2017.
6. Сидоренко І. Фольклор у сучасному мистецтві: інноваційні підходи. Одеса : Астропринт, 2021.



Олександра КРИЖАНОВСЬКА,
здобувач першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
ОП «Фотомистецтво та візуальні практики»
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
Науковий керівник:
Галина ТОБІЛЕВИЧ,
доцент кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
ТНПУ імені В.Гнатюка,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Тернопіль, Україна
sasakrizanovska0@gmail.com

РОЛЬ ФОТОГРАФІЇ В ЕТНОКУЛЬТУРІ: МІЖ ДОКУМЕНТОМ ТА ІДЕНТИЧНІСТЮ

Фотографія посідає важливе місце в дослідженні, збереженні та трансляції етнокультурної спадщини. Вона виступає не лише як візуальний документ, а й як інструмент формування етнічної ідентичності, пам'яті й комунікації між поколіннями. Фотографія розглядається як медіа, що фіксує й водночас конструює культурні коди, традиції, ритуали та символи. Аматорська та етнографічна фотографія має особливу роль в контексті локальних культурних практик.

Починаючи з другої половини XIX століття, світлини стали потужним інструментом візуалізації соціокультурних процесів. Вони використовуються в етнографії, культурології, антропології, як засіб дослідження та верифікації матеріалу, однак роль фотографії в етнокультурі виходить далеко за межі документального фіксування: вона також формує уявлення про «своє» й «чуже», впливає на самоідентифікацію спільнот і сприяє формуванню колективної пам'яті.

Слугуючи візуальним доказом культурного розмаїття, фотографія фіксує ті елементи культури, які не завжди можливо описати текстом: тканини, вишивку, орнаменти, а також композицію свят, ярмарків, ритуальних заходів.

Саме ці візуальні деталі часто несуть ключові етнокультурні коди. Однак варто розуміти, що етнографічна фотографія не є нейтральною. Вибір об'єктів зйомки, ракурс, композиція — усе це залежить від позиції дослідника, його бачення. Можна вважати, що фотознімки є не лише дзеркалом культури, а й інтерпретацією, відіграючи ключову роль у передачі традицій та формуванні історичної пам'яті в межах етнокультурних спільнот. Родинні альбоми, світлини свят і ритуалів, портрети предків — усе це формує візуальну історію роду, села, громади.

У багатьох традиційних культурах фотографія стає частиною ритуалів: весільні, похоронні фото, знімки на релігійні свята мають не лише документальне, а й символічне значення. Такі фото служать «іконографією пам'яті», що закріплює соціальні ролі, ієрархії, зв'язки поколінь.

Сучасні умови оцифрування архівів і створення цифрових музеїв дозволяють розширити функцію фотографії: вона стає доступною для ширшого кола людей, сприяє реконструкції етнічної ідентичності, особливо в діаспорах. Фотографія також може бути засобом конструювання образу «етнічного» як екзотичного, чи традиційного. Це прослідковується в туристичній фотографії, фольклорних фестивалях, мас-медіа, де часто відтворюються спрощені або романтизовані образи народної культури. З одного боку, це сприяє популяризації культури, з іншого, — існує ризик редукції складної культурної системи до кліше: вишиванка, дівоча коса, керамічний глечик. Таке «візуальне етно» може втратити зв'язок із живою традицією, проте у відповідь на зовнішні стереотипи етнічні громади все активніше використовують фотографію для саморепрезентації.

Особливої уваги заслуговує аматорська фотографія. На відміну від професійної етнографічної, вона зазвичай не має дослідницької мети, але фіксує важливі події: свята, весілля, хрестини, поїздки до родичів, ярмарки. У сукупності такі знімки створюють альтернативну етнографію.

Знімки з сільських архівів 1960–1990-х рр. показують, як відбувалася трансформація традиції в умовах модернізації: наприклад, поєднання народного

вбрання з елементами радянської чи сучасної моди. Цей пласт візуального матеріалу є особливо цінним для реконструкції етнокультурних змін, які не були зафіксовані офіційною наукою та відкриває нові можливості для збереження і трансляції традиції. Безумовно це також може викликати питання автентичності, поверхневості та комерціалізації культурних символів. У цьому контексті важливо розрізнити глибокий культурний досвід і маркетингове використання етнічного стилю як бренду.

Цифрові технології відкривають нові можливості для збереження та трансляції етнокультурної традиції, зокрема через соціальні мережі, візуальні платформи та цифрові архіви. Разом із тим постає низка викликів, зокрема проблема автентичності представлених образів, поверхнєве відтворення традиційних елементів та їх комерціалізація. Особливої актуальності набуває питання використання етнічної символіки як естетичного бренду, що може призводити до втрати її первісного значення. У цьому контексті важливо розрізнити між глибинним культурним досвідом і маркетинговим підходом до візуального оформлення «етнічного».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Довбуш О. Що там, за чорнотою негативу? Краєзнавчий блог Чернівецької обласної універсальної бібліотеки. URL: http://magiabukoviny.blogspot.com/2018/03/blog-post_26.html (дата звернення: 13.10.2025).
2. Сімчук О. Світлопис на згадку. З чого починалася українська фотографія. Амнезія. 05.03.2021. URL: <https://amnesia.in.ua/early-photographers> (дата звернення: 13.10.2025).



Анастасія СЕРБІНА,
здобувач другого (магістерського)
рівня вищої освіти групи мД-25
кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Науковий керівник:
Світлана ВОЛЬСЬКА,
кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри образотворчого мистецтва, дизайну
та методики їх навчання Тернопільського
національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

ФОТОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ: ПОШУК НОВИХ ОБРАЗНИХ ФОРМ І СЕНСІВ

Фотографічне мистецтво у ХХІ столітті переживає етап глибокої трансформації, спричиненої стрімкою цифровізацією, інтеграцією штучного інтелекту та глобальною доступністю засобів візуального створення. Сучасна фотографія виходить за рамки традиційного фіксаційного документа, перетворюючись на мультимодальний та інтермедіальний інструмент для дослідження складних екзистенційних питань.

Історично фотографія була тісно пов'язана з ідеєю прямого зв'язку зображення з реальності, її сприймали як технічний, об'єктивний та науковий метод фіксації дійсності, що радикально відрізнявся від суб'єктивного мистецтва живопису. Знімок був доказом, свідченням того, що об'єкт існував а подія відбулася.

Мистецька фотографія сьогодні рідко обмежується одним знітком. Нові образи втілюються у форматі серій, проектів чи інсталяцій, де окреме фото набуває сенсу лише в контексті всієї розповіді. Це дозволяє художникам-фотографам розгортати теми ідентичності, пам'яті чи соціальної критики.

Таким зразком можна вважати Фотопроєкт студентів кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка «Жорна часу», презентація якої відбулася 1 квітня 2025 року у Львівському фотомузеї, майстерно передає взаємозв'язок минулого і сучасного через образи, наповнені теплом, пам'яттю та тишею щоденних дій. Центральним мотивом багатьох композицій стали руки — символ праці, турботи й безперервності життя. На світлинах — руки старшої людини, що ніжно заплітають коси молодій дівчині, готують їжу, вишивають узори,. Ці кадри немов поєднують два часові пласти: минуле, що живе у звичаях і жестах, і сучасність, яка приймає цю спадщину з пошаною.

У кожній роботі відчувається плин часу — жорна, що перемелюють роки, залишаючи нам суть: пам'ять, зв'язок поколінь і невидиму нитку любові, яка єднає людину з її корінням. Виставка нагадує, що традиції — не застигли форми минулого, а живий рух, у якому сьогодні продовжує говорити вчора [1].

Сьогодні художня фотографія виступає засобом самовираження та осмислення дійсності. Вона покликана викликати у глядача емоційний відгук та стимулювати рефлексію. Вона створює образ — узагальнене, символічне або метафоричне відображення дійсності, яке виходить за межі суто інформативної функції [2].

Мистецтво фотографії активно втілює емоційний ландшафт сьогодення: самотність у натовпі, відчуження, екологічну тривогу. Фотографи використовують нові образи, щоб викликати глибоке співпереживання, стаючи голосом для маргіналізованих груп та фіксатором соціальних змін.

У мистецькій фотографії камера виступає не як записуючий пристрій, а як інструмент митця (на кшталт пензля чи різця) для створення унікального, суб'єктивно навантаженого образу. Митець не просто копіює дійсність, а інтерпретує її, вкладаючи власне бачення, стиль та унікальний емоційний досвід. Його твір є відображенням внутрішнього світу та світогляду. Це не лише володіння технічними навичками у певній сфері (живопис, скульптура,

фотографія), а й здатність створювати концептуально глибокі та змістовні твори.

Для того, щоб фотографічний знімок вважався художнім твором, а не лише документальним або технічним зображенням, він має відповідати низці естетичних та концептуальних умов:

1. Творчий задум та оригінальність. Ключовою умовою є наявність оригінального авторського внеску (творчого задуму). Знімок повинен бути не просто механічним відтворенням об'єкта, а результатом свідомого вибору та реалізації художньої ідеї. Фотографія має нести певний сенс, ідею або повідомлення, виходячи за межі буквального зображення. А вдало спійманий, особливий момент або нестандартний кут зору перетворює буденний об'єкт на образ.

2. Художня форма та виразність. Фотографічний твір має використовувати елементи художньої мови для досягнення естетичного впливу та образності [3].

Фотовиставка «Обличчя волонтерського руху», представлена у ТРЦ «Подoliaни» 1 жовтня 2025 року, є глибоким художнім висловом про силу, гідність і духовну красу сучасних українських жінок-волонтерок. Фотопроект створений кафедрі образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (керівник проєкту Лілія Пацалюк), виставка поєднує у собі естетику народних традицій та актуальність сьогодення. На світлинах — портрети волонтерок у традиційному українському строї. Проте цей стрій у проєкті — не лише елемент декору, а символ національної ідентичності, духовної спадкоємності та жіночої сили. Через уважно вибудоване світло, погляди, жести й колористику автори показують, що за зовнішньою красою стоїть внутрішня міць, самопожертва і ніжність, які поєднуються у феномені жіночого волонтерства [4].

Фотовиставка «Обличчя волонтерського руху» — це водночас візуальний гімн жіночності і волі, молитва за Україну і подяка тим, хто щодня творить

добро без зайвих слів. Через мистецьку форму вона говорить про головне — що справжня краса української жінки полягає не лише у вбранні, а у великому серці, здатному рятувати, підтримувати і надихати.

Тож згадані фотопроєкти підтверджують, що фотографія є гнучким і потужним медіа, здатним втілювати найскладніші художні завдання, що остаточно закріплює за нею статус мистецтва. Фотографічне мистецтво сьогодення — це динамічна і багатовекторна система, що знаходиться у стані постійного самоаналізу та переосмислення. Фотографія нашого часу розглядається як платформа критичного пошуку, де формуються нові візуальні й семантичні парадигми.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Метельський Роман. Львівян кличуть на презентацію фотографічного проєкту «Жорна часу». 30.03.2025 р. URL: <https://photo-lviv.in.ua/lviv-ian-klychut-na-prezentatsiiu-fotohrafichnoho-proiektu-zhorna-chasu/> (дата звернення: 25.10.2025).
2. Мистецтвознавець KyivGallery. Фотомистецтво: традиція і сучасність. 7.10.2022. URL: <https://kyiv.gallery/statii/fotomystetstvo-tradytsiia-i-suchasnist> (дата звернення: 28.10.2025).
3. Котон Шарлотта. Фотографія як сучасне мистецтво. Київ: ArtHuss, 2022. 336 с.
4. Турчак Ольга. Ті хто поряд в найважчі часи: у «Подільянах» відкрили фотовиставку, присвячену жінкам-волонтеркам. 1 жовтня 2025 р. URL: <https://te.20minut.ua/Podii/ti-hto-poryad-v-nayvazhchi-chasi-u-podolyanah-vidkrili-fotovistavku-pr-11975310.html>.



Марія ОЛІЙНИК,

студентка Галицького фахового коледжу
імені В'ячеслава Чорновола

Науковий керівник:

Марія МАРКОВИЧ,

кандидат мистецтвознавства, доцент
кафедри образотворчого мистецтва, дизайну
та методики їх навчання ТНПУ ім. В.Гнатюка,
Тернопіль, Україна
maria1210.ua@gmail.com

ДЕКОРАТИВНЕ ПАННО ЯК ЕЛЕМЕНТ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ СУЧАСНОГО ПРЕДМЕТНОГО СЕРЕДОВИЩА

У сучасному дизайні предметного середовища особлива увага приділяється створенню гармонійного, індивідуалізованого простору, який поєднує естетичну виразність і функціональність. Одним із дієвих засобів художньо-композиційного оформлення інтер'єру є декоративне панно, що виступає не лише елементом декору, а й важливою складовою концептуального дизайнерського рішення. Його використання дозволяє акцентувати увагу на ідейно-образному змісті простору, формуючи цілісне візуальне середовище.

Метою дослідження є аналіз використання декоративного панно в структурі концептуального дизайну сучасного інтер'єру громадського простору та визначення художньо-композиційних засобів, що забезпечують його гармонійне поєднання з архітектурними та стилістичними просторовими елементами.

Декоративне панно у сучасному інтер'єрі виступає носієм художньої ідеї та засобом емоційного впливу на глядача. Його функції виходять за межі орнаментальної чи естетичної ролі — панно формує акцентні зони, підсилює просторову динаміку, урівноважує композицію приміщення.

Важливими деталями у процесі проектування у врахування пропорції, масштабу, колористики, фактури матеріалів та освітлення. Сучасні дизайн-технології відкривають широкі можливості для творчих експериментів: поєднання натуральних і синтетичних матеріалів (дерево, гіпс, скло, метал, полімери, текстиль), цифровий друк, 3D-декор, мозаїчні та комбіновані техніки.

Поряд із вищесказаним, особливого значення набуває колірне вирішення панно, яке впливає на емоційне сприйняття простору. Теплі відтінки створюють атмосферу комфорту й домашнього затишку, холодні — візуально розширюють простір і підкреслюють сучасність інтер'єру. У концептуальному дизайні панно часто виступає центральним композиційним акцентом, який об'єднує декоративні й функціональні елементи в єдину художню систему.

У предметному просторі театрів поруч із світлинами портретів акторів застоюється декоративне панно, що відобрає ідейно-тематичний напрям театру, його історію, символіку або творчі принципи, стаючи візуальним продовженням сценічного мистецтва. Серед найбільш яскравих панно— живопис на полотні чи стіні, мозаїка, тиснення, текстиль, метал чи комбіновані техніки, що дозволяють досягати декоративної виразності.

Особливістю декоративних елементів в інтр'єрі театральних просторів є маскування технічних зон, зонування простору фойє, холів, сходових маршів. Декоративні панно нерідко взаємодіють із сценографією — створюючи єдиний художній образ театру як архітектурно-дизайнерського та мистецького об'єкта.

Отже, декоративне панно є вагомим засобом формування естетичного та емоційного образу просторового середовища. Його використання у концептуальному дизайні сприяє: створенню індивідуального стилю інтер'єру; забезпеченню гармонійної взаємодії між архітектурними формами, кольором і фактурою; розкриттю художньо-сміслової концепції простору.

У сучасних театрах декоративні панно виконують роль арт-об'єктів, що поєднують традиційні художні техніки з цифровими технологіями (проекції, інтерактивні поверхні).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонович Є.А., Захарчук-Чугай Р.В., Станкович М.Є. Декоративноприкладне мистецтво. Львів: Світ, 2010. 272 с.
2. Дзикович Т.А. Трикотаж в сучасному інтер'єрі / Т.А. Дзикович // Вісник КНУТД. - 2015. - № 3 (86): Серія "Технічні науки". - С. 141-146.
3. Михайленко В. Є. Основи композиції (геометричні аспекти художнього формоутворення) [Текст] : навч. посіб. для студ. вищих навч. закладів / В. Є. Михайленко, М. І. Яковлєв. - Київ : Каравела, 2008. - 304 с.
4. Смоляр О.В. Монументально-декоративне мистецтво в дизайні інтер'єрів готелю «Славутич» м. Києва / О. В. Смоляр // Актуальні питання культурології. - 2017. - Вип. 17. - С. 181-188.
5. Я.П. Запаско, І.В. Голод, В.І. Білик, Я.О. Кравченко. Декоративноужиткове мистецтво. Львів: Словник, 2000. 364 с.



Степан БУРАНИЧ,
аспірант кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва Тернопільського
національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка

Науковий керівник:
Богдан ВОДЯНИЙ,
професор кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
кандидат педагогічних наук
Тернопіль, Україна
labdsto@gmail.com
sburanic@gmail.com

МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА КОМПОНЕНТА ЗАХІДНОПОДІЛЬСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ВЕСІЛЬНОГО ДІЙСТВА

Українське традиційне весілля – найдовше в часі театралізоване дійство у відзначенні календарних та родинних свят. Адже воно триває більшу половинну доби й таким чином містить у собі ряд театралізованих складових. Чи не найголовнішу роль у них відіграють традиційні весільні музики. Без яких весілля загалом не може зреалізуватися й тому саме завдяки їхній грі весільні гості мають можливість не лише бути учасниками обрядових дійств, а й належно розважитися та відпочити.

На вивчення ролі традиційних інструментальних капел у весільному обряді українські вчені звертали не достатньо уваги. Частково торкалися цього питання лише такі етномузикознавці, як: Ігор Мацієвський [2], Михайло Хай [4], Богдан Водяний [1], Ірина Федун [3], Вікторія Ярмола [5]. У їхніх працях зроблені лише натяки на участі традиційних інструментальних капел у

весільному обряді. Тому це питання потребує більш глибокого та повнішого висвітлення в українській етномузикознавчій науці.

Мета дослідження – проаналізувати роль і функцію традиційних інструментальних ансамблів, як найголовнішої складової західноpodільського обрядовому дійстві.

Західноpodільське весілля – це багатогодинне театралізоване дійство, яке включає у себе майже усі композиційні складові великої форми: пролог, три дії, інтерлюдії та епілог. Найактивнішу роль у пролозі, в інтерлюдіях та в епілозі відіграють традиційні інструментальні ансамблі (в досліджуваній місцевості їх називають «весільними музикантами» або «весільними капелами»).

Пролог це початок весільного обряду. Головну роль у ньому відіграють весільні музиканти, господар, молодий і молода, дружки, та весільні гості. Музиканти розпочинають театралізоване весільне дійство, грою марш «На добридень», адресованого батькові молодої, або молодого, за що отримують грошову винагороду. Опісля, грають марші гостям, які приходять на весілля. У Західному Поділлі найпоширеніші марші: «За світ встали козаченьки», «Ой на горі тай жінці жнуть», «Їхав, їхав козак містом», «За Україну!», «Гей, там на горі Січ іде», «Гей, ви, стрільці січовії» та ін. Саме у них закладена радісна, настроєвість, що повинна витати упродовж цілого театралізованого весільного дійства. До речі, ті ж самі марші весільні музиканти грають під час проведу молодого і молодої з гостями до шлюбу та повернення з нього. Останнім часом в досліджуваній місцевості склалася традиція грати маршів на мелодії духовних пісень під час виходу молодої пари з церкви після вінчання. У цей час звучать мелодії маршів «Назарета любий цвіте», «Де згода в сімействі» та «Многаліття». Під час ходьби молодої пари з весільною свитою до свого дому весільні музиканти грають ті ж самі марші лише з іншою послідовністю, а той виконують марші, а той виконують такі марші, які до цього ще не грали.

Після повернення молодої пари з церковного вінчання розпочинається обряд дарування подарунків (у давніший період розпочинали дарувати молодій парі їхні батьки, опісля дідусі і бабусі, брати сестри, а потім дружки, світилки

та гості). Під час цього дарування весільні свашки, дружки, або світилки, чи хтось з гостей співали весільні вівати. У проміжку між ними весільні музики робили інструментальні перегри останнього музичного речення вівата. Саме така їхня гра виконувала важливу ритуально-обрядову функцію, надавала урочистої святковості цьому весільному обряду.

Після вручення подарунків відбувається «перший весільний стіл». Він зазвичай триває недовго. Опісля має місце перша інструментальна інтерлюдія. Її функцію виконують весільні музики. Після першого застілля вони насамперед грають повільного вальсу для молодої пари, яка таким чином започатковує весільні танці і прелюдно показує вміння танцювати, й таким чином запрошує весільних гостей продовжувати танцювальні розваги.

Опісля весільні музики грають різні танцювальні мелодії. У Західному Поділлі склалася певна традиція чергування весільних танців. Після «першого весільного столу» зазвичай слідує чергування вальсових танцювальних мелодій із козачково-гопаковими та польковими. Зауважимо, що для гостей старшого віку весільні музики грають повільні вальси («Взяв би я бандуру», «Сама я рожу посадила», «По маленьку, Юзьку грай» та ін.), а для гостьової молоді – «Час рікою пливе», «Із Бережан до кадри», «Човник хитається серед води», «У саду де колишуться віти» та ін. До речі, перша інструментальна інтерлюдія – це своєрідна танцювальна розминка весільних гостей, адже вони таким чином набирають азарту у весільних розвагах й готують кульмінаційну частину театралізованого весільного дійства, що припадає на час, що наступає після «другого весільного столу».

Друга інструментальна інтерлюдія є своєрідним апогеєм танцювальної частини театралізованого весільного дійства. У ній зазвичай виконується швидкі мелодії, зокрема, до козачково-гопачових та полькових танців. Зауважимо, що у другій половині інструментальної інтерлюдії виконуються мелодії до танців «Коломийка», «Гуцулка» та «Аркан». Найчастіше у Західному Поділлі весільні гості танцюють «Коломийку» (у репертуарі весільних музик є від трьох до п'яти коломийкових мелодій). По між них

останнім часом західноподільські весільні гості танцюють й напливові танці (танці іншоетнічного походження: «Фокстроти», «Танго», «Роке-н-рокл», «Шейк», «Повільний танець»). До речі, їх зазвичай виконує весільна молодь.

Власне апогеєм другої інструментальної інтерлюдії є танець «Аркан». Цей танець у Західному Поділлі здавна й до сьогодні виконується лише чоловіками. Саме ним танцівники намагалися показати присутнім гостям свою фізичну витривалість, а zarazом майстерність виконання.

Третя інструментальна танцювальна інтерлюдія має місце після останнього весільного столу. Вона, зазвичай, триває не довго і характеризується швидкими танцями (польково-коломиївковими). Їй таким чином готує завершення самого театралізованого весільного дійства.

Епілогом західноподільського весільного дійства є обряд накладання хустки на голову молодій. Саме опісля нього музики грають обрядові танець-пісню «Горіла сосна, палала». Під неї молода перегулює з усіма, присутніми на весіллі дівчатами для того, щоби кожна із них як най скоріше вийшла заміж. До речі, це найдовший танець серед усіх виконуваних на весіллі. І саме він завершує традиційне західноподільське театралізоване весільне дійство.

Отже, традиційні інструментальні капели у західноподільському театралізованому весільному дійстві відіграють чи не найголовнішу роль, як в його основних обрядових дійствах, так і під час його танцювальних розваг. Адже такі складові весілля, як «зустріч музиками весільних гостей», «проводи молодої пари до шлюбу та повернення з нього», «гра весільних віватів», «обряд накладання хустки молодій на голову» не можуть обійтися без інструментального супроводу. А найважливішу роль весільні музики відіграють під час музично-інструментальних інстерлюдій (супроводу танців). Саме завдяки їхній грі весільні гості можуть по справжньому оцінити те чи те весілля загалом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Водяний Б. «Народні музичні інструменти в народній культурі Західного Поділля» // Традиційна народна музична культура Західного Поділля: Збірник

статец і матеріалів / Ред.-упор. Олег Смоляк, Василь Коваль. – Тернопіль: Астон, 2001. – (55-66 с.).

2. Мацієвський І. Троїста музика (до питання про традиційні інструментальні ансамблі). Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки. Тернопіль: Астон, 2002, С. 95-111.

3. Федун І. Концепт професіоналізму в українській ансамблевій народоінструментальній музиці. Етномузика: збірка статей та матеріалів із нагоди ювілею професора Богдана Яремка. Число 19 / упор. В. Ярмола. Львів: ГАЛИЧ-ПРЕС, 2023. С. 31-55.

4. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. – Київ – Дрогобич. Видавництво «КОЛО», 2011, - с 12, 466 С.

5. Ярмола В. Роги в традиційній музичній культурі Західного Полісся Етномузика: Збірка статей та матеріалів із нагоди ювілею професора Богдана Козака.



Віра БУРНАЗОВА,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
завідувачка кафедри сценічного мистецтва і культури
Київського національного університету технологій та дизайну
Київ, Україна
vvburnazova@gmail.com

ХАРИЗМА ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ФЕНОМЕН ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРИСУТНОСТІ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОМУ ДИСКУРСІ

У дослідженні представлено сучасні підходи до осмислення феномена харизми викладача музичного мистецтва у контексті педагогічної присутності. На основі аналізу педагогічних, мистецтвознавчих та культурологічних концепцій українських та зарубіжних науковців визначено три взаємопов'язані напрями розвитку проблематики: психолого-педагогічний, перформативно-мистецтвознавчий та культурологічно-філософський. Підкреслено, що харизма викладача музичного мистецтва виступає системоутворювальним чинником естетичної комунікації, емоційного резонансу та духовної взаємодії у мистецькій освіті.

Ключові слова: харизма викладача, педагогічна присутність, музичне мистецтво, театральний дискурс, перформативна педагогіка, культурологічний контекст, емоційна компетентність, сценічна експресія, міждисциплінарна освіта.

У добу культурних трансформацій і технологічних інновацій феномен педагогічної присутності стає ключовим чинником ефективності освітнього процесу у сфері мистецтва. Харизматичний викладач – це не лише носій знань, а й активний медіатор між студентом і мистецтвом, який створює атмосферу довіри, натхнення та творчого самовираження.

Проблема педагогічної харизми викладача музичного мистецтва активно досліджується сучасними українськими вченими, які представляють різні теоретичні підходи та підкреслюють міждисциплінарний характер цього

феномену. Педагогічна харизма розглядається як комплекс емоційних, інтелектуальних і комунікативних компетенцій, що забезпечують ефективну взаємодію зі студентами. В. Крилова [7] трактує харизму як духовно-душевну й тілесну цілісність особистості, яка забезпечує гармонію творчої взаємодії. О. Кречотень і Л. Байдак [6] акцентують на емоційній компетентності та позитивному мисленні як ключових складових харизматичного впливу педагога. В. Помохайбо і А. Помохайбо [9] визначають харизму викладача як поєднання природних задатків і цілеспрямованого формування професійної культури, що створює основу для педагогічного лідерства. Таким чином, можемо констатувати, що психолого-педагогічний напрям орієнтований на вивчення емоційної компетентності, емпатії та комунікативної культури викладача, що забезпечують автентичність педагогічної взаємодії. У працях вітчизняних науковців акцентовано на особистісно зорієнтованому підході до навчання, що сприяє розкриттю творчого потенціалу студентів через атмосферу довіри, взаємоповаги та натхнення.

У **перформативно-мистецтвознавчому підході** харизма розглядається як прояв сценічної присутності викладача, який через перформативні дії формує художню комунікацію з аудиторією. І. Маслова-Лисичкіна [8] аналізує феномен перформансу як форму мистецької комунікації, що знаходить відображення у педагогічній діяльності. М. Суколова [11] досліджує педагогічні умови формування сценічного іміджу викладача вокалу, а А. Міхалюк [19] підкреслює значення виконавської культури як невід'ємного складника педагогічної харизми.

Культурологічно-філософський підхід орієнтований на осмислення харизми як духовного та культурного чинника педагогічної присутності. С. Демчук і І. Левченко [17] у збірнику *Entangled Art Histories in Ukraine* аналізують взаємозв'язок мистецтва, ідентичності та культурної комунікації. О. Соколюк [10] досліджує вплив VR/AR-технологій на характер педагогічної взаємодії, що трансформує традиційні форми навчання. М. Ткач [12] обґрунтовує значення художнього світовідношення майбутніх музикантів-

педагогів, Л. Беземчук [1] висвітлює формування інтеграційно-педагогічних умінь викладача музичного мистецтва, а В. Белікова [2] розкриває духовно-філософські засади музичної освіти.

Педагогічна присутність викладача музичного мистецтва, подібно до сценічної присутності актора, ґрунтується на енергетичному обміні, співпереживанні та аудіовізуальній комунікації, що створюють ефект «живої естетики» освітнього процесу. Викладач, володіючи харизматичними якостями – автентичністю, емоційною чутливістю, здатністю до імпровізації – створює атмосферу креативного резонансу, у якій студенти стають активними співавторами навчальної події.

Сучасні українські дослідники, серед яких В. Бурназова, розвивають ідеї перформативної педагогіки у контексті театрального та музичного мистецтва. У своїх працях [3; 4; 5] авторка аналізує роль комунікації акторів зі слухачами й глядачами, вплив технологій гейміфікації на акторсько-глядацьку взаємодію та значення креативної особистості викладача як носія соціокультурних смислів. Її дослідження доводять, що харизматичний викладач виступає не лише посередником між мистецтвом і студентом, а й каталізатором творчої активності, що інтегрує педагогіку, сценічну практику й культуру діалогу.

Таким чином, феномен харизми викладача музичного мистецтва у театральному дискурсі сучасної освіти є ключовим чинником формування творчої ідентичності майбутніх акторів і музикантів. Харизматична педагогічна присутність сприяє розвитку емоційної виразності, сценічного мислення, художньої емпатії та духовної рефлексії студентів. Перспективними напрямками подальших досліджень визначено розроблення моделей харизматичної педагогічної взаємодії у музично-театральній освіті та їх інтеграцію у цифрові й перформативні практики мистецького навчання.

Аналіз сучасних педагогічних і культурологічних концепцій зарубіжних науковців (П. Фрейре [13; 18], Р. Барта [14; 15; 16;], Ж.-М Шеффера [20], Р. Шехнера [21]) дає підстави трактувати харизму викладача як форму естетичного впливу та психологічного лідерства, що забезпечує емоційно-

сміслові занурення студентів у художній процес. У музично-театральному освітньому середовищі така харизма набуває перформативного характеру, коли кожен педагогічний акт виявляє елементи сценічної дії – ритму, темпоритму, паузи, інтонації, жесту та емоційної напруги.

Отже, аналіз наукових джерел дозволяє виокремити три взаємопов'язані напрями дослідження феномена харизми викладача музичного мистецтва, які формують сучасне розуміння педагогічної присутності у мистецькій освіті. Психолого-педагогічний напрям акцентує увагу на розвитку емоційної компетентності, здатності до емпатії та формуванні високого рівня комунікативної культури, що забезпечує ефективну взаємодію викладача зі студентами та створює основу для емоційного резонансу в навчальному процесі (Крилова, Кречотень, Помохайбо). Перформативно-мистецтвознавчий напрям розглядає педагогічну присутність як сценічну дію, що проявляється у темпоритмі, інтонації, паузах, жестах та емоційній напрузі під час педагогічного акту; ця перспектива дозволяє трактувати навчальний процес як форму перформансу, де педагог виступає режисером взаємодії та комунікації з аудиторією студентів (Бурназова, Маслова-Лисичкіна, Сухолова, Міхалюк). Культурологічно-філософський напрям інтерпретує харизму викладача як прояв духовної місії у контексті культурного середовища, де педагогічна присутність стає чинником інтеграції освітнього, мистецького та соціокультурного досвіду, формуючи у студентів естетичне, емоційне та смислове сприйняття навчального процесу (Белікова, Демчук, Соколюк, Ткач, Беземчук).

Педагогічна присутність викладача музичного мистецтва, аналогічно до сценічної присутності актора, базується на енергетичному обміні, співпереживанні та аудіовізуальній комунікації, що створюють відчуття «живої естетики» освітнього процесу. Викладач, який володіє харизматичними якостями – автентичністю, емоційною чутливістю, здатністю до імпровізації та інтуїтивного реагування на динаміку групи, формує атмосферу довіри та креативного резонансу. У такому середовищі студенти сприймають себе не

лише як учасників освітнього процесу, а як співавторів навчальної події, що стимулює розвиток їхнього художнього мислення та емоційної виразності.

У сучасному театральному дискурсі музична педагогіка постає як інтеграційний простір дії, емоції та смислу, де викладач виступає режисером художньої комунікації, а харизма – як фактор впливу, що об'єднує музичні, акторські та психологічні складові творчості. Саме завдяки харизматичній присутності викладача навчальний процес набуває характеру перформативного дійства, у якому поєднуються педагогіка, мистецтво та культурна взаємодія, створюючи цілісний освітній досвід.

Феномен харизми викладача музичного мистецтва у театральному дискурсі сучасної освіти виступає ключовим чинником формування творчої ідентичності майбутніх акторів і музикантів, сприяє розвитку їхньої сценічної свідомості, емоційної виразності та художньої емпатії. Перспективними напрямками подальших досліджень є розроблення моделей харизматичної педагогічної взаємодії у музично-театральній освіті, їхня апробація та інтеграція у цифрові, перформативні й інноваційні практики сучасного мистецького навчання.

Сучасні українські науковці пропонують різні теоретичні моделі, що розкривають сутність педагогічної харизми. Вона постає як складний міждисциплінарний феномен, що поєднує педагогічну майстерність, сценічну експресію, емоційну чутливість, емпатію та культурну рефлексію. Саме ця комплексна інтеграція забезпечує ефект педагогічної присутності, який формує естетичну, духовну та смислову атмосферу навчання у мистецькій освіті, сприяючи становленню висококваліфікованих і творчо активних фахівців.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Беземчук Л. В., Фомін В. В. Формування інтеграційно-педагогічних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах магістратури. *Professional Art Education*. 2021. Т. 2, № 1. С.12-19 <https://doi.org/10.34142/27091805.2021.2.01.02>.

2. Белікова В. В. Музична освіта: філософський, мистецтвознавчий та педагогічний наголоси. Кривий Ріг: КДПУ, 2018. 299с.
<https://elibrary.kdpu.edu.ua/bitstream/123456789/3144/1/%D0%9C%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0%20%D0%BE%D1%81%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B0.pdf>.
3. Бурназова В. В. Освітянин майбутнього покоління: роль креативного викладача в соціокультурному просторі. Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету. Вип. 2, 2024. 130 с., С.20-27
https://library.udpu.edu.ua/library_files/zbirnuk_nayk_praz/2024/2/5.pdf,
<http://znp.udpu.edu.ua/issue/view/18108>.
4. Бурназова, В. В. (2024). Роль комунікації акторів зі слухачами/глядачами у процесі театраль-но-сценічної діяльності. Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського, (2(63), 85-99.
[https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(63\).2024.310291](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(63).2024.310291).
5. Бурназова, В. (2024). Вплив технологій гейміфікації на акторсько-глядацьку комунікацію в контексті розвитку сучасного сценічного мистецтва. Часопис Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського, (3(64), 44-59 [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3\(64\).2024.314742](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3(64).2024.314742).
6. Кречотень О. В., Байдак Л. І. Формування емоційної компетентності та позитивного мислення студентів у курсі вивчення іноземної мови. Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи. 2023. Вип. 92(1). С. 55-59.
<https://repo.snau.edu.ua/bitstream/123456789/11048/1/11.pdf>.
7. Крилова В. О. Харизма людини як духовно-душевна та тілесна цілісність: метаантропологічний аналіз. Культурологічний альманах. 2022. № 3. С. 131-136. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.3.18>.
8. Маслово-Лисичкіна І. Перформанс у культурно-мистецькому просторі України ХХ–ХХІ ст. Вісник КНУКіМ. Серія: Сценічне мистецтво. 2022. Т. 5, № 2. С. 137-149. <https://doi.org/10.31866/2616-759X.5.2.2022.266529>.

9. Помохайбо В., Помохайбо А. Харизма вчителя: природа чи виховання? Естетика і етика педагогічної дії. 2021. № 23. С.43-53 <https://doi.org/10.33989/2226-4051.2021.23.238230>.
10. Соколюк О. М. Вплив VR/AR на технології навчання й освітянські практики. *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education...* 2021. № 60. С. 108-116. DOI:10.31652/2412-1142-2021-60-108-116.
11. Сухолова М. А. Педагогічні умови формування сценічного іміджу викладача вокалу у процесі професійної підготовки. *Науковий вісник МДУ. Серія «Педагогіка та психологія»*. 2020. Т. 6, № 2. С. 164-172 [https://doi.org/10.52534/msu-pp.6\(2\).2020.164-172](https://doi.org/10.52534/msu-pp.6(2).2020.164-172).
12. Ткач М. М. Становлення художнього світовідношення майбутніх музикантів-педагогів у процесі професійної підготовки: автореф. дис. канд. пед. наук. Київ, 2004., 221с. https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/984/1/M_Tkach_Aref_13_00_04%20_IM_TM_MM.pdf.
13. Фрейре П. Педагогіка пригноблених / пер. з англ. О.Дем'янчук. К.:Юніверс, 2003. 166 с.
14. Barthes R. *Elements of Semiology*: Translated from the French by Annette Lavers and Colin Smith. New York: Hill and Wang, 1977. 111 p. https://monoskop.org/images/2/2c/Barthes_Roland_Elements_of_Semiology_1977.pdf.
15. Barthes R. *Image – Music – Text*. London: Fontana Press, 1977. 226 p. <https://courses.lsa.umich.edu/jptw/wp-content/uploads/sites/23/2017/08/Barthes-ImageMusicText.pdf>.
16. Barthes R. *Mythologies: The Complete Edition, in a New Translation*. New York: Hill and Wang, 1972. 164 p. https://monoskop.org/images/8/85/Barthes_Roland_Mythologies_EN_1972.pdf.
17. Demchuk S., Levchenko I. (eds.) *Entangled Art Histories in Ukraine*. London; New York: Routledge, 2025. 41 с. DOI:10.4324/9781032708676.

18. Freire P. *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Continuum, 1970. 186 p. [https://files.libcom.org/files/Paulo%20Freire,%20Myra%20Bergman%20Ramos,%20Donaldo%20Macedo%20%20Pedagogy%20of%20the%20Oppressed,%2030th%20Anniversary%20Edition%20\(2000,%20Bloomsbury%20Academic\).pdf](https://files.libcom.org/files/Paulo%20Freire,%20Myra%20Bergman%20Ramos,%20Donaldo%20Macedo%20%20Pedagogy%20of%20the%20Oppressed,%2030th%20Anniversary%20Edition%20(2000,%20Bloomsbury%20Academic).pdf).
19. Mihalyuk A., “Pedagogical measurement of Ukrainian piano art as a factor of the formation of executive culture of future teachers-musicians”, OD, no. 1-2, pp. 286–296, Mar. 2019. <https://doi.org/10.28925/2312-5829.2019.1-2.286296>.
20. Schaeffer J.-M. *Why Fiction?* Lincoln: University of Nebraska Press, 2010. 368 p. <https://www.nebraskapress.unl.edu/nebraska/9780803217584/why-fiction/>.
21. Schechner, R. *Performance Studies: An Introduction*. London; New York: Routledge, 2002. 377p. <https://s3.amazonaws.com/arena-attachments/1472038/6f8b3427ce6f2a0a076feb7be0001ce7.pdf?1512080466>.



Оксана ДОВГАНЬ,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Тернопіль, Україна
dovgoz1977@gmail.com

**«МЕЛОДІЯ» МИРОСЛАВА СКОРИКА ДО ХУДОЖНЬОГО ФІЛЬМУ
«ВИСОКИЙ ПЕРЕВАЛ» І ТЕЛЕФІЛЬМУ «ЦАРІВНА»**

В українській сучасній музичній культурі одне з першорядних місць належить композитору Мирославу Скорику. Він – автор опери «Мойсей», балету «Каменярі», «Повернення Батерфляй», кантати «Весна», «Гамалія», «Духовного концерту» для мішаного хору і солістів, «Святої Літургії», творів для симфонічного оркестру, інструментальних, хорових і вокальних творів, обробок народних пісень та ін.

Серед них важливе місце займає музика до художніх кіно- і телефільмів. На особливу увагу заслуговують скрипкові твори, які звучать у цьому виді масового мистецтва. Прикладом може послужити художній фільм «Високий перевал» режисера-постановника Володимира Денисенка, в якому час від часу звучить «Мелодія», написана для скрипки-соло. Саме вона й звучить у кінофільмі «Високий перевал», що вийшов для показу на екранах у 1982 році. Фільм присвячений воїнам Української повстанської армії, які боролися у глибокому підпіллі на території Карпат проти німецьких і московських завойовників. Загалом тема боротьби українського підпілля була завуальована, адже акцент у фільмі був зроблений на розкритті головних персонажів, в основу яких було покладено любовну фабулу. Лише художньо-сценічними засобами головну ідею було неможливо публічно розкрити, тому Володимир Денисенко звернувся до Мирослава Скорики, щоб втілити її музичними засобами. Таким чином, народилася «геніальна» мелодія Мирослава Скорики. Як згадував сам композитор, «цю «Мелодію» я написав буквально за кілька днів, коли робота над фільмом уже підходила до завершення» [2, с.165]. Адже її

основне завдання – було «передати глибокі людські почуття — біль, тугу, духовну красу, а не лише ілюструвати події» [2, с.166], і саме такий задум Мирослава Скорика як композитора був доволі вдалим. У цьому сприяли неодноразові спілкування як з автором сценарію, режисером постановником Володимиром Денисенком, так і з основними епізодами кінофільму, які він неодноразово переглядав до того, коли він мав написати «Мелодію».

Після перших сеансів кінофільму «Високий перевал» як кінокритики і музикознавці, так і широке коло глядацької публіки вчували у цій музиці велику любов до України. Саме у ній було закладено глибокі людські почуття — біль, тугу, духовну красу, а не лише документування подій, які стосувалися цього періоду. До речі, «Мелодія», написана Мирославом Скориком, зазвучала у фінальній частині кінофільму «Високий перевал» «коли герої осмислюють втрати, але водночас відчують духовне очищення» [2, с.158]. Про «Мелодію» до кінофільму «Високий перевал», використану у стрічці, сказав своє слово й її автор Мирослав Скорик: «я не прагнув трагізму — я хотів передати чисту емоцію жалю і любові до рідної землі» [2, с.178].

«Мелодія» Мирослава Скорика була використана як музичне оформлення й у багатосерійному телевізійному фільмі «Царівна» (за Ольгою Кобилянською), що транслювався на каналі УТ 1(1993-1994 р.). Автором сценарію був Сергій Туряниця. У телефільмі розповідається про нелегку долю і велике кохання дівчини-сироти, яка виховувалася в родині свого дядька. Події розгортаються на Буковині початку ХХ століття. У центрі подій — проста дівчина, яка на особистому досвіді переконалася в жорстокості оточуючих її людей, описується нелегка доля і велике кохання, про яке мріє кожна людина [3]. У найбільш драматичних сценах телефільму «Царівна» звучить «Мелодія» Мирослава Скорика. Її основне завдання – приглушити біль і страждання головної героїні «царівни», а то й підсилити її великі духовні почуття не лише до близьких її людей, а й навколишньої природи, яка її оточує. «Мелодія» у телефільмі «Царівна» доволі вмотивована й глибоко підсилює сприйняття смислу сюжету телефільму.

Форма «Мелодії» Мирослава Скорика – тричастинна. Першу частину творить простий період, що складається з двох музичних речень. До речі, музичний матеріал цього періоду повторюється двічі. Перші і другі музичні речення побудовані у формі тези і антитези (запитання-відповіді). «Відповідь» викладена терцією вище від першого музичного речення («запитання»), що у другій його половині переходить у попередню (ля-мінорну) тональність. Такий спосіб трансформації мелодії свого роду концентрує зіставлення «світла» з «темрявою», що символізує загарбання завойовниками західноукраїнських земель.

Особливе смислове навантаження у мелодії першого музичного речення відіграє тематичне зерно, що побудоване у формі дуалістичного зіставлення. Перша його складова, що втілена у початкових двох тактах символізує біль західноукраїнського народу за втрачену свободу. Друга складова тематичного зерна (третій і четвертий такти) акумулює у собі спротив боротьби західноукраїнських жителів за своє визволення. До речі, воно втілене через спонукальний характер (розгортання мелодії нисхідним способом) (див.рис.1).



Друга частина, що охоплює вісім тактів, несе у собі розробковий характер. Він втілений розгортанням мелодії варіабельним способом. Тут перше тематичне зерно (символ болю) розгортається через терцієво-секундові переходи вгору через мінорні тональності (див. рис. 2).



Наступне музичне речення другої частини, що творить антитезу першому, у до-мінор через мінорне її забарвлення (до мінор, сі мінор, сі бемоль мінор повертається до тональності ля бемоль мінор). Саме такий хроматизований спосіб зіставлення тональностей й характеризує невтомність боротьби західноукраїнських жителів проти московських завойовників.

Третя частина «Мелодії» є репрізою першої. Її інтонаційне розгортання доволі динамічне. Мелодія викладена у другій-третій октаві, що, таким чином, втілює апогей болю за втрачену незалежність, і zarazом, є своєрідним криком-болем й, водночас, закликом до боротьби проти окупантів. До речі друга і третя частини повторюється двічі, лише наприкінці звучить тематичне зерно, що закладене у першому музичному реченні.

Висновки. «Мелодія» Мирослава Скорика для скрипки-соло, що написана на замовлення режисера – постановника кінофільму «Високий перевал» Володимира Денисенка, є неперевершеним твором в українській скрипковій музиці. Свідченням цього є її переклади для різних форм інструментальних ансамблів, а також для камерного та симфонічного оркестрів. У кінофільмі «Високий перевал» і телефільмі «Царівна» вона розкриває основні ідейні смисли їхніх сюжетів: біль за окуповані московськими завойовниками західноукраїнські землі, боротьбу місцевого населення проти них («Високий перевал»), а також чистоту високого дівочого кохання у телефільмі «Царівна». Саме «Мелодія» Мирослава Скорика без сумніву є візитівкою не лише української камерно-інструментальної музики, а й музичної творчості композитора загалом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Загайкевич М. Мирослав Скорик: традиції і новаторство // Мирослав Скорик: збірник наукових праць, присвячений 60-річчю від дня народження М.М. Скорика ; Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 10. К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2000. С. 30-35.

2. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець : [редактор В. Сивохіп]. Львів: Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. 588 с.
3. Кияновська Л.О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. Кияновська. Львів: Сполом, 1998. 216 с.
4. Скорик Мирослав Михайлович // Шевченківська енциклопедія: у 6 т./ гол. ред. М. Г. Жулинський. Київ : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2015. Т. 5 : Пе—С. С. 797.
5. Фроляк Б. Кафедра композиції // Сторінки історії Львівської державної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Львів: СПОЛОМ, 2003. С. 147-155.



Ольга ЗОСІМ,
доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв
Київ, Україна
olgazosim70@gmail.com

ТЕАТРАЛЬНА МУЗИКА В СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКОЛОГІЧНИХ ТА ГУМАНІТАРНИХ СТУДІЯХ

Дослідження музики у драматичному театрі є нечисленними в українській гуманітаристиці та мистецтвознавстві. Серед причин такого стану речей відзначимо зосередження музикологів переважно на тих видах музичного театру, де музика репрезентована максимально, а саме опері та балеті, де повною мірою реалізована музична драматургія, яка робить виставу цілісною не лише як сюжетний наратив, а як художній твір у єдності його мистецьких компонентів. У музиці ж до театральних вистав не можна говорити про повноцінну музичну драматургію, адже в них музичний розвиток не є безперервним, а тому інтерес науковців до неї є значно меншим. Другою причиною є менша доступність театральної музики, яка, на відміну опер та балетів, рідко виходить друком і зазвичай зберігається в архівах театрів, що робить її менш привабливою для науковців, адже потребує додаткових зусиль, передбачаючи роботу в архівах з рукописами. По-третє, такого роду студії є міждисциплінарними, а тому вимагають від науковця серйозних знань не лише з теорії й історії театру та театральної драматургії, а й історії та теорії музики, зокрема з теорії музичного стилю та музичної драматургії. Враховуючи специфіку музики як мистецтва, яке є одним із найскладніших, вивченням музики у драматичному театрі займаються переважно музикознавці, а не театрознавці, що є результативним, однак у таких випадках не завжди враховуються особливості театального мистецтва, яке є головним у цьому театально-музичному синтезі.

Не можна говорити, що музика в драматичному театрі не була предметом дослідження в українському мистецтвознавстві, наприклад, у роботі Г. Фількевич [5] підсумовано теоретичні напрацювання у цій царині. Втім, наукових праць, в яких підіймаються питання театральної музики, сьогодні небагато, якщо говорити не про наукові статті, а фундаментальні роботи – дисертації та монографії. Ми зосередимося на дисертаційних дослідженнях останніх років, присвячених музично-драматичному театру, передусім в аспекті окреслення ролі музичного компонента у драматичних виставах.

У дисертаційному дослідженні Ірини Ян «Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини ХІХ – початку ХХ століття» [6] музично-драматичний театр розглядаються в історико-культурному контексті, а тому музичний компонент художнього цілого відповідно до загальної спрямованості роботи відходить на другий план. В інших дослідженнях українських науковців, попри різну спрямованість робіт, йому приділено значну увагу.

Дисертація Олесі Білас «Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької)» [1] є класичною музикознавчою роботою, де розглянуто питання індивідуального стилю композитора у музиці до драматичних вистав. Обрані постаті та постановки, до яких створили музику Анатолій Кос-Анатольський («Ніч на полонині» Олександра Олесея, «Дами і гусари» Олександра Фредра) та Віктор Камінський («Маруся Чурай» Ліни Костенко, «Павло Полуботок» Костя Буревія, трилогія «Мазепа» Богдана Лепкого, «Згадайте, братія моя» Тараса Шевченка), є знаковими для театрального життя Львова, а музичний компонент у спектаклях посідає вагоме місце. Серед висновків роботи, які мають теоретичне значення, відзначимо наголошення на конститутивності музичного компонента в театральній виставі, а також формулювання та доведення низки положень: театральна музика зазнає відповідних стильових трансформацій – історичних,

національних та індивідуальних, вона відзначена індивідуальністю композиторського стилю, а робота композитора в драматичному театрі хоча й створює певні обмеження, водночас інспірує його на створення оригінальних художніх рішень [1, с. 194].

У дисертації Михайла Ужинського «Сценофонія як культурно-мистецький феномен» [4] музика у драматичному театрі розглянута з позиції театральної звукорежисури. Автор як звукорежисер-практик наголошує на тому, що в сучасному театрі під впливом науково-технічного прогресу звуковий компонент зазнав суттєвій трансформації, а тому доцільно говорити не про музичне, а звукотехнічне оформлення вистави, в якому техніко-технологічний компонент є ключовим, називаючи його сценофонією [4, с. 77]. Сценофонія включає не лише музичний, а й інші елементи – шумовий, словесно-вербальний, тобто усе те, що пов'язано із звукозаписом, але, безумовно, музичний компонент в ній є пріоритетним. У роботі теоретичні положення продемонстровано на прикладі низки вистав Рівненського академічного українського музично-драматичного театру 2004–2019 років, які відзначені розмаїттям музичних рішень – від авторської музики, що звучала у супроводі оркестру, до компіляції фонограм зі світової мережі [4, с. 186–187].

Дисертаційне дослідження Марії Киреї «Мистецькі проєкти Богдана Антківа як чинник розвитку музично-театрального мистецтва Галичини» [2] розкриває постать Богдана Антківа як музиканта, суттєво доповнюючи наші знання про митця, який відомий широкому загалу передусім як видатний актор. Враховуючи багатоаспектність його діяльності, музичні та театральні роботи митця розглядаються у категоріях мистецького проєкту, який визначено як «синкретично-синтетичний феномен, що постає з ініціативи творчої особистості (композитора, режисера, актора, музиканта-виконавця тощо) або низки особистостей (колективний проєкт), у якому інтегровано кілька видів діяльності (мистецько-пошукова, мистецько-творча, мистецько-організаційна) та зазвичай задіяно різні види мистецтва, і передбачає створення високохудожнього мистецького продукту та його публічну презентацію

(концерт, сценічна постановка тощо)» [2, с. 65]. У роботі важливе місце посідає аналіз музики Богдана Антківа до вистав Тернопільського драматичного театру кінця 1940-х – початку 1950-х років, що зберігаються в архіві Державного архіву Тернопільської області (фонд Р-3442), який дозволив встановити роль музики у спектаклі та зазначити її жанрово-стильові домінанти.

У дисертаційному дослідженні Андрія Коляди «Соціально орієнтований мистецький проєкт як інструмент творення сучасного культурного простору України: оперні практики» [3], на перший погляд, відсутня проблематика музики для драматичного театру. Однак серед об'єктів дослідження автора є лабораторія сучасної опери «OPERA APERTA», постановки якої є скоріше музично-драматичними виставами, ніж операми в їх класичному розумінні, а тому підрозділ, де характеризується археологічна опера «Чорнобильдорф» (автор дисертації її вважає радикальним прикладом ритуального міжвидового театру [3, с. 205]), порушує питання театральної, а не оперної музики. Оскільки дисертаційна робота є не мистецтвознавчою, а культурологічною, у ній немає детального аналізу музичного компоненту. Втім, характеристика опери «Чорнобильдорф», де нерозривно поєднані різні шари культур, у тому числі й музичні, не може оминати власне музичний компонент, який відіграє важливу роль у формуванні концептуального ядра твору, адже її творцями є композитори Роман Григорів та Ілля Разумейко, які отримали академічну консерваторську освіту.

Отже, сьогодні дослідження, присвячені музиці в драматичному театрі, є нечисленними, однак кожне з них є унікальним, оскільки розкриває різні грані театральної музики, яка сьогодні відрізняється стильовим розмаїттям, експериментальністю та національною укоріненістю.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського

- драматичного театру імені Марії Заньковецької): дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2019. 236 с.
2. Кирея М. В. Мистецькі проєкти Богдана Антківа як чинник розвитку музично-театрального мистецтва Галичини: дис. д-ра філософії: 025 «Музичне мистецтво». Київ, 2024. 224 с.
3. Коляда А. О. Соціально орієнтований мистецький проєкт як інструмент творення сучасного культурного простору України: оперні практики: дис. ... д-ра філософії: 034 «Культурологія». Київ, 2025. 253 с.
4. Ужинський М. Ю. Сценофонія як культурно-мистецький феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 225 с.
5. Фількевич Г. М. Музика і драматичний театр: навчальний посібник 3-є вид, переплан. і доп. Київ: Київськ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2013. 160 с.
6. Ян І. М. Український музично-драматичний театр у системі соціокультурних зв'язків останньої третини ХІХ – початку ХХ століття: дис. д-ра мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 429 с.



Андрій ГУЛЯНЦЕВ,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри вокально-хорового мистецтва
Дніпровської академії музики
Дніпро, Україна
operaandriy@gmail.com

**ГАСТРОЛІ СОЛІСТКИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ОПЕРИ УКРАЇНИ
АНЖЕЛІНИ ШВАЧКИ НА СЦЕНАХ ДНІПРОПЕТРОВЩИНИ:
ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

Історично склалося так, що Катеринослав-Дніпропетровськ-Дніпро є регіоном, який має не тільки промислові здобутки, а й мистецьку славу. Вирізняючи тільки такий напрямок, як «Спів», маємо пригадати імена славетних катеринославців - дніпрян: Іван Паторжинський (бас), Марія Сокіл-Рудницька (лірико-драматичне сопрано), Євгенія Вербицька (меццо-сопрано), Костянтин Огневий (ліричний тенор), Нонна Суржина (меццо-сопрано), Григорій Гаркуша (драматичний баритон), Валентина Кочур (меццо-сопрано), Олександр Востряков (драматичний тенор), Валентина Коваленко (драматичне сопрано), Ірина Петрова (меццо-сопрано). До цієї славної когорти вокальних зірок ХХІ ст. відносимо: «Швачка Анжеліна Олексіївна. народна артистка України (2012). Лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка (2016). Народилася 17 липня 1971 р. в м. Дніпропетровську. 1997 року закінчила Національну музичну академію України ім. П.І. Чайковського. У тому ж році стала солісткою Національного академічного театру опери та балету України імені Т. Г.Шевченка» [3].

Гастролі Анжеліни Швачки відбулися на музичних сценах багатьох країн світу, де українська примадонна виконувала такі партії, як: Амнеріс, Фенена, Еболі, Маддалена, Азучена («Аїда», «Набукко», «Дон Карлос», «Ріголетто», «Трубадур» Дж. Верді), Лаура («Джоконда» А. Поніеллі) Зібель («Фауст» Ш. Гуно), Даліла («Самсон і Даліла» К. Сен-Санса), Генрієтта («Пуритане Г. Доніцетті), Анжеліна, Берта («Попелюшка», «Севільський цирульник» Дж. Россіні). Співачка брала участь у Оперних фестивалях м. Малмо (Швеція),

Монреалі (Канада), Сан-Мало (Франція), Ля Шез Дью (Франція), Токіо (Японія). Має фондові записи на Українському радіо.

Гастролі примадонни Національної опери України А. Швачки неодноразово проходили й на сценах Дніпропетровщини. Оскільки першу освіту А. Швачка отримала у Дніпродзержинському музичному училищі зі спеціалізації «хорове диригування» (педагог зі співу – заслужена працівниця культури України Л. Градосельська), то її візити до цього промислового міста відбувалися часто. У листопаді 2005 року відбувся офіційний візит Президента Казахстану Н. Назарбаєва до Дніпродзержинська. Де святкувалося 80-річчя професійно-технічного училища, у якому у 50-ті роки ХХ ст. навчався майбутній державний діяч. А. Швачка, у ті роки – заслужена артистка України, була запрошена узяти участь у урядовому святковому концерті, який відбувся саме у Дніпродзержинську. Співачка виконала Хабанеру із опери «Кармен» Ж. Бізе.

У 2017 році, коли Кам'янський музичний коледж (таку назву має колишнє училище) відзначав 50-річчя навчально-педагогічної діяльності, А. Швачка також співала у ювілейному концерті. Арія Даліли («Самсон і Даліла» К. Сен-Санса), Хабанера («Кармен» Ж. Бізе), українські народні пісні прозвучали у супроводі студентського симфонічного оркестру, яким диригував народний артист України Д. Логвін (також випускник Дніпродзержинського музичного училища).

У 2019 році А. Швачка, як запрошена солістка, виступала у оперній виставі «Кармен» Ж. Бізе Дніпровського академічного театру опери та балету. Ця вистава має цікаву історію. Режисер-постановник, народний артист України Ю. Чайка створив це сценічне видовище ще у 1991 році для гастролей театру містами Франції. Диригентом був знаменитий маестро, кавалер Ордону Почесного легіону Антоніо де Алмейда. Хореограф – заслужений діяч мистецтв України О. Соколов. Співається французькою мовою. У такій редакції вистава виконується й сьогодні.

Маємо зазначити, що А. Швачка виконувала партію циганки Кармен на багатьох оперних сценах планети, та мала шалений успіх. Меццо-сопрано А. Швачки є сильним, гнучким, красивим, насиченим обертонами, вільно перетинає оркестрове звучання. А. Швачка увібрала у цій партії досвід своєї професорки із Національної музичної академії музики ім. П. Чайковського, народної артистки України та СРСР, лауреатки міжнародних конкурсів вокалістів у Тулузі та Софії Г. Туфтїної [1]. Оперна зірка 1960-х-1990-х років, Г. Туфтїна радила свої студентці А. Швачці відтворювати експресивно пластичний малюнок партії, змінювати фізичний вигляд циганки. Під час різноманітних інтерв'ю, надрукованих у Інтернет-виданнях А. Швачка розповідала, що саме Г. Туфтїна допомогла їй зрозуміти особливості натури волелюбної героїні. А. Швачка багато уважно спостерігала за святом фламенко, ретельно вивчала філософію такого видовища, як «бій биків», психологічні якості тореадорів. Саме тому Кармен – Швачка є різноманітною: задерикуватою працівницею тютюнової фабрики, неповторною танцівницею та зіркою таверни Ліласа Пастї, пристрасною у коханні, сміливою та непокірною, ніжною та фатальною. І екзотично красивою.

У дніпровській виставі А. Швачка була лідером, і це відчувалося: і зовнішньо і внутрішньо. Диригент – народний артист України В. Гаркуша. Хозе (Т. Парулава). Ескамільйо (В. Гудзь), Мікаела (Н. Ерьоменко), Фраскіта (Л. Задорожна), Мерседес (Є. Голубева), Дайкайро (О. Прокопенко), Ремендадо (І. Тишков). Сценографія вистави, у якій використані декорації, що відтворюють кориду, сцени розваг у таверні, наповнювала атмосферу конкретним змістом та колористикою. Можна стверджувати, що актрисі притаманне й режисерське розуміння ролі. Тому, мізансцену, у якій, проспівавши Хабанеру, Кармен кидає розгубленому солдату Хозе червону троянду, київська гастролерка вбачала, як наскрізну дію усієї вистави.

Додаючи до образу волелюбної Карменсити своє розуміння жіночої долі, А. Швачка грала не циганку-крадійку, або циганку-бешкетницю. Актриса гра та співала узагальнений символ вільного та всепоглинаючого кохання, яке

руйнувалося в умовах тогочасного, майже дикого суспільства. Селянин Хозе, який закохався без тями у Кармен, а потім з ревності її вбив, був різким контрастом до її почуттів, думок, вчинків. І у сцені із другої дії, де Хозе чує звук сурми, страшенно хвилюється, бо має обов'язково повернутися до казарми, Кармен-Швачка не влаштовувала йому традиційні оперні «з'ясування стосунків». Вона розуміла, що їй необхідно відпустити Хозе до помираючої матері, до селянки Мікаели, яка його щиро та віддано кохає. Бо саме це й був той простодушний та нехитрий світ Хозе, у який вона випадково потрапила. Кармен-Швачка насправді не кохала наївного Хозе. Вона просто його випадково пожаліла. А жалість ніколи не замінить кохання – цю квінтесенцію жіночої натури А. Швачка і грала, і співала. У ній актриса розкривала своє «зерно ролі». А її світ – це зовсім інше: вільне життя, контрабандисти, Хабанера, Сегідилья з кастаньєтами, Манзанілья, Циганський танець, гадання на картах. І нове палке кохання, яке на неї вже чекало у персоні тореадора Ескамільйо – сильного та рішучого чоловіка.

У 2023 році Амбасада Італії в Україні сповістила музичну громадськість про дату – 210 років з дня народження Джузеппе Верді. Були проведені різні культурно-мистецькі заходи. На сцені Дніпровської філармонії відбувся святковий тематичний концерт за участю симфонічного оркестру (диригент – народний артист України Д. Логівн), та знаменитих оперних співаків. А саме: народної артистки України А. Швачки, заслужених артистів України О. Фомічової, О. Мельничук. Солісти Національної опери України, вони виконали арії та дуети із опер Дж. Верді. Із вступним словом виступив головний режисер Національної опери України, народний артист України А. Солов'яненко.

Першим номером А. Швачки була пісня Азучени «Stride la vampa» із опери «Трубадур». Зазначимо, що у контексті конкретно оперної вистави ця пісня має свою драматургію: стара циганка Азучена, яку усі навколо вважають божевільною, розповідає жахливу давню історію про украденого хлопчика-немовля у замку графа, та про полум'я, у яке було кинуте нещасну дитину.

Головним емоційно-психологічним наповненням цієї мізансцени є жах, що охоплює увесь циганський табір. У концерті А. Швачка зробила свою персональну режисуру: співачка виконала цю пісню, як Реквієм за материнським горем. Публіка побачила зовсім інший сценічний імідж виконавиці – ефектна та елегантна концертна сукня темного кольору; сучасний макіяж, а не оперний грим; зачіска, а не перука; стримані жести, що ледь-ледь нагадували помах крил пораненого птаха; зосереджена міміка без афектації. Азучена-Швачка предстала пригніченою жінкою, яка ділилася своїм материнським болем, та у співі оплакувала загибель невинної дитини.

Другим номером А. Швачка виконала арію принцеси Еболі «O don fatale» («Дон Карлос»). Інтерпретація цієї арії стала міні-виставою великої оперної актриси-співачки. А. Швачка виконала цей шлягер для меццо-сопрано, як щире каяття жінки-красуні, яка вчинила злочин проти королеви Єлизавети де Валуа. Демонструючи миттєву та стрімку атаку звуку, розкішне вокальне дихання, володіння теситурою, насичене переведення нот у резонатор, красиве та гнучне вібрато, А. Швачка проспівала сповідь принцеси Еболі не як оперну мелодраму, а як трагедію. Її принцеса Еболі щиро каялася у скоєному злочині, звинувачуючи у всьому свою красу.

Гастролі оперної примадонни Анжеліни Швачки сприяли культурному розвитку Дніпропетровщини.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Швачка А. Галина Туфтїна : талант співачки і педагога. Спів : навч. посібник / А. К. Терещенко, Н. А. Суржина, Т. О. Швачко [та ін.] ; уклад. А. А. Тулянцева ; Дніпропетр. акад. музики ім. М. Глінки, Нац. всеукр. муз. спілка. - Дніпро : Ліра, 2020. - 138 с.
2. Швачка Анжеліна <https://opera.com.ua/persons/operna-trupa>.
3. Швачка Анжеліна Олексіївна. Лауреати Національної премії. <https://knpu.gov.ua/winners/shvachka-anzhelina-oleksiiivna/>.

