

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ МОДЕРНІЗАЦІЇ ЗМІСТУ ОСВІТИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
НАУКОВЕ ТОВАРИСТВО СТУДЕНТІВ, АСПІРАНТІВ, ДОКТОРАНТІВ
ТА МОЛОДИХ УЧЕНИХ ХДАК



КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО XXI СТОЛІТТЯ

**Матеріали міжнародної наукової
конференції молодих учених**

16–17 квітня 2026 р.

У 2 частинах

Частина 2

Харків, ХДАК, 2026

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 8 від 27.03.2026 р.)

Відповідальний за випуск:
О. С. Василенко

Редакційна колегія:

Соляник А., д-р пед. наук, проф., проректор з наукової роботи ХДАК, голова оргкомітету;
Василенко О., аспірант, голова Наукового товариства студентів, аспірантів, докторантів і молодих учених ХДАК (НТСА ХДАК);
Мачулін Л., канд. філос. наук, ст. викл., зав. редакційно-видавничого відділу ХДАК;
Авершина А., аспірант ХДАК;
Александрова М., канд. філософ. наук, доц. ХДАК;
Астахова В., студ. ХДАК;
Афенченко Г., канд. соц. наук, доц. ХДАК;
Бірюва О., канд. іст. наук, доц. ХДАК;
Борисова А., канд. психол. наук, доц., нач. відділу міжн. зв'язків ХДАК;
Булах Т., д-р наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК;
Воскобойнікова Ю., д-р мистецтвозн., доц., зав. каф. хорового диригування та академічного співу ХДАК;
Гіголаєва-Юрченко В., канд. мистецтвозн., доц. ХДАК;
Дерев'янка І., ст. викл. ХДАК;
Коновалова І., д-р мистецтвозн., проф., зав. каф. теорії та історії музики ХДАК;
Коржик Н., канд. наук із соц. комунікацій, доц., декан факультету культурології та соціальних комунікацій ХДАК;
Курдупова О., ст. викл. ХДАК;
Лисенкова В., д-р філос. наук, доц., зав. каф. мистецтвознавства ХДАК;
Мостова І., канд. мистецтвозн., доц., декан факультету хореографічного мистецтва ХДАК;
Попова-Коряк К., канд. юрид. наук, ст. викл. ХДАК;
Рибалко С., д-р мистецтвозн., проф. ХДАК;
Фесенко І., канд. філол. наук, доц. ХДАК;
Шелестова А., канд. наук із соц. комунікацій, доц. ХДАК.

К 90 Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.
конф. молодих учених, 16–17 квітня 2026 р. У 2 ч. Ч. 2 / За ред. А. Соляник та ін.
Харків : ХДАК, 2026. 340 с.

УДК [008+316.77] (063)

СЕКЦІЯ:
ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

І. Ткаченко

**МІЖ СПОРТОМ І МИСТЕЦТВОМ:
ВИРАЖАЛЬНІ МОЖЛИВОСТІ ЕСТЕТИЧНОЇ ГІМНАСТИКИ В СУЧАСНОМУ
ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ТВОРІ**

І. Tkachenko

**BETWEEN SPORT AND ART:
THE EXPRESSIVE POSSIBILITIES OF AESTHETIC GYMNASTICS
IN CONTEMPORARY CHOREOGRAPHIC WORKS**

Сучасний мистецький простір характеризується активними процесами інтеграції різних видів художньої та тілесної практики. Як наслідок, поступово розмиваються межі між спортом і мистецтвом, що зумовлює появу нових форм сценічної виразності. Особливої уваги набуває естетична гімнастика як вид рухової діяльності, що поєднує технічну складність, пластичність, координаційну витонченість та художню образність. Відповідно, у хореографічному мистецтві зростає інтерес до використання гімнастичних елементів не лише як демонстрації фізичних можливостей виконавця, а й повноцінного засобу створення сценічного образу. Водночас питання трансформації засобів естетичної гімнастики в художню структуру танцювального твору потребує ґрунтовного теоретичного осмислення. Таким чином, актуальність теми зумовлена необхідністю наукового аналізу виражальних можливостей естетичної гімнастики в контексті сучасної хореографічної практики.

Історико-генетичний та ретроспективний аналіз засвідчує, що в практиці хореографічного мистецтва має місце звернення до технік, що розвивають тілесну виразність. У класичному танці це система академічної підготовки, у модерні та контемпорарі — природність руху та робота з підлогою. Тенденція сьогодення полягає в розширенні рухового словника за рахунок елементів спортивної підготовки, зокрема естетичної гімнастики, яка, на відміну від суто спортивних напрямів, орієнтована на цілісність руху, хвилюву пластику, безперервність композиції, колективну синхронність і музикальність. Означені характеристики роблять її близькою до хореографічного мистецтва.

На основі порівняльно-зіставного аналізу ми виокремлюємо головні виражальні засоби естетичної гімнастики: хвилеподібні рухи корпусу, амплітудні махові елементи, стрибки з пластичною фазою польоту, рівноваги та балансування, гнучкі переходи з рівня в рівень, синхронні перебудови в групових композиціях. На відміну від спортивної програми, у хореографічному творі ці елементи набувають образного змісту. Вони стають носіями емоційного стану, характеру, драматургічного розвитку.

Наголосимо, процес інтеграції естетичної гімнастики в танцювальний твір передбачає кілька етапів:

- відбір елементів відповідно до художнього задуму — гімнастичний рух має відповідати стилістиці номеру, а не існувати як вставний «трюк»;
- пластична адаптація — змінюється акцент — з технічної складності на емоційну наповненість та збереження природності руху;

- драматургічне вплетення — елемент повинен працювати на кульмінацію, розвиток образу або створення пластичного контрасту;
- музично-ритмічна узгодженість — гімнастичні елементи мають органічно співвідноситися з музичною структурою твору;
- практичний аспект інтеграції — у сучасній постановочній практиці естетична гімнастика виконує кілька функцій: розширює технічні можливості виконавців; формує відчуття лінії, амплітуди та завершеності руху; підсилює візуальну ефективність композиції; сприяє розвитку координації, гнучкості та синхронності.

Водночас важливо дотримуватися принципу художньої доцільності. Надмірна кількість складних елементів порушує цілісність образу. Лише органічне поєднання хореографії та естетичної гімнастики забезпечує народження нової пластичної якості — синтетичної сценічної мови.

Отже, естетична гімнастика в сучасному хореографічному мистецтві виступає не як запозичений спортивний компонент, а як самостійний пластичний ресурс. Її виражальні можливості полягають у здатності поєднувати силу й грацію, технічність і ліризм, амплітуду руху та емоційну наповненість. Синтез хореографії та естетичної гімнастики відкриває нові перспективи для створення сценічного образу, розширює руховий словник постановника та сприяє формуванню сучасної моделі виконавця — універсального, технічно підготовленого й художньо мислячого. Таким чином, інтеграція естетичної гімнастики в сучасний хореографічний твір є не лише актуальною тенденцією, а й закономірним етапом розвитку синтетичного мистецтва руху.

Є. Боковикова

СПЕЦИФИКА ПОСТАНОВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФА В УМОВАХ ІНКЛЮЗИВНОГО МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

Y. Bokovykova

SPECIFICITY OF THE CHOREOGRAPHER'S PERFORMING ACTIVITY IN AN INCLUSIVE ARTISTIC ENVIRONMENT

У сучасних умовах розвитку суспільства і хореографічного мистецтва особливо актуальним постає питання залучення осіб з особливими освітніми потребами до різних видів суспільної діяльності, зокрема і до хореографії. Сьогодні залучення дітей з особливими освітніми потребами до мистецтва танцю значно розширило межі свого прояву від безпосередньо навчальної діяльності до активної участі таких дітей у концертній діяльності, що, безумовно, потребує від хореографа опанування значного обсягу знань психологічних особливостей взаємодії в колективі, володіння спеціальними методиками роботи, тощо. Хореографічне мистецтво в цьому контексті є не лише засобом втілення задуму постановника шляхом відтворення хореографічного тексту виконавцями, а і є мультифункціональним інструментом соціального комунікації та взаємодії як всередині колективу, так і поза його межами. Відтак, творчо-педагогічна робота стає і соціальною місією. Це обумовлює особливу актуальність дослідженню специфіки постановочного процесу в змішаних дитячих хореографічних колективах.

Нормативно-правовою базою означеної діяльності педагога-хореографа є Закон України «Про освіту», Постанова Кабінету Міністрів України «Про затвердження Порядку організації інклюзивного навчання у закладах загальної

середньої освіти» від 15.09.2021 р. № 957, Концепція розвитку інклюзивної освіти від 01.10.2010 р. та інші нормативно-правові акти. Так, відповідно до п. 1 ст. 23-1 Закону України «Про освіту», особа з особливими освітніми потребами — це особа, яка потребує додаткової постійної чи тимчасової підтримки в освітньому процесі з метою забезпечення права на освіту, сприяння розвитку особистості, поліпшення стану здоров'я та якості життя, підвищення рівня участі в житті громади. Зважаючи на те, що хореографічна освіта належить до мистецької освіти й передбачає здобуття спеціальних здібностей, естетичного досвіду і ціннісних орієнтацій тощо, застосування термінології п. 1 ст. 23-1 Закону України «Про освіту» є цілком виправданим. Крім того, вважаємо за доцільне використовувати наведену термінологію і для цілей аматорських хореографічних колективів з огляду на те, що фактично участь у таких колективах передбачає здобуття аналогічних здібностей без отримання відповідної кваліфікації.

Специфіку постановочного процесу в дитячих хореографічних колективах за участю дітей з особливими освітніми потребами пропонуємо розглядати в декількох аспектах.

Педагогічний аспект передусім передбачає підтримання психологічно безпечного середовища для усіх учасників. Так, необхідність залучення декількох педагогів, здійснення роз'яснювальної роботи з учнями та батьками, надання достатнього часу для адаптації дитини в новому соціальному середовищі, формування емпатії в колективі, аналіз рухового потенціалу і можливостей емоційної взаємодії дитини з особливими освітніми потребами є невіддільними складовими роботи педагога. Побудова розкладу, тривалість занять також мають свою специфіку. Критично важливим аспектом є дотримання стабільного графіку та незмінності локації занять. Для дітей з особливими освітніми потребами відсутність переносів та чітко визначений час є основою психологічного комфорту: стабіль зовнішніх умов формує в них відчуття безпеки та прогнозованості навчального процесу. Чітка структура занять, відсутність різких переходів між частинами заняття, передбачуваність дій педагога та інших виконавців сприяють досягненню педагогічних і мистецьких цілей. Адаптація до навчального й творчого процесу має базуватись на принципі варіативності: комбінації можуть бути реалізовані в декількох інтерпретаціях — від простих до більш складних у виконанні (альтернативне виконання).

Педагогічний аспект постановочного процесу в дитячих хореографічних колективах за участю дітей з особливими освітніми потребами, крім наведеного, передбачає глибоку обізнаність хореографа з питань психофізичних особливостей дітей, корекційної педагогіки та психології, інклюзивної дидактики тощо.

На практиці важливу роль відіграє не лише сам процес побудови занять і постановка хореографічного твору, а й виконання його на сцені. Відповідно, педагог хореографічного колективу має заздалегідь бути поінформованим про наявність інклюзивного простору (фізичну, сенсорну та інформаційну доступність).

Творчий аспект обрання теми та ідеї хореографічного твору, близької до розуміння усіма виконавцями, і детальне пропрацювання образів з урахуванням особливих потреб дитини, визначення її сильних сторін, обрання хореографічної лексики таким чином, щоб максимально підкреслити її сильні сторони без штучного зменшення загального технічного рівня виконавців. Залежно від віку виконавців, теми та ідеї хореографічного твору, дитина з особливими освітніми потребами

може виконувати як загальну партію твору, так і мати окрему. Найголовніша мета постановника в цьому випадку — не підкреслити чи «сховати» виконавців, а створити в межах репетиційного процесу інклюзивне творче середовище, у якому індивідуальні особливості кожного виконавця є органічними в контексті загального творчого задуму. На етапі ж сценічного втілення реалізація цієї мети передбачає створення цілісного твору, у якому різність учасників гармонізується. Виступ перестає бути демонстрацією окремих можливостей, а стає маніфестом творчої рівності, реалізованим через хореографічне мистецтво.

Підбір музичного матеріалу залежно від особливостей дитини з особливими освітніми потребами також має свої особливості. Так, наприклад, діти з розладами аутичного спектру мають надзвичайно чутливе аудіальне сприйняття, що водночас позитивно впливає на їхню здатність відчувати ритм і запам'ятовувати та відтворювати хореографію невідривно від музики. Однак при виборі музичного матеріалу необхідно уникати занадто гучних або неприємних звуків, звертати увагу на логіку побудови музичної композиції. Пріоритет варто надавати творам із чіткою ритмічною структурою та передбачуваною динамікою. Музика має виступати, зокрема, і стабілізуючим фактором: гармонійне поєднання темпу та мелодійної лінії допомагає дитині з особливими освітніми потребами координувати власні рухи та емоційно налаштуватися на творчий процес без зайвого сенсорного перевантаження.

Важливу роль у сценічній реалізації хореографічного твору відіграють костюми: вони не повинні мати подразнювальних елементів (сенсорна нейтральність), крій костюму має враховувати особливості моторики дитини (адаптивність), вибір кольорової гами з уникненням занадто яскравих кольорів (колірна психологія). Реквізит може слугувати додатковою опорою, засобом фокусування уваги й навіть засобом комунікації виконавців.

Отже, специфіка постановчої роботи в змішаних дитячих хореографічних колективах полягає у переході від традиційних підходів, орієнтовних технічну уніфікацію, до створення художньої органіки з урахуванням індивідуальних можливостей кожного виконавця. Успіх постановочного процесу визначається такими професійними компетенціями хореографа: здатністю створити й підтримувати стабільне освітнє середовище, умінням інтегрувати принципи варіативності та альтернативного виконання у структуру репетиційного процесу, здатністю ефективно організації сценічної діяльності, зважаючи на потреби усіх виконавців, вмінням застосовувати спеціальні галузеві знання (корекційної педагогіки, психофізіології тощо).

М. Богатирьова, Л. Маркевич

КРИТЕРІЇ ТА ПОКАЗНИКИ СФОРМОВАНОСТІ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ В ТАНЦІ

М. Bohatyrova, L. Markevych

CRITERIA AND INDICATORS OF THE LEVEL OF ARTISTIC INTEGRITY IN DANCE

Наявність дослідницької прогалини між емпіричним розумінням художньої цілісності та рівнем її теоретичної концептуалізації зумовлює актуальність пропонованого дослідження. Поняття художньої цілісності в хореографії належить до тих теоретичних конструктів, які інтуїтивно сприймаються практиками мистецтва як очевидні, однак при спробі операціоналізувати їх у педагогічному

чи науково-дослідницькому контексті виявляють значну концептуальну невизначеність. Спостерігач (глядач), педагог, експерт — впізнає художньо цілісний танцювальний твір або виконання, коли стикається з ним, проте самé питання про те, за якими критеріями здійснюється це впізнання і які показники свідчать про сформованість художньої цілісності у виконавця, залишається переважно нерозробленим у вітчизняній педагогіці хореографії.

Проблема загострюється ще й тому, що художня цілісність перебуває на перетині щонайменше трьох дисциплінарних полів — мистецтвознавства, педагогіки та психології творчості — і потребує міждисциплінарного підходу, що його вітчизняна наука про хореографічну освіту лише починає освоювати. В естетиці поняття цілісності традиційно пов'язане з органічністю художнього твору, де частини не просто сумуються, а взаємно конституують одна одну і набувають смислу лише у відношенні до цілого, — цю думку розвиває, зокрема, Сьюзен Лангер у своїй теорії художньої форми як «живої форми», що відрізняється від простого агрегату елементів. У педагогіці ж цілісність постає як характеристика сформованості фахових компетентностей, і тут виникає питання не лише «що таке художня цілісність», а і «як зрозуміти, що вона сформована», тобто питання про критерії й показники, що і є предметом цього дослідження.

Метою тез є теоретичне обґрунтування системи критеріїв та показників сформованості художньої цілісності в танці як інструменту педагогічної діагностики й оцінювання в хореографічній освіті. Реалізація мети передбачає осмислення сутності художньої цілісності в хореографічному творі та його виконанні, виявлення структурних компонентів, що конституують цю цілісність, та формулювання відповідних критеріїв і їх показників, придатних для застосування в освітній практиці.

Теоретичну основу дослідження становить розмежування двох рівнів аналізу художньої цілісності в хореографії. Йдеться про два взаємопов'язані, але аналітично розмежовані виміри художньої цілісності в хореографії, серед яких цілісність самого хореографічного твору постає як сфера творчих завдань балетмейстера-постановника, тоді як цілісність виконання реалізується в діяльності танцівника і становить безпосередній предмет педагогічної роботи. Обидва рівні взаємопов'язані, однак не тотожні, і саме другий є тим, щодо якого постає питання про сформованість, тобто про результат освітнього процесу. Художньо цілісне виконання не зводиться до точного відтворення постановочного задуму, а передбачає інтерпретаційну активність виконавця, його здатність наповнити задану форму живим змістом, зробити її своєю без руйнування художнього цілого.

З цього розмежування випливає перший критерій, який пропонується позначити як інтерпретаційну органічність. Цей критерій фіксує міру узгодженості між внутрішнім станом виконавця й зовнішньою пластичною формою, яку він відтворює. Художня цілісність руйнується тоді, коли між тілесною дією і переживанням виникає розрив — коли форма є, а стану немає. Показниками інтерпретаційної органічності є наявність внутрішньо вмотивованого імпульсу руху — коли рух не починається «ні з чого», а є наслідком внутрішнього стану; динамічна відповідність між якістю руху і характером образу; відсутність «порожніх» технічних фрагментів, у яких виконавець механічно відтворює форму без наповнення.

Другим критерієм є композиційна єдність виконання, що характеризує здатність виконавця утримувати цілісну дугу розвитку образу протягом усього твору. Цей критерій ґрунтується на уявленні про те, що художній твір має внутрішню часову структуру — його елементи перебувають у відношеннях попередження й наступності, напруги і розрядки, наростання й спаду. Виконавець, у якого сформована художня цілісність, відчуває й відтворює цю структуру — він «живе» у творі від початку до кінця, а не виконує набір окремих фрагментів. Рудольф Арнхейм у своїй теорії мистецтва як візуального мислення демонструє, що сприйняття цілісності твору є результатом усвідомлення структурних напруг і їх вирішення, і ця логіка повністю застосовна до хореографічного часопростору. Показниками композиційної єдності виконання є збереження образної логіки від експозиції до фіналу без немотивованих розривів; відповідність динамічних і темпоритмічних рішень виконавця загальній драматургічній структурі твору; здатність до кульмінаційного загострення образу у відповідний момент.

Третій критерій — стильова відповідність, яка стосується здатності виконавця адекватно відтворювати і підтримувати художній стиль конкретного твору, що є необхідною умовою його цілісності. Поняття стилю у хореографії охоплює сукупність формальних і змістових характеристик, що визначають ідентичність твору в естетичному, культурному й історичному вимірах. Виконання, у якому стильові параметри порушуються або змішуються безпідставно, руйнує цілісність навіть за наявності технічної довершеності. Лінкольн Кіршнер у дослідженнях балетної педагогіки підкреслює, що стильова свідомість є набутою здатністю, що формується в процесі систематичного занурення в різні хореографічні традиції й потребує не лише технічного, а й культурно-аналітичного виховання. Показниками стильової відповідності є точність відтворення специфічної якості руху, характерної для цього стилю; адекватне використання просторових, динамічних і ритмічних параметрів, притаманних обраній традиції; відсутність стильових «анахронізмів» — мимовільного привнесення звичок з іншої хореографічної системи.

Четвертий критерій може бути визначений як просторово-пластична узгодженість і стосується якості взаємодії між тілесним рухом, використанням сценічного простору та взаємодією з партнерами або ансамблем. Художня цілісність у хореографії є не лише часовою, а й просторовою і виявляється в тому, як виконавець наповнює простір, утворює форму в ньому і реагує на зміну просторових відносин. Рудольф Лабан у своїй просторовій теорії руху (Laban Movement Analysis) запропонував категоріальний апарат для опису саме цієї якості — «просторового наміру» (spatial intent), тобто свідомої спрямованості руху до певної точки, площини або рівня простору. Показниками просторово-пластичної узгодженості є відповідність просторового малюнку виконавця загальній мізансценічній логіці постановки; якість просторового «діалогу» з партнерами — здатність відчувати й реагувати на зміну відстані, кута, позиції; завершеність і смислова наповненість кожної пластичної позиції як просторової події.

П'ятий критерій — музично-рухова інтегрованість, яка відображає глибину взаємопроникнення музики і руху у виконанні. Цей критерій є принциповим, оскільки хореографічний твір є синтетичним мистецтвом, і художня цілісність у ньому неможлива без органічного злиття музичного й пластичного начал. Поверхневий рівень цього критерію — ритмічна точність, тобто відповідність руху метру й ритму музики. Однак глибший рівень передбачає те, що музикознавці і

хореографи позначають як музикальність у широкому сенсі, тобто здатність відчувати і відтворювати в русі не лише ритмічну, а й динамічну, темброву, інтонаційну природу музичного образу. Показниками музично-рухової інтегрованості є динамічна відповідність між якістю руху і характером музичної фрази; здатність до виразного музичного фразування в пластиці — виділення кульмінацій, пауз; органічна реакція на зміну темпу, фактури й характеру музичного матеріалу.

Описані п'ять критеріїв утворюють структурно організовану систему, де кожен наступний критерій є ніби вищим рівнем інтеграції попередніх. Інтерпретаційна органічність є фундаментом, без якого решта критеріїв не можуть бути реалізовані по-справжньому — виконавець, позбавлений внутрішнього стану, може відтворити зовнішні параметри стилю, простору й музики, але ці параметри не зіллються в художнє ціле. Композиційна єдність вибудовується над органічністю, надаючи їй часової протяжності. Стильова відповідність і просторово-пластична узгодженість структурують виконання в його зовнішніх вимірах. Музично-рухова інтегрованість є інтегральним критерієм вищого порядку, що об'єднує всі попередні в синтетичне художнє висловлювання. Саме ця структурна підпорядкованість і відрізняє запропоновану систему від простого переліку ознак.

К. Куртєва

ЕСТЕТИКА ІНКЛЮЗІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХІ СТОЛІТТЯ

K. Kurtieva

THE AESTHETICS OF INCLUSION IN XXI CENTURY CHOREOGRAPHIC ART

Коли ми говоримо про танець, зокрема про балет, передусім ми розглядаємо його через призму естетичної категорії «прекрасне». З цим важко не погодитись, дивлячись балетну виставу, яка ілюструє нам, глядачам, світ досконалого людського тіла, витонченість у кожному русі, ідеальні пропорції тіла, фізичні дані, особливу поставу, гармонію тощо.

Така класична модель селекції / відбору яскраво ілюструє накладання певних уявлень про категорії «прекрасне», «естетичне» тіло в мистецтві. У такому контексті балетна вистава залишалася художньою, більше того вона була дисциплінарною практикою, що формувала тілесність крізь призму соціальних та естетичних очікувань.

ХХІ століття — це століття глибоких соціокультурних трансформацій: нові цінності, нові норми, нове сприйняття реальності, інше ставлення до себе і до оточуючих нас людей, нові категорії прекрасного, тілесного, естетичного... У цьому контексті варто звернути увагу на інклюзію як на явище, що виходить на новий професійний рівень, у мистецькій площині зокрема.

Варто зазначити, що в Україні тільки-но розпочинається сприйняття інвалідності як частини повсякденного життя, зокрема через війну, яка почалася ще у 2014 році.

Поєднання балету та інклюзії на перший погляд може видатися парадоксальним, але в умовах сучасного життя, в умовах війни таке явище вже не здається настільки суперечливим. Але все ж таки, говорячи про «інклюзивний балет», виникають певні питання: на скільки естетичним таке видовище можна вважати; чи можемо ми вважати недосконале людське тіло естетикою тощо.

У контексті етичного виміру інклюзії ми говоримо про рівність як базову цінність, недискримінацію, демонструємо повагу до гідності особи й загалом про визнання різноманіття як цінності. Таким чином, по-перше, людину з інвалідністю ми розцінюємо як повноцінного співтворця, а не як об'єкт співчуття і тим паче маркетингу соціальної теми. По-друге, адаптуємо простір, створюємо відповідні умови доступності в освітніх закладах, театрах тощо. По-третє, переосмислення категорій ідеального й прийняття варіативності.

Варто зазначити, що таке явище як «інклюзивний балет» мимоволі впливає на естетичну площину. З'являються нові, цікаві рішення тих чи інших позицій, положень корпусу. Трансформація партнерингових технік, розширює увагу людини про тілесні можливості, про баланс, про підтримку, про техніку, про академізм, до якого ми звикли звертатися. Нове «неідеальне» тіло дає нам новий поштовх визволитися з академічних канонів і відчувати рух — новий, неідеальний, але від серця, від душі. Таким чином інклюзивна хореографія допомагає розширити горизонти, додати різноманітності у вигляді нової художньої мови. Хореограф, у свою чергу, отримує новий виклик, який не підпорядковується шаблонним рішенням. У цьому сенсі саме інклюзія породжує ту саму інновацію, яку часто намагається віднайти хореограф.

Ще доволі важливим моментом є підготовка глядача й загалом підготовка суспільства до сприйняття такого, дещо нового, явища в хореографічному мистецтві. Впроваджуючи нові типи тілесності на сцену, які не відповідають звичним стандартам, підпорядкованим категоріям «прекрасне» та «ідеальне», ми поступово заміщуємо усталені стереотипи щодо ідеальності, досконалості змістовним наповненням хореографічного образу та емоційності виконання. У результаті чого ми поступово змінюємо логіку художнього сприйняття, що, у свою чергу, також є частиною більш ширших культурних змін, зокрема прийняття різноманітності як норми, а не виключення в сучасному суспільстві.

Попри те, що в нашій країні інклюзія в хореографічному мистецтві перебуває на етапі становлення, ми поступово бачимо, як зростає попит та інтерес до подібних практик. Це проявляється в появі відповідних проєктів і світоглядному формуванні спільноти. Але все ж таки залишаються й певні перешкоди, зумовлені обмеженням у фінансуванні, дефіциті підготовлених кадрів і спеціалізованій освіті, обмеженості інституційної підтримки тощо. Вирішення цих та інших питань вимагає чимало часу та зусиль, адже інклюзія сьогодні — це не тільки про соціокультурні вимоги часу, це про художній та культурний розвиток, який здатен руйнувати кордони, усталені канони сприйняття та формувати нове бачення, яке відповідає сучасним вимогам і вибудовує нові сучасні стандарти.

Отже, колаборація гуманістичного з естетичним задає новий напрям у розвитку хореографічного мистецтва в умовах викликів, що поставили перед українською культурою і мистецтвом сьогодні.

А. Яремій, Л. Маркевич

ХОРЕОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯК ПРОСТІР ПСИХОЕМОЦІЙНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

A. Yaremii, L. Markevych

CHOREOGRAPHIC ACTIVITY AS A SPACE FOR PSYCHO-EMOTIONAL DEVELOPMENT OF PERSONALITY

Питання про те, чим є хореографічна діяльність для людини — чи технічним освоєнням мови руху, чи чимось глибшим, що торкається самої структури особистості, — лишається відкритим у сучасному педагогічному та мистецтвознавчому дискурсі. З одного боку, хореографія традиційно розглядається як вид виконавського мистецтва, що потребує тілесної дисципліни й художньої майстерності, а з іншого, дедалі більше дослідників фіксують її здатність впливати на емоційну регуляцію, самосприйняття та суб'єктну зрілість виконавця. Саме ця невирішеність між зовнішнім і внутрішнім виміром танцю та визначає актуальність порушеної проблеми.

Особливої гостроти питання набуває в контексті фахової підготовки хореографів, де навчальний процес нерідко орієнтований переважно на технічну досконалість, залишаючи поза увагою психоемоційну складову становлення митця. Між тим, дослідження в галузі мистецької освіти переконливо демонструють, що відсутність свідомої роботи з емоційним виміром танцю призводить до виконавської «порожнечі» — технічно бездоганного, але беземоційного, про що свідчать, зокрема, студії Джоанни Ханни (Johanna Ljungqvist-Brinson), присвячені когнітивному та афективному виміру танцювальної освіти. Педагогічна практика хореографічної освіти потребує, відтак, теоретичного осмислення механізмів, через які танець постає простором психоемоційного розвитку особистості.

Мета пропонованих тез полягає в концептуальному обґрунтуванні хореографічної діяльності як специфічного середовища, у якому відбувається психоемоційний розвиток особистості виконавця, з визначенням ключових механізмів та педагогічних умов реалізації цього потенціалу. Для досягнення мети необхідно проаналізувати природу хореографічної діяльності в її психологічному вимірі, розглянути механізми емоційного залучення в процесі танцю та окреслити педагогічні умови, що актуалізують розвивальний потенціал хореографії.

Принципово важливою для розуміння психоемоційного виміру хореографії є концепція втіленого пізнання (embodied cognition), що набуває дедалі більшого поширення в психології та когнітивних науках. Її суть полягає в тому, що пізнання світу, формування образів і переживань не є суто ментальними процесами — вони завжди опосередковані тілесним досвідом. У контексті танцю це означає, що рух є не лише зовнішнім виразом емоції, а й її творцем, оскільки тілесна форма передує або конститує суб'єктивне переживання. Цю думку розгортає Максін Шетс-Джонстон у фундаментальній праці “The Primacy of Movement”, де авторка аргументує примат кінестетичного досвіду у формуванні людської свідомості загалом. Антоніо Дамасіо в концепції соматичних маркерів доводить, що емоції не є паразитарними щодо раціонального мислення процесами — вони є необхідною умовою будь-якого значущого пізнання й вкорінені в тілесних станах організму. Відтак, коли виконавець відтворює певну якість руху — напруження, розтікання, ривок, падіння — він не «ілюструє» емоцію, а реально проходить через її кінестетичний аналог, і саме

ця реальність переживання, а не його симуляція надає хореографічному виступу переконливості.

Ця теза знаходить підтвердження й у нейронауці. Дослідження системи дзеркальних нейронів свідчать, що спостереження та виконання рухів задіює спільні нейронні механізми, пов'язані з розумінням намірів і станів іншої людини, що Марко Якобоні детально описує в праці *“Mirroring People”*. У хореографічній практиці це проявляється у феномені кінестетичної емпатії — здатності виконавця відчувати стан, що його він втілює, і передавати цей стан глядачеві через тілесну мову. Таким чином, хореографічна діяльність є не просто «вираженням» психоемоційного змісту, а його активним породженням і переробкою, що принципово змінює педагогічну рамку — від завдання «показати» емоцію до завдання «пройти через неї».

Відмінною ознакою хореографії як простору психоемоційного розвитку є її здатність надавати форму тому, що важко піддається вербалізації. Американська дослідниця Джоанна Ханна зазначає, що танець виконує функцію символічного перетворення досвіду, при якому несвідомі напруги, конфлікти, бажання отримують у ньому художнє оформлення, що уможливлює їх усвідомлення й інтеграцію. Це наближає хореографічну діяльність до того, що в психоаналітичній традиції позначається поняттям «переробки досвіду», хоча механізми тут принципово інші — вони мають кінетичну, а не дискурсивну природу. Важливо, що символізація через рух є доступною навіть тоді, коли словесна рефлексія заблокована — вікова, культурна чи особистісна, що робить хореографічну діяльність засобом роботи зі складним афективним матеріалом у широкому діапазоні контекстів. Хореографічна освіта в цьому ракурсі постає як простір формування психологічних ресурсів, а не лише художніх компетентностей, і це принципово змінює вимоги до педагога-хореографа як суб'єкта освітнього процесу.

Варто зупинитися на тому, яким чином процес хореографічної підготовки формує здатність до переживання й трансформації афекту. Коли виконавець системно опрацьовує матеріал певної якості — ліричний, драматичний, комічний, трагічний — він не просто засвоює технічний словник, а розширює свій психоемоційний репертуар. Кожна нова якість руху відкриває нову «кімнату» у внутрішньому світі виконавця — той регістр переживань, який до хореографічного дослідження залишався недоступним або непізнаним. Ключовою умовою є якість педагогічної взаємодії. Дослідження в галузі педагогіки мистецтва доводять, що авторитарна модель навчання, орієнтована лише на відтворення зразка, пригнічує суб'єктну активність учня й блокує його емоційну присутність у процесі танцю — про це, зокрема, свідчить аналіз практики хореографічної освіти, здійснений Л. П. Стасюк у монографії *«Педагогіка хореографії»*. Натомість діалогічна педагогіка, що визнає за учнем право на власне тілесне й емоційне переживання, створює умови, за яких рух набуває особистісного смислу, а не лише виконавської коректності.

Другою необхідною умовою є усвідомлена рефлексія власного досвіду. Хореографічне навчання, що включає практику рефлексії — аналіз власних відчуттів, переживань, реакцій у процесі й після виконання — формує метакогнітивну здатність учня розуміти, що відбувається з ним у танці. Ця здатність має пряме відношення до самопізнання і є одним із вимірів особистісної зрілості. Відтак, введення рефлексивних практик у хореографічний навчальний процес є не надбудовою над «справжнім» навчанням, а його органічною складовою, що трансформує тренінг на розвивальну практику.

Третьою педагогічною умовою є конструктивне ставлення до помилки й невдачі. Хореографічне навчання, насичене ризиком невідповідності ідеалу, є потенційно тривожним середовищем. Водночас саме це робить його особливо цінним для розвитку психологічної стійкості, якщо педагог формує культуру, де помилка розглядається як інформація, що потребує аналізу, а не як провал, що потребує приховування. У цьому сенсі хореографічна аудиторія стає лабораторією психоемоційного загартування, де студент поступово вчиться витримувати напругу невизначеності й перетворювати її на творчий ресурс.

Викладений аналіз дозволяє стверджувати, що хореографічна діяльність постає як багатовимірний простір психоемоційного розвитку особистості, у якому тілесний досвід, художня творчість і міжособистісна взаємодія стають органічними чинниками становлення суб'єктності виконавця. Психоемоційний розвиток у танці не є побічним ефектом навчання — він закладений у природі хореографічної діяльності як практики втіленого переживання, де кожен рух є одночасно фізичним актом і смисловою подією. Реалізація цього потенціалу залежить від педагогічної свідомості — хореограф-педагог має бути не лише майстром руху, а й уважним супроводжувачем емоційного становлення особистості, здатним розпізнавати і розвивати внутрішній ресурс студента, а не лише коригувати зовнішню форму його виконання.

Виявлені теоретичні закономірності мають безпосередні наслідки для проектування хореографічних освітніх програм. Якщо психоемоційний розвиток є не випадковим, а закономірним результатом хореографічного навчання, то це означає, що він має бути свідомо інтегрований у цілі, зміст і методику підготовки фахових хореографів.

О. Стоколоса, Л. Маркевич

ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ КОМУНІКАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ В ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ

O. Stokolosa, L. Markevych

GENDER ASPECTS OF COMMUNICATIVE CULTURE IN CHOREOGRAPHIC COLLECTIVES

Актуальність дослідження полягає в тому, що хореографічний колектив є одним із тих соціальних середовищ, де гендерні відносини набувають особливої щільності й видимості, адже тут тіло, рух, роль і стосунки між людьми перебувають у безперервній взаємодії. Попри це, гендерний вимір комунікативної культури у хореографічних колективах залишається периферійним у вітчизняному педагогічному дискурсі, оскільки дослідники зосереджуються переважно на технічних і художніх аспектах підготовки, тоді як питання про те, як гендерні нерівності відтворюються в повсякденній репетиційній практиці й закріплюються через розподіл ролей та репертуарних завдань, рідко стає предметом систематичного аналізу. Відтак, теоретичне осмислення гендерних аспектів комунікативної культури в хореографічних колективах є водночас науковою необхідністю і практичною потребою.

Гострота проблеми посилюється тим, що хореографія як інституція несе в собі тривале історичне навантаження гендерної асиметрії. Класичний балет сформував і відтворював образи жіночого й чоловічого, що стали культурними кліше, —

безтілесна, ефірна балерина й сильний, статичний кавалер як опора. Ці образи мають не лише естетичну, а й соціальну природу, і Е. Даллас у дослідженні “Gender and Dance” переконливо доводить, що вони є продуктом конкретних владних відносин, які відтворюються на рівні педагогічної практики, репертуарної політики й невербальної взаємодії в колективі навіть тоді, коли їх ніхто свідомо не насаджує. Проблема, таким чином, полягає не лише у явній дискримінації, а у відтворенні гендерних ієрархій через непомітні, автоматизовані практики щоденного спілкування й роботи.

Аналіз гендерних особливостей невербальної взаємодії в процесі репетиційної роботи хореографічного колективу, а також обґрунтування стратегій формування гендерно-рівноважного педагогічного середовища, що долає стереотипи в розподілі ролей та репертуарних завдань є метою пропонованих тез. Досягнення цієї мети передбачає визначення поняття комунікативної культури в хореографічному колективі з урахуванням її гендерного виміру, аналіз механізмів відтворення гендерних стереотипів у репетиційній практиці та розроблення стратегій педагогічного втручання, спрямованого на формування гендерно-рівноважного середовища.

Поняття комунікативної культури в хореографічному колективі охоплює не лише вербальні форми взаємодії — накази, коментарі, обговорення, а й невербальний пласт, який у хореографії має особливу вагу. Тіло є одночасно інструментом мистецтва і медіумом соціальної взаємодії, а тілесні практики — дотик, відстань, позиція в просторі, напрям погляду, несуть у собі закодовані повідомлення про владу, статус і очікування. Невербальна взаємодія в репетиційному процесі є першим і найбільш безпосереднім рівнем, на якому гендерна асиметрія дає про себе знати. Важливо підкреслити, що йдеться не лише про ставевий бінаризм чоловіче / жіноче в його традиційному розумінні. У сучасному хореографічному просторі дедалі більш значущою стає проблема студентів, чия гендерна ідентичність або самовираження не відповідають бінарним нормам, і ці виконавці опиняються в ситуації подвійного тиску — з боку гендерних норм колективу і з боку жорсткого репертуарного кастингу, що не передбачає для них місця.

Стратегії формування гендерно-рівноважного педагогічного середовища в хореографічному колективі можна систематизувати за трьома рівнями педагогічного втручання. Перший рівень є рефлексивним і стосується самого педагога. Педагог-хореограф, який не рефлексує власних гендерних установок, неминуче відтворює їх у практиці — через вибір слів для корекції, через тактильні звички, через несвідомі очікування від виконавців різної статі. Тут продуктивною є практика рефлексивного журналу репетицій, відеоспостереження за власною педагогічною поведінкою й робота в парі з колегою, здатним до зовнішнього спостереження. Саморефлексія педагога є не добровільним доповненням до фахової підготовки, а її необхідним компонентом, якщо метою є формування гендерно свідомого середовища.

Рівень стратегічного втручання стосується структури репетиційного процесу й комунікативних практик у колективі. Конкретними кроками тут є запровадження узгодженого дотику як норми — практики, за якою педагог запитує дозволу перед фізичною корекцією незалежно від статі учасника; усвідомлена просторова демократизація репетиційного простору, що долає звичку «ставити хлопців наперед»; систематизований зворотний зв'язок, орієнтований на художні й технічні характеристики руху, а не на гендерно забарвлені категорії «граційності»

чи «мужності». Наступний рівень — репертуарна й рольова політика є найбільш видимим і найбільш суперечливим, оскільки стосується художніх рішень, що традиційно вважаються прерогативою балетмейстера. Між тим, репертуарна гнучкість є не лише педагогічним, а й художнім завданням, що дозволяють виконавцям виходити за межі гендерно закріплених ролей, які розширюють художній діапазон колективу і збагачують глядацький досвід. Сучасна хореографія пропонує для цього значно ширший інструментарій, ніж класичний балет, — від контактної імпровізації, де фізична підтримка не є виключною прерогативою чоловіка, до постмодерного танцю, де гендерні ролі свідомо деконструються. Педагог, який свідомо вводить у репертуар такі форми, тим самим розширює уявлення студентів про власні тілесні й художні можливості поза гендерними шаблонами.

Окремої уваги заслуговує питання мовної культури в хореографічному колективі як складової комунікативної культури загалом. Мова, якою педагог описує якості руху, образи й ролі, несе приховані гендерні конотації, що формують у студентів уявлення про те, що «природно» для кожної статі. Введення гендерно нейтральної мови корекції — орієнтованої на якість руху, а не на стать виконавця є конкретним і практично здійсненим кроком до формування рівноважнішого педагогічного середовища.

Сформульовані стратегії мають не лише педагогічне, а й ширше суспільне значення. Хореографічний колектив є місцем, де молоді люди засвоюють не лише мову руху, а й моделі соціальної взаємодії, уявлення про власне тіло і його можливості, про ролі й права людей різної статі. Педагогічне середовище, у якому гендерні стереотипи відтворюються без рефлексії, формує особистість, що несе ці стереотипи далі за межі хореографічного залу. І навпаки, середовище, де гендерна рівновага є усвідомленою цінністю, виховує виконавця, здатного до більш вільного і відповідального самовираження як у мистецтві, так і в суспільстві.

Перспективою подальших досліджень є розробка конкретного інструментарію педагогічної рефлексії гендерних практик у хореографічному навчанні — зокрема, карт спостереження для аналізу репетиційної взаємодії за гендерними параметрами, а також методик формування гендерної чутливості в студентів педагогічних хореографічних спеціальностей. Емпіричні дослідження, спрямовані на вивчення зв'язку між гендерним кліматом колективу й суб'єктивним благополуччям та виконавською мотивацією його учасників, здатні надати цій проблематиці необхідну доказову вагу й сприяти системним змінам у практиці хореографічної освіти.

Р. Виклюк, Л. Маркевич

**ПРОЄКТНО-ФЕСТИВАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ
ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ:
ФОРМАТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ**

R. Vykliuk, L. Markevych

**PROJECT AND FESTIVAL ACTIVITY IN CHOREOGRAPHIC ART
AS AN ENVIRONMENT FOR PROFESSIONAL DEVELOPMENT:
TRANSFORMATION FORMATS**

Сучасний розвиток хореографічної освіти в Україні детермінований суттєвими змінами в культурній та освітній парадигмах. Процеси євроінтеграції, демократизація мистецького простору та переосмислення ролі виконавця в умовах

постіндустріального суспільства зумовлюють необхідність пошуку нових форматів професійного становлення хореографів. Особливої уваги набуває проектно-фестивальна діяльність як специфічне середовище, де відбувається інтеграція навчальних, творчих та комунікативних практик. Попри зростання кількості хореографічних фестивалів та мистецьких проєктів в Україні, науковий дискурс щодо їхньої педагогічної функції залишається фрагментарним. Дослідники у галузі мистецької освіти — зокрема Л. Цветкова-Бірюкова, О. Мартиненко, А. Шевчук — звертають увагу на необхідність системного осмислення нестандартних освітніх середовищ як чинників формування фахової ідентичності. Водночас питання про те, у яких конкретних форматах відбувається трансформація особистості майбутнього хореографа в умовах проектно-фестивальної діяльності, потребує окремого наукового опрацювання. Цим і зумовлена *актуальність* пропонованого дослідження.

Хореографічна освіта традиційно розглядалася як дисциплінарна практика передавання технічних знань і виконавських навичок від педагога до учня. Утім сучасні мистецько-педагогічні студії (О. Таранцева, Т. Благова) переконаливо доводять, що редукування хореографічної підготовки до засвоєння технічного словника суттєво обмежує творчий потенціал виконавця. Становлення хореографа як суб'єкта мистецького процесу передбачає формування рефлексивних, комунікативних та проєктних компетентностей, які не можуть бути сформовані виключно в умовах традиційного навчального класу. Саме тут проектно-фестивальна діяльність постає як альтернативний, але органічно пов'язаний з освітнім процесом простір становлення особистості фахівця.

У контексті вітчизняної науки про мистецьку освіту проєктна діяльність тлумачиться як форма організації навчальної та творчої роботи, що передбачає самостійне визначення мети, планування процесу й оцінювання результату (О. Олексюк, Г. Падалка). Застосування проєктного підходу в хореографії передбачає не лише технічну реалізацію задуму, а й його концептуальне оформлення, вибудову художнього образу та представлення глядацькій аудиторії. Фестивальна діяльність, у свою чергу, є особливим форматом соціальної презентації творчого продукту, що передбачає конкурентне середовище, взаємодію з різними культурними агентами та публічний вимір оцінювання.

Дослідники мистецької педагогіки фіксують кілька ключових форматів трансформації особистості в умовах проектно-фестивальної діяльності. По-перше, це трансформація ідентичності через перехід від ролі учня до ролі автора-виконавця, яка описується в категоріях суб'єктності та авторства (Т. Рева, В. Сухопара), адже саме в проєктній роботі хореограф-початківець вперше набуває досвіду повноцінного художнього висловлення від власного імені, а не в ролі виконавця чужого задуму. Фестивальний контекст посилює цю трансформацію через механізм публічного визнання та зворотного зв'язку від фахової спільноти.

По-друге, виокремлюється формат трансформації через міжкультурну комунікацію. Участь у фестивалях різних рівнів — регіональних, всеукраїнських, міжнародних — передбачає взаємодію з носіями різних хореографічних шкіл, стилів та культурних традицій. О. Мартиненко у своїх дослідженнях педагогіки хореографічної освіти наголошує, що така взаємодія не лише розширює технічний арсенал виконавця, а й формує його культурну відкритість, здатність до діалогу та критичного переосмислення власних естетичних позицій. Міжкультурний вимір

фестивальної участі є потужним каталізатором художнього та особистісного дорослішання.

По-третє, важливим форматом трансформації є формування стресостійкості та психоемоційної регуляції. Хореографічна діяльність апріорі пов'язана з ризиком публічної невдачі, фізичної й емоційної нестабільності. Л. Цветкова-Бірюкова, досліджуючи психологічні аспекти хореографічної підготовки, доводить, що фестивальне середовище є унікальним простором тренування психологічної витривалості, оскільки кожна наступна ситуація моделює реальне мистецьке виробництво з його непередбачуваністю та потребою швидкого адаптування. Досвід подолання сценічного хвилювання, прийняття критики та психологічного відновлення після невдачі становить невіддільну частину професійного становлення.

Четвертим форматом трансформації є розвиток організаційно-менеджерських компетентностей. Реалізація мистецького проекту вимагає від учасників здатності до планування, розподілу ресурсів, командної взаємодії та управління часом. У сучасних умовах, коли хореограф дедалі частіше виступає не лише виконавцем, а й продюсером, куратором або артменеджером власних проектів, ці компетентності набувають стратегічного значення (А. Шевчук). Проектно-фестивальна діяльність, організована у форматі командної роботи над спільним творчим продуктом, є природною лабораторією розвитку цих якостей.

П'ятим форматом трансформації є рефлексивна практика як основа педагогіки майстерності. Г. Падалка у своїх дослідженнях акцентує увагу на тому, що усвідомлений аналіз власного виконавського досвіду є необхідною умовою переходу від механічного відтворення зразків до осмисленої художньої діяльності. Фестивальний цикл — підготовка, виступ, рефлексія результату — утворює природний ритм осмисленого навчання, де кожен наступний проект стає більш зрілим художнім і особистісним висловленням. Педагогічна підтримка рефлексивних практик у контексті фестивальної підготовки здатна перетворити звичайний конкурс на потужний інструмент особистісного зростання.

Таким чином, проектно-фестивальна діяльність у хореографічному мистецтві постає як багатовимірне середовище професійного становлення, що охоплює щонайменше п'ять взаємопов'язаних форматів трансформації особистості майбутнього фахівця. Суб'єктна, міжкультурна, психоемоційна, організаційна та рефлексивна трансформації відбуваються одночасно й органічно, утворюючи синергетичний ефект, недосяжний в умовах традиційного класного навчання. Перспективи подальших досліджень полягають у розробленні педагогічних моделей системного включення проектно-фестивального компонента в освітні програми підготовки хореографів, а також у виявленні конкретних педагогічних умов, які уможливають повноцінну реалізацію трансформаційного потенціалу цієї діяльності.

А. Шелепа, Б. Водяний

**АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ
ЯК ПЕРЕДУМОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПОСТАНОВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФА**

A. Shelepa, B. Vodiany

**ANALYSIS OF A MUSICAL WORK AS A PREREQUISITE
FOR THE PROFESSIONAL STAGING ACTIVITY OF A CHOREOGRAPHER**

Аналіз музичного твору є невіддільною передумовою професійної постановочної діяльності хореографа, оскільки сучасна хореографія дедалі більше потребує глибокого розуміння музичного матеріалу як основи художнього задуму. У професійній практиці керівника танцювального колективу недостатньо володіти лише технікою руху; необхідно усвідомлювати структуру твору, відчувати ритм, темп і характер музики, а також передбачати її вплив на драматургію постановки. Компетентний хореограф здатний трансформувати музичні образи в пластичні рішення, органічно поєднуючи музично-ритмічні елементи з руховими засобами, що підвищує художню цілісність і виразність постановки. У роботі з дитячими та юнацькими колективами це стає ще більш актуальним, адже правильний музичний вибір і розуміння структури твору сприяють розвитку музичності, ритмічного чуття та емоційної виразності вихованців.

Музика є не лише супроводом, а й структурною та смисловою основою хореографічного твору, формуючи його драматургічну логіку та емоційний тон. Взаємозв'язок музичного та хореографічного мислення полягає в здатності танцівника та постановника усвідомлено співвідносити звук і рух, відчувати внутрішню мотивацію музичних імпульсів та перетворювати їх у пластичні образи. Музично-хореографічна інтеграція дозволяє хореографу створювати цілісні художні концепції, у яких рух стає носієм музичного змісту, а музика, у свою чергу, підкреслює характер і розвиток сценічного образу. Теоретичні підходи до аналізу музики включають розгляд форми, жанру, стилю та інтонаційно-емоційного змісту твору як бази для постановочного рішення.

Для хореографа важливим є детальне вивчення музичної форми, ритму, темпу, метру, динаміки та гармонічної побудови твору, оскільки ці параметри визначають характер рухового матеріалу та побудову сценічної дії. Кожна музична кульмінація або контрастний епізод стає потенційним джерелом пластичної ідеї, а повтори й варіації мотивів формують ритмічну та композиційну основу танцювальної постановки. Аналіз музики дозволяє хореографу передбачати розвиток сценічного образу, визначати логіку взаємодії виконавців і органічно поєднувати музичні та рухові акценти, що сприяє гармонійному й виразному втіленню авторського задуму на сцені.

Музично-драматургічний аспект постановки в хореографії передбачає усвідомлене виявлення та аналіз ключових структурних елементів музичного твору, які формують його драматичну лінію. До таких елементів належать кульмінація, контрасти, повтори та розвиток тематичних мотивів, що визначають емоційний і смисловий каркас композиції. Кульмінаційні моменти музики стають основою для створення пікових сценічних образів, підсилюють напруження, акцентують головні події танцювальної постановки, тоді як контрастні епізоди дають змогу формувати зміни характеру, динаміки та темпу рухів, створюючи багатовимірну драматургічну структуру.

Співвідношення музичної драматургії та композиції танцю передбачає органічне поєднання музичних інтонацій із руховими образами, завдяки чому хореографічна постановка стає цілісною і переконливою для глядача. Аналіз музичних переходів, зміни темпу, ритмічних і динамічних акцентів дозволяє визначити логіку розвитку сценічної дії та розставити композиційні центри на сцені. У результаті побудова сценічної дії стає не випадковою, а обґрунтованою, відповідною внутрішньому ритму твору, що забезпечує гармонійне поєднання музики та танцю, підкреслює характер персонажів та розкриває драматургічну лінію постановки.

Практичне значення музичного аналізу для хореографа полягає в тому, що він слугує безпосередньою основою постановочної діяльності та формує здатність усвідомлено керувати художнім процесом. Глибоке розуміння музичної структури дозволяє хореографу вибирати руховий матеріал відповідно до ритмічних, тембрових і динамічних характеристик твору, створюючи органічну взаємодію між музикою та танцем. Завдяки аналізу музики хореограф може визначати кульмінаційні точки, контрастні епізоди, повтори та варіації мотивів, що забезпечує логіку розвитку сценічної дії, правильне розташування акцентів і побудову драматургічно цілісної композиції.

Музичний аналіз також сприяє формуванню гнучкості мислення хореографа та розвитку творчої ініціативи, оскільки дає можливість самостійно інтерпретувати музичний матеріал, підбирати музичні фрази для окремих рухових вправ або сценічних епізодів, а також адаптувати їх під особливості виконавців. Особливо це важливо в роботі з дитячими колективами, де правильний вибір музичного супроводу і його усвідомлене поєднання з рухом сприяє розвитку музичності, ритмічного чуття та координації вихованців, а також підвищує ефективність навчального процесу.

Крім того, музичний аналіз формує цілісне художнє мислення хореографа, дозволяє передбачати взаємодію простору, музики та руху, розставляти композиційні акценти на сцені та забезпечувати гармонійне поєднання всіх елементів постановки. Завдяки цьому хореограф отримує змогу підвищити якість постановочного процесу, робити репетиції більш усвідомленими та продуктивними, а також створювати емоційно й смислово насичені, переконливі та виразні сценічні образи.

Таким чином, музичний аналіз є фундаментальною передумовою професійної діяльності хореографа, оскільки забезпечує глибоке розуміння структури твору та логіки його розвитку. Він формує здатність усвідомлено поєднувати музичні й рухові елементи, передбачати драматургічні кульмінації та визначати композиційні акценти, що робить постановку органічною та цілісною. Для роботи з дитячими колективами це значення посилюється, адже правильна інтерпретація музики сприяє розвитку ритмічного чуття, музичності та координації виконавців. Музичний аналіз не лише підвищує якість художнього задуму, а й стимулює творчий потенціал хореографа, зміцнює його автономність і здатність до самостійного формування сценічного образу.

О. Довгань, В. Водяна

РОЛЬ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ ТА МІЗАНСЦЕНИ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ

O. Dovgan, V. Vodiana

THE ROLE OF STAGE ACTION AND MISE-EN-SCÈNE IN A CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE

Актуальність осмислення ролі сценічної дії та мизансцени в хореографічній постановці зумовлена трансформаціями сучасного сценічного мистецтва, у якому танець дедалі частіше постає як синтетична форма художнього висловлювання. В умовах посилення режисерського мислення в хореографії зростає значення не лише технічної довершеності руху, а й логіки сценічної поведінки виконавця, просторової організації дії та драматургічної цілісності постановки. Сценічна дія забезпечує внутрішню мотивацію руху, формує розвиток образу й конфлікту, тоді як мизансцена структурує сценічний простір, надаючи композиції змістової виразності. Саме їх взаємодія визначає художню переконливість твору, впливає на глибину сприйняття глядачем і сприяє створенню цілісного сценічного образу. У професійній підготовці хореографів усвідомлення цих аспектів стає необхідною умовою формування компетентного митця, здатного мислити категоріями простору, дії та драматургії.

Теоретичні засади поняття сценічної дії в хореографії ґрунтуються на розумінні її як внутрішньо вмотивованого процесу, що визначає логіку розвитку образу та драматургічну структуру постановки. Оскільки танець не має словесного вираження, дія реалізується через пластику, динаміку, темпоритм і просторову взаємодію виконавців, постаючи не механічною сукупністю рухів, а змістовно наповненою формою з психологічним підґрунтям.

У теоретичному аспекті сценічна дія пов'язана з категоріями мотивації, конфлікту та цілеспрямованості. Внутрішній імпульс персонажа трансформується в пластичну форму, що забезпечує переконливість й органічність сценічного існування. Водночас вона виконує композиційну функцію, окреслюючи розвиток постановки від експозиції до кульмінації через зміну характеру руху й взаємодії виконавців.

Синтетична природа сценічної дії проявляється у взаємодії з музикою, світлом, сценографією та постановочним задумом. У сучасному осмисленні вона постає не лише елементом техніки, а й способом художнього мислення, що забезпечує єдність форми і змісту та визначає професійну зрілість танцівника.

Мизансцена як просторово-композиційна організація хореографічного твору є одним із ключових чинників формування його художньої цілісності. У хореографії мизансцена визначає розташування виконавців у сценічному просторі, характер їхніх переміщень, співвідношення планів, рівнів і напрямків руху. Вона не зводиться лише до зовнішньої композиційної схеми, а є носієм змісту, оскільки просторове рішення завжди пов'язане з драматургією, емоційною атмосферою та ідейним задумом постановки.

Простір сцени в хореографічному творі функціонує як активний компонент художньої мови. Через зміну дистанції між виконавцями, використання симетрії або асиметрії, горизонтальних і вертикальних побудов створюється певна емоційна напруга або гармонійна рівновага. Центр сцени, авансцена, глибина, діагоналі чи колові побудови набувають семантичного значення, підсилюючи смислові акценти

твору. Мізансцена може підкреслювати домінантність окремого персонажа, демонструвати конфлікт, ізоляцію чи єдність групи, відображати розвиток подій у часі.

Важливим аспектом мізансценічної організації є динаміка простору. Зміна конфігурацій, темпоритмічних характеристик переміщень, контраст статичних і рухових епізодів формує візуальну драматургію постановки. Статична мізансцена може створювати відчуття напруженого очікування або внутрішньої зосередженості, тоді як активні переміщення посилюють експресію та емоційну інтенсивність. У цьому контексті мізансцена є засобом візуалізації сценічної дії, забезпечуючи її просторове втілення.

Мізансцена в хореографії також тісно пов'язана з музичною структурою твору. Ритмічні зміни, кульмінаційні моменти, контрасти динаміки знаходять відображення в трансформації просторових побудов. Балетмейстер, базуючись на музичній драматургії, вибудовує мізансценічну логіку, що підсилює емоційний вплив композиції. Взаємодія світла, сценографії та костюма додатково конкретизує просторовий образ, створюючи багатовимірну художню структуру.

Таким чином, мізансцена в хореографічному творі є не лише технічним інструментом організації виконавців на сцені, а й важливим елементом образної системи постановки. Вона забезпечує єдність композиції, сприяє розкриттю характерів і конфліктів, формує візуальну логіку розвитку дії та посилює емоційно-смисловий потенціал хореографічного мистецтва.

Організація сценічної дії в хореографічній постановці визначається концептуальним баченням балетмейстера, який є ініціатором і координатором художнього процесу. Саме він формує драматургічну логіку твору, окреслює розвиток образів, конфліктів і взаємодій між персонажами. Його творча стратегія поєднує пластичну композицію, музичну інтерпретацію та просторове мислення, забезпечуючи цілісність постановочного рішення. У такому контексті сценічна дія постає як результат свідомо вибудованої системи художніх засобів.

Побудова сценічного процесу передбачає визначення внутрішньої мотивації кожного руху й кожної просторової конфігурації. Автор постановки вибудовує логіку поведінки виконавців відповідно до характеру музики, стилістики твору та його ідейного спрямування. Важливою є послідовність розвитку подій, причинно-наслідковий зв'язок між епізодами, що створює відчуття драматургічної завершеності. Такий підхід дозволяє уникнути формального нагромадження рухів і спрямовує танцівників на осмислене сценічне існування.

Важливим компонентом є інтерпретація музичного матеріалу. Аналіз структури, тематичних контрастів і кульмінацій дозволяє трансформувати музичну драматургію в пластичну форму. У результаті виникає синтетична модель сценічної дії, де зоровий і слуховий компоненти функціонують у тісній взаємодії.

Творча діяльність балетмейстера як постановника визначає логіку, зміст та емоційну наповненість сценічної дії. Саме системність художнього мислення й цілісність концепції забезпечують переконливість хореографічного твору та розкриття потенціалу виконавців.

Сценічна дія і мізансцена постають системоутворювальними чинниками хореографічної постановки, що забезпечують єдність драматургії, просторової організації та пластичної виразності твору. Їх усвідомлене поєднання визначає художню цілісність і переконливість сценічного образу, формуючи професійне мислення сучасного хореографа й виконавця.

В. Шкрядо, Б. Водяний

**НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ
В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ:
МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ЗВ'ЯЗКИ**

V. Shkriado, B. Vodiany

**TEACHING MUSICAL INSTRUMENT PERFORMANCE
IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL TRAINING
OF THE FUTURE CHOREOGRAPHY TEACHER: INTERDISCIPLINARY CONNECTIONS**

Сучасні трансформаційні процеси у сфері мистецької освіти зумовлюють переосмислення змісту професійної підготовки майбутнього вчителя хореографії як фахівця інтегративного типу, здатного до комплексного художньо-педагогічного мислення. В умовах посилення компетентнісної парадигми особливої актуальності набуває проблема формування інструментальної компетентності майбутніх хореографів, яка традиційно розглядалася як допоміжна складова їх фахової підготовки, однак у сучасному освітньому контексті постає як важливий чинник професійної самодостатності педагога. Специфіка діяльності вчителя хореографії передбачає не лише володіння технікою танцю та методикою його викладання, а й глибоке розуміння музично-ритмічної природи руху, уміння аналізувати музичний матеріал, добирати та адаптувати його до потреб хореографічної постановки, створювати елементарний музичний супровід. У цьому контексті навчання гри на музичному інструменті (передусім фортепіано, баян, акордеон) виступає не лише засобом розвитку музичного слуху чи ритмічного чуття, а й механізмом інтеграції музично-теоретичних знань із фаховими хореографічними дисциплінами. Дослідження проблеми інструментальної підготовки майбутнього вчителя хореографії крізь призму міждисциплінарних зв'язків дозволяє розглядати її не як ізольований освітній компонент, а як системоутворювальний чинник професійної підготовки, що забезпечує єдність музичного, рухового та педагогічного мислення.

Інструментальна підготовка майбутнього вчителя хореографії в сучасній системі мистецько-педагогічної освіти постає як складний інтегративний феномен, що поєднує музично-виконавський, аналітичний, творчо-імпровізаційний та педагогічний компоненти. Її теоретичне осмислення потребує виходу за межі традиційного розуміння навчання гри на музичному інструменті як формування суто технічних виконавських умінь і навичок. У структурі професійної компетентності майбутнього вчителя хореографії інструментальна компетентність може бути визначена як здатність до усвідомленого музичного супроводу хореографічної діяльності, що включає володіння основами гри на інструменті, уміння аналізувати музичний матеріал, здійснювати його адаптацію відповідно до навчально-методичних завдань. Така компетентність має функціонально зумовлений характер, що визначається специфікою професійної діяльності педагога-хореографа.

Методологічною основою інструментальної підготовки є компетентнісний, міждисциплінарний та діяльнісний підходи.

Компетентнісний підхід орієнтує освітній процес на формування цілісної системи професійно значущих умінь, знань і ціннісних установок. У цьому контексті навчання гри на музичному інструменті має бути спрямоване не стільки на досягнення академічно-концертного рівня виконання, скільки на формування прикладних умінь: читання з листа, гармонізації простих мелодій, створення

варіативного ритмічного супроводу, оперативної зміни темпу й характеру музики відповідно до завдань хореографічного заняття.

Не менш важливим є міждисциплінарний підхід, що передбачає інтеграцію змісту інструментального навчання з дисциплінами музично-теоретичного та фахового хореографічного циклів. У цьому вимірі інструментальна підготовка виконує функцію смислового «містка» між музикою як художнім феноменом і танцем як пластичною формою її втілення. Усвідомлення структурно-ритмічної організації музичного твору, його фактурних, динамічних і тембрових особливостей створює підґрунтя для формування професійного хореографічного мислення.

Діяльнісний підхід зумовлює спрямування навчання на активну практичну взаємодію студента з музичним матеріалом. Інструментальна гра розглядається як форма художньо-пізнавальної діяльності, у процесі якої відбувається синтез слухового, моторного й інтелектуального досвіду. Відповідно, важливою умовою ефективності підготовки є включення студентів у практику створення музично-хореографічних етюдів, підбору акомпанементу до вправ класичного, народно-сценічного чи сучасного танцю, моделювання фрагментів занять із використанням власного інструментального супроводу.

У світі зазначених підходів інструментальна підготовка майбутнього вчителя хореографії має розглядатися як системоутворювальний компонент професійної освіти, що забезпечує інтеграцію музичного та пластичного мислення.

Теоретичне підґрунтя інтеграції музики й руху знаходимо в європейських педагогічних концепціях ХХ століття. Зокрема, система ритмічного виховання (Еміль Жак-Далькроз); система елементарного музикування (Карл Орф); педагогічні ідеї цілісного мистецького розвитку особистості (Василь Сухомлинський). Отже, теоретико-методологічні основи інструментальної підготовки майбутнього вчителя хореографії визначають її як багатовимірний педагогічний процес, спрямований на формування інтегративної фахової компетентності, що поєднує музичну, рухову та педагогічну складові професійної діяльності.

Міждисциплінарні зв'язки в професійній підготовці майбутніх учителів хореографії виступають не лише дидактичним принципом організації навчального процесу, а й необхідною умовою формування цілісного художнього мислення. Навчання гри на музичному інструменті в цьому контексті набуває інтегративного характеру, забезпечуючи функціональну єдність музично-теоретичної, виконавської, хореографічної та педагогічної складових фахової освіти.

Інструментальна підготовка органічно пов'язана з дисциплінами музично-теоретичного циклу — сольфеджіо, теорією музики, гармонією, аналізом музичних форм. Засвоєння понять метроритмічної організації, ладотональної системи, фактури, музичної форми набуває прикладного змісту саме в процесі гри на інструменті. Якщо в теоретичному курсі ці категорії опановуються на рівні понять і схем, то інструментальне виконання забезпечує їх слухове, моторне й емоційне переживання. Особливе значення для майбутнього хореографа має формування ритмічної компетентності. Усвідомлення закономірностей метроритмічної структури, акцентуації, синкопування, зміни розміру безпосередньо впливає на якість побудови танцювальних композицій.

Важливою ланкою міждисциплінарної інтеграції є аналіз музичних творів, які використовуються в хореографічній практиці. Звернення до зразків інструментальної музики різних жанрів дозволяє простежити взаємозв'язок

музичної драматургії та пластичної виразності. У процесі виконання студент опановує принципи фразування, динамічного розвитку, агогіки, що надалі трансформуються у відповідні хореографічні рішення.

Найбільш вагомими є міждисциплінарні зв'язки інструментальної підготовки з хореографічними дисциплінами: «Мистецтво балетмейстера», «Класичний танець та методика його навчання», «Народно-сценічний танець», «Сучасний танець» тощо. У цьому випадку інструмент є засобом професійного моделювання майбутньої педагогічної діяльності. Під час роботи над хореографічними етюдами студент має можливість самостійно підбирати музичний матеріал, коригувати темп, структуру, повторність фраз відповідно до логіки танцювальної композиції.

Отже, міждисциплінарні зв'язки в процесі навчання гри на музичному інструменті забезпечують інтеграцію музично-теоретичних знань, хореографічної практики та педагогічної діяльності. Такий підхід сприяє формуванню цілісної системи професійних умінь, у якій інструментальна підготовка є дієвим механізмом синтезу музичного й пластичного мистецтва у структурі підготовки майбутнього вчителя хореографії.

К. Мовчан, Б. Водяний

ТЕМП, АГОГІКА І ДИНАМІКА ЯК ЧИННИКИ ДРАМАТУРГІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОГО НОМЕРА

K. Movchan, B. Vodiany

TEMPO, AGOGICS, AND DYNAMICS AS FACTORS OF DRAMATURGY IN A DANCE PERFORMANCE

У сучасній хореографічній практиці посилюється увага до часових і динамічних характеристик сценічної дії. Танцювальний номер дедалі більше розглядається не лише як послідовність рухів, а і як цілісний процес розгортання художнього часу, у якому зміни темпу, агогічні відхилення та динамічні контрасти формують драматургічну напругу. За умов ускладнення композиційних рішень і зростання вимог до виразності постановки хореограф має свідомо керувати цими параметрами, адже саме вони визначають ритм сприйняття, емоційний розвиток і логіку кульмінацій.

Актуальність теми зумовлена потребою переосмислення темпу, агогіки та динаміки не лише як суто музичних категорій, а і як активних чинників драматургії танцювального номеру. Їхній розгляд у ширшому — сценічному — контексті дозволяє виявити механізми формування художньої цілісності постановки та поглибити розуміння взаємодії музики й руху.

У міждисциплінарному аспекті темп постає як показник організації сценічного часу. Він визначає швидкість розгортання рухового матеріалу, характер пластики, ступінь напруженості дії та структурну логіку композиції. Темп у хореографії — це не лише відповідність музичному метру, а й спосіб моделювання внутрішнього ритму сценічного процесу.

Агогіка, що в музикознавстві трактується як незначні темпові відхилення задля виразності, у хореографії набуває значення засобу психологізації руху. Уповільнення, прискорення, паузи створюють ефект очікування, загострюють емоційний стан, підкреслюють кульмінаційні моменти. Через агогічні нюанси пластика набуває гнучкості, а сценічна дія — внутрішньої варіативності.

Динаміка як зміна сили звучання в музиці трансформується в танці у категорію енергетичної насиченості руху. Амплітуда, м'язова напруга, інтенсивність виконання визначають емоційну виразність і масштаб сценічного образу. Динамічні контрасти забезпечують драматургічну хвилюподібність розвитку, формують кульмінацію та розв'язку.

Спільність музичних і пластичних механізмів розвитку виявляється в закономірностях наростання, спадання, контрасту та повтору. Темп, агогіка й динаміка є універсальними структурними параметрами, що поєднують звук і рух у єдину систему художнього часу, забезпечуючи цілісність драматургічної побудови танцювального номеру.

Темп у хореографічній композиції виконує функцію структурного регулятора, що визначає характер розгортання сценічної дії та логіку її розвитку. Він безпосередньо впливає на якість руху — його амплітуду, тривалість, пластичну насиченість, ступінь напруження або розслаблення. Повільний темп сприяє деталізації жесту, заглибленню у внутрішній стан образу, акцентуванню лінійності й виразності пози. Швидкий — активізує просторову динаміку, підсилює енергетику, формує відчуття імпульсивності та експресії. Відповідно змінюється й композиційна побудова: у повільному темпі переважають розгорнуті фрази та симетричні структури, у швидкому — дробність, мобільність, часта зміна мізансцен.

Темпові контрасти становлять основу драматургічного розвитку танцювального номеру. Перехід від стриманого, помірного темпу до прискореного створює ефект наростання напруги, тоді як раптове уповільнення може виконувати функцію кульмінаційної паузи або емоційного зламу. Такі зміни організовують драматургічну хвилю, забезпечують відчуття поступального руху та допомагають уникнути монотонності сценічної дії. Контраст темпів також сприяє чіткому окресленню структурних розділів композиції, підкреслюючи їхню функціональну різницю.

Агогіка в хореографічному мистецтві постає як тонкий механізм внутрішньої виразності, що дозволяє надати рухові психологічної глибини. На відміну від загального темпу, агогічні зміни пов'язані з нюансуванням часової організації — незначними уповільненнями, прискореннями, затримками, паузами, які формують інтонаційну пластичність сценічної дії. Саме через такі відхилення вибудовується внутрішній ритм образу, його емоційна пульсація та драматургічна напруга.

Уповільнення й прискорення в межах фрази є маркерами внутрішнього стану персонажа. Ледь помітне затримання руху може передавати сумнів, вагання, зосередженість або переживання, тоді як імпульсивне прискорення — хвилювання, рішучість, афект. Агогічні зміни сприяють створенню ефекту «живого» часу, у якому сценічна дія розгортається не механічно, а відповідно до логіки емоційного процесу. Таким чином, рух набуває інтонаційності, подібної до мовлення або музичного фразування.

Агогічна пластичність водночас є проявом акторської виразності танцівника. Уміння тонко відчувати й передавати часові нюанси свідчить про високий рівень професійної культури виконавця. Через агогіку рух перетворюється на носія психологічного змісту, а сценічна дія набуває переконливості та емоційної достовірності.

Динаміка руху є одним із ключових чинників формування емоційної кульмінації танцювального номеру. Вона визначає ступінь енергетичної насиченості сценічної дії, інтенсивність пластичного висловлювання та силу впливу на глядача.

Зміна м'язової напруги, масштабності жесту, амплітуди й просторового розмаху рухів створює відчуття наростання або спадання драматургічної хвилі. Саме через поступове посилення енергетики руху формується кульмінаційний пік, тоді як зниження динаміки забезпечує логічну розв'язку та емоційне завершення композиції.

Амплітуда й сила виконання безпосередньо пов'язані з виразністю сценічного образу. Розширення просторового діапазону рухів, активне використання стрибків, обертів, широких мізансценічних переходів посилює драматичну напругу, тоді як камерність, стриманість і зосередженість рухів створюють інтимний, ліричний характер дії. Таким чином, варіювання енергетичних параметрів формує хвилеподібний розвиток, у якому кульмінація постає як закономірний результат попереднього наростання.

Особливого значення набуває контраст динамічних площин у сольному та ансамблевому номері. У сольній постановці кульмінаційний ефект досягається через індивідуальну концентрацію енергії виконавця, його здатність трансформувати внутрішній імпульс у виразну пластичну дію. В ансамблі ж динамічний розвиток може будуватися на протиставленні груп — чергуванні масивних і камерних сцен, цільної та розрідженої фактури, синхронності й розосередженості руху. Такі контрасти поглиблюють просторову драматургію та підсилюють емоційний ефект.

Важливим є поєднання музичної та пластичної динаміки. Узгодженість наростання звучання й інтенсивності руху забезпечує цілісність художнього образу, тоді як свідоме їх розходження може створювати додатковий смисловий шар або ефект внутрішнього конфлікту. У цьому аспекті динаміка постає як універсальний засіб синтезу звуку й руху, що дозволяє хореографу моделювати емоційну траєкторію танцювального номеру та досягати переконливої кульмінації.

Новизна підходу полягає в комплексному розгляді темпу, агогіки та динаміки не окремо, а як інтегрованої системи, що керує розвитком сценічної напруги та формує драматургічну структуру танцювального номеру. У цьому підході музично-ритмічні параметри трансформуються в рухові, пластичні та емоційні акценти, створюючи своєрідну «драматургічну карту» постановки, де кожна зміна темпу чи динаміки відповідає конкретній сценічній ситуації або психологічному стану персонажа. Такий підхід дозволяє хореографу усвідомлено проектувати логіку номеру, вибудовувати контрасти та кульмінації, координувати ансамблеву взаємодію та сольні епізоди. Інтеграція темпоритмічного аналізу в професійну підготовку майбутніх хореографів забезпечує системне мислення, підвищує сценічну виразність і педагогічну автономність, дозволяючи керівнику колективу не лише відтворювати рухи, а й формувати цілісну драматургічну концепцію постановки.

**ВЗАЄМОВПЛИВ КЛАСИЧНОГО ТА СУЧАСНОГО ТАНЦЮ
В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ**

Y. Syvokon, H. Shestopal-Kychuk

**THE INTERACTION OF CLASSICAL AND MODERN DANCE IN THE SYSTEM
OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE CHOREOGRAPHERS**

Динамічні трансформації в просторі сучасної культури та інтенсифікація між-культурного діалогу зумовлюють нагальну необхідність ґрунтовного переосмислення традиційних підходів до фахової підготовки фахівців хореографічного профілю в закладах вищої освіти. Актуальність обраної теми безпосередньо визначається запитом сучасного ринку праці на формування універсального артиста та балет-мейстера, який здатен не лише вільно оперувати різними пластичними мовами, а й органічно інтегрувати академічні знання в новітні мистецькі форми та перформативні практики.

Мета статті полягає в комплексному аналізі функціональної взаємодії класичного та сучасного танцю як взаємодоповнюючих і взаємозбагачуючих компонентів професійного становлення та творчого самовизначення майбутніх хореографів. Наукова новизна роботи полягає в теоретичному обґрунтуванні методичної доцільності використання структурних елементів класичного екзерсису для покращення силових та координаційних показників у сучасному танці, а також у виявленні зворотного впливу сучасних технік на розширення амплітуди та виразності класичних рухів.

Фундаментальною основою будь-якого виду хореографічної діяльності впродовж століть залишається класичний танець, оскільки його логічно вибудована система екзерсису забезпечує найбільш універсальну та безпечну підготовку тіла виконавця до навантажень будь-якої складності. Багаторічний академічний вишкіл ефективно формує правильну поставу, розвиває природну виворотність, гнучкість хребта, стійкий апломб та філігранну координацію, що є критично важливим фундаментом для профілактики професійного травматизму в будь-якій іншій пластичній техніці. Разом із тим стрімкий розвиток сучасних напрямів хореографії, зокрема модерну, джаз-модерну та контемпорарі, приніс у світове танцювальне мистецтво принципово нові концепції роботи з власною вагою, багатовимірним простором, силою земного тяжіння та інерцією. Сучасний танець суттєво розширив традиційний діапазон рухів тулуба, впровадив фундаментальні поняття релізу, ізоляції та артикуляції хребта, що дозволило максимально звільнити тіло виконавця від суворих канонів класичної вертикалі та відкрити небачені раніше грані емоційної та фізіологічної виразності.

У структурі сучасної системи професійної підготовки класична та сучасна хореографія повинні існувати не як паралельні ізольовані дисципліни, а в стані постійного методичного діалогу, де кожна система інтелектуально та фізично підживлює іншу. Глибоке вивчення класики дає здобувачу освіти необхідну внутрішню дисципліну, відчуття чистоти ліній та архітекtonіки тіла, тоді як сучасні техніки додають виконавському стилю пластичності, емоційної розкнутості та вміння ефективно працювати в партері, використовуючи підлогу як повноцінного партнера.

Практичне втілення цієї взаємодії безпосередньо на заняттях може проявлятися у свідомій зміні звичної логіки побудови уроку та трансформації стандартних рухів. Наприклад, викладач може успішно використовувати принципи класичного *plié* та *relevé* для відпрацювання м'якого, безпечного приземлення та пружинистого виштовхування в акробатичних стрибках сучасного танцю, або ж застосовувати техніку *contract-release* Марти Грем для суттєвого поглиблення амплітуди рухів та дихального наповнення під час виконання академічного класичного *port de bras*.

Методична взаємодія також надзвичайно успішно реалізується через сміливе введення елементів сучасного танцю безпосередньо в канонічну структуру класичного уроку, що дозволяє здобувачам освіти швидше адаптуватися до вимог сучасної хореографічної лексики. Конкретним прикладом може слугувати виконання традиційного *grand battement jeté* з одночасним використанням складних спіральних рухів корпусу (*twists*) або нахилів (*tilts*), що змушує виконавця шукати нові точки опори та балансу. Ефективність упровадження такого синтезованого підходу безпосередньо залежить від системності та поступовості поєднання різних пластичних технік, тому викладачам фахових дисциплін рекомендується звернути увагу на наступні стратегічні аспекти.

Першочергового значення набуває модифікація класичного екзерсису біля станка шляхом введення елементів ізоляції та артикуляції хребта під час виконання *plié* та *battement tendu*, що дозволяє здобувачам освіти з перших хвилин заняття поєднувати академічну стійкість із сучасною пластичною свободою.

Важливим складником навчання є використання кроскомбінацій на середині залу для відпрацювання навичок швидкої зміни рівнів, де класичне *grand jete* або *sissonne* завершується м'яким перекатом у партер (*roll down*), що стимулює розвиток координаційної гнучкості та вміння працювати з вагою власного тіла. Паралельно із цим доцільним є впровадження вправ на усвідомлене дихання за методиками сучасного танцю (*release technique*) під час виконання класичного *port de bras*, що суттєво допомагає зняти зайву м'язову напругу та додає кожному руху органічності й художньої наповненості.

Особлива увага має приділятися акцентуванню на роботі стопи через синтез класичного *battement tendu jeté* та сучасних технік приземлення на всю стопу, що забезпечує кращу амортизацію та розвиває специфічну силу ніг, необхідну для сучасних стрибкових елементів. Окрім технічного вишколу, освітній процес повинен містити створення творчих завдань на імпровізацію, де студентам пропонується інтерпретувати класичну лексику через призму сучасних концепцій, наприклад через виконання відомих балетних па з навмисним порушенням вертикальної осі або динамічною зміною темпоритмічного малюнка. Завершальним елементом цієї методики є регулярне проведення інтегрованих занять-лабораторій, у межах яких глибокий теоретичний аналіз історичного розвитку танцю органічно поєднується з практичним пошуком спільних точок дотику між різними хореографічними системами.

Такий інтегрований підхід допомагає майбутнім хореографам значно краще відчувати свій центр ваги в динаміці та навчитися мистецтву миттєвого перемикавання м'язового тону від стадії максимальної концентрації до стану вільного перетікання енергії, що є справжньою ознакою високої професійної майстерності в сучасних умовах.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що органічний взаємовплив класичного та сучасного танцю є ключовим стратегічним чинником забезпечення якісної та конкурентоспроможної професійної підготовки сучасного фахівця. Глибока інтеграція цих хореографічних систем дозволяє виховати артиста нового типу, який володіє як бездоганною академічною технічною базою, так і високою здатністю до вільної імпровізації, концептуального мислення та неперервного пластичного пошуку. Подальші наукові розвідки в окресленому напрямі можуть бути безпосередньо пов'язані з розробкою деталізованих авторських інтегрованих курсів, які б науково регламентували оптимальне дозування фізичних навантажень та логічну послідовність вивчення складних технічних елементів на різних етапах навчання. Також перспективним вбачається ґрунтовне дослідження впливу процесів глобальної диджиталізації на методику викладання профільних хореографічних дисциплін та пошук принципово нових форм синтезу хореографії з іншими видами сучасного перформативного та візуального мистецтва.

М. Берднік

**МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ДЕФІЦИТ У ПІДГОТОВЦІ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ПАР:
РОЗРОБКА СТРУКТУРОВАНОЇ МОДЕЛІ НАВЧАННЯ ПІДТРИМКАМ
У БАЛЬНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ**

М. Berdnik

**METHODOLOGICAL DEFICIT IN THE TRAINING OF DANCE COUPLES:
DEVELOPMENT OF A STRUCTURED MODEL FOR TEACHING LIFTS
IN BALLROOM CHOREOGRAPHY**

Сучасний етап розвитку спортивних бальних танців характеризується інтенсифікацією технічного змісту змагальних програм, ускладненням координаційних структур та посиленням вимог до силової, функціональної та партнерської підготовки танцювальних дуетів. В умовах глобалізації та стандартизації змагальної діяльності спостерігається тенденція до розширення арсеналу підтримок та елементів підвищеної складності, що обумовлює необхідність їх науково обґрунтованого методичного супроводу.

Попри практичну затребуваність підтримок у композиційній структурі програм, аналіз науково-методичної літератури та тренерської практики свідчить про фрагментарність підходів до їхнього навчання. У більшості випадків процес освоєння підтримок має емпіричний характер, ґрунтується на індивідуальному досвіді тренера і не спирається на структуровану педагогічну модель, що враховує біомеханічні, кінезіологічні та психолого-партнерські аспекти взаємодії. Цей методологічний дефіцит знижує ефективність підготовки, підвищує ризик травматизму та ускладнює стандартизацію навчально-тренувального процесу.

Вданий час існує нагальна потреба теоретично обґрунтувати, розробити модель та в найближчому майбутньому експериментально апробувати структуровану модель навчання підтримкам у бальній хореографії, як компонент професійної підготовки танцювальних пар, у межах бального танцювального клубу.

Методологічну основу в розробці структурованої моделі навчання підтримкам склали теорії спортивної підготовки, педагогічного моделювання та системного підходу до аналізу рухової діяльності. У тезах я використовував методи теоретичного

аналізу та узагальнення наукових джерел, порівняльний аналіз міжнародної практики змагань та особисте педагогічне спостереження.

Запропонована модель включає чотири взаємозалежні етапи:

1. Базовий етап (сила + стабілізація + баланс) — формування функціональної та силової готовності партнерів, розвиток м'язового корсету, стабілізаційних здібностей та просторової орієнтації: вправи на баланс, робота із власною вагою, формування пропріоцептивної чутливості.
2. Технічний етап (вхід → фіксація → вихід) — поетапне освоєння біомеханічно обґрунтованих схем входу, фіксації та виходу з підтримки з акцентом на центрування: розподіл маси тіла та координаційна синхронізація, розучування по фазах, сповільнений темп, біомеханічний аналіз, поступове ускладнення.
3. Інтеграційний етап (музика + композиція + виразність) — включення підтримки в композиційну структуру програми змагання з урахуванням музично-ритмічної організації та художньої виразності: узгодження з темпоритмом, стилістична адаптація, художня виразність, відповідність характеру танцю, безперервність руху, збереження партнерського діалогу.
4. Стабілізаційний етап (автоматизація + стрес-адаптація) — автоматизація рухових навичок, варіативне відпрацювання в умовах моделювання змагального навантаження: виконання за умов фізичної стомленості, моделювання змагань, варіативні повтори, контроль за умов втоми (стрес-контроль), поступове підвищення інтенсивності.

Принципово важливо:

1. Кожен наступний етап опирається на попередній.
2. Між етапами передбачено зворотний зв'язок. Наприклад: при виявленні технічної нестабільності на 4 етапі здійснюється повернення до 2 етапу для корекції.

Як підсумковий показник критеріями ефективності виконаних підтримок є: технічна стабільність виконання, показники силової витривалості партнерів, рівень координаційної узгодженості, музична організація та художня виразність, а також частота переважувальних станів.

Ефективність такої структурованої педагогічної моделі ґрунтується на принципах системності, поступовості, варіативності навантаження та партнерської синхронізації. Істотним аспектом є інтеграція елементів функціональної підготовки та біомеханічного аналізу до традиційного тренувального процесу бальних танців, що дозволяє мінімізувати емпіричність навчання та підвищити його наукову обґрунтованість.

Отже, розроблена модель сприяє подоланню існуючого методологічного дефіциту в навчанні підтримкам у бальних танцях, підвищує якість технічної підготовки танцювальних дуетів та відповідає сучасним тенденціям розвитку спортивних бальних танців у міжнародному контексті. Маю перспективи подальших досліджень із цієї теми, пов'язані з розробкою диференційованих програм підготовки для різних вікових і кваліфікаційних груп.

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НОМОФОБІЇ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

INTERPRETATION OF NOMOPHOBIA THROUGH CHOREOGRAPHIC ART

Актуальність теми дослідження обумовлюється тим фактом, що у XXI столітті цифрові технології стали центральною частиною повсякденного життя. Смартфон розвинувся з пристрою для спілкування до засобу самопрезентації, роботи, відпочинку та соціальної інтеграції. Водночас зростає залежність від мобільних пристроїв, що супроводжується виникненням нових психологічних феноменів. Серед них — номофобія — тривога відсутності мобільного телефону або втрати доступу до мережі. Проблема номофобії виходить за межі психології та соціології і залучає сферу мистецтва, зокрема, в аспекті естетики, особливо у формах мистецтва, таких як танець, оскільки ці форми можуть відображати внутрішні стани життя сучасної людини, виражені через тіло. Таким чином, застосування тематизації номофобії в танці є важливим і своєчасним.

Номофобія є сучасною соціокультурною тенденцією. Це поняття (від англійського “no mobile phone phobia”) включає страх або тривогу, паніку або дискомфорт через втрату доступу до мобільного пристрою. Такий феномен укорінений у глибших процесах дигіталізації суспільства: еволюції комунікації, змінах у способах самовираження, створенні віртуальної ідентичності. Номофобія, з психологічної точки зору, проявляється в:

- надмірному обдумуванні повідомлень;
- страху пропустити важливу інформацію (або ефект FOMO);
- зниженні концентрації;
- почутті ізоляції без пристрою.

Навпаки, культурний вимір зображує кризу прямої комунікації та зростаючу залежність від цифрового середовища. Тіло повільно піддається ритмам екрану: рухи стають механічними (рух завжди однаковий), погляд спрямований вниз, і простір, де живуть люди, ігнорується. Мистецтво танцю володіє власними способами осмислення цифрової залежності. Хореографія, як синтетичне мистецтво, використовує тіло як основний засіб передавання змісту. За допомогою пластики, ритму, просторових конструкцій та взаємодій танцюристів можуть бути виражені психологічні стани, конфлікти та внутрішні трансформації.

Для інтерпретації номофобії в хореографії ми розглядаємо художні стратегії, що включають:

1. Пластичну ізоляцію. Танцюрист може показати ізоляцію через спрощені, обмежені рухи, повторювані жести (імітація прокручування стрічки, набору повідомлень). Просторове обмеження — рух у вузькому колі або в межах світлового прямокутника — описує «екран», що обмежує реальність.
2. Контраст між живими та механічними рухами. Контрастуючи плавну, природну пластику з різкими, різкими, навіть роботизованими рухами, боротьба між людською автентичністю та цифровим впливом оживає. Механічність фокусується на втраті тілесної свободи.
3. Використання світла та мультимедіа в роботі. Світлові ефекти, використання проєкцій, звуки сповіщень створюють атмосферу цифрового досвіду. Постійні

«спалахи» світла можуть викликати у глядача відчуття тривоги, подібне до стану розуму людини, яка має номофобію.

4. Масова хореографія як маркер соціальної залежності. Групові композиції, у яких усі виконавці виконують однакові жести один за одним у часовій шкалі, підкреслюють колективний характер проблеми. Так само встановлення персонажа, який намагається втекти від цієї моделі руху, може означати шлях до усвідомлення та звільнення.

Драматургія постановки передбачає хореографічну інтерпретацію номофобії як послідовну драматургічну конструкцію. Фаза залучення — активний, динамічний початок, що представляє привабливість цифрового світу. Залежність: більша повторюваність рухів і менший контакт між танцюристами. Кульмінація — герой, повністю ізольований, напруга в тілі, дикі тілесні рухи, що відображають тривогу. Розв'язка — повернення до живої взаємодії, відновлення пластичної свободи. Танець у такий спосіб стає відображенням соціального так само, як і естетичним вираженням.

У результаті дослідження ми дійшли таких висновків. Номофобія є одним із симптомів глибоких трансформацій сучасного суспільства, пов'язаних з цифровізацією та змінами в каналах спілкування. У хореографічному мистецтві ця інтерпретація надає своє значення у формі та способі розуміння взаємодії людини з технологіями на рівні людських тіл. Через пластику, простір, ритм і драматургію танець може виразити внутрішні суперечності між віртуальним і реальним, залежністю і свободою, самотністю і рухомих контактом: у цьому відношенні хореографія служить мовою сучасності, сприяючи глибшому розумінню психічних потрясінь цифрової ери.

Т. Брацун

ОСОБЛИВОСТІ МОТИВАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ РОБОТІ З ДІТЬМИ ДОШКІЛЬНОГО ТА МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Т. Bratsun

FEATURES OF MOTIVATIONAL ACTIVITIES IN CHOREOGRAPHIC WORK WITH PRESCHOOL AND PRIMARY SCHOOL CHILDREN

Проблема мотивації дітей у хореографічних колективах все більше набуває актуальності та вимагає від фахівців детального аналізу й винаходу шляхів вирішення. Стійкий інтерес до занять танцями в молодшому віці закладає фундамент для подальшого тривалого навчання та забезпечує стабільність розвитку вихованців. Втрата інтересу призводить до зниження рівня виконавської майстерності, до порушення дисципліни, зрештою — до припинення відвідування танцювального гуртка. Здебільшого це пов'язано як із зовнішніми змінами в умовах розвитку дітей, так і з внутрішніми факторами впливу (хронічний стресовий емоційний стан, пов'язаний із війною в Україні, що впливає на порушення когнітивних функцій; перевантаження дитини, що виснажує та демотивує; кліпове мислення, яке проявляється в зниженій концентрації уваги та інші індивідуальні аспекти). Завданням викладачів танцювальних колективів стає не тільки проведення хореографічних занять, передавання знань, вмінь та навичок, а й винахід

мотиваційних заходів задля забезпечення формування стійкого інтересу до занять хореографією.

Питання мотивації переважно вивчають науковці та дослідники у сфері психології. Багато хто в своїх дослідженнях спирається на теорію потреб по А. Маслоу. Також існують роботи, у яких розглядається мотивація в спорті, як, наприклад, монографія В. Ван «Спортивна мотивація, її психологічні аспекти та шляхи підвищення у студентів».

Мотивація — причина, яка спонукає до дії. Має психологічне та фізіологічне походження та керує поведінкою людини. Мотивацію розділяють на внутрішню та зовнішню. Внутрішня мотивація виникає на основі особистого інтересу, позитивних емоцій від виконання певної дії. Зовнішня мотивація підживлюється впливом зовнішніх факторів (похвала, винагорода тощо).

Розуміючи психологічні особливості дітей різних вікових категорій та різницю між їх світосприйняттям, викладач зможе, у разі необхідності, підібрати мотиваційні заходи, які будуть найбільш результативними для певного віку.

Розглядаючи вікові характеристики дітей дошкільного віку (4–6 років), можемо виокремити основні:

- переважає ігрова діяльність;
- наочно-образне мислення;
- короткотривала концентрація уваги;
- емоційна проявленість;
- потреба у схваленні.

Спираючись на вищевказані характеристики, можемо стверджувати, що в цьому віці краще працює зовнішня мотивація. Найкраще для дітей цього віку буде створення комфортного та безпечного середовища, підтримка дружньої атмосфери, проведення цікавих хореографічних занять, насичених ігровими вправами, яскравими образами, цікавим реквізитом. У такому віці схвалення педагога є дівішим за зауваження. Саме похвала підкріплює позитивні емоції. Також за старання викладач може вводити невеликі «винагороди» — наліпки або дитячі печатки, також це може бути виконання улюбленого руху або імпровізаційні ігри.

Характеризуючи дітей молодшого шкільного віку (6–10 років), можемо виділити наступні вікові особливості:

- формується більш тривала концентрація уваги;
- набуває значення соціальне визнання;
- розвивається логічне мислення, розумова та м'язова пам'ять;
- зростає роль власного успіху та результату.

З огляду на це, можемо говорити про те, що мотивація переходить від зовнішньої до внутрішньої. Таким чином, якщо педагог концентрує увагу вихованців на їх результатах, успіхах, підкріплює навчальний процес сценічною практикою — це плекає в дітях любов до процесу, оскільки вони починають розуміти, що за їх старанням, увагою, дисципліною обов'язково буде розвиток та досягнення певної цілі.

Хореографічна робота з дітьми, особливо дошкільного та молодшого шкільного віку, передбачає обов'язкову комунікацію з батьками. Тому будь-які мотиваційні заходи, які викладач проводить у танцювальній залі з дітьми нівелюються, якщо одночасно не проводяться мотиваційні заходи для батьків. Втрата інтересу дорослого одразу відображається на дитячому сприйнятті танцювальних занять.

Проте не слід плутати короткочасну втрату мотивації, або кризовий ситуативний момент, з остаточною втратою інтересу до танцювального мистецтва.

На сьогодні не існує досліджень, які вивчають тему мотивації дітей молодшого віку в аспекті хореографічної роботи. Можна зустріти окремі роботи, присвячені темі мотивації у сфері психології, або в роботі з дітьми старшого віку та дорослими людьми, оскільки проблема мотивації молодших дітей є відносно новою та недосконало вивченою.

Для хореографів-педагогів, які працюють у сучасних хореографічних колективах із дітьми зазначеної вікової категорії особливо важливо розуміти вікові характеристики, які впливають на психологічні та фізіологічні процеси, емоційний і моральний стан дітей, обумовлений контекстом сучасних реалій. Знання механізму впливу мотиваційних заходів на хореографічних заняттях, допоможуть фахівцям не лише покращити комунікацію, налагодити дисципліну та мікроклімат у групах, а й забезпечити розвиток стійкого інтересу до танцювального мистецтва, підвищити продуктивність уроків та, як результат, підвищити рівень виконавської майстерності колективу загалом.

М. Тимошкіна, Л. Маркевич

ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

M. Timoshkina, L. Markevych

PERFORMATIVITY AS A HISTORICAL-CULTURAL AND METHODOLOGICAL PHENOMENON IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC ART

У дослідженні перформативність розглядається як комплексний історико-культурний і методологічний феномен українського хореографічного мистецтва, що поєднує витоки народно-обрядових та сценічних традицій із сучасними практиками творчої імпровізації, пластичного мислення та взаємодії з простором і глядачем. Простежено, що вона функціонує не лише як жанровий чи стилістичний елемент, а як принцип організації хореографічного мислення і сценічної дії, де композиція формується через алгоритми адаптивної взаємодії, а сенс вистави виникає в процесі виконання. Освітній аспект феномену демонструє, що впровадження перформативних стратегій у підготовку хореографів сприяє розвитку автономності, рефлексивності та творчої суб'єктності студентів, формує здатність до аналітичного осмислення та інноваційного сценічного вирішення. Таким чином, перформативність постає системоутворювальною категорією, яка інтегрує культурну спадщину, сучасні художні практики та педагогічні стратегії, забезпечуючи цілісну концептуальну модель розвитку української хореографії і професійної підготовки балетмейстерів.

Поняття перформативності в сучасному хореографічному дискурсі дедалі частіше вживається як універсальний маркер інноваційності, проте за цією риторикою нерідко зникає чіткість смислів. Перформативність спрощується або до стилістичного прийому, або до зовнішньої ознаки актуальності, що ускладнює її наукове осмислення. *Актуальність* наукового дослідження зумовлена необхідністю концептуального розмежування історико-культурного та методологічного вимірів цього феномена й аналізу механізмів їх взаємодії у формуванні української хореографічної традиції та сучасних творчих практик. Така постановка проблеми

дозволяє уникнути поверхового тлумачення перформативності як модної тенденції та повертає її в поле структурного аналізу художнього мислення.

Витоки перформативного мислення як історико-культурного феномена в українській хореографії пов'язані з ритуальними, обрядовими та народно-сценічними практиками, у межах яких танець функціонував як подієва дія, спрямована не на естетичне споглядання, а на символічну комунікацію спільноти з власною культурною пам'яттю та світоглядно-космологічним досвідом. У цих формах тіло не репрезентує наперед заданий зміст, а продукує його безпосередньо в процесі дії, що дає підстави розглядати ранні практики як первинні моделі перформативності, закорінені в культурних механізмах творення смислу. Сучасні хореографічні перформанси, зберігаючи структурну пам'ять традиції, водночас переосмислюють її відповідно до трансформацій соціокультурного контексту. У цьому процесі імпровізація, пластичне мислення та міждисциплінарна взаємодія не нівелюють етнічну основу руху, а переводять її в інший регістр художньої артикуляції, розширюючи межі сценічної мови. Саме в напрузі між механізмами спадкоємності та стратегіями оновлення простежується історична динаміка української перформативної хореографії. На методологічному рівні перформативність постає не як жанрова ознака, а як принцип організації творчого процесу, що визначає характер композиційного мислення та логіку постановчої діяльності. У цьому контексті композиція формується не шляхом фіксації завершених структур, а через проектування відкритих, варіативних моделей, здатних адаптуватися до конкретних умов сценічної ситуації. Такий підхід трансформує саму логіку балетмейстерської роботи, орієнтуючи хореографа на конструювання алгоритмів взаємодії тіла, простору, музики та глядача, унаслідок чого сценічний твір постає як динамічне поле можливостей, а не як замкнена система наперед заданих рухових рішень. Такий підхід актуалізує поняття *performative thinking* (перформативне мислення) як цілісну систему художньо-постановчих дій, у межах якої імпровізація, акторська майстерність, композиційне мислення та сценічна комунікація перебувають у постійній взаємодії та взаємному коригуванні. Унаслідок цього перформативність перестає функціонувати як зовнішній сценічний ефект і набуває статусу внутрішнього принципу організації хореографічного висловлювання. Такий методологічний зсув безпосередньо трансформує освітні моделі підготовки хореографів, зумовлюючи поступовий відхід від репродуктивних стратегій навчання на користь педагогічних підходів, орієнтованих на розвиток автономного художнього мислення, рефлексивної позиції та відповідальності за власний творчий вибір. Перформативні практики в освітньому процесі формують досвід професійної діяльності в умовах невизначеності, розвивають чутливість до контексту та здатність до тілесно-рухової комунікації, що принципово змінює характер суб'єкт-суб'єктної взаємодії між викладачем і студентом, переводячи її в площину співтворчості. У межах такої моделі перформативність постає як педагогічна технологія, орієнтована на формування автономного, концептуально мислячого хореографа, здатного здійснювати свідому інтеграцію традиції в сучасні художні практики без її формального відтворення.

У традиційних формах українського народно-сценічного танцю, зокрема в гопаку й локальних регіональних варіантах побудови, тіло виступало маркером соціального сенсу та культурної ідентичності, про що свідчить, зокрема, виконання народного танцю гопака в круговій конструкції зі специфічною героїчною та

соціальною пластикою, і було регламентоване формалізованими правилами та традиційною символікою. Такі хореографічні форми, осмислені як частина національного культурного надбання, у фахових дослідженнях систематизуються як джерело змістової пластики, що знаходить своє відображення в професійній обробці традиційних мотивів у сценічних практиках, зокрема в ансамблі імені Павла Вірського та в постановках самого Павла Вірського. Перехід до сучасних експериментальних форм, характерних для *performative arts*, в Україні почав здійснюватися з 1990-х років на тлі інтеграції постмодерністської та перформативної хореографії в культурний простір і одночасного зростання ролі автономних творців та танцювальних лабораторій.

Так, дослідження показують, що перформативне мистецтво стало важливим каналом для вираження соціально-політичних тем, експериментів із тілом і простором, а також для пошуку нових форм художньої комунікації, що суттєво відрізняється від класичної хореографії в її раніше домінуючих моделях. Українські хореографічні осередки сучасного танцю, такі як *Kyiv Modern-Ballet*, активно експериментують із перформативністю як частиною власної художньої мови; їхня практика відходить від жорстких формальних структур класичного балету на користь динамічної взаємодії тіл, простору та сценічного контексту. Ці постановки демонструють, як перформативність може органічно поєднувати традиційні елементи з інноваційними режисерськими рішеннями, спрямованими на взаємодію з глядачем та на сценічну ситуацію загалом. Також важливо зазначити, що українські студійні й фестивальні практики вже реалізують технології перформативності в контексті міждисциплінарних проєктів, де танець переплітається з іншими видами мистецтва та новими технологіями. Однак у вітчизняних дослідженнях і практиці все ще існує кілька протиріч. З одного боку, перформативні практики описані як категорія «сучасного танцю» чи «сучасної хореографії», але недостатньо концептуально пов'язуються з традиційними формами, що призводить до розпорошення термінологічних підходів і практик. З іншого боку, існує потреба в більш системних історико-культурних дослідженнях, які відображали б еволюцію від народно-сценічних й академічних форм до сучасних перформативних практик у пострадянському просторі Українського контексту. Таке поєднання історичного аналізу, сучасних прикладів і критичних досліджень дозволяє побачити, що перформативність у хореографії — це не лише жанрова характеристика, але й спосіб конституції руху, ідей і взаємодії з глядачем, котрий розвивається в Україні паралельно з глобальними тенденціями та маємо численні практичні приклади для емпіричного аналізу. Поєднання історико-культурного та методологічного аналізу дозволяє розглядати перформативність як системний феномен, що структурує розвиток українського хореографічного мистецтва на різних рівнях — від архаїчних ритуальних форм до сучасних сценічних експериментів і педагогічних стратегій. Така перспектива знімає протиставлення між традицією та інновацією, демонструючи їх як взаємопов'язані складові єдиного процесу культурної динаміки. Перформативність у цьому контексті постає не як тимчасова художня мода, а як фундаментальний принцип мислення, здатний забезпечити внутрішню цілісність і перспективність розвитку української хореографії в умовах глобальних культурних трансформацій.

Д. Федорченко

БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА ПРАКТИКА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

D. Fedorchenko

BALLROOM CHOREOGRAPHY AS A SOCIO-CULTURAL PRACTICE OF NATIONAL IDENTITY PRESERVATION

Бальна хореографія України демонструє високу виконавську техніку, відповідність міжнародним стандартам і приналежність до національної хореографічної школи. Повномасштабна російсько-українська війна загострила питання здатності поєднувати високі стандарти бального танцю з умінням транслювати цінності національної культури України. Теоретико-методологічні завдання, пов'язані з викладанням бальної хореографії у ЗВО за таких умов, супроводжуються змінами в нормативно-правовій базі. Тому є потреба концептуалізувати репрезентацію національних сенсів, трансляцію національної ідентичності в освітній парадигмі, а також збереження етнокультурної специфіки шляхом стилістичного синтезу в бальній хореографії.

Розвідки Т. Благової, І. Климчук, В. Меліхова, Т. Павлюк, Е. Самойлової, Є. Сластної, О. Хендрик розкривали питання репрезентації національного матеріалу засобами хореографічної виразності в історичній динаміці, інтегрованості в лексику та образність, взаємодії з класичним танцем і сучасною хореографією. Натомість наша наукова увага спрямована на націотворчому потенціалі конкурсної та сценічної бальної хореографії як складової сучасного мистецтва, освітнього процесу й соціокультурної практики.

Згідно з конструктивістськими теоріями нації Б. Андерсона, Е. Гобсбаума, Е. Сміта тощо, національна ідентичність є усвідомленням приналежності до нації. Мистецтво в таких теоріях постає як репрезентант унікальних елементів національної культури засобами художньої виразності й впливає на формування національної ідентичності через емоційно-ціннісне сприйняття.

Від початку активної фази війни українське законодавство зафіксувало здатність мистецтва, у тому числі хореографії, транслювати національну культуру та формувати національну ідентичність. Зокрема варто посплатися на Закони України «Про культуру» № 2778-VI в редакції від 30.08.2025 р., «Про основні засади державної політики у сфері утвердження національної та громадянської ідентичності» № 2834-IX від 01.01.2025 р., Указ Президента «Стратегія національної безпеки України» № 392/2020 в редакції від 07.01.2025 р., а також Розпорядження Кабінету Міністрів України «Про схвалення Стратегії розвитку культури в Україні на період до 2030 року...» у редакції від 28.03.2025 р. № 293-р.

Тому бальну хореографію доцільно розглядати як таку, що є компонентом «м'якої сили» та інструментом націотворення. Адже конкурсна бальна хореографія володіє засобами танцювальної виразності, репутацією та провідними виконавцями, інтегрована до мистецького простору та впливає на міжнародну спільноту. Водночас конкурсна бальна хореографія є регламентованою системою фігур, яка не припускає імпровізації або стилістичної еклектики в межах змагальних програм. Натомість сценічна бальна хореографія постає художньою формою з діапазоном творчих можливостей. Зокрема, сучасне аранжування фольклорного музичного матеріалу, використання пісень сучасних виконавців і дизайнерські рішення сценічного

костюма запобігають культурній асиміляції, а також адаптують коди української культури до сучасного світу. У взаємодії глобалізаційних і локалізаційних процесів сценічна бальна хореографія є ретранслятором національних цінностей засобами ритмопластичної виразності, чим сприяє інтеграції українського продукту в міжнародний соціокультурний контекст.

Мистецька освіта з бальної хореографії демонструє орієнтованість на міжнародні стандарти. Проте набуття фахових компетенцій майбутніми хореографами потребує ревізії освітніх компонентів відповідно до потреб формування національної ідентичності. Адже необхідно впорядкувати модель історії хореографії в Україні як самобутнього явища, на противагу тривалій залежності від російських джерел і на користь автономних розвідок українських практиків і дослідників танцю. Окремо варто наголосити на потребі перегляду, а не скасування радянського періоду бальної хореографії, коли відбулася інституалізація бальних танців, хоча і в межах радянської ідеології. Галерея портретів діячів української сцени є свідченням тягlosti академічної традиції. Тому теоретичне вивчення й практичне застосування фольклорного матеріалу (наприклад, елементи групи дрібних рухів, варіації кроку «тинок», канонічних положень і рухів рук) та елементів традиційної культури стає для майбутнього балетмейстера інструментом приналежності до української культури. Підхід уможливорює інтеграцію національних виконавських традицій до фахової підготовки з бальної хореографії та закладає підмурок для індивідуального світогляду.

У свою чергу збереження етнокультурної специфіки шляхом стилістичного синтезу в сценічній бальній хореографії є візуальною та змістовною репрезентацією української культури. Залучення елементів народного танцю до конкурсної хореографії забезпечило би невідповідність стилю танцю та порушення канонічної техніки виконання. Проте фахова стилізація (зокрема використання дрібних рухів, основних положень і рухів рук, фігур побутових танців) збагачує образність сценічної бальної хореографії та актуалізує етнографічний матеріал на сучасній сцені. Тобто сценічна бальна хореографія постає як соціокультурна практика репрезентації української естетики в просторі культури.

Отже, сценічна бальна хореографія реалізує культурну експансію України засобами танцювальної виразності. Освітній процес у мистецькій галузі потребує ревізії змістових компонентів щодо спроможності формувати ціннісні орієнтири майбутніх хореографів. Сценічна бальна хореографія через стилізацію національної лексики постає інструментом формування національної ідентичності.

К. Шкуреев

ФОРМУВАННЯ КОМПЕТЕНЦІЙ ФАХІВЦЯ З БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

К. Shkuryeyev

FORMATION OF COMPETENCES OF A BALLROOM CHOREOGRAPHY SPECIALIST IN THE CONTEXT OF MODERN SOCIO-CULTURAL TRENDS

Бальна хореографія посідає своєрідне місце в українській культурі. Як позасценічний вид танцювального мистецтва, вона розвивалась в загальному європейському потоці до 1920-х років, коли на підрадянських землях природний розвиток було спотворено впливом радянської пропаганди, а території заходу

України мали невеликий відсоток міського населення і, відповідно, тільки починали формування міської культури, характерним проявом якої саме і є бальний танець. На загальному фоні міжнародної ізоляції підрадянської України, в умовах зміцнення тоталітарного режиму і насадження методу соціалістичного реалізму в мистецтві з його принципами партійності, народності, ідейності, бальний танець розглядався як вкорінений в класовому поділі і ствердженні буржуазних умовностей. Радянська влада всіляко сприяла розвитку й популяризації народно-сценічного танцю, який органічно вписувався в ідеологеми колективізму, бадьорості, соціального оптимізму, підпорядкування індивідуальності колективу. Однак наприкінці 1950-х років бальний танець знову повернувся, тепер з ініціативи партійного керівництва, вже як змагальна діяльність. Радянській молоді було офіційно дозволено перемагати на конкурсах бального танцю в Європі і в світі.

Таким чином, приєднавшись до світової танцювальної спільноти в 1960-ті роки, українські танцівники застали сформовану, усталену систему проведення змагань, програму з десяти танців, по п'ять європейської і латиноамериканської програм, впорядковану процедуру проведення змагань, вироблений і випробуваний канон і стиль танцю. Їм залишалось тільки вдосконалювати свою виконавську майстерність, наслідуючи світові тенденції, шукати можливість вчитись у європейських спеціалістів і доводити своє право на творчість на батьківщині, де з ідеологічних міркувань загальноприйняту у світі програму танців як таку не приймали, але намагалися додати в неї новоскладені танці з певним ідейним підтекстом, чи то робітничим, чи то народним, чи то революційним. Одночасно бальний танець вийшов з побутового вжитку, витіснений іншими, більш модними ритмами і дискотеками. Так у свідомості українців утвердилось уявлення про бальний танець як про конкурсну діяльність для молоді і як рекреаційно-оздоровчу практику для дітей дошкільного, молодшого і середнього шкільного віку. Концерти й турніри сформували мету занять бальними танцями: дисципліна, організованість, розвиток фізичних даних, постійне вдосконалення техніки виконання. З 1980-х років заохочувалось раннє залучення дітей до бальних танців з метою досягнення високих турнірних результатів; сьогодні оптимальним віком для початку занять вважають 5–6 років.

Така концепція сприяла бурхливому розвитку конкурсного бального танцю в Україні протягом 1990-х — 2010-х років, однак із початком пандемії Covid 19, а потім активної фази Війни за незалежність України турнірно-тренувальний процес зазнав значних трансформацій, а з ним і вся концепція вітчизняного бального танцю, що змусило переглядати програми підготовки профільних фахівців у закладах вищої освіти. Постійне перебування в залах, як це було пів століття до означених подій, стало неможливим з міркувань безпеки; повсякденне психологічне навантаження на танцівників значно обмежило традиційні авторитарні методи навчання, водночас інтерес дорослої аудиторії до бальних танців створив умови для методологічних та світоглядних пошуків тих вчителів танців, котрі в таких складних обставинах побачили нові можливості професійного самовдосконалення.

Відтепер вчитель бальних танців — це не лише тренер для дітей з підготовки до змагань різних рівнів, від місцевого до загальнонаціонального, але й організатор дозвілля для дорослих, як у формі постійно діючих груп, так і разових або циклових занять. Доросла аудиторія змусила повернутись до витоків конкурсного бального танцю, до паризьких салонів та нічних клубів початку XX століття, де від приїжджих

на заробітки вихідців з Латинської Америки європейці вчилися танцювати танго, румбу й самбу, засвоювали нові ритми, нове світосприйняття, нову тілесність, якої набули за океаном старовинні англійські контрданси. Поступова відмова від єдино правильної і пристойної постави тіла з виворітним положенням ніг, витягнутими колінами, нерухомими стегнами відкрила величезну можливість нових танцювальних рухів, схем і позицій, а нові танцювальні ритми і мелодії, у які проникли мотиви туги, розпачу, приреченості, якнайкраще відповідали настроям напередодні і під час I світової війни. На перший план поступово виходить атмосфера бального конкурсу як яскравого фантастичного свята поза часом і простором, щастя, свободи, радості і кохання, прекрасного вбрання, стильних зачісок, тонкого взуття на підборах, що проковзує по гладкому паркету. Тут важить не стільки технічна досконалість, скільки принцип утворення руху, втілення ритму, інтерпретація мелодії, стиль і канон бального танцю, пропущені крізь призму індивідуальності кожного з танцівників. Вчитель танців сьогодні і психолог, і реабілітолог, і однодумець у волонтерській роботі.

З огляду на зазначене вище, при формуванні освітньо-професійних програм слід враховувати реалії сьогодення й специфіку бальної хореографії в системі мистецтва танцю. Доцільно запровадити дисципліни, які сприяють загальнокультурному розвитку здобувачів, їх вмінню працювати з науковою, філософською, мистецтвознавчою літературою, формувати навички роботи з дорослою аудиторією, організовувати й проводити різноманітні хореографічні заходи, знати основні соціальні танці, вміти працювати з відеоматеріалами з метою підвищення конкурентоспроможності на сучасному ринку праці і ширших перспектив працевлаштування.

Отже, сучасні соціокультурні тенденції вимагають розширення компетенцій фахівців спеціальності «Бальна хореографія» в плані переорієнтації на дорослу аудиторію, формування цілісного уявлення про бальний танець в історії світової та української культури, погляду на конкурси не лише як на змагання, але і як на можливість самопрезентації і самоактуалізації в межах стилю й канону бального танцю.

В. Коростильова

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ФЕНОМЕНУ НОСТАЛЬГІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

V. Korostylova

REPRESENTATION OF THE PHENOMENON OF NOSTALGIA IN CHOREOGRAPHIC ART

Дослідження феномена ностальгії відбувається на перетині багатьох наук — історії, соціальної антропології, етнології, медицини, психології, фольклористики тощо, а переживання ностальгії тією чи іншою мірою знайоме кожній людині.

Це складне почуття, що одночасно поєднує в собі тепло приємних спогадів і те, чого вже немає. Коли теперішнє пов'язане з безліччю труднощів, а майбутнє — невідоме, людина спирається на минуле, знаходячи в ньому стабільність, шкодуючи, що це минуле — позаду, і таким чином, феномен ностальгії сьогодні актуальний як ніколи.

Наша сучасність слугує невичерпним джерелом натхнення для митців, і хореографія, як вид мистецтва, що впливає на людський фізіологічно-психічний стан, є дієвим засобом для вираження думок, емоцій та переживань з приводу даної проблематики.

Ностальгія є поширеною соціокультурною тенденцією. Термін «ностальгія» був створений швейцарським лікарем Йоганесом Гофером (Хофером) наприкінці XVII ст., хоча посилення на цей феномен можна віднайти в роботах Гіппократа, Сезара, а також у Біблії.

З самого початку, поняття ностальгії означало медичну або неврологічну хворобу. Гофер вивчав поведінкові симптоми в швейцарських найманців, які воювали за різних європейських правителів у віддалених землях.

Поняття ностальгії, як переживання, дожило до середини XX ст. Науковці трактували ностальгію «психозом імігранта», «мономаніакальним нав'язливим психічним станом, який спричиняє сильне відчуття нещастя», що виникав з підсвідомого прагнення повернутися до стану плоду, і «психічно репресивним нав'язливим розладом». Ностальгія розглядалась як різновид депресії: «регресивним проявом, тісно пов'язаним із втратою, горем, незавершеним оплакуванням...».

У наш час ностальгію переживає значна кількість людей, яка молоді, так і старші покоління. Оскільки почуття ностальгії є потужним емоційним механізмом, який захищає нас від стресу та змін. Відчуваючи або звертаючись до ностальгії, ми можемо отримати враження стабільності.

Однак іноді ця стабільність та захист можуть бути оманливими. Почуття ностальгії хоч і заспокоює, але воно здатне спотворювати реальність.

Хореографічне мистецтво ми представляємо як спосіб осмислення феномену ностальгії. Хореографія, як і будь-який інший вид мистецтва, створюється людьми для людей. Вона об'єднує та демонструє, впливає та спонукає реагувати. Тобто хореографічне мистецтво є багатофункціональним механізмом.

Для роботи такого механізму необхідні важливі суб'єкти: глядач, хореограф чи балетмейстер, і танцівник. Але цей механізм не запрацює, якщо не буде ще одного важливого фактору — імпульсу, рушійної сили, для кожної з деталей. Цей фактор може бути як внутрішнім, так і зовнішнім, як особистим, так і соціальним.

За допомогою танцювального мистецтва феномен ностальгії можна осмислити та репрезентувати. Багатозаровість і різноманітність феномену ностальгії розкриває для митця величезний простір дій, у якому ця проблематика слугує натхненням, імпульсом та рефлексією.

Ми представляємо концепцію репрезентації ностальгії в хореографічному мистецтві. Головна героїня знесилена та змучена печальною реальністю. Вона відчуває себе загубленою в цьому вихорі життя, а дійсність тисне з усіх сторін. Відраду своєму пригніченому стану головна героїня знаходить у спогадах, і хапається за свої думки про минуле як за рятівний круг.

Туга за минулим огортає і все більше занурює головну героїню в це манливе почуття «сумного щастя». Ностальгічні спогади пронизують її, ніби усі чудові моменти минулого повторюються, знову проживаються. Але разом з кожним ностальгічним спогадом, що наповнює серце теплом, у тому ж серці утворюється нестерпна пустота і туга, які головна героїня не в змозі тримати в собі.

Розуміючи, що вона тоне й губиться у власному минулому, яке її не відпускає, головна героїня намагається не стати заручницею ностальгії, аби минуле не почало

впливати на майбутнє. Завдяки усвідомленню того, що важливо зосередитись на теперішньому, героїня впевнено бере розум і тіло під власний контроль.

Для репрезентації феномена ностальгії в хореографічному мистецтві, ми розглядаємо такі танцювально-технічні стратегії: різноманітна робота в партері, контрастна зміна в малюнках, взаємодії між виконавцями, масова хореографія та сольні частини тацю, які за допомогою характерних рухів будуть демонструвати глядачу історію та емоції образів.

Також важливо зазначити роль світлової партитури та музики. За допомогою різноманіття світлових ефектів і динамічно-контрастного музичного супроводу, хореографічний задум реалізується повноцінним і розгорнутим.

Отже, феномен ностальгії є глибоким та вагомим, він стосується не лише конкретної людини, а й може охоплювати велику кількість людей, об'єднуючи їх спільними відчуттями. Почуття ностальгії в наш час є дуже актуальним, воно знайоме кожному. На це впливає багато факторів, такі як політично-економічний та соціокультурний стани, сімейні обставини, фізично-психологічне почуття тощо.

Таким чином, мистецтво танцю, завдяки усім його виразним засобам, допомагає розкрити та репрезентувати дану проблематику.

В. Піковець

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЗАСТОСУВАННЯ ІМПРОВІЗАЦІЙНИХ ПРАКТИК У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ РОБОТІ З ПІДЛІТКАМИ

V. Pikovets

PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF USING IMPROVISATIONAL PRACTICES IN CHOREOGRAPHIC WORK WITH ADOLESCENTS

Підлітковий вік обумовлений певними фізіологічними процесами, які супроводжуються змінами психологічного стану. Викладачі хореографічних дисциплін, працюючи в танцювальних колективах, відмічають певну складність у роботі з дітьми від 10 до 16 років та молодими людьми до 19 років. Цей вік характеризується не лише тілесними змінами, а й пошуком ідентичності, підвищеною емоційністю, потребою в самовираженні, коливанням самооцінки. Часто саме в цей період з дітьми ускладнюється комунікація, виникають непорозуміння, діти стають більш закритими або навпаки імпульсивними, що відображається не лише на техніці виконання номерів, а й впливає на внутрішній мікроклімат у колективі, а інколи призводить до припинення занять хореографією. Проте вмиле застосування імпровізаційних практик у танцювальному колективі допоможе викладачам у хореографічній роботі з підлітками. А молоді виконавці, використовуючи танцювальну імпровізацію, зможуть самостійно не лише покращити технічну та емоційну складову танцю, а й впоратися з напругою, стресом, невпевненістю та іншими емоційними та психологічними проблемами, які часто виникають у танцювальному середовищі.

Мері Вігман, Рудольф Лабан, Айседора Дункан — хореографи та педагоги, які використовували імпровізаційні техніки для розвитку дітей. Василь Верховинець у праці «Теорія українського народного танцю» зазначав важливість імпровізаційності в народному виконавстві. Метью Фармер пояснював основні правила та методики імпровізації для різних танцювальних стилів у праці «Викладання танцювальної

імпровізації: посібник для початківців». Лінн Енн Блом та Тарін Чаплін розглядали імпровізацію в танці та розкриття творчості через рух у роботі «Момент руху».

Водночас як основною метою в хореографічній роботі з дітьми вважається розвиток фізичних та творчих якостей, музичальності, ритмічності, дисципліни, у роботі з підлітками та молодими танцівниками виникає більше психологічних аспектів. Сором'язливість, невпевненість у собі, страх сцени, чутливість до оцінки оточення, у поєднанні з потребою в індивідуальному прояві, самовираженні, коливаннями емоційного стану дають негативний вплив на загальну роботу та сценічне виконання зокрема. У цьому віці часто причиною слабкої хореографічної техніки, недостатньої емоційної виразності є не фізичні, а психологічні особливості танцівника. Хореографічна імпровізація є дієвим інструментом для роботи не тільки з тілом виконавця, а й з його особистістю.

Поняття імпровізація визначають як процес, який сприяє індивідуальному й колективному самовираженню без попередньої підготовки, адже танцівник створює рухи безпосередньо в реальному часі. За допомогою імпровізаційних технік танцівники досліджують рухи та знаходять нові форми та пластичні рішення.

Танцівники стикаються з конкуренцією, стресом, невдачами, що впливає на морально-психологічний стан. З огляду на вікові особливості підлітків проходження через стресові події є більш утрудненим порівняно з дорослими. Внутрішні переживання транслюються в рухах та перешкоджають повній зосередженості на хореографічних уроках. Імпровізаційні практики допомагають виходити із зони комфорту, без примусу залучатися до нового досвіду, долати страхи та стереотипні переконання. Структура завдань побудована відповідним чином, щоб танцівники мали можливість досліджувати себе та власні емоції. Таким чином, у разі наявності проблеми із сором'язливістю педагог ставить відповідне завдання, де учень починає проявляти себе. Емоційна відкритість у танці є великою складністю для підлітків, у цьому контексті доцільним є застосування завдань із проявом емоцій. Комунікація іноді потребує значних зусиль, тому існують техніки, де танцівник мовою тіла має роз'яснити ситуацію або пояснити свої думки. Імпровізація також може розглядатися як терапевтична подія, адже виникають випадки, обговорення яких є небажаним, а завдяки танцю учні аналізують ситуацію та проживають свої емоції. Ці практики сприяють покращенню емоціональної стабільності, де перші заняття імпровізацією викликають певні труднощі, однак протягом місяців систематичної роботи танець стає більш виразним та впевненим. Під час імпровізації учні зіштовхуються з викликами, які в майбутньому допоможуть вирішити такі актуальні питання:

1. Самовираження, креативність.
2. Подолання страхів та невпевненості у собі.
3. Морально-фізична підготовка до сцени.
4. Емоційна складова у танці.

Сучасні дослідження показують дефіцит інформації щодо питання зв'язку цих компонентів з імпровізацією. Зміни в сучасному світі вимагають оновлення знань та навичок задля розвитку дітей, мистецтва та інноваційних підходів до роботи з підлітками. У хореографічних колективах імпровізаційні практики використовують здебільшого для покращення виконавської майстерності, балетмейстерських здібностей, проте психологічні аспекти застосування цього інструменту досліджено недостатньо. Розуміння значення хореографічної імпровізації, як інструменту для розкриття творчого потенціалу танцівників, допоможе не тільки майбутнім

викладачам хореографічних дисциплін, а й сучасним артистам підвищити свій виконавський рівень, наповнити танець глибиною та сенсом, надати йому індивідуальності та унікальності.

Саме тому імпровізаційні практики все більше набувають популярності й застосовуються не тільки в хореографічній фаховій освіті, а й у аматорських танцювальних колективах, театральних гуртках, а також інших сферах життя та терапевтичних практиках. Розуміючи основні принципи роботи з імпровізаційними завданнями, можна вирішити не лише питання виконавської досконалості, пошуку та розвитку власного танцювального стилю. Додатковою перевагою хореографічної імпровізації є опрацювання психологічного стану танцівників.

М. Бологов

ЗНАЧЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ГРУПИ ХОРУ ІМ. Г. ВЕРЬОВКИ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ

М. Bolohov

THE ROLE OF THE DANCE ENSEMBLE OF THE VERYOVKA CHOIR IN SHAPING UKRAINIAN NATIONAL IDENTITY

Національний заслужений академічний народний хор ім. Г. Верьовки (далі — хор ім. Г. Верьовки) у процесі художньої діяльності виконує одразу декілька значущих функцій. Окрім естетичної та розважальної складової, означений колектив ставить перед собою просвітницьку та виховну мету. Оскільки хор ім. Г. Верьовки має статус найвищої державної інституції в межах професійних художніх народних структур, то згідно із цим його діяльність ґрунтується на трансляції ціннісних орієнтирів, що співвідносяться з культурною політикою країни. Як нам відомо, формування відчуття в громадян приналежності до власної культури є одним із ключових завдань держави, а отже, логічно припустити, що хор ім. Г. Верьовки ставить за мету сприяти формуванню національної ідентичності українського суспільства. Варто зазначити, що в контексті роботи над цим питанням задіяні усі художні структурні підрозділи колективу, але танцювальна група відіграє окрему роль.

В останні роки формуванню національної ідентичності українців приділяється все більша увага. Це спричинено як відповіддю на глобалізаційні процеси та асиміляцію культур, так і реакцією на сучасні історичні й політичні події, внаслідок яких в українському науковому просторі відбулось посилення інтересу до вивчення особливостей національної ідентичності. М. Козловець узагальнює результати предметних аспектів феномену ідентичності та наводить власну класифікацію. П. Вербицька вивчає ідентичність через дослідження культурної пам'яті. Н. Родінова розглядає трансформацію культурної ідентичності в контексті Революції Гідності. І. Климчук та Л. Снігирьова осмислюють формування національної ідентичності в межах художньої творчості.

У своїй науковій праці «Фольклор у формуванні національної ідентичності» Л. Снігирьова зазначає, що саме завдяки фольклорній пам'яті українському народу вдалося зберегти власну національну ідентичність. У такому випадку, хор ім. Г. Верьовки є активним ретранслятором української національної ідентичності, хоча й не є репрезентантом фольклору, оскільки його художню діяльність можна вважати переосмисленням, а звідси стилізацією фольклорної традиції за допомогою сценічних і театральних засобів.

Танцювальна група хору ім. Г. Верьовки має власні особливості впливу на суспільство. На відміну від хорової та інструментальної, балетна група характеризується динамічністю та експресивністю, що сприяє посиленню емоційно-емпатичного стану глядачів. Ці ознаки здатні викликати співпереживання та ефект приналежності до власної культури, а тому допомагають формувати українському суспільству національно-патріотичні цінності.

Одним із основних елементів української народно-сценічної хореографії, що сприяє формуванню національної ідентичності, можна вважати козацьку тематику, де центральним є образ козака, який уособлює риси волелюбності, мужності, героїчності. У науковому дослідженні «Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності» І. Климчук стверджує, що інтерес до козацької тематики в народно-сценічному хореографічному просторі з'явився у 1950-х роках.

У репертуарі балетної групи хору ім. Г. Верьовки наявні постановки, пов'язані з козацькою тематикою. Вокально-хореографічна композиція «Запорожці» Л. Калініна висвітлює козацьке дозвілля. Хореографічна картина «На гулянці» М. Шаповалова зображає гуляння, де центральними постатями є козаки. Риси патріотизму та свободи розкриті у постановці «Про що верба плаче» П. Вірського (обр. О. Гомона). Хоч перелічені композиції й створені в радянський період, однак їх змісти співвідносяться із ціннісними орієнтирами сучасної України, що робить їх актуальними.

Балетна група хору ім. Г. Верьовки не обмежена однією козацькою тематикою у своїй діяльності, що підтверджується активним розкриттям образу української жінки. У композиції «Веснянка» В. Дебелого жінка розкривається через порівняння з весною. Шляхом використання такої метафори жіночність постає як символ природного начала, ніжності, любові та краси. Постановка «Про що верба плаче», окрім козака, осмислює образ жінки як символ відданості, надійності та материнства.

Окрім наявності образів, які співставні з особливостями української національної ідентичності, хореографічні композиції хору ім. Г. Верьовки визначаються народним колоритом. Насамперед це позначається в танцювальних рухах, які притаманні українському народно-сценічному танцю. Разом із цим, важливими елементами в більш повному розкритті української ідентичності є народний костюм, пісенна й музична складова. Поєднання усіх перерахованих аспектів дозволяє українському глядачу формувати відчуття причетності до власної культури і традицій.

Танцювальний репертуар колективу містить не тільки постановки, які характеризуються єдиним українським колоритом. Балетна група у своєму творчому доробку має танці різних регіонів України. Зокрема це простежується в композиціях «Карпати» В. Дебелого, «Аркані» Р. Савченка, а також у сюїті «Добрий вечір» О. Гомона, у якій зібрані танці декількох регіонів. Присутність перелічених танців у концертних програмах хору ім. Г. Верьовки дозволяє глядачу сформувати уявлення щодо різноманітності української культури. Однак, варто зазначити, що регіональний аспект у репертуарі колективу базується переважно на танцях західної та центральної частин України, а отже не в повному обсязі здатен відображати розмаїття культурних особливостей.

Отже, танцювальна група хору ім. Г. Верьовки є причетною до формування національної ідентичності українського суспільства. У процесі художньої діяльності,

що виражена в хореографічних композиціях, а зокрема в сценічних образах, рухах, костюмах, пісенній та музичній складовій, регіональному аспекті, балетна труппа колективу здатна створювати в українського глядача відчуття патріотизму та приналежності до культури України. Однак, у такому форматі національна ідентичність формується через трансляцію стилізації фольклорної традиції. Внаслідок цього танцювальна група не може в повному обсязі охопити всі культурні особливості та постійно претендувати на історичну культурну достовірність.

А. Ковальчук

ТІЛЕСНО-ОБРАЗНИЙ ДОСВІД ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ВПЕВНЕНOSTІ МАЙБУТНІХ ТАНЦІВНИКІВ

A. Kovalchuk

BODI-IMAGE EXPERIENCE AS A BASIS FOR THE FORMATION OF PERFORMANCE CONFIDENCE IN FUTURE DANCERS

Сучасний розвиток сценічного та хореографічного мистецтва зумовлює зростання вимог до професійної підготовки виконавців. У системі хореографічної освіти дедалі більшого значення набуває не лише технічна досконалість виконання рухів, але й здатність танцівника до художнього осмислення матеріалу, емоційної виразності та впевненої сценічної присутності. У зв'язку із цим проблема формування виконавської впевненості майбутніх танцівників стає важливим напрямом сучасних мистецько-педагогічних досліджень.

Традиційно в хореографічній педагогіці значна увага приділяється технічній підготовці, відпрацюванню рухових навичок та координації. Водночас недостатньо дослідженим залишається питання внутрішнього переживання руху, формування індивідуального художнього досвіду виконавця та усвідомлення ним власної тілесної присутності в сценічному просторі. Саме тому актуальним постає звернення до філософсько-методологічних підходів, які дозволяють розглянути виконавську діяльність не лише як технічний процес, а і як цілісний досвід художнього пізнання та самовираження.

Важливим теоретичним підґрунтям такого підходу є феноменологічна традиція, започаткована Едмундом Гуссерлем. У межах феноменології досвід розглядається як безпосереднє переживання світу суб'єктом, що включає взаємодію свідомості, сприйняття та тілесності. У подальшому розвиток ідеї тілесності як основи людського досвіду отримав у працях Моріса Мерло-Понті, який підкреслював, що тіло є не лише фізичним об'єктом, а первинним способом взаємодії людини зі світом. Згідно з феноменологічним підходом, пізнання та переживання художньої реальності здійснюється через тілесну включеність людини в процес взаємодії з простором, рухом і звуком.

У контексті хореографічного мистецтва ці положення набувають особливої значущості. Танцівник виступає не лише виконавцем певної рухової структури, а й носієм художнього образу, який розкривається через тілесну експресію. Рух у танці є водночас і формою комунікації, і способом осмислення художнього змісту. Таким чином, тілесність у хореографії постає як важливий чинник художнього пізнання та творчого самовираження.

Особливу роль у формуванні виконавської майстерності відіграє взаємодія музичного та рухового образів. Музичний твір задає емоційно-смысловий простір,

у межах якого формується рухова інтерпретація. Водночас танець не є лише ілюстрацією музики — він створює власну образну систему, що виникає в процесі синергії музичних і рухових образів. Саме ця взаємодія дозволяє виконавцю глибше осмислити художній зміст композиції та передати його засобами пластичної виразності.

У цьому контексті виконавська впевненість постає не просто як психологічна характеристика або зовнішня сценічна поведінка. Вона формується як результат інтеграції різних рівнів досвіду: тілесного, емоційного та образного. Коли танцівник усвідомлює власний рух як носій смислу, коли музичний образ стає внутрішнім імпульсом руху, а сценічний простір сприймається як середовище творчої взаємодії, виникає стан внутрішньої цілісності та впевненості у виконавській діяльності.

З педагогічної точки зору важливим є створення умов, які сприяють розвитку тілесно-образного досвіду в процесі навчання. До таких умов належить розвиток тілесної усвідомленості, формування здатності до образного мислення, поєднання музичного аналізу з руховою інтерпретацією, а також використання імпровізаційних практик. Імпровізація дозволяє студентам не лише відтворювати задані рухові структури, але й самостійно досліджувати можливості власного тіла, відкривати нові способи пластичного вираження та формувати індивідуальний виконавський стиль.

Не менш важливою складовою педагогічного процесу є рефлексія виконавського досвіду. Усвідомлення власних відчуттів, переживань та образних асоціацій допомагає студентам глибше зрозуміти процес створення сценічного образу та підвищує рівень їхньої впевненості у виконавській діяльності. Таким чином, поєднання практичних вправ з елементами рефлексивного аналізу сприяє формуванню цілісного художнього досвіду.

Отже, тілесно-образний досвід може бути розглянутий як важлива методологічна основа формування виконавської впевненості майбутніх танцівників. Інтеграція феноменологічного підходу в систему хореографічної освіти дозволяє переосмислити традиційні методи виконавської підготовки та сприяє розвитку більш глибокого й усвідомленого ставлення до руху як засобу художнього пізнання.

Перспективи подальших досліджень полягають у розробці структурної моделі формування виконавської впевненості майбутніх танцівників на основі синергії музичних та рухових образів, а також у визначенні педагогічних умов ефективної реалізації такого підходу в освітньому процесі мистецьких закладів.

М. Печененко, С. Печененко

СПЕЦИФІКА ТРАНСФОРМАЦІЇ РЕГІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КУЛЬТУРІ

М. Pechenenko, S. Pechenenko

SPECIFICITY OF THE TRANSFORMATION OF REGIONAL FEATURES OF FOLK DANCE IN MODERN CHOREOGRAPHIC CULTURE

У сучасному глобалізованому світі, де межі між культурами стають більш прозорими, питання збереження етнокультурної ідентичності як основи національного буття набуває особливої актуальності. Український народний танець, виступаючи комплексним мистецтвом, постає не просто як форма дозвілля, а як представник генетичного коду нації, у якому зафіксовано історію, побут та

специфічні психологічні риси мешканців різних етнографічних регіонів України. Проте під тиском радикального впливу масової культури та загальних тенденцій до стандартизації хореографічної лексики все частіше спостерігається агресивний процес «нівелювання» автентичних регіональних рис, що загрожує втратою первинного змісту танцювального руху.

Актуальність цього дослідження зумовлена об'єктивною необхідністю теоретичної реінтерпретації складних процесів пристосування традиційних елементів хореографії різних регіонів України (Поділля, Полісся, Гуцульщини, Слобожанщини тощо) до викликів сьогоденної класичної та аматорської сцени. У цій ситуації перед фахівцями постає важке завдання відшукати органічну пропорційність між новаторськими підходами, які є характерними для мистецтва постмодерну та збереженням суворої етнографічної точності, що є єдиним дієвим механізмом запобігання трансформації народного танцю на позбавлений ідейного змісту та історичного підґрунтя так званий «шароварний» замітник.

Метою статті є аналіз різноманітних аспектів та художніх наслідків видозмінення регіональної специфіки українського народного танцю в практичній діяльності сучасних професійних та аматорських хореографічних колективів. Наукова новизна роботи полягає у спробі комплексної систематизації чинників, що зумовлюють трансформацію традиційної лексики, візуального оформлення костюма та унікальності музичного супроводу в межах регіональних танцювальних стилів.

Процес видозміни регіональних особливостей у межах сучасної хореографічної культури відбувається на декількох взаємопов'язаних рівнях, серед яких найбільш значущими є лексичний, композиційний та візуально-естетичний компоненти. Лексична трансформація виявляється передусім у тому, що традиційні рухи, які історично мали побутовий, обрядовий або магічний характер, на сучасній сцені піддаються посиленій «академізації» під впливом класичного танцю. Яскравим прикладом цього явища є автентична гуцульська «крутка» чи специфічні поліські дрібушечки, які в сучасному трактуванні часто виконуються з невластивою першоджерелам амплітудою, високою піднятістю ніг та підкресленою виворотністю стоп. Хоча такі зміни роблять хореографічну постановку більш видовищною та технічно досконалою, вони часто позбавляють танець його справжньої унікальної манери виконання, для якої притаманна характерна стриманість, внутрішня сконцентрованість або специфічний «земний» притуп, що колись символічно означав зв'язок людини з родючою землею.

Послідовним продовженням змін у лексикі стає кардинальна композиційна перебудова танцю, оскільки сучасна сценічна естетика вимагає високої насиченості подій та постійної динаміки дії. Канонічні регіональні танці, які в автентичному середовищі могли тривати досить довгий час за рахунок періодично повторюваних одних і тих самих елементів, у сучасних сценічних умовах піддаються суттєвому скороченню та наповнюються складними геометричними малюнками. Таке посилення форми призводить до того, що унікальна регіональна специфіка поетапно втрачає свою ведучу роль, перетворюючись на коротку «цитату» або елемент декору усередині великого хореографічного шоу, спрямованого на швидке візуальне сприйняття.

Значний вплив на сприйняття регіональності справляє також видозміна сценічного костюма, який історично виконував роль головного візуального ідентифікатора певного регіону. Спроба виконувати складні акробатичні трюки та

прагнення досягти більшої технічної досконалості призвели до того, що історичні важкі матеріали, як-от вовна чи натуральне сукно, повсюди замінюються легкими штучними тканинами, а багат шаровий складний крій піддається суттєвому спрощенню. Як приклад, важкий поліський літнік, що своєю вагою зумовлював характер кроку та пластику руху танцівниці, перетворюється на легке наслідування, що радикальним чином змінює фізику руху та естетичний зміст художнього образу, віддаляючи його від історичного оригіналу.

Окремого огляду заслуговує діяльність відомих у всьому світі професійних вітчизняних колективів, зокрема Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, у якому було закладено зразок «сценічного фольклору». У межах цієї художньої системи регіональність постає не як сліпе наслідування етнографічного матеріалу, а як високе художньо-мистецьке узагальнення, де характерні риси регіонів України підносяться до рівня класичної зразковості. Однак сучасні керівники хореографічних колективів на своєму творчо-професійному шляху постійно стикаються з викликом збереження цієї тонкої грані, де авторське бачення не повинно домінувати над характерними рисами певного регіону, що виявляється в ледь помітних рухах голови, особливому положенні рук або унікальній манері взаємодії між партнерами в процесі виконання певного танцю.

Поруч з академічним вектором, особливе місце займають аматорські хореографічні колективи, які часто беруть на себе роль прямих ретрансляторів регіональної ідентичності.

Аматори часто зберігають ті специфічні елементи руху, які в академічних постановках можуть спрощуватися заради технічної досконалості. Наприклад, це стосується специфічного «дріботіння» чи унікального характеру «гуляння» в дівочих хороводах, яке властиве конкретному селу чи району.

Отже, якщо академічні хореографічні колективи задають вертикаль професійної майстерності, то аматорські хореографічні колективи мають створювати горизонталь розмаїття, зберігаючи той первинний «код» руху, що підживлює професійну сцену.

Дослідження специфіки видозміни народного танцю в умовах сучасного соціокультурного середовища дозволяє зробити висновок, що цей процес є невіддільною та логічною умовою життєдіяльності національної культури в мінливих історичних умовах сьогодення, адже деяка частина трансформації є життєво необхідною для продовження існування жанру народного танцю на великій сцені, оскільки саме вона дозволяє народній хореографії залишатися затребуваною та рентабельною в глобальному мистецькому середовищі.

Однак водночас загрозою для українського народного танцю залишається надмірна стандартизація та зникання регіональних відмінностей, коли танець остаточно втрачає належність до конкретної громади чи ландшафту й стає набором уніфікованих рухів, позбавлених місцевого колориту.

Збереження справжньої самобутності українського народного танцю можливе лише за умови ґрунтовного вивчення майбутніми фахівцями в галузі хореографічного мистецтва історичних архівів, різноманітних етнографічних першоджерел та музейних фондів ще на початковому етапі задуму хореографічної постановки. Майбутнє українського народного танцю безпосередньо залежить від професійної здатності сучасних балетмейстерів-постановників гармонійно

з'єднувати новаторські форми сценічного вираження з глибокою пошаною до історичних форм народної культури, забезпечуючи непорушність та самобутність національних традицій.

К. Дмитренко

КОГНІТИВНІ, ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНІ ТА СОЦІАЛЬНІ АСПЕКТИ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ПІДЛІТКІВ

K. Dmytrenko

COGNITIVE, PSYCHOPHYSIOLOGICAL AND SOCIAL ASPECTS OF DANCE ACTIVITY IN ADOLESCENTS

У сучасному суспільстві проблема всебічного розвитку підлітків набуває особливої актуальності. Швидкий розвиток інформаційних технологій, збільшення часу, проведеного за комп'ютерами та мобільними пристроями, а також зниження рівня фізичної активності негативно впливають на фізичне та психоемоційне здоров'я молоді. Зростає проблема зниження фізичної активності підлітків та погіршення їх психоемоційного стану через малорухливий спосіб життя й активне використання цифрових технологій. У зв'язку із цим виникає потреба в ефективних формах діяльності, які б сприяли гармонійному розвитку підлітків, поєднуючи фізичну активність, емоційне самовираження та соціальну взаємодію.

Саме таким видом діяльності є хореографія, яка поєднує фізичну активність, творче самовираження та емоційний розвиток. Заняття хореографією сприяють розвитку координації рухів, витривалості, пластичності, а також стимулюють когнітивні процеси, зокрема пам'ять, увагу та творче мислення. Крім того, танець допомагає підліткам розвивати комунікативні навички, вчить працювати в колективі та формує почуття відповідальності.

Саме тому дослідження когнітивних, психофізіологічних і соціальних аспектів танцювальної діяльності є важливим для розуміння впливу хореографії на розвиток підлітків та вдосконалення методів навчання у сфері хореографічного мистецтва.

Танцювальну діяльність дітей і підлітків з точки зору когнітивних, психофізіологічних та соціальних аспектів досліджували такі науковці з України, як Георгій Коробейніков, Леся Коробейнікова, Марія Булатова, Вероніка Мішко, Олена Ярмак, Ірина Хмельницька та Микола Кудря, а також зарубіжні дослідники, зокрема Міріам Жігер (США), Мірела Флоріна Крецу (Румунія), Константінос Цуніс-Ціцікас, Дімітріс Гулімаріс, Панайотіс Антоніу, Георгія Іфантіду та Евангелос Бебецос (Греція).

Мною було вивчено три дослідження зазначених авторів: "Enhancing Cognition Through Children's Dance Creation" («Розвиток когнітивних здібностей через створення дітьми танцю»), "Connection of the Formation of Choreographic Skills with Psychophysiological Characteristics in Young Athletes" («Зв'язок формування хореографічних навичок із психофізіологічними характеристиками у юних спортсменів») та "The Effect of Recreational Traditional Dance Programs on the Development of Social Skills in Children" («Вплив рекреаційних програм традиційного танцю на розвиток соціальних навичок у дітей»). Ці наукові праці присвячені вивченню когнітивних, психофізіологічних і соціальних аспектів залучення дітей та підлітків до танцювальної діяльності.

Перше дослідження, проведене у форматі феноменографічного аналізу за участю 42 учнів із трьох шкіл США та вивчає особливості мислення дітей у процесі створення групової хореографії. Отримані результати свідчать, що колективна робота над танцем активізує різноманітні когнітивні стратегії, а взаємодія в групі відіграє важливу роль у формуванні творчості, рефлексії та навичок прийняття рішень.

Друге дослідження вивчає зв'язок між психофізіологічними характеристиками та набуттям хореографічних навичок у юних спортсменів у змагальному танці. Результати показують, що кращий рівень успішності пов'язаний з ефективним емоційним контролем, розвинутою обробкою візуальної інформації, вербальним інтелектом та стабільним нейродинамічним функціонуванням.

Третє дослідження оцінює вплив участі в програмах розважального народного танцю на соціальні навички дітей віком 10–12 років. Протягом чотирьох місяців спостерігалися значні зміни в співпраці, розвитку емпатії та просоціальної поведінки, а також зменшення імпульсивності й деструктивних проявів.

Результати даних трьох досліджень мають важливе значення для сучасного суспільства, оскільки вони підтверджують позитивний вплив танцювальної діяльності на різні аспекти розвитку дітей і підлітків. У період, коли молодь часто веде малорухливий спосіб життя та стикається з підвищеним рівнем стресу, танці можуть виступати ефективним засобом підтримки фізичного й психічного здоров'я.

У сукупності дослідження підкреслюють що танець — багатовимірне середовище розвитку, яке сприяє активізації когнітивних процесів, зокрема розвитку творчого мислення, рефлексії, здатності до прийняття рішень, сприяє розвитку моторної координації, покращує психофізіологічний стан підлітків, допомагає зменшити рівень стресу та емоційного напруження.

Дослідження також доводить значний соціальний ефект танців, оскільки групова хореографія допомагає формувати комунікативні навички, навички співпраці, взаєморозуміння, емпатії та відповідальності, а також зменшує імпульсивність та конфліктність серед дітей.

У сучасному світі це сприяє гармонійному розвитку особистості та формуванню здорового й активного способу життя серед молоді.

Отже, ці дослідження доводять, що танцювальна діяльність є ефективним засобом когнітивного, психофізіологічного та соціального розвитку дітей і підлітків. Отримані дані підтверджують доцільність інтеграції танцювальних занять в освітній процес і спортивну підготовку задля гармонійного розвитку дітей та можуть бути використані для вдосконалення освітніх і тренувальних програм, спрямованих на гармонійний розвиток молоді.

В. Конош

**УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ КОСТЮМ:
ЕТНІЧНИЙ КАНОН ЧИ НАВ'ЯЗАНИЙ СТЕРЕОТИП?**

V. Konosh

**UKRAINIAN NATIONAL COSTUME:
AN ETHNIC CANON OR AN IMPOSED STEREOTYPE?**

У представлених тезах розглядається український національний костюм як невіддільний елемент культурної спадщини та один із маркерів національної ідентичності. Проаналізовано історичні передумови формування традиційного українського вбрання, особливості його функціонування в сценічному мистецтві та причини виникнення стереотипних уявлень про народний костюм. Окрему увагу приділено співвідношенню автентичних традицій та сценічній стилізації в сучасному культурному просторі.

Актуальність теми зумовлена потребою аналізу змін, яких зазнає український національний костюм у контексті сучасного сценічного мистецтва. В умовах швидкої трансформації культурних кодів важливим є з'ясування того, яким чином традиційний костюм використовується на сцені та як він сприяє відображенню національної ідентичності. У хореографії, театрі та музичних проєктах костюм є не лише декоративним елементом сцени, а важливим засобом формування художнього образу. Водночас у масовій культурі часто виникають спрощені або стереотипні уявлення про український костюм, що потребують наукового переосмислення.

Формування українського традиційного костюма відбувалося протягом тривалого історичного періоду та було пов'язано із соціальними та економічними змінами на території України. Його витоки сягають давніх історичних періодів, коли формувалися перші типи одягу та декоративних елементів.

Сценічний костюм має низку особливостей, що відрізняють його від традиційного народного одягу. Для нього характерні більш насичені кольори, використання полегшених тканин і декоративних елементів, які підсилюють візуальний ефект під час виступу та дають артисту легкість під час виконання хореографічних рухів. У культурному просторі поширеним є явище, яке умовно позначають терміном «шароварщина». Воно пов'язане зі стереотипним уявленням про український народний костюм як про набір яскравих декоративних елементів. Подібні образи часто формувалися в масовій культурі та мистецтві, що сприяло появі узагальненого сценічного образу, який не завжди відповідає історичним реаліям.

Сучасні митці дедалі частіше звертаються до автентичних джерел українського костюма. Використання етнографічних матеріалів, музейних колекцій та історичних досліджень дозволяє точніше відтворювати традиційні форми одягу та зберігати їх культурну цінність. У хореографії та сценічному мистецтві це сприяє формуванню більш глибокого та змістовного сценічного образу.

Важливою також є переосмислення жіночого та чоловічого сценічного костюма. Якщо раніше сценічні образи часто підпорядковувалися ідеологічним моделям, то сьогодні художники костюма прагнуть підкреслити індивідуальність персонажа, його характер та пластичні можливості виконавця.

У сучасних умовах український сценічний костюм виконує не лише художню функцію, але й сприяє збереженню історичної пам'яті в міжнародному мистецькому просторі.

Отже, український національний костюм є складним культурним феноменом, що поєднує історичні традиції, регіональні особливості та сучасні художні зміни. Сценічні версії народного вбрання можуть як зберігати автентичні риси, так і створювати нові образні форми. Саме тому важливо розрізняти етнічний канон і стилізовані сценічні моделі, щоб уникати спрощених стереотипів та забезпечувати коректне відображення української культурної спадщини.

Л. Вельган, К. Клошник, Л. Шур

ОСОБЛИВОСТІ РИТМІЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ

L. Velgan, K. Kloshnyk, L. Shchur

FEATURES OF THE RHYTHMIC ORGANIZATION OF UKRAINIAN FOLK DANCES

Український народний танець є важливою складовою традиційної художньої культури, у якій органічно поєднуються музика, рух, пластика та ритм. Однією з визначальних характеристик танцювального мистецтва виступає ритмічна організація, що забезпечує структурну впорядкованість рухів, формує динаміку виконання та визначає характер танцювального образу. Ритм виступає своєрідним каркасом, на якому вибудовується вся система танцювальної лексики, композиції та взаємодії виконавців.

У традиційній культурі ритмічна структура танцю формувалася в тісному взаємозв'язку з музичною традицією, обрядовими практиками та соціальними функціями танцю. Звідси, дослідження ритмічної організації українських народних танців дозволяє глибше зрозуміти особливості їхньої пластичної мови, локальні стильові відмінності та принципи формування танцювальної композиції.

Актуальність теми зумовлена також необхідністю збереження традиційних елементів народної хореографії в умовах активного розвитку сценічних форм танцю. У процесі сценічної інтерпретації народних танців важливо враховувати їхню автентичну ритмічну основу, адже саме вона визначає характер руху, динаміку виконання та емоційну виразність танцю.

Проблематика дослідження українського народного танцю привертала увагу багатьох науковців у галузі хореографії, етнохореології та етномузикології. У наукових працях висвітлюються питання походження танців, їхньої композиційної структури, стилістичних особливостей та регіональної специфіки.

Дослідники народної хореографії звертали увагу на взаємозв'язок музичного та танцювального компонентів, підкреслюючи, що ритмічна організація виступає важливим елементом формування танцювальної форми. У наукових працях розглядаються особливості метроритмічної структури музичного супроводу народних танців, а також взаємодія музичної фрази з руховою лексикою.

Водночас у сучасній етнохореології дедалі більшої уваги набуває дослідження ритму як комплексного явища, що поєднує музичний, руховий та композиційний аспекти танцю. Такий підхід дозволяє розглядати ритмічну організацію не лише як характеристику музичного супроводу, а як систему взаємодії музики, руху та виконавської манери.

Ритмічна організація танцю являє собою систему впорядкування танцювальних рухів у часі відповідно до метроритмічної структури музичного супроводу. Вона включає такі компоненти, як темп, метр, ритмічні акценти, тривалість рухів, повторюваність танцювальних мотивів та співвідношення рухових фраз із музичними періодами.

У народному танці ритм проявляється не лише в музичному супроводі, а й у самій танцювальній лексикі. Багато рухів мають чітко виражений ритмічний характер і підкреслюють метричну структуру музики. До таких елементів належать притупи, підскоки, стрибки, дрібушки, оберти та інші рухові фігури, які формують ритмічний малюнок танцю.

Особливістю українських народних танців є поєднання чітких ритмічних структур із елементами імпровізації. Виконавці можуть варіювати окремі рухи, зберігаючи при цьому загальну ритмічну основу танцю. Така варіативність сприяє живому розвитку танцювальної традиції та створює умови для творчого самовираження виконавців.

Українські народні танці характеризуються різноманітністю метроритмічних структур, що зумовлює багатство їхніх пластичних форм. Найбільш поширеними є двочасткові та тричасткові метричні структури.

Двочасткові ритми часто використовуються в швидких танцях, які вирізняються енергійністю, динамічністю та чіткістю рухів. У таких танцях ритмічні акценти підкреслюються притупами, стрибками та іншими активними рухами, що створюють відчуття ритмічної напруженості й рухової енергії.

Тричасткові ритмічні структури надають танцю більш плавного та мелодійного характеру. У таких танцях рухи виконуються м'якше, з більшою увагою до пластики корпусу та рук. Водночас у межах одного танцю може поєднуватися різні ритмічні моделі, що створює цікаві композиційні контрасти.

Окремі танцювальні форми характеризуються використанням синкопованих ритмів або зміщенням акцентів. Подібні ритмічні особливості надають танцю динамічності, сприяють розвитку рухової варіативності та підсилюють емоційне забарвлення виконання.

Ритмічна організація українських народних танців тісно пов'язана з їхнім музичним супроводом та структурою рухової лексики. Більшість танців мають чітко визначені метричні моделі, які формують характер виконання та динаміку танцювальної композиції.

Одним із найвідоміших українських танців є гопак, для якого характерний двочастковий метр (2/4). Ритмічна структура цього танцю відзначається чітким акцентуванням сильної долі такту, що підкреслюється енергійними притупами, стрибками, присіданнями та віртуозними чоловічими елементами. Часто ритмічний малюнок гопака має варіативний характер: у повільніших епізодах використовуються плавніші рухи, тоді як у кульмінаційних частинах темп значно прискорюється, що створює відчуття наростання динаміки.

Іншим поширеним танцем є козачок, який також базується на двочастковому розмірі (2/4), проте має іншу ритмічну організацію. Для козачка характерний швидкий темп і дрібна рухова лексика, що проявляється у виконанні численних дрібушок, підскоків та легких кроків. Ритмічна структура козачка відзначається більшою рухливістю та імпровізаційністю, що дозволяє танцюристам варіювати послідовність рухів, зберігаючи загальну метричну основу.

Важливе місце в українській танцювальній традиції займає коломийка, ритмічна організація якої пов'язана з характерним двочастковим метром (2/4) та швидким темпом виконання. Ритмічний малюнок коломийки вирізняється чіткою періодичністю та повторюваністю рухових мотивів. Особливістю танцю є чергування коротких танцювальних фраз, що відповідають музичним періодам. Рухи часто супроводжуються акцентованими притупами, які підсилюють ритмічну виразність танцю.

До танців із тричастковою метричною структурою належить метелиця, для якої характерний розмір 3/4 або варіативні метричні поєднання. Ритмічна організація метелиці створює відчуття безперервного обертального руху. Танцювальні фігури виконуються по колу, а швидке чергування кроків і обертів формує плавний, але водночас динамічний ритмічний малюнок.

Значну роль у танцювальній культурі України відіграють і польки, що поширилися у XIX ст. та стали невіддільною частиною народного побутового танцю. Полька має чітку двочасткову ритмічну структуру (2/4), що визначає характерну послідовність рухів: крок — підскок — крок — підскок. Така ритмічна формула створює легкий і жвавий характер танцю та забезпечує ритмічну рівномірність виконання.

Ще одним прикладом є кадрили, яка має складнішу композиційну структуру та включає кілька танцювальних фігур. Ритмічна організація кадрили може змінюватися залежно від конкретної фігури, проте здебільшого вона ґрунтується на двочастковому метрі. Особливістю цього танцю є чітке чергування танцювальних епізодів і фігур, що створює своєрідний ритмічний цикл.

Отже, ритмічна організація є одним із ключових елементів структури українських народних танців. Вона визначає взаємодію музики й руху, формує динаміку танцювальної композиції та впливає на характер виконання.

Аналіз ритмічних особливостей народної хореографії свідчить про багатство метроритмічних моделей, різноманітність рухової лексики та тісний зв'язок танцю з музичною традицією. Важливою ознакою українських народних танців є поєднання чіткої ритмічної структури з варіативністю виконання, що забезпечує динамічний розвиток танцювальної традиції.

Л. Вельган, Л. Шчур

ІМПРОВІЗАЦІЯ В ПОБУТОВИХ ТРАДИЦІЙНИХ ТАНЦЯХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ

L. Velgan, L. Shchur

IMPROVISATION IN DOMESTIC TRADITIONAL DANCES OF WESTERN PODILLIA

Традиційна танцювальна культура українців є важливою складовою нематеріальної культурної спадщини, що відображає історичний досвід, світогляд та естетичні уявлення народу.

У контексті етнохореологічних досліджень особливу увагу привертають танцювальні традиції Західного Поділля — історико-етнографічного регіону, що вирізняється багатством фольклорних форм і локальних варіантів народної хореографії. Побутові танці цього регіону характеризуються значною варіативністю виконання та активним використанням імпровізаційних елементів.

Дослідники народної хореографії підкреслюють, що важливою рисою традиційного танцю є його варіативність. На відміну від сценічних форм, у яких

рухи мають чітко зафіксовану послідовність, у побутових танцях виконавці часто змінюють рухи, додають нові елементи або варіюють ритмічний малюнок. Саме ця варіативність і становить основу імпровізаційного характеру танцю.

У сучасній етнохореології імпровізація розглядається як один із механізмів функціонування традиції. Вона дозволяє поєднати усталені танцювальні моделі з індивідуальним творчим проявом виконавців, що сприяє збереженню живого характеру народної танцювальної культури.

У контексті традиційної хореографії імпровізацію можна визначити як процес творчого варіювання танцювальних рухів у межах усталеної ритмічної та композиційної структури танцю. Імпровізація не означає повної довільності виконання, оскільки танцівники дотримуються певних традиційних моделей рухів, ритмічних формул та композиційних принципів.

Імпровізаційність у народному танці проявляється передусім у варіюванні рухової лексики. Виконавці можуть змінювати послідовність кроків, додавати притупи, оберти або стрибки, змінювати амплітуду рухів та темп виконання. При цьому зберігається загальна структура танцю, що забезпечує його впізнаваність.

Важливою особливістю імпровізації є також індивідуальна манера виконання. Кожен танцюрист привносить у танець власні рухові варіації, що формує своєрідний стиль виконання. Саме тому в традиційному середовищі танці одного типу могли мати кілька локальних варіантів.

Побутові танці Західного Поділля функціонували в тісному зв'язку з традиційним соціальним життям громади. Найчастіше вони виконувалися під час вечорниць, молодіжних забав, весільних святкувань, храмових свят та інших громадських подій. Саме такі ситуації створювали сприятливі умови для розвитку імпровізаційної танцювальної практики.

На вечорницях або забавах танці виконувалися під супровід народних музикантів у складі таких традиційних інструментів, як скрипка, цимбали, бубон, басоля. Музичний супровід зазвичай мав імпровізаційний характер, що стимулювало й танцюристів до творчого варіювання рухів.

Імпровізація в побутових танцях Західного Поділля проявляється в різних формах. Найпоширенішою є варіативність танцювальних кроків. Танцюристи можуть змінювати послідовність рухів, комбінувати різні елементи або вводити нові рухові фігури.

Іншою формою імпровізації є зміна ритмічного малюнка танцю. Виконавці можуть варіювати акценти рухів, додавати притупи або інші ритмічні елементи, що підсилюють динаміку танцю.

Поширеним явищем є також імпровізаційні сольні виходи, коли танцюрист на короткий час виходить у центр кола або перед партнерами й демонструє власні рухові варіації. Подібні епізоди особливо характерні для чоловічого виконання, де велике значення мають віртуозні рухи, стрибки та присідання.

У танцювальній традиції Західного Поділля поширені різноманітні побутові танці, серед яких особливо місце посідають парні польки, верховини, коломийки, вальси, краков'яки та інші.

Важливу роль у формуванні імпровізаційного характеру танцю відіграє взаємодія між музикантами та танцюристами. У традиційному середовищі музиканти часто реагували на рухи танцюристів, змінюючи темп або варіюючи мелодію.

Подібний діалог між музикою і рухом створював умови для імпровізації. Танцюристи могли змінювати характер виконання залежно від музичного супроводу, а музиканти, своєю чергою, підлаштовували гру під ритміку танцю.

Така взаємодія сприяла формуванню гнучкої танцювальної структури, у якій поєднувалися традиційні елементи та індивідуальні варіації.

Імпровізація відіграє важливу роль у збереженні та розвитку традиційної танцювальної культури. Завдяки імпровізаційності танець не є статичною формою, а постійно змінюється та адаптується до нових умов, що дозволяє виконавцям творчо осмислювати традиційні рухи та поєднувати їх із власними руховими знахідками. У результаті виникають нові варіанти танцю, які із часом можуть закріплюватися у традиції.

Отже, побутові традиційні танці Західного Поділля характеризуються значною варіативністю виконання та активним використанням імпровізаційних елементів. Імпровізація проявляється у варіюванні танцювальних кроків, зміні ритмічного малюнку, індивідуальній манері виконання та сольних виходах танцюристів.

Важливим чинником імпровізаційності є взаємодія між музикантами та танцюристами, яка створює умови для творчого розвитку танцю. Саме завдяки імпровізації традиційна танцювальна культура зберігає свою динамічність та здатність до розвитку.

Дослідження імпровізаційних практик у побутових танцях Західного Поділля сприяє глибшому розумінню особливостей функціонування народної хореографії та є важливим кроком у збереженні танцювальної спадщини регіону.

Р. Казлітін

ПРИВАТНІ ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ ЯК ОСЕРЕДОК РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ФУНКЦІОНУВАННЯ

R. Kazlitin

PRIVATE DANCE STUDIOS AS CENTERS FOR THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY AND THE SPECIFICS OF THEIR FUNCTIONING

Нині хореографія розвивається не тільки в межах професійних мистецьких навчальних закладів, а й активно поширюється в приватних танцювальних студіях. Саме такі студії часто стають місцем, де діти та молодь знайомляться з різними сучасними стилями танцю, розвивають свої навички та пробують себе у творчості. Завдяки більш вільному формату занять, різноманіттю напрямів і відкритості для всіх охочих, приватні студії роблять танцювальне мистецтво ближчим і доступнішим для широкого кола людей. У результаті вони поступово стають важливою частиною сучасного культурного середовища та сприяють популяризації танцю.

Однією з особливостей приватних танцювальних студій є те, що вони можуть доволі швидко змінювати формат роботи та підлаштовуватися під нові тенденції в хореографії. На відміну від традиційних навчальних закладів, у таких студіях легше вводити нові стилі танцю або пробувати інші підходи до навчання. Саме тому тут часто можна зустріти різні напрями сучасного танцю, наприклад contemporary, hip-hop, jazz-funk, street dance та інші популярні стилі. Це робить заняття цікавішими та допомагає залучати до танцю дітей, підлітків і дорослих різного віку.

Робота в приватній танцювальній студії дає можливість на практиці побачити, як організовується навчальний і творчий процес у такому колективі. Педагог займається не тільки проведенням занять, а й підготовкою танцювальних номерів для концертів, фестивалів і різних конкурсів. Це включає створення хореографії, проведення репетицій, підбір музики та продумування сценічного образу для виступу. Особистий досвід показує, що саме участь у виступах дуже мотивує дітей: вони починають більше старатися на заняттях, проявляють ініціативу та активніше розвивають свої творчі здібності.

На відміну від державних мистецьких закладів, у приватних танцювальних студіях робота викладача часто виходить за межі звичайного викладання. Тут педагог нерідко поєднує навчальну діяльність із організаційною роботою та певними елементами культурного менеджменту. Фактично керівник студії виконує значно більше обов'язків, ніж просто проводить заняття з танцю. Його робота пов'язана не лише з навчанням техніки та розвитком творчих здібностей учнів, а й з організацією життя колективу. Зокрема, він готує танцювальні номери, координує репетиції, займається підготовкою концертів, звітних виступів, а також організовує участь колективу у фестивалях, конкурсах та інших творчих подіях. Окрім цього, керівник студії часто бере на себе й адміністративні завдання. До них належить формування груп, складання розкладу занять, спілкування з батьками, організація репетицій та узгодження роботи викладачів. Також важливою частиною діяльності є представлення результатів роботи студії — участь у концертах, культурних заходах, а також висвітлення діяльності колективу в інтернеті та соціальних мережах.

Отже, керівник приватної танцювальної студії фактично поєднує кілька ролей одночасно: він є викладачем, хореографом-постановником, організатором творчих подій і людиною, яка займається розвитком та просуванням студії. Саме така різноманітність обов'язків допомагає підтримувати активну роботу колективу, розвивати його та створювати сприятливе творче середовище для учнів. Загалом можна сказати, що приватні танцювальні студії сьогодні відіграють помітну роль у розвитку сучасної хореографії. Вони поєднують навчання, постановку танцювальних номерів і організацію різних творчих подій. Завдяки цьому танцювальне мистецтво стає більш доступним і популярним, а також з'являються нові можливості для творчої активності дітей і молоді.

I. Макарова

ІНКЛЮЗИВНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ПРОСТІР ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ТАНЦІВНИКІВ З РІЗНИМИ МОЖЛИВОСТЯМИ

I. Makarova

INCLUSIVE CHOREOGRAPHY AS A SPACE FOR CREATIVE SELF-REALIZATION OF DANCERS WITH DIFFERENT CAPABILITIES

Сучасні тенденції розвитку освіти та культури, передбачають створення умов та однакових прав для людей з різними можливостями у творчій діяльності. Інклюзивний підхід до мистецтва має завдання забезпечити доступ до культурного простору та підтримки творчого розвитку кожної особистості.

Хореографія має значний потенціал для впровадження інклюзивних практик, оскільки танець є універсальною мовою вираження емоційних переживань та художніх образів. В аматорських хореографічних колективах саме інклюзивна

діяльність дозволяє об'єднати учасників з різним рівнем досвіду, фізичної підготовки та індивідуальних особливостей.

Інклюзивна хореографія сприяє не тільки розвитку творчих здібностей танцюристів, а й підвищує їхню впевненість у собі та створює сприятливі умови для соціальної взаємодії. Саме тому вивчення методологічних аспектів щодо організації інклюзивної хореографічної діяльності є актуальним завданням сучасної мистецької педагогіки. Тому важливим завданням хореографа-викладача є визначення педагогічних інструментів та методів, які можна використовувати під час роботи з танцівниками з різними можливостями. Також інклюзивний підхід передбачає організацію творчого процесу, у якому кожен учасник має можливість реалізувати свій потенціал незалежно від фізичних чи психофізичних особливостей. У такому колективі важливим є не лише технічний рівень виконання рухів, але й індивідуальність, емоційність та здатність до художнього самовираження.

Важливу роль у впровадженні інклюзивного підходу відіграє хореограф-викладач, який організовує освітній та творчий процес з урахуванням індивідуальних потреб танцівників. Для цього можуть бути використані різні педагогічні засоби та методи.

Одним із таких засобів є метод адаптації хореографічного матеріалу, який передбачає зміну темпу, амплітуди або складності рухів відповідно до можливостей учасників. Хореограф може використовувати різні варіанти виконання одного руху, що дозволяє залучати до танцювальної композиції танцюристів з різним рівнем підготовки.

Також ефективним є метод поступового вивчення рухів, коли складна комбінація розбивається на окремі елементи, які поступово об'єднуються в цілісну хореографічну структуру. Такий підхід сприяє кращому засвоєнню матеріалу та підвищенню впевненості танцівників у власних здібностях.

Під час роботи з інклюзивним колективом доцільно використовувати метод імпровізації, який дозволяє учасникам вільно експериментувати з рухом та знаходити індивідуальні способи пластичного вираження. Імпровізаційні вправи сприяють розвитку творчої уяви та формуванню власного стилю руху.

Ще одним важливим педагогічним інструментом є метод партнерської взаємодії, він передбачає виконання вправ або танцювальних фрагментів у парах або групах та сприяє розвитку комунікативних навичок, взаємодії та довіри між членами колективу.

У процесі постановки танцювальних номерів хореограф може використовувати метод колективної творчості, залучаючи учасників до створення хореографічних елементів або до формування сценічного образу.

Це сприяє підвищенню мотивації танцівників та дозволяє кожному відчувати власну важливість у творчому процесі.

Важливу роль відіграє використання музично-ритмічних вправ, спрямованих на розвиток координації рухів, почуття ритму та пластики. Такі вправи допомагають учасникам краще відчувати музичний супровід та гармонійно поєднувати рух з музикою.

Таким чином, можна сказати, що інклюзивна хореографія є важливим напрямом сучасної мистецької практики, та сприяє творчій самореалізації танцівників із різними можливостями. Вона створює умови для розвитку індивідуальних здібностей, формує позитивну самооцінку та сприяє соціальній інтеграції учасників.

Також ефективність інклюзивної хореографічної діяльності значною мірою залежить від педагогічної майстерності балетмейстера, який під час роботи користується різними методами навчання, включаючи адаптацію хореографічного матеріалу, навчання покроковим рухам, імпровізацію, партнерську взаємодію та колективну творчість.

О. Герчук

**ДІАЛОГ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ:
СИНТЕЗ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ
ІЗ СУЧАСНИМИ ХОРЕОГРАФІЧНИМИ ПРАКТИКАМИ**

O. Herchuk

**DIALOGUE OF TRADITION AND INNOVATION:
SYNTHESIS OF UKRAINIAN FOLK CHOREOGRAPHY
WITH MODERN CHOREOGRAPHIC PRACTICES**

Українська народна хореографія пройшла великий шлях від обрядів до професійного сценічного мистецтва. Її формування почалось із дохристиянських часів, коли рух був не елементом танцювального мистецтва, а магічним ритуалом. Перші витoki танцювального мистецтва були основною складовою календарної та сімейної обрядовості, а також мали сакральну функцію.

Згодом танцювальна культура почала розвиватись в умовах формування державності. Цей період ознаменувався переходом від синкретичного виконавського мистецтва до видовищно-професійного. Танець поступово змінював архаїчну форму на академічну, ретранслюючи характерні соціокультурні зміни певного історичного періоду. В процесі сталого поступу фольклорного танцю до народно-сценічної форми закріплювались композиційні та естетичні зміни, що згодом стали якісною характеристикою нового виду хореографічного мистецтва.

У наш час український народно-сценічний танець має чітку закріплену систему рухів та елементів, має чітку структуру. Проте те, що сьогодні танець відійшов від календарно-обрядового та родинно-побутового вжитку, він продовжує зберігати автентичні характеристики.

Культурно-політичні зміни ХХ–ХХІ ст. розвернули складні соціальні процеси, що вплинули на хореографічне мистецтво сучасності. Прискорена глобалізація, урбанізація, складні еміграційні та асиміляційні механізми — все це віддзеркалилось у появі нових стилів та форм хореографічного мистецтва. Виходячи з цього, ХХІ ст. для українського народно-сценічного танцю, який вже закріпив за собою систему рухів, образів та форм, стало часом нових трансформацій. В результаті експериментів із формою і стилем, з'явився новий спосіб стилізації українського народного танцю виразними засобами сучасної хореографії.

Необхідність якісної експериментальної обробки фольклору, синтезу традиції та сучасності, вимагали від хореографів поглибленого вивчення різних стилів хореографічного мистецтва. Процес реалізації окреслених завдань призвів до введення сучасних сценічних прийомів та новітніх технік руху, зберігаючи національну автентичність. Таким чином, взаємодія українського народного танцю із вуличними стилями танцю, не лише розширила його виражальні можливості, а й сприяла формуванню нового художнього мовлення, де традиційний танець став універсальним засобом вираження сучасної культурної ідентичності.

Експериментальна складова хореографічного світу, попри великий шлях розвитку не зупинилась. Час великих технологічних можливостей та проривів розкриває нові горизонти та провокує зміни танцювальної культури. Упровадження нових інноваційних технологій (відеопроєкції, VR/AR-технології та LED-екрани) в хореографію може стати великим поштовхом до нового бачення танцю та його сценічного оформлення.

Особливу увагу привертає можливість використання VR/AR-технологій. Поєднання українського народного танцю із сучасними стилями хореографії оброблене технологіями віртуальної реальності відкривають унікальні можливості до переосмислення простору, взаємодії з глядацьким залом та сприяють утворенню нових композиційних рішень. VR-технології дозволяють побачити танцювальні сцени під різними ракурсами, тим самим створити хореографічні постановки повністю віртуальним середовищем, відчувати рухи танцівників, які можуть взаємодіяти зі створеним навколо цим віртуальним простором та цифровими об'єктами, що поки неможливо перенести на реальну сцену. Використання AR-технологій надасть можливості поєднати сценічний простір із цифровими образами (доповнення реального танцювального руху віртуальними елементами). Використовуючи доповнену реальність (AR) під час танцю можна утворити появу віртуальної символіки чи орнаментальних елементів української культури, стилізувати ландшафти природи, обряди та їх образи. Завдяки цьому, на власні очі можна побачити різнопланову багаторівневу художню композицію, яка поєднала в собі пластику, рухи, та образи створенні цифровою візуалізацією, зберігши традиційність та автентичну складову.

Отже, використання сучасних технологій не тільки принесе прогрес в хореографічний світ, але й надасть можливість реалізовувати експериментальні ідеї хореографів: розширювати використання простору, опрацьовувати виразальні засоби, сформувані нові підходи до сценічної обробки композицій. Головне зазначити, що такий вид осучаснення має не лише базуватись на додаванні нових технологій та тенденцій, а і на якісному збереженні першооснови.

О. Чаркіна

СУЧАСНИЙ СТАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ В ТРЕНУВАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ З ХУДОЖНЬОЇ ГІМНАСТИКИ

О. Charkina

CURRENT STATE OF CHOREOGRAPHIC TRAINING IN THE RHYTHMIC GYMNASTICS TRAINING PROCESS

Сьогодні великого значення набуває хореографічна підготовка спортсменів як основа формування правильної постановки корпусу, розвитку виворотності, міцності стопи, арпomb (стійкості), емоційної виразності тощо. У зв'язку із цим, набуває актуальності розуміння специфіки проведення хореографічної підготовки та її особливості.

Ця проблема є у полі зору багатьох науковців і практиків, таких як: Сосіна В. Ю., Архипова О. Л., Омеляненко К. А., Воронцова М. О. та Тодорова В. Г., які розглядають особливості хореографічної підготовки та її прямий вплив на спортивний результат.

Мета нашого дослідження полягає у вивченні сучасного стану хореографічної підготовки в тренувальному процесі спортсменок із художньої гімнастики шляхом проведення та аналізу анкетування тренерів-хореографів.

В опитуванні взяла участь незначна частина респондентів (7 тренерів-хореографів), але важливим, на нашу думку, є розширена географія (м. Київ, м. Дніпро, м. Запоріжжя, м. Одеса, Україна та м. Тюбінген, Німеччина), що дає можливість простежити окремі тенденції та підходи до організації хореографічної підготовки в різних освітньо-тренувальних середовищах.

Респонденти, які взяли участь в опитуванні, належать до категорії «тренер-хореограф» (100 %), переважна більшість яких належить до вікової групи 40–50 років (50 %). І рівномірно розподілилась кількість респондентів (по 16,7 %), яка перебуває у віковій категорії — 18–20 років, 20–30 років та 30–40 років.

Більша частина опитуваних мають досвід роботи 5–10 років (42,9 %), інші (28,6 %) мають досвід понад 20 років, і незначна кількість респондентів (14,3 %) мають досвід роботи 0–3 роки та 3–5 років.

Треба зазначити, що окреме хореографічне заняття відбувається й впроваджується у 100 % опитуваних. Це свідчить про те, що проведення хореографії як самостійного заняття є універсальною та обов'язковою практикою.

Уточнюючи частоту та тривалість проведення хореографічних занять, можемо зазначити, що 71 % респондентів зазначили, що проводять заняття з частотою 1–2 рази на тиждень з тривалістю приблизно 1,5–2 години. Деякі (29 %) зазначили, що 45 хвилин триває хореографічна підготовка спортсменів, якщо це спортсмени початкового рівня.

Усі респонденти (100 %) зазначили комплексний підхід, що включає класичний екзерсис (біля опори та на середині), роботу в партнері (комплекс, гімнастика, розтяжки), а також відпрацювання роботи на середині: вправи на рівновагу, повороти, оберти. Крім того, дуже часто застосовується комбінований формат, де комбінують два засоби хореографічної підготовки спортсменів: сучасний і класичний танець. 20 % респондентів наголосили на важливості включення в структуру хореографічного заняття вправ на артистизм, ритмічні вправи та імпровізаційні вправи.

Щодо вікових категорій, то 57 % респондентів зазначили, що працюють з віковими категоріями від 3 років до 16 років. Інші респонденти (29 %) — з віковими категоріями від 10 років до 14 років, та 14 % опитуваних — з усіма віковими категоріями: від 4–5 років до майстрів спорту.

Варто наголосити на певних проблемах хореографічної підготовки спортсменів з художньої гімнастики, на які наголошують респонденти. Серед них виокремлюють: недостатність методичних матеріалів (особливо українських джерел), брак часу в загальному тренувальному плані, що призводить до скорочення класичного екзерсису, та недостатню увагу до якісного виконання базових рухів. Також зазначено проблеми, пов'язані з якістю підготовки: недостатній розвиток базових елементів класичного танцю, втрата артистизму та виразності композиції. Крім того, підкреслено комунікаційні проблеми (непорозуміння між тренером та хореографом).

Дуже важливо розуміти співпрацю тренера та хореографа. Тому під час опитування 85,7 % респондентів зазначили, що вони працюють у плідній співпраці.

Водночас 14,3 % респондентів взаємодіють без тісної співпраці. Однак найголовніше, що жоден респондент не наголосив на відсутності взаємодії.

Серія запитань у нашому анкетуванні передбачала важливість підвищення кваліфікації тренерів-хореографів. І тут результати опитування показали, що переважна більшість (85,7 %) готові брати участь у підвищенні кваліфікації, у знаходженні нових методів та форм. І лише 14,3 % респондентів — частково можуть залучатися до цієї активності.

Щодо майстер-класів, семінарів, то тут дійсно треба наголосити, що питання методики потребує більшого значення і методики певних вправ хореографічних у художній гімнастиці. І 100 % респондентів зазначили, що цікавим було б проведення майстер-класів із вивчення обертів, утримання балансу, роботи зі стопою, а також різні нові методи викладання хореографії з тими спортсменами, які мають травматичний досвід.

І наостанок хочемо зазначити, що 85,7 % респондентів наголошують на потребі професійної взаємодії спортивних хореографів, що є на сьогодні тільки починаючим аспектом в українській спільноті.

І якщо говорити про поради, які надають наші респонденти, то до них належать наступні: необхідність співпраці з тренером та адаптації класичних знань до потреб гімнастики, важливості вивчення специфіки спорту («вивчайте гімнастику, а не лише балет»), акцентувати на артистизмі та виразності, а не лише на техніці, та навчанні спортсменок «чути» музику. Також підкреслено важливість гнучкості, експериментів із сучасною музикою та стилями.

Таким чином, за результатами анкетування нами було виявлено сучасний стан хореографічної підготовки в тренувальному процесі з художньої гімнастики як достатній. Завдяки досвідченим хореографам, які взяли активну участь в опитуванні, ми з'ясували, що респондентам недостатньо сучасних українських методичних матеріалів, бракує часу в загальному тренувальному графіку для якісного відпрацювання бази, а також відчувається дефіцит спеціалізованих знань щодо адаптації балетної класики до специфічних вимог спорту. Для виправлення цієї ситуації необхідно забезпечити хореографів актуальними методиками, посилити професійну взаємодію між тренерами та хореографами, а також організувати регулярні майстер-класи, семінари та обміни досвідом, для подальшої розробки методики роботи з хореографічної підготовки спортсменів.

А. Соколик

СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЛЬСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ: СПІВВІДНОШЕННЯ АВТЕНТИКИ ТА СТИЛІЗАЦІЇ

A. Sokolyk

STAGE INTERPRETATION OF POLISH FOLK DANCES: THE RELATIONSHIP BETWEEN AUTHENTICITY AND STYLIZATION

Польський народний танець посідає вагоме місце в європейській культурній традиції, будучи важливим носієм національної ідентичності та художньо-естетичних цінностей. У сучасних умовах активного розвитку сценічного мистецтва, розширення його виражальних можливостей та інтеграції новітніх технологій особливої актуальності набуває проблема інтерпретації традиційної хореографії у сценічному просторі.

З одного боку, сучасна сценічна практика передбачає використання різноманітних засобів виразності, зокрема оновленого музичного оформлення, костюмографії, технічних засобів та елементів класичної й сучасної хореографії, що сприяє популяризації народного танцю. З іншого — активне застосування прийомів стилізації, узагальнення та спрощення хореографічного матеріалу може призводити до часткової втрати його автентичних рис і, як наслідок, послаблення зв'язку з першоджерелом.

У контексті збереження національної культурної спадщини особливої значущості набуває дослідження особливостей сценічної інтерпретації традиційних польських танців, зокрема трансформації їх основних виразних засобів — рухової лексики, композиційних рисунків, а також елементів костюму. Це зумовлює необхідність ґрунтовного наукового осмислення процесів адаптації народної хореографії до умов сучасної сцени з метою збереження її змістової та художньої цілісності.

Проблему сучасного сценічного виконання польських народних танців вивчали як польські, так і зарубіжні дослідники. Серед них Тадеуш Сигетинський, Міра Зімінська-Сигетинська, Олександр Яцковський. Маріан і Ядвіга Собеські після Другої світової війни записали багато матеріалу для створення архіву польської традиційної музичної культури. Саме цей матеріал широко використовується для постановок сценічних народних танців. Фундаментальною працею є дослідження Оскар Кольберга, який зібрав матеріали народної культури XVIII–XIX ст. на території тогочасної Польщі, систематизувавши їх у сорокатомному виданні «Народ, його звичаї, спосіб життя, мова, легенди, прислів'я, обряди, ворожіння, ігри, пісні, музика і танці».

Для сучасних хореографів праці О. Кольберга є ґрунтовним методичним посібником, що дозволяє відтворити первісну стилістику, кроки та обрядовий контекст танцю, зберігаючи його національну ідентичність.

Польські традиційні танці у своїх ритмах, пластиці зберегли характер, притаманний саме цій нації. Положення рук граційні, шляхетні ковзні голубці, специфічне положення тулуба, ключі. Примітно, що в багатьох польських танцях провідна роль належить саме жінці. Така особливість відображає своєрідні соціокультурні уявлення, відповідно до яких чоловік виконує репрезентативну, умовно «статусну» функцію, тоді як жінка забезпечує динаміку розвитку танцю. Саме жіноча партія часто вирізняється більшою руховою насиченістю, енергійністю та витривалістю, що особливо проявляється під час виконання складних підтримок й обертальних елементів. Специфіка обробки польського танцювального фольклору полягає в його академізації та стилізації шляхом поєднання народного танцю з виразними засобами класичного танцю, що допомагає уніфікувати позиції рук і ніг. Замість довільних побутових рухів з'являється графічність ліній, витонченість, шляхетність та академічність стилю, що робить кожен твір високохудожнім та професійним.

Сценічна інтерпретація також передбачає вплив сучасної хореографії на розвиток традиційних польських танців. Адже польський народний танець сформувався у своєму природному середовищі та визначається характерними ритмами, рухами, костюмами, допоміжними інструментами тощо. У свою чергу сценічний танець — це результат балетмейстерського трактування для сценічної презентації. Під час роботи над народним танцем сучасні хореографи акцентують

увагу на візуальному сприйнятті загальної картини. Для цього використовують більш складні рухи для підсилення автентичних шляхом їх стилізації та доведення до досконалості завдяки професійній майстерності виконавців. Автентичний танець адаптується для великого сценічного простору, насичується ускладненими па, дрібною технікою ніг, авторськими рухами, що не порушують польської ідентичності. Балетмейстер може збагатити першоджерело привнесенням конкретного сюжету, заснованого на звичаях, обрядах та розкриваючи народні образи, обов'язково дотримуючись національних виконавських традицій. Також велику роль у сценічній подачі польського традиційного танцю відіграють яскраві сценічні костюми, декорації, освітлення і музичне оформлення.

Найяскравішою візитівкою Польщі в світі є Державний ансамбль пісні і танцю «Мазовше». Хореографи ансамблю вдало поєднують власні танцювальні досягнення з традиційними польськими культурними цінностями, які подають глядачу у витонченій, довершеній формі. Рафал Оренчак та Ганна Кутас при стилізації танцю не втрачають краси першоджерела. Ритмічні «ключі» стають складнішими: хореографи додають їм чіткої синкопованої гостроти, що в поєднанні зі статуєю корпусу створює образ польського шляхетства.

Яскраві приклади обробки польського традиційного танцювального фольклору демонструє репертуар ансамблю народного танцю «Варшава» при академії фізичного виховання у Варшаві. Хореографи та виконавці цього ансамблю намагаються представити польський фольклор у новому вимірі, поєднуючи, наприклад, танець оберек із джазовими рухами. Хореографи Чеслав Терміна, Ришард Теперек, Магдалена Янковська, Кшиштов Лацінський у сценічних постановках приділяють велику увагу естетиці руху, яка досягається шляхом сценічної обробки. Ці рухи проходять певну трансформацію, стаючи більш акцентованими та просторовими. Наприклад, автентичні «ковзні голубці», які в народному побуті виконувалися м'яко та близько до підлоги, у сценічній стилізації набувають більшої амплітуди: удар підбивної ноги стає дзвінкшим, а ковзання — довшим і стрімкішим.

Отже, специфіка обробки польського танцювального фольклору полягає в поєднанні автентичних традиційних рухів із рухами класичної та сучасної хореографії, ускладненням композиції танцювальної техніки. При цьому особлива роль відводиться збереженню національного характеру кожного твору. У цьому поєднанні автентичним залишається генетичний код танцю: специфічна постава тулуба, характерні ритмічні малюнки «ключів» та шляхетна манера тримання рук та корпусу.

Н. Семенова

**ПОШУК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ
УКРАЇНСЬКИМИ ХОРЕОГРАФАМИ У 2022–2026**

N. Semenova

**SEARCH FOR NATIONAL IDENTITY
BY UKRAINIAN CHOREOGRAPHERS IN 2022–2026**

У період повномасштабного вторгнення Росії в Україну суспільні трансформації значно інтенсифікувалися, що вплинуло й на сферу мистецтва, зокрема хореографію. У цих умовах культурне середовище України зазнало суттєвих змін, а хореографічне мистецтво стало одним із просторів переосмислення національної

ідентичності. Це проявилось в зміні репертуарної політики театрів, появі нових балетних постановок на українські сюжети та активному зверненні до національних культурних кодів. У зв'язку із цим актуальним є аналіз балетних і хореографічних постановок, створених або поновлених у 2022–2026 рр., з метою виявлення нових моделей репрезентації національної ідентичності в українському танцювальному мистецтві.

У сучасному українському хореографічному контексті поняття національної ідентичності можна розглядати як комплекс пластичних, музичних, семантичних і соціокультурних рішень, що поєднують національні традиції з новими художніми сенсами. Такі практики формують нові моделі самовираження та самоідентифікації в танцювальному мистецтві. Сучасні дослідження засвідчують, що національна ідентичність у хореографії є складним культурним і семіотичним феноменом, що формується через тілесний досвід, пластичні форми, репертуарні практики та соціокультурні контексти. У цьому аспекті танець є не лише засобом художньої комунікації, а й формою культурної рефлексії та символічного спротиву, через яку відбувається осмислення сучасних суспільних процесів.

Особливе місце в цьому процесі посідає балетна вистава як одна з найскладніших форм хореографічного мистецтва. Балет можна розглядати як комплексну культурну систему, у якій через взаємодію пластики, музики, драматургії та сценічної образності відбувається передання історичних, естетичних і національно-культурних смислів. Національну балетну виставу можна визначити за кількома основними ознаками:

- сюжетною — звернення до української історії, літератури або фольклору;
- музичною — використання музики українських композиторів;
- хореографічною — синтез класичної лексики з елементами українського народного танцю та сучасними пластичними виражальними засобами;
- семантичною — репрезентація українського культурного і світоглядного контексту.

Національна специфіка балетної вистави може виявлятися не лише в сюжеті або сценографії, але й у пластичній мові танцю — моделі руху, темпоритмічній організації, внутрішній динаміці і характері сценічної взаємодії.

У зв'язку із цим у сучасному українському балетному театрі простежуються тенденції активної трансформації репертуару. Після 2022 р. низка українських театрів здійснила перегляд репертуарної політики, що проявилось в поступовій відмові від російських балетних постановок та водночас у розширенні присутності українських і європейських творів на сцені.

Наукова новизна дослідження полягає у виявленні нових репертуарних і хореографічних стратегій, за допомогою яких українські балетні театри та окремі хореографи після 2022 р. формують моделі національної культурної ідентичності та трансформують функцію класичного танцю в сучасному соціокультурному контексті.

Прикладом актуалізації української класичної спадщини є наявність у репертуарі таких національних балетних вистав як «Лісова пісня» М. Скорумського, «Лілея» К. Данькевича, «Вечори на хуторі біля Диканьки» та «Майська ніч» Є. Станковича. Зміни репертуарної політики також проявляються у відмові від російського балетного репертуару та активному зверненні до європейських постановок, зокрема

таких як «Даремна обережність» (Львівська опера, 2024), «Норовлива донька» (НОУ, 2025), «Собор Паризької Богоматері» (Схід Опера, 2025).

Серед сучасних тенденцій розвитку українського балету можна виокремити кілька напрямів. Перший — пов'язаний із переосмисленням української класичної спадщини, що проявляється у відновленні та нових інтерпретаціях відомих національних балетів. Другий — здійснення нових постановок на основі українських літературних і міфологічних сюжетів. До них належать нові версії балету «Сойчино крило» А. Кос-Анатольського (Київська опера, 2023), «Тіні забутих предків» І. Небесного (Львівська опера, 2024), «Мавка» В. Польової (Львівська опера, 2025), «Лісова» Т. Старинкова (Одеська опера, 2025). Третій — представлений сучасними експериментальними балетами на музику українських композиторів, серед яких «Драконячі пісні» М. Коломойця (Схід Опера, 2024) та «Соляріс» О. Родіна (Львівська опера, 2025).

Окрему групу становлять постановки, що інтерпретують світову літературну класику в новому культурному контексті, зокрема «Лускунчик Гофмана» І. Небесного (Київська опера, 2024) та «Аліса в Задзеркаллі» І. Гаркуші (Київ Модерн Балет, 2025). Також слід відзначити появу біографічних балетів, зокрема постановку «Леся» (Art Ballet Company, 2025), присвячену життю та творчості Лесі Українки та нові сучасні балети «Елегія воєнного часу» (НОУ, 2024), «Рапсодії кохання» (НОУ, 2025) та ін.

Таким чином, українська хореографія 2022–2026 рр. демонструє активний процес переосмислення національної ідентичності. Розвиток українського балетного театру в цей період засвідчує суттєву трансформацію його функцій: балет дедалі більше виступає не лише як форма академічного сценічного мистецтва, а як важливий інструмент культурної самоідентифікації.

Ці зміни проявляються в кількох ключових процесах: оновленні репертуару через активне звернення до української літератури, історії та міфології; створенні нових балетів на музику сучасних українських композиторів; переосмисленні класичної танцювальної лексики через інтеграцію елементів національної пластики; а також у переорієнтації репертуарної політики українських театрів у бік європейського культурного контексту.

У результаті український балет постає не лише як мистецька інституція, а і як важливий простір формування та репрезентації національної культурної ідентичності як всередині країни, так і на міжнародній сцені.

К. Бортник, К. Острівська

ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРІАЛУ В НАРОДНО-СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ: ДОСВІД В. ГЛУШЕНКОВА

K. Bortnyk, K. Ostrovska

TRANSFORMATION OF FOLKLORE MATERIAL IN FOLK STAGE CHOREOGRAPHY: THE EXPERIENCE OF V. GLUSHENKOV

У сучасних умовах активних трансформацій сценічного мистецтва та зростання інтересу до національної культурної спадщини особливої актуальності набуває проблема збереження та відтворення регіональних хореографічних традицій. У цьому контексті постає необхідність ґрунтовного вивчення творчості видатних балетмейстерів, які здійснили вагомий внесок у розвиток української народно-сценічної хореографії. Одним із таких митців є Володимир Миколайович

Глушенков — корифей подільської народної хореографії, чия діяльність сприяла збереженню, осмисленню та сценічній трансформації фольклорного матеріалу.

Окремі аспекти розвитку української народної та народно-сценічної хореографії висвітлювалися в працях вітчизняних дослідників, зокрема К. Василенка, Р. Гарасимчука, А. Гуменюка, Е. Зайцева, М. Шинкаренка, Л. Шур та інших. Водночас творчий доробок В. Глушенкова, зокрема його внесок у розвиток подільської хореографічної традиції, потребує подальшого системного дослідження та узагальнення.

В. Глушенков — один із провідних представників подільської хореографічної школи. Його творчий шлях розпочався в самодіяльному середовищі та отримав подальший розвиток у професійному колективі — ансамблі пісні і танцю «Подільська» Хмельницької обласної філармонії, де він проявив себе як виконавець і згодом як балетмейстер-постановник.

Важливим етапом становлення митця стало навчання в Київському інституті культури, що сприяло формуванню його як професійного хореографа та постановника. Повернувшись до ансамблю «Подільська», В. Глушенков започаткував новий підхід до побудови концертних програм, упроваджуючи вокально-хореографічні композиції та театралізовані дійства, у яких органічно поєднувалися танець, музика та спів.

Творчість митця розвивалася в контексті збереження та осмислення локальних хореографічних традицій Поділля, що зумовило її виразну регіональну ідентичність. Саме завдяки цьому його постановки відзначалися органічним поєднанням автентичних рухових елементів із авторським баченням сценічної форми.

Значну увагу митець приділяв експедиційній роботі, вивченню фольклорних першоджерел, що дозволяло йому відтворювати характерні риси подільської хореографічної лексики з високим ступенем достовірності. Це, у свою чергу, сприяло формуванню репертуару, який мав не лише естетичну, а й етнокультурну цінність. У процесі польових досліджень він збирав пісні, обряди, танцювальні елементи, що побутували в регіоні, та на їх основі створював сценічні хореографічні композиції. Серед них — «Вечорниці», «Василечки», «Купальські ігри», «Горщик каші», «На лузі» та інші. Особливістю творчого методу В. Глушенкова було поєднання автентичного матеріалу з авторською інтерпретацією, що дозволяло відтворювати образно-драматургічну цілісність танцю навіть за умов часткової втрати першоджерела.

Важливою складовою діяльності митця стала педагогічна та методична робота. Він є автором низки методичних розробок, присвячених композиції танцю, особливостям подільського костюму, хороводам та принципам їх побудови. Крім того, В. Глушенков здійснював активну постановочну діяльність у різних хореографічних колективах та проводив майстер-класи, популяризуючи подільську хореографічну традицію як в Україні, так і за її межами.

Отже, творчість Володимира Глушенкова репрезентує цілісну модель роботи з фольклорним матеріалом, що поєднує його збереження, реконструкцію та сценічну інтерпретацію. Його діяльність стала важливим чинником формування подільської народно-сценічної хореографії та сприяла розширенню її художніх можливостей. Водночас недостатня систематизація творчої спадщини митця актуалізує потребу подальших досліджень, спрямованих на введення його доробку в сучасний науковий дискурс.

А. Остриннікова, Б. Водяний

ФОРМОУТВОРЕННЯ В МУЗИЦІ ЯК СТРУКТУРНИЙ ОРІЄНТИР ДЛЯ ПОБУДОВИ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ

A. Ostriannikova, B. Vodiany

FORM-BUILDING IN MUSIC AS A STRUCTURAL FRAMEWORK FOR THE CONSTRUCTION OF CHOREOGRAPHIC COMPOSITION

Актуальність дослідження формоутворення в музиці як структурного орієнтира для побудови хореографічної композиції зумовлена сучасними трансформаціями сценічного мистецтва, у якому зростає потреба в системному та аналітичному підході до конструювання постановки. Сучасний хореограф постає перед необхідністю глибокого осмислення музичної структури твору та її свідомого використання в процесі побудови хореографічної композиції. Усвідомлення музичної форми дозволяє будувати композицію танцю як логічну й цілісну систему, де рухові рішення органічно співвідносяться з музичною драматургією та просторово-часовою структурою. Новизна підходу полягає в розгляді музичної форми не лише як теоретичної категорії, а і як конкретного інструменту композиційного мислення хореографа, що дозволяє трансформувати аналітичне розуміння музики в синтетичну сценічну структуру. Такий підхід підвищує ефективність постановочного процесу, сприяє розвитку системного мислення майбутніх хореографів і створює передумови для формування нових, більш складних та виразних хореографічних композицій.

Теоретичне підґрунтя взаємодії музичної та хореографічної форми базується на розумінні формоутворення в музиці як процесу закономірного розвитку тематичного матеріалу в часі. Музична форма не є статичною схемою, а постає як динамічна система співвідношень, у якій поєднуються повтор, контраст, варіювання, кульмінаційне зростання та розв'язання. Вона визначає логіку розгортання музичної думки, структурну цілісність твору та його внутрішню драматургію. Саме ця організованість і послідовність становлять основу для осмислення можливостей її пластичної інтерпретації.

Спільність музики й танцю виявляється передусім у часовій природі обох мистецтв. І музика, і хореографія розгортаються в процесі, підпорядковуються принципам ритмічної організації, фразування, симетрії та пропорційності. Організація часу в музиці через метр, ритм і темп має аналог у побудові рухових фраз, комбінацій і сценічних епізодів. Структурні межі музичних розділів можуть співвідноситися з композиційними блоками танцю, а кульмінаційні вузли — з просторовими й динамічними піками хореографічної дії. У цьому контексті хореографічна композиція постає як пластична інтерпретація музичної архітекτονіки, де простір і рух стають еквівалентами звукової форми.

Розгляд типів музичних форм відкриває широкий композиційний потенціал для хореографа. Періодична форма, заснована на співвідношенні запитання й відповіді, створює основу для побудови симетричних рухових структур і логічно завершених пластичних фраз. Двочастинна і тричастинна форми надають можливість організувати сценічний матеріал за принципом контрасту та повернення, що дозволяє вибудовувати чітку драматургічну траєкторію розвитку. Варіаційність відкриває перспективу для поступового ускладнення рухового матеріалу, трансформації мотивів, зміни просторових конфігурацій при збереженні інтонаційної єдності.

Особливої уваги заслуговують такі складні форми, як рондо та сонатна форма. Рондо з його принципом рефренності може бути інтерпретоване як чергування центрального пластичного образу з епізодами, що розширюють і збагачують основну тему. Сонатна форма, побудована на зіставленні та розвитку контрастних тематичних сфер, відкриває можливості для створення багатопланової сценічної композиції із чітко окресленими експозиційними, розробковими та репризними етапами.

Трансформація музичної форми в сценічну структуру передбачає не механічне копіювання, а творче переосмислення її принципів. Хореограф адаптує логіку музичного розвитку до специфіки сценічного простору, кількості виконавців, жанрових особливостей постановки. У результаті музична форма стає своєрідною структурною матрицею, яка спрямовує композиційне мислення, забезпечує внутрішню цілісність твору та сприяє гармонійному поєднанню звукової й пластичної організації.

Просторово-часова інтерпретація музичної форми передбачає перенесення закономірностей музичного розвитку в площину сценічного простору та рухової організації. Музичні розділи — експозиційні, розробкові, репризні чи варіаційні — можуть трансформуватися у відповідні мізансценічні блоки, кожен з яких має власну просторову конфігурацію, характер взаємодії виконавців і динамічну напругу. Такий підхід дозволяє структурувати сценічний матеріал не інтуїтивно, а відповідно до логіки музичної архітекτονіки, де межі розділів збігаються з композиційними змінами у побудові танцю.

Особливого значення набуває співвідношення музичної фрази та рухової комбінації. Музична фраза, що має завершену інтонаційну думку, може отримувати пластичний еквівалент у вигляді цілісної рухової структури з внутрішнім розвитком і кульмінаційною точкою. Збіг або свідоме зміщення акцентів між музичним і руховим матеріалом формує різні типи художньої взаємодії — від синхронної відповідності до контрапунктного співіснування. Динаміка сценічного простору при цьому підпорядковується музичній драматургії: зростання напруги може супроводжуватися розширенням просторового малюнка, ускладненням мізансцен, активізацією переміщень, тоді як ліричні або камерні епізоди — звуженням простору, концентрацією руху, статичними композиційними центрами. Таким чином, простір і час у хореографії стають пластичним відображенням музичного процесу.

Практичне значення структурного підходу полягає в підвищенні композиційної цілісності постановки. Орієнтація на музичну форму як на систему організації матеріалу допомагає уникати фрагментарності, випадковості та надмірної декоративності рухів. Хореограф отримує можливість вибудовувати композицію як логічно впорядковану модель, у якій кожен елемент має функціональне та смислове навантаження.

Крім того, такий підхід сприяє формуванню системного мислення хореографа. Усвідомлення структурних закономірностей музики розвиває здатність до аналітичного прогнозування розвитку сценічної дії, до моделювання композиції ще на етапі задуму. Використання принципів формоутворення в навчальному процесі може стати ефективним педагогічним інструментом у підготовці майбутніх фахівців, адже поєднання музичного аналізу з практикою постановки формує професійну рефлексію, композиційну дисципліну та здатність до творчого

переосмислення музичного матеріалу. У цьому контексті формування постає не лише теоретичною категорією, а й методологічною основою професійної хореографічної діяльності.

Узагальнюючи результати розгляду проблеми, слід зазначити, що формування в музиці є дієвим структурним орієнтиром у побудові хореографічної композиції, забезпечуючи її внутрішню впорядкованість і художню переконливість. Осмислення закономірностей музичного розвитку дозволяє хореографу трансформувати звукову архітектоніку в просторово-часову модель сценічної дії, де рухові, композиційні та мізансценічні рішення підпорядковуються цілісній драматургічній логіці.

Звернення до музичної форми як до методологічної основи композиційного мислення сприяє переходу від інтуїтивного конструювання танцю до усвідомленого проектування його структури. Це підвищує якість постановочного процесу, дозволяє уникнути композиційної фрагментарності та забезпечує гармонійне співвідношення змісту й форми. Водночас структурний підхід відкриває нові можливості для творчої інтерпретації, оскільки музична форма розглядається не як жорстка схема, а як гнучка модель, що може бути адаптована до жанрових, стилістичних і виконавських особливостей постановки.

Отже, інтеграція принципів музичного формування в хореографічну практику є перспективним напрямом розвитку професійної освіти та постановочної діяльності.

О. Мазурук, Б. Водяний

МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ПІДГОТОВКА ХОРЕОГРАФІВ У КОНТЕКСТІ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ТАНЦЮВАЛЬНИМ КОЛЕКТИВОМ

О. Mazuruk, B. Vodiany

MUSICAL AND INSTRUMENTAL TRAINING OF CHOREOGRAPHERS IN THE CONTEXT OF WORK WITH A CHILDREN'S DANCE GROUP

Актуальність музично-інструментальної підготовки хореографів у роботі з дитячим танцювальним колективом зумовлена підвищенням вимог до професійної компетентності керівника. Сучасний фахівець має не лише володіти технікою танцю, а й глибоко розуміти музичну структуру, відчувати ритм і темп, уміти добирати й адаптувати музичний матеріал відповідно до віку дітей. Такі вміння забезпечують ефективну організацію репетиційного процесу та розвиток музичності вихованців.

Теоретично ця підготовка ґрунтується на усвідомленні музики як невіддільної складової хореографії. Професійна діяльність хореографа передбачає знання основ музичної теорії, вміння аналізувати форму твору, відчувати його метроритмічну організацію та володіти елементарними інструментальними навичками. Музично-інструментальна компетентність виявляється в здатності узгоджувати рух і звук, розкривати характер музики та втілювати її образність у пластичній формі.

Важливою складовою цієї підготовки є музичність як інтегративна професійна якість, що поєднує слухову чутливість, ритмічне відчуття, емоційну реактивність і здатність до інтерпретації. Музичність забезпечує органічність руху, його відповідність темпоритму та образному змісту музичного твору. Взаємозв'язок музичного та хореографічного мислення проявляється в спільності їх структурних

принципів: обидва види мистецтва ґрунтуються на розвитку, контрасті, повторі, варіаційності, кульмінаційності. Хореограф, який володіє музичним мисленням, здатен будувати композицію танцю відповідно до логіки музичної драматургії, відчувати фразування, акценти, динамічні зміни.

Особливу роль у формуванні танцювального образу відіграють ритм і темп. Ритм визначає організацію рухів у часі, їх чіткість і виразність, тоді як темп впливає на характер виконання, емоційний тон і ступінь напруження сценічної дії. Метроритмічна структура музичного твору слугує основою для побудови хореографічного малюнка, визначає закономірності чергування рухів, пауз і акцентів. Усвідомлене опрацювання цих компонентів дозволяє хореографу створювати цілісний художній образ, у якому музика і танець перебувають у гармонійній єдності.

Специфіка музичного супроводу в роботі з дитячим танцювальним колективом зумовлена віковими особливостями музичного сприйняття дітей. У молодшому віці переважає емоційно-образне сприйняття музики, чутливість до яскравого ритму, чіткої метричної організації та контрастної динаміки. Діти легше засвоюють матеріал, що має виразний характер, просту форму й доступну темпову структуру. Тому добір музичного матеріалу повинен відповідати не лише художнім, а й педагогічним завданням: розвитку координації, уваги, пам'яті, ритмічного чуття та емоційної виразності.

Важливе значення в роботі з дитячим колективом має живий акомпанемент, який забезпечує гнучкість темпу, можливість варіювання тривалості фраз і адаптацію музики до рівня підготовки дітей. Елементарний інструментальний супровід, зокрема використання простих ударних інструментів або клавішних, сприяє активізації музичного слуху й формуванню відчуття ритмічної пульсації. Залучення дітей до елементарного музикування розвиває їх творчу ініціативу та поглиблює розуміння взаємозв'язку руху і звуку.

Формування музично-ритмічних навичок у дітей є одним із ключових завдань хореографа. Воно передбачає систематичну роботу над відчуттям пульсу, умінням розпізнавати сильні та слабкі долі, зміну темпу й динаміки, а також здатність узгоджувати власні рухи з музичним супроводом. Таким чином, музично-інструментальна підготовка хореографа стає необхідною умовою ефективної педагогічної діяльності, забезпечуючи гармонійний розвиток дитячого танцювального колективу та формування його художньої виразності.

Практичні аспекти музично-інструментальної підготовки хореографа безпосередньо пов'язані з формуванням прикладних умінь, необхідних для організації ефективного освітнього та репетиційного процесу. Володіння базовими навичками гри на музичному інструменті, насамперед на гітарі чи фортепіано як універсальних засобах супроводу, дає можливість керівникові самостійно забезпечувати музичне оформлення занять. Музичний інструмент дозволяє відтворювати мелодію, гармонію та ритмічну основу твору, варіювати темп і динаміку відповідно до педагогічних завдань, а також адаптувати музичний матеріал до рівня підготовки дітей. Навіть елементарне володіння інструментом сприяє кращому розумінню музичної структури, розвитку слухового контролю та впевненості в роботі з колективом.

Важливим напрямом підготовки є розвиток навичок імпровізації та підбору музики до танцювальних вправ. Імпровізація дає змогу оперативно реагувати

на хід заняття, змінювати характер музичного супроводу залежно від завдання, створювати нескладні ритмічні або мелодичні формули для розігріву, вправ на координацію чи розтягування. Уміння підбирати музичний матеріал передбачає аналіз його темпоритмічних, жанрових й образних характеристик, відповідність віковим особливостям дітей та змісту хореографічної композиції. Така діяльність формує у хореографа здатність мислити музично й водночас пластично, співвідносячи звукову тканину з руховою структурою.

У роботі з дітьми особливо ефективним є використання ритмічних вправ, музично-рухових ігор та елементів елементарного музикування. Ритмічні вправи допомагають сформувати відчуття пульсу, координацію та узгодженість рухів із музикою. Музично-рухові ігри активізують увагу, розвивають образне мислення й сприяють емоційному залученню дітей до навчального процесу. Залучення до простого інструментального супроводу, наприклад використання ударних інструментів або плескання й тупання як ритмічної основи, поглиблює розуміння взаємозв'язку між рухом і звуком та стимулює творчу ініціативу. Такі форми роботи створюють умови для інтеграції музичного й хореографічного розвитку, забезпечуючи комплексний вплив на особистість дитини.

Професійна значущість музично-інструментальної підготовки полягає в її безпосередньому впливі на якість навчального процесу. Хореограф, який володіє музичними вміннями, здатен гнучко організовувати заняття, уникати залежності від технічних засобів відтворення музики, оперативно коригувати темп і характер виконання вправ. Це підвищує педагогічну автономність керівника колективу, розширює його професійні можливості та сприяє більш ефективному плануванню репетиційної роботи.

Крім того, музично-інструментальна підготовка формує цілісне художнє мислення хореографа, у якому музика і танець сприймаються як єдиний творчий процес. Усвідомлення закономірностей музичної форми, динаміки та образності дозволяє глибше інтерпретувати хореографічний матеріал і створювати композиції, що вирізняються внутрішньою логікою та емоційною переконливістю. Розвиток творчої ініціативи та імпровізаційної культури сприяє професійному зростанню педагога, його здатності до експерименту й оновлення репертуару.

Узагальнюючи викладене, слід наголосити, що музично-інструментальна підготовка є важливим складником професійної компетентності хореографа, оскільки забезпечує органічне поєднання музичного та пластичного мислення в практичній діяльності. Вона формує здатність глибоко аналізувати музичний матеріал, усвідомлено добирати його відповідно до змісту постановки та педагогічних завдань, а також оперативно застосовувати інструментальні навички в процесі репетиційної роботи. Наявність музичних умінь підвищує професійну мобільність фахівця, розширює його творчі можливості та сприяє формуванню цілісного художнього бачення.

Значення музично-інструментальної підготовки особливо виразно проявляється у роботі з дитячим танцювальним колективом. Вона забезпечує ефективну організацію навчального процесу, сприяє розвитку музичальності, ритмічного чуття та емоційної виразності дітей.

Д. Наушта

**МЕТОДИКА РОЗРОБКИ КОСТЮМІВ ТА СЦЕНОГРАФІЇ ДЛЯ РЕПЕРТУАРНИХ
КОМПОЗИЦІЙ ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ**

D. Nashta

**METHODOLOGY FOR DESIGNING COSTUMES AND SCENOGRAPHY
FOR REPERTOIRE COMPOSITIONS
OF A CHILDREN'S CHOREOGRAPHIC ENSEMBLE**

Робота над репертуаром дитячого хореографічного колективу не проста й потребує чіткого розуміння специфіки втілення дитячого образу. Сценічне оформлення танцювальної композиції, розробка сценічного візуалу грає важливу роль у розкритті ідеї.

Ключовими елементами сценографії є світло, костюм, декорації та реквізит. Методика розробки сценографії та костюмів для репертуарних номерів дитячого колективу полягає в послідовному творчо-організаційному процесі створення візуального оздоблення, що сприяє розкриттю художнього задуму хореографічної постановки, формуванню цілісного сценічного образу та підсиленню емоційного сприйняття.

Використання реквізиту в дитячих хореографічних композиціях є важливим інструментом розкриття образності. Це сприяє активному розвитку координації та мілкої моторики, уяви і фантазії, а також розширенню лексичного запасу учня. Застосування допоміжних атрибутів потребує від танцівника уваги й злагодженої взаємодії в колективі. Водночас реквізит має використовуватися відповідно до принципу доцільності: він повинен бути легким, безпечним, не перешкоджати технічному виконанню хореографічних рухів.

Однією з основних функцій сценографії в дитячій хореографії є візуальне передання сенсів, образів та загального контексту глядачеві. Проте ще важливішим аспектом є полегшення сприйняття виконавцем умов та обставин сценічної дії. Підхід до створення візуальних образів є принципово важливим, оскільки існує потреба зважати на жанрову спрямованість номеру. Кожен танцювальний напрямок пропонує свою унікальну стилістику, вимагає певного конкретного образного оформлення та функціональності.

Костюми для виконання композицій народно-сценічного танцю базуються на принципі стилізації традиційного одягу. Вони повинні зберігати етнічні особливості, але бути адаптованими до сценічних умов: легшими за автентичні зразки, зручними для активних рухів, із відповідним взуттям та надійно закріпленими головними уборами.

Костюм, для виконання класичної хореографії, має підкреслювати пластику та лінії тіла, не приховуючи роботи м'язів і суглобів. Для дітей використовують спрощені варіанти сценічного одягу (наприклад, «шопенки», хітони), світлі трико для візуального подовження ліній ніг та акуратну зачіску, що відкриває шию і сприяє формуванню правильної постави.

Сучасна хореографія (modern, contemporary) часто тягнє до мінімалізму або концептуальності у структурі сценічного образу. Використовуються костюми, що щільно облягає тіло, асиметричні елементи та м'яке взуття або танець босоніж. Одяг не повинен містити довгих деталей, які можуть заважати виконанню рухів, особливо під час роботи на підлозі.

Для естрадного та вуличного напрямів характерні яскравість, використання модних тенденцій та об'ємного одягу (широкі штани, худі, бейсболки). Часто застосовуються трансформаційні костюми або декоративні ефекти, що підсилюють ефектність номера.

Особливим і відповідальним є процес розробки (специфіка створення) костюмів для дітей. Процеси створення сценічних костюмів для дорослих професійних артистів і для вихованців дитячого колективу мають суттєві відмінності, головною з яких є акцентування уваги не лише на візуальній складовій, а й на відповідності до ергономічних та фізіологічних особливостей, а перш за все постає питання вибору матеріалів.

Першочерговим завданням керівника та художника по костюмах є вибір *матеріалів*. Має враховуватись чутливість шкіри, терморегуляція. Рекомендовано дотримуватися багат шаровості сценічного одягу: для нижнього шару бажано використовувати гігроскопічну та приємну на дотик тканину; для зовнішніх шарів рекомендовані синтетичні матеріали, такі як атлас, оксамит чи фатин, оскільки вони добре тримають форму та мають контрастний вигляд, що є неодмінною перевагою для сценічного образу. Окрім того, дитячий костюм вимагає дотримання свободи руху, безпечності у використанні, якісної фіксації на тілі та врахування запасу на зміні вихованця в зрості — тобто пріоритезації фізіологічних особливостей над стилістичними. Дотримання такого підходу дозволяє в результаті отримати якісний сценічний продукт.

Можемо зробити висновок, що збалансоване поєднання загальних сценічних декорацій і контекстуально коректних, візуально інформативних, обов'язково комфортних у русі образів є фундаментальним аспектом якісної реалізації сценографії в дії.

Зокрема важливою є організаційна робота керівника колективу, адже саме він грає визначну роль у досягненні успіху в контексті візуального оформлення, процес реалізації якого складається з кількох послідовних етапів:

1. Створення загальної концепції, що передбачає розробку ескізу, планування очікуваних витрат, визначення кількості учасників, підготовка необхідних технічних елементів (освітлення сцени, звукова апаратура тощо) та вибір місця проведення як такого.

2. Проведення роботи з батьківським комітетом на предмет затвердження загальних стилістичних рішень та бюджету, оскільки більшість аматорських колективів змушені розраховувати на фінансування за кошти батьків. У таких умовах перед керівником колективу постає завдання щодо аргументації попередньо визначених стилю та бюджету. Коректним також є й проведення технічних нарад по перевірці якості та затвердженню матеріалів.

Таким чином, організаційна робота керівника — це складний менеджерський процес, що поєднує творчість, фінансове планування та педагогічну роботу з дітьми та їхніми батьками.

СЕКЦІЯ:
НОВІТНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

І. Борис

АКТОР ЯК ЯДРО КОМУНІКАТИВНОЇ ПРИРОДИ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ

I. Borys

**THE ACTOR AS THE CORE OF THE COMMUNICATIVE NATURE
OF CONTEMPORARY THEATRE**

Початок XXI століття став періодом суттєвих трансформацій. Стрімкий розвиток технологій, нові комунікаційні можливості та зміни у світоглядних орієнтирах суспільства значною мірою вплинули на всі сфери, і на театральне мистецтво зокрема. У цих умовах виникає питання: що саме характеризує театр як особливий вид мистецтва, відмінний від кіно чи цифрових медіа? Відповідь значною мірою пов'язана з феноменом акторської присутності. Саме актор є тією ланкою, через яку театральна дія набуває живого, безпосереднього характеру взаємодії.

Сценічний простір дедалі частіше наповнюється мультимедійними проєкціями, складними світловими структурами, пластичними експериментами та різноманітними технічними ефектами, спостерігається тенденція до формальних пошуків. Однак, попри цю інтенсивну технологізацію театального процесу та посилення режисерської концептуальності, центральна роль у ньому залишається за актором — живим носієм художньої ідеї.

Театр історично сформувався як мистецтво дії та співпереживання. У його основі лежить здатність людини передавати досвід через образ, рух, слово і внутрішній стан. У цьому процесі актор виконує функцію своєрідного провідника між різними рівнями художнього мислення: драматургічним текстом, режисерським баченням та емоційним досвідом глядача. Через акторську інтерпретацію літературний матеріал переходить у сферу живого сценічного існування.

Особливість акторської діяльності полягає в її комунікативній природі. Якщо живопис чи література можуть існувати поза моментом свого створення, то театральна подія виникає лише в акті безпосередньої взаємодії між сценою і залом. Саме тому актор стає центром складної системи сценічних зв'язків, де перетинаються різні рівні театальної структури — драматургія, режисура, сценографія, музичне середовище та глядацька реакція.

У цій багатовимірній системі актор виконує роль інтегратора художніх елементів. Світло, декорації, музика або відео можуть створювати атмосферу вистави, але лише актор здатний надати цим компонентам живої смислової енергії. Його внутрішній психофізичний стан перетворює сценічний простір на середовище комунікації, де художня ідея стає зрозумілою і відчутною для глядача.

Сучасна театральна практика також демонструє зміну ролі актора у творчому процесі. Актор бере участь у створенні сценічної структури, імпровізує, пропонує нові інтонаційні та пластичні рішення. Таким чином акторська діяльність поступово набуває характеру синтетичної творчості, де поєднуються елементи інтерпретації, дослідження й співтворчості.

Не менш важливою є і зміна характеру глядацького сприйняття. Людина XXI століття живе в умовах постійного інформаційного потоку, де образи зміню-

ються з великою швидкістю. У такій ситуації актор повинен володіти здатністю створювати концентроване емоційне поле, здатне утримувати увагу глядача та залучати його до процесу співпереживання. Це, своєю чергою, висуває нові вимоги до професійної підготовки актора. Йдеться не лише про технічне володіння голосом, пластикою чи сценічним рухом, але й про формування широкого культурного та інтелектуального світогляду. Актор має розуміти історичний контекст драматургії, соціальні умови формування персонажа, філософські смисли, закладені в художньому тексті. Лише за таких умов сценічний образ набуває глибини та переконливості.

У процесі сценічної взаємодії актор формує особливий енергетичний простір вистави. Цей простір виникає на перетині внутрішнього психофізичного стану виконавця, організації сценічного середовища та емоційної реакції глядацької аудиторії. Саме в цьому моменті народжується феномен театральної присутності — унікальна якість сценічного існування, яка не може бути повністю відтворена поза живим театральним процесом.

З наукової точки зору акторська діяльність може розглядатися як складна система творчого мислення. У межах цієї системи поєднуються різні рівні сценічної реальності: текстовий, образний, емоційний, просторовий і комунікативний. Актор працює з усіма цими рівнями одночасно, перетворюючи їх на цілісну художню структуру. В сучасному театральному процесі актор розглядається як ключовий елемент, що забезпечує взаємодію між художньою концепцією вистави та глядацьким сприйняттям. Такий підхід дозволяє розглядати акторську діяльність не лише як виконавський процес, а і як комплексну форму створення сценічної комунікації. Актор виступає не просто виконавцем ролі, а основним суб'єктом художнього діалогу. Через його творчість формується простір взаємодії між авторською думкою, режисерською інтерпретацією та культурним досвідом глядача. Саме ця здатність до створення живого комунікативного середовища й визначає незамінну роль актора у структурі театального мистецтва.

С. Гордєєв

**ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА ЛЕСЯ КУРБАСА
І СУЧАСНА ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА УКРАЇНИ:
ШЛЯХИ НАУКОВОГО ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРІЇ, РЕАЛІЙ ТА ПЕРСПЕКТИВ**

S. Gordeyev

**THE PEDAGOGICAL HERITAGE OF LES KURBAS
AND MODERN THEATRICAL EDUCATION IN UKRAINE: WAYS OF SCIENTIFIC
COMPREHENSION OF HISTORY, REALITIES, AND PROSPECTS**

Кожного року 25 лютого театральна спільнота України традиційно визначає день народження видатного реформатора українського театру, актора, режисера, педагога, народного артиста України Леся Курбаса. За науковою темою кафедри режисури «Педагогічні принципи театральної школи Леся Курбаса» (керівник теми — професор С. І. Гордєєв) у Харківській державній академії культури, що є одним з відомих ЗВО України, відбувся круглий стіл під гаслом: «Леся Курбас і сучасна театральна освіта України: педагогічні роздуми». Ціль наукового заходу — виявлення специфічних ознак курбасівської театральної-педагогічної традиції, що сьогодні знаходить розвиток в освітянській практиці мистецьких ЗВО України.

В науковій дискусії брали участь актори, режисери, театрознавці, викладачі та студенти різних театральних ЗВО України: Харківщини, Львівщини, Рівненщини та Тернопільщини. Закономірно, що одним із завдань круглого столу був аналіз сучасного стану мистецької освіти та фундаментальної театральної спадщини, яку залишив для нас Леся Курбас. Засідання науковців розпочалося виступом провідного бібліографа бібліотеки ХДАК — Світлани Василівни Євсеєнко. Її доповідь «Мистецькі та видавничі проекти за науковою темою ХДАК» торкалася великої роботи кафедри режисури, пов'язаної з дослідженням творчої та педагогічної спадщини Курбаса, впровадження його ідей у педагогічну практику викладачів кафедри режисури під керівництвом професора Гордєєва. Так, починаючи з 1993 року — організації та проведення в Харкові міжнародного фестивалю «БЕРЕЗІЛЬ-93», що був присвячений 115-й річниці з дня народження Леся Курбаса, науковці кафедри, протягом багатьох років і до сьогодні, проводили численні наукові конференції, мистецькі заходи та організовували урочистості на честь видатного майстра українського театру. Доповідь С. В. Євсеєнко супроводжувалася змістовною та яскравою презентацією, завдяки якій учасники круглого столу змогли переглянути архівні відеоматеріали про фестиваль «Березіль-93» та урочисте відкриття пантеону сім'ї та пам'ятного знаку на честь Курбаса. Надалі, виступи учасників круглого столу засвідчили розмаїття тем та форм їх подачі (відео та фото презентації, майстер-класи, архівні матеріали). Зокрема, це було представлено в доповідях: «Педагогічні відкриття Леся Курбаса в роздумах сьогодні» Вячеслава Хім'яка — провідного майстра сцени Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка, народного артиста України, професора, лауреат премії ім. Леся Курбаса, професора кафедри театального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка; «Зіставно-типологічний підхід у вивченні творчого та педагогічного спадку Леся Курбаса: переваги і недоліки» Романа Лаврентія — кандидата мистецтвознавства, доцента, доцента кафедри театрознавства та акторської майстерності ім. Богдана Козака, редактора журналу «Просценіум» Львівського національного університету ім. І. Франка; «Школа Леся Курбаса в умовах сучасної глобалізації» Ігоря Бориса — заслуженого діяча мистецтв України, професора кафедри майстерності актора Харківської державної академії культури. Про сучасний контекст у поглядах на творчість Л. Курбаса йшлося в доповідях: «Акценти Курбаса: кризь століття до сьогодні» Василя Баранюка — актора Тернопільського академічного обласного українського драматичного театру імені Т. Г. Шевченка, доктора філософії, асистента кафедри театального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка; «Творчий діалог Леся Курбаса з польськими театральними діячами: історичний контекст та художні паралелі» Людмили Ванюги — кандидатки мистецтвознавства, професорки, заслуженої діячки мистецтв України, завідувачки кафедри театального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка; «Система Курбаса: Реконструкція» як інструмент практичної роботи режисера (за книгою професора О. Kleковкіна)» Юлії Щукіної — кандидатки мистецтвознавства, доцентки, завідувачки кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського.

Тематичний напрям, присвячений роботі над виставою та роллю, був представлений у доповідях: «Педагогічні принципи актриси школи Курбаса — народної артистки України Валентини Чистякової та їх впровадження в сучасну

театральну освіту» Сергія Гордєєва — кандидата мистецтвознавства, заслуженого діяча мистецтв України, професора кафедри режисури Харківської державної академії культури, лауреата всеукраїнського проекту: «Наукова еліта України»; «Живе» слово театру “Березіль” у практиці викладання сценічної мови в ХНУМ імені І. П. Котляревського» Тетяни Гріник — провідного майстра сцени Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Шевченка, заслуженої артистки України, доцентки кафедри сценічної мови Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського; «Філософія сценічного мислення Леся Курбаса у вихованні режисера драматичного театру (на досвіді кафедри театральної режисури РДГУ)» Володимира Богатирьова — кандидата педагогічних наук, доцента, професора кафедри театральної режисури Рівненського державного гуманітарного університету.

Особливим доповідачем цього круглого столу був Микола Набока — випускник Школи Жака Лекока (École internationale de théâtre Jacques Lecoq — Франція), актор, викладач бакалаврського курсу Львівського національного університету ім. І. Франка, засновник і керівник мистецького об'єднання «Хвиля», ініціатор перевидання монографії М. Лабінського «Леся Курбас. Філософія театру» та книги С. Бондарчука «Мімограмота. Майстерство актора». Його доповідь мала назву: «Мімограмота»: підручник актора чи педагогічна провокація?. До свого виступу, він додав відеосюжет тренінгу з пластично-рухових імпровізацій за «школою Курбаса», який має докладний опис у книзі С. Бондарчука.

Також, під час зустрічі, відбулася презентація книги: Т. Фомиці «Леся Курбас. Від корифеїв до Авангарду» 2025 р. (м. Суми), яка відкриває нові факти в житті, творчості та педагогіці Леся Курбаса.

Результативність наукового форуму, який з'явився відкритою платформою для педагогічних роздумів професіоналів, поштовхом для формування нових концептуальних ідей у театральній педагогіці, школою професійного зростання майбутніх акторів, режисерів, діячів культури і мистецтва, стала нагодою для рішення організаторів про регулярне проведення подібних заходів. Під час засідання було прийнято й рішення про видання наукового збірника за темами доповідей, у яких мова йшла про пошуки методів і принципів модернізації навчального процесу, що потребує переосмислення. І передусім це стосувалося впровадження ідей та засад школи українського режисера-новатора Леся Курбаса в сучасну театральну освіту України.

А. Кікоть

ПРОБЛЕМАТИКА ПОЕТИЧНОГО ТЕАТРУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

А. Kikot

THE PROBLEMATICS OF POETIC THEATRE IN CONTEMPORARY ART OF UKRAINE

Концепція поетичного театру більшою мірою досліджена в історичному театральному контексті як різноманітність форм, художньо-образних рішень, етичних й естетичних принципів тощо. Генеалогію українського поетичного театру пов'язують передусім із творчістю Лесі Українки, Тараса Шевченка та Григорія Сковороди. Драматургію Лесі Українки відрізняє ліричність, сповнена символів і метафор, поетичність філософської драми. Міфологічна інтерпретація життя українського народу великим Кобзарем та намагання Григорія Сковороди

розв'язати проблеми духовного відродження через міфологічне світосприйняття є, безперечно, актуальними для становлення й розвитку театральної поетичності. Фундамент поетичного театру було закладено в театрі корифеїв з його глибокою емоційністю, образністю, музикальністю та піднесенням української національної культури.

Поетичний театр — це не стільки вид театру, скільки мистецька течія, в якій поєднуються здобутки етнонаціональної спадщини і філософської української думки, сакральність і міфологія, символізм і метафоричність. Поетичне слово трансформується в дію, створюючи міфологічну реальність. Конфлікт має світоглядний характер.

Сучасний стан поетичного театру є малодослідженим, оскільки бракує комплексних наукових праць. Більшою мірою використовуються матеріали театральної критики у форматі театральних і кінорецензій та інтерв'ю, довідок про театральний репертуар, фестивалів і перформативних оглядів. Водночас відбувається повернення поетичного змісту не тільки в театр, а й у кіно, перформанс, музику, хореографію. Усе це об'єднується в єдину символічно-образну систему. «Поетичне» в мистецтві набуває значення універсального художнього методу.

В умовах війни змінюється спосіб прочитання поетичних текстів на сцені, оскільки український театр опановує нові функції психологічної підтримки (інтерактивний й іммерсивний театри), публічного свідчення (театр док, театр свідок), соціальної та національної консолідації, культурної дипломатії тощо. «Поетичне» виходить за межі естетичної категорії, стає мовою травматичного досвіду та інструментом формування колективної свідомості. Поетичність у сучасному українському театрі часто переплітається з війною, свідченням та особистою історією, наприклад ветерани на сцені або вистави, де реальні події покладені в основу сюжету. Це важливий новий напрям розвитку українського театру після 2022 року.

Аналіз сучасного українського поетичного театру як динамічної системи мистецьких практик ХХІ ст., що формується під впливом воєнного часу та нових соціокультурних умов, визначає наукову новизну дослідження. До таких практик належать інтерпретації класики (включно з переосмисленням класичних поетичних творів). Це сприяє новим засобам комунікації зі своїм глядачем в культурному контексті. Наприклад, новий формат вистави-адаптації «Енеїда» Івана Котляревського на сцені Київського національного академічного «Молодого театру» вибудовує паралель між Енеєм і захисниками України. У виставі беруть участь реальні ветерани, травмовані війною. Цей проєкт став важливою культурною подією, що поєднує класичну поезію з реальними свідченнями ветеранів про війну, травму, відновлення та солідарність. Поетичне слово тут використовується як інструмент психологічної реабілітації й соціального діалогу.

Ключовим виявом актуалізації поетичного театру є повернення до драматургії Лесі Українки, зокрема до її твору «Лісова пісня». Останнім часом театри зацікавилися також п'єсою «Кассандра». Так, у вересні 2025 року відбулася прем'єра вистави «Кассандра» у Вінницькому академічному музично-драматичному театрі ім. М. К. Садовського, яка порушує філософські питання правди і неправди через трагічну долю пророчиці Кассандри.

Навесні 2026 року очікується прем'єра «Кассандра. PROJECT», яка є спільним проєктом Національного академічного драматичного театру ім. Івана Франка

та Національного академічного драматичного театру ім. Лесі Українки в Києві. Відомий польський режисер Гжегож Яжина акцентує проблематику долі жінки під час війни, жіночої сили, відтак центральним образом вистави постає жінка-войовниця, а надзавданням — щоб голос жінки був почутим. Окрім вистави, проєкт містить серію інтелектуальних зустрічей, воркшопів, дискусій, творчі лабораторії, а також гастролі як в Україні, так і за кордоном.

У наведених прикладах художньо-образна поетична система творів Лесі Українки постає як актуальний матеріал для осмислення війни, втрати, відповідальності, жіночого досвіду та культурної пам'яті. Поетичність стає засобом художнього узагальнення сучасної реальності.

Отже, сучасний український поетичний театр не лише пам'ятає поетичну традицію, а й перетворює її у живий соціальний діалог, де поетичний текст стає інструментом вираження й знеболювання травми; консолідації; нового драматичного мислення; інтеграції поезії, перформансу, документального досвіду та музики. Перспективою подальших досліджень є створення типології сучасного поетичного театру України та міжмедійного аналізу його взаємодії з кінематографом.

С. Февральова

ВАЖЛИВІСТЬ ДИСЦИПЛІНИ «МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА» В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ АКТОРІВ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ

S. Fievrlova

THE IMPORTANCE OF THE DISCIPLINE "ACTOR'S SKILLS" IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF MUSICAL AND DRAMA THEATRE ACTORS



*Генріх Гольтейн,
«Дівчина в білому», 1849 р.
(полотно, олія).
Кам'янський державний
історико-культурний
заповідник (інв.№ 2710 (ОМ))*

Сучасний музично-драматичний театр — це унікальний художній простір, де органічно поєднуються слово, музика, вокал та пластика. На відміну від суто драматичного театру або опери, музична драма вимагає від виконавця максимальної універсальності. В таких умовах дисципліна «Майстерність актора» перестає бути просто одним із предметів навчального плану; вона стає стрижнем, навколо якого формується вся професійна ідентичність майбутнього митця. Актуальність вивчення цієї дисципліни зумовлена потребою у створенні цілісного художнього образу, де кожен вокальний вихід чи танцювальна па є не вставним номером, а логічним продовженням внутрішнього життя персонажа.

Головна складність професії актора музично-драматичного театру полягає в необхідності виправдати «умовність» жанру. Перехід від розмовної мови до співу й танцю є одним із найскладніших моментів на сцені. Без належної акторської підготовки такий перехід часто виглядає штучним, що руйнує сценічну ілюзію.

Акторська майстерність виконує роль «фундаменту» з кількох причин:

- дія як основа співу: У музичній виставі пісня — це форма монологу. Майстерність актора вчить студента діяти через звук, розуміти підтекст кожної музичної фрази та тримати наскрізну лінію ролі;

- психофізична свобода: Вправи на увагу, розслаблення та зняття м'язових затисків безпосередньо впливають на якість вокального виконання, звільняючи тіло актора від напруги, що критично важливо для правильного дихання;
- інтелектуальна творчість: основується на традиції «розумного Арлекіна» Леся Курбаса, предмет допомагає студенту аналізувати структуру твору та знаходити індивідуальні характеристики персонажа, які зчитуються глядачем навіть у масових сценах.

У мюзиклі чи музичній драмі персонаж існує в умовах підвищеної умовності. Дисципліна навчає студента принципу «психологічного обґрунтування музичного моменту». Вокальна партія має виникати тоді, коли емоційна напруга досягає такого піку, що звичайних слів уже недостатньо. Через акторський інструментарій студент вчиться:

- наповненню музичних пауз: внутрішній монолог не припиняється під час інструментальних проґрашів, роблячи музику частиною думок героя;
- сценічній вірі: тільки за умови щирої віри самого виконавця в «магічне “якби”» глядач може сприйняти умовність жанру як істину;
- конфліктної взаємодії: у дуетах акторська майстерність зміщує акцент із технічного співу на взаємодію з партнером, де голос стає інструментом впливу та боротьби.

Сьогодні театри все частіше створюють вистави на стику імерсивного шоу, рок-опери та перформансу. Майстерність актора стає адаптивним механізмом, який дозволяє студенту працювати з різними режисерськими методами та зберігати «ансамблевість» — відчуття партнера в складних хореографічних чи хорових побудовах.

Крім того, вивчення акторських шкіл формує естетичний фільтр, дозволяючи відрізнити справжнє переживання від штампів. Це допомагає уникати «естрадності» та працювати над текстом лібрето з такою ж глибиною, як із класичною драматургією.

Отже, значення дисципліни «Майстерність актора» для майбутніх фахівців музично-драматичного театру є визначальним. Вона є тією «хімічною реакцією», яка поєднує техніку вокалу та пластику в єдиний живий організм сценічного образу. Оволодіння акторським методом є запорукою творчої довговічності, адже саме внутрішня техніка залишається головним капіталом артиста, дозволяючи створювати вистави, що викликають справжній катарсис у сучасного глядача.

А. Біленька, О. Світлична

ОСОБЛИВОСТІ МОВНОГО ОБРАЗУ ДЖОНА КІТІНГА У ФІЛЬМІ «СПІЛКА МЕРТВИХ ПОЕТІВ»

A. Bilenka, O. Svitlichna

FEATURES OF JOHN KEATING'S LINGUISTIC IMAGE IN THE FILM "DEAD POETS SOCIETY"

«Спілка мертвих поетів» — одна з найкультовіших голлівудських кінострічок 1980-х років, яка не лише отримала кілька номінацій на премію «Оскар», а й справила значний культурний вплив, особливо на молодь. Центральний слоган фільму, висловлений устами головного героя — викладача Джона Кітінга, — «Лови момент» (*Carpe Diem*), став символом пробудження творчої свободи, інтелектуальної сміливості та духовного оновлення. Бачення Кітінгом життя,

суспільства, мистецтва й ролі особистості в них втілюється не лише в його вчинках і пластичному вираженні образу, а й у мовному малюнку ролі.

Робін Вільямс, виконавець ролі Джона Кітінга, ще до зйомок «Спілки мертвих поетів» здобув широку популярність завдяки своєму неповторному відчуттю слова й майстерності імпровізації. У минулому стендап-комік і комедійний актор, він відомий своєю пластикою, динамічністю мовлення та блискучою технікою пародії, що згодом допомогло йому стати одним із найяскравіших акторів озвучування. Роль Джона Кітінга стала однією з перших серйозних драматичних робіт у його доробку та принесла йому номінацію на премію «Оскар». Вільямс підійшов до створення мовного образу Кітінга з винятковою увагою до інтонації та темпоритму мови, що стало одним із ключових чинників глибини цього образу.

Уже в першій сцені персонаж Робіна Вільямса порушує очікування як учнів, так і глядачів. Замість традиційної появи викладача, звичного знайомства та формальної лекції, Джон Кітінг обирає іншу модель поведінки: він заходить до класу, з легкою усмішкою насвистуючи мелодію, оглядає молодих людей, повільно проходить поміж партами й раптово залишає приміщення, викликаючи здивування аудиторії. Повернувшись, він м'яким, теплим тоном у нижньому регістрі запрошує учнів слідувати за собою.

Першою реплікою Кітінга в межах заняття стає цитата «О, капітане, мій капітане», промовлена з піднесеною, майже урочистою інтонацією. Звідси починається його діалог з учнями — неквапливий, щирий, сповнений доброзичливої іронії. Легка посмішка актора додає голосу теплоти, а середньо-нижній регістр мовлення створює відчуття довіри й невимушеності. Жартівливі зауваги Кітінга розряджають атмосферу, спонукаючи учнів, звиклих до суворой дисципліни, посміхатися у відповідь.

Саме в цій сцені, через латинський вислів “*Carpe diem*”, герой уперше знайомить учнів зі своєю життєвою філософією. Він вимовляє ці слова тихо, майже пошепки, надаючи їм таємничого звучання. Його інтонація в цьому епізоді залишається м'якою, ненав'язливою, глибоко людською — нетиповою для звичайного викладача.

У наступній сцені Джон Кітінг демонструє ще ширшу інтонаційну амплітуду. Розпочавши урок із м'якого, низького тону, він поступово переходить до піднесеної, майже ораторської подачі на верхньому регістрі — енергійної, дещо різкої, але водночас натхненної, подібної до промови революціонера. Така зміна тембру й динаміки голосу покликає учнів сприймати поезію емоційно, «серцем», а не лише раціонально.

Згодом Кітінг кличе студентів підійти ближче. Його голос знову опускається до м'якого, нижнього регістру; звучання стає тихішим, довірливішим, з легким подихом у тембрі. У цій інтонаційній м'якості він розкриває перед учнями сенс і поклонання поезії, її духовний вплив на особистість, зачитуючи уривок вірша.

Важливо зазначити, що навіть поза межами уроків — під час розмов із колегами чи під час коротких діалогів зі студентами — Кітінг зберігає той самий теплий, світлий тембр голосу на нижньому регістрі. Його усмішка, що супроводжує мову, надає звукові особливості м'якості та людяності.

Під час лекції про Шекспіра Кітінг на прикладі пародії типового бачення поета сучасним поколінням через декламування вірша у відповідній заштампованій патетичній манері, потім мовний пародії на Марлона Брандо та Джона Вейна під час виконання цих віршів, вчить по-іншому ставитись до класики. Актор у своїх пародіях

слідuje відповідному темпоритму мови свого об'єкта, висоті звуку, голосовим атакам, дикції, манері промовляти окремі звуки і т.д. Але головний меседж цієї сцени — «знайти свій голос» і рости особистісно через поезію. Цю фразу він залишає на кінець лекції та інтонаційно її виразно виділяє, задавши домашнє завдання, що абсолютно відповідає темі, — написати свій вірш.

Наступне заняття герой Вільямса проводить на свіжому повітрі, поєднуючи читання студентами поезій і фізичну активність, а також працюючи над їх емоційним наповненням. У цій сцені Вільямс переважно використовує верхній регістр і політний звук через особливості подачі голосу на вулиці.

Під час сцени читання власних віршів у діалозі з Тодом, щоб той поборов сором'язливість, Кітінг починає його м'яко, потім щоразу жорсткіше, гучніше і піднімаючи висоту голосу, прокричати. Він починає набігати кола навколо студента, а темпоритм його мови паралельно зростає, мотивуючи того ще більше віддатись підсвідомості, і почати, імпровізуючи, придумати вірш на ходу.

Навіть у фінальній сцені, коли Джона Кітінга звільняють за його «зухвалу» поведінку та нібито підбурювання учнів до створення «Спілки мертвих поетів», актор зберігає стриманість і внутрішню гідність героя. Його голос залишається м'яким, звучить у нижньому регістрі, проте стає рівним, приглушеним, майже беземоційним. Ця контрольована інтонаційна стриманість передає глибокий емоційний стан персонажа — сум, біль і водночас спокійне прийняття ситуації. Під час останньої фрази у фільмі, коли Кітінг дякує учням за підтримку, ледь помітна усмішка на його обличчі пом'якшує тембр, робить звучання голосу світлішим і теплішим, надаючи сцені особливої ліричності та людяності.

Отже, мовний малюнок ролі Джона Кітінга у виконанні Робіна Вільямса демонструє не лише високий рівень володіння актором мистецтвом сценічного слова, а й виконує важливу педагогічну функцію. Через мовлення свого персонажа — викладача — актор формує в учнів здатність мислити, відчувати й усвідомлювати власне бачення життя, суспільства та мистецтва. Саме така синергія художнього й педагогічного начала є ключовим завданням викладачів театральних дисциплін.

А. Лебідь

ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПІДХІД У ПЕРСПЕКТИВІ ОНОВЛЕННЯ ПЕДАГОГІЧНИХ МОДЕЛЕЙ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРА В ГАЛУЗІ ВИКОНАВЧИХ МИСТЕЦТВ

А. Lebid

PPERFORMATIVE APPROACH IN THE PERSPECTIVE OF RENEWING PEDAGOGICAL MODELS OF ACTOR PROFESSIONAL TRAINING IN THE FIELD OF PERFORMING ARTS

Сучасні процеси трансформації вищої освіти в Україні, зумовлені цілим комплексом інституційних, освітніх і соціально-культурних змін, пов'язують з інтеграцією національної системи освіти до європейського освітнього простору. Реалізація принципів European Higher Education Area та участь України в Bologna Process сприяє модернізації освітніх стандартів, перегляду структури освітніх програм і впровадженню нових методологічних підходів і до підготовки фахівців творчих професій.

Слід констатувати, що впродовж останніх років в Україні інтенсифікується реформа системи вищої освіти, спрямована на гармонізацію національних освітніх програм із європейськими академічними моделями. Міністерство освіти і науки України, ініціюючи оновлення освітніх стандартів спеціальностей, зокрема і творчих, своєю чергою, стимулює впровадження нових підходів до освітніх програм. Відповідно, оновлення освітніх стандартів передбачає як адаптацію організаційних механізмів підготовки фахівців, так і переосмислення концептуальних основ художньо-педагогічної діяльності, що потребує наукової теоретизації системної реалізації освітніх підходів.

Насущні зміни в контексті реформ торкаються підготовки фахівців галузі сценічного мистецтва на понятійному рівні. В академічному та професійному дискурсі дедалі виразніше проявляється тенденція до розширення традиційного поняття «сценічне мистецтво» до його трансформації в більш широке поле перформативних практик. У результаті в сьогодинньому освітньому середовищі стало актуалізується поняття «перформативні мистецтва», яке відображає сучасні процеси міждисциплінарної взаємодії театру, танцю, перформансу, візуальних мистецтв та медіапрактик. Трансформація термінологічного апарату засвідчує істотні зміни в розумінні природи сценічного мистецтва й ролі актора в сучасному мистецькому процесі. Якщо традиційна модель театральної освіти орієнтована переважно на підготовку актора драматичного театру, то сучасна художня практика передбачає розширення професійних компетенцій виконавця та його здатність до творення в межах різних форм сценічної та перформативної дії. Це зумовлює перегляд педагогічних підходів до професійної підготовки акторів й інтеграцію нових методологічних моделей в освітній процес.

У формуванні теоретичної бази перформативних мистецтв основну роль відіграють дослідження, що розвиваються в науковому напрямі Performance Studies. Ця область досліджень розглядає театральну дію як частину ширшого культурного та соціального феномену перформативності, що охоплює різні форми символічної поведінки, ритуалу та художнього вираження.

Згідно концепції театрального дослідника й засновника перформативного напрямку Річарда Шехнера, пропонується розглядати акторську гру через концепт відновленої поведінки (Restored Behavior), трактуючи сценічну дію як систему культурно обумовлених поведінкових моделей, відтворюваних у художньому просторі.

Такий перформативний підхід набув подальшого розвитку в дослідженнях, присвячених міжкультурним аспектам акторського тренінгу Філіпа Зарілі, у роботах якого акторська майстерність розглядається як комплексна психофізична практика, що поєднує елементи західної театральної педагогіки і східних тілесних дисциплін. Ця інтегративна модель підготовки актора дозволяє розширити традиційні уявлення про сценічне мистецтво та сприяє формуванню нових освітніх стратегій у сфері перформативних практик.

Отже, у сучасних умовах інтеграції української системи освіти в європейський академічний простір у якості перспективної методологічної засади модернізації освітніх програм, що визначає оновлення педагогічних моделей підготовки фахівців галузі виконавчих мистецтв, постає перформативний підхід до акторської гри через концепт Restored Behavior.

О. Михайлюченко

**ПСИХОФІЗИКА АКТОРА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ
В ПРОЦЕСІ ПОЄДНАННЯ ВОКАЛУ, РУХУ ТА АКТОРСЬКОЇ ГРИ**

О. Mykhailiuchenko

**PSYCHOPHYSICS OF A MUSICAL AND DRAMA THEATRE ACTOR
IN THE PROCESS OF COMBINING VOCAL, MOVEMENT AND ACTING**

Традиційно вокал, рух і акторська гра розглядалися як окремі компоненти сценічної майстерності, однак практика музично-драматичного театру доводить, що їхнє ефективне функціонування можливе лише за умов внутрішньої цілісності виконавця. Особливу актуальність ця проблема набуває у зв'язку з розширенням жанрових форм сучасного театру, де музичні вистави, мюзикли, рок-опери та пластичні драми потребують від актора одночасного використання різноманітних засобів сценічної виразності.

Об'єктом дослідження є акторська діяльність у музично-драматичному театрі.

Предметом дослідження виступають психофізичні механізми поєднання вокалу, руху та акторської гри в сценічному процесі.

Метою є дослідження особливостей психофізики актора музично-драматичного театру в процесі інтеграції вокальних, пластичних та драматичних засобів виразності.

Психофізика актора є складною системою взаємодії психічних процесів та фізичних дій, що забезпечують органічність сценічного існування. У театральній теорії поняття психофізичної природи акторської творчості було ґрунтовно розроблене в працях видатних режисерів і педагогів, які підкреслювали нерозривний зв'язок між внутрішнім переживанням і зовнішнім проявом сценічної дії.

Однією з основних проблем у роботі актора музично-драматичного театру є необхідність одночасного контролю над кількома системами діяльності: голосовою, руховою та емоційно-психологічною. Вокал потребує правильного дихання, точності інтонації та технічної стабільності, тоді як сценічний рух вимагає координації, ритмічності та пластичної виразності. Паралельно актор повинен підтримувати внутрішній емоційний стан персонажа та взаємодіяти з партнерами на сцені.

Саме тому психофізична підготовка актора передбачає розвиток здатності до інтеграції різних видів сценічної діяльності. Одним із ключових аспектів цієї інтеграції є принцип органічності, який передбачає природну взаємодію внутрішніх переживань і зовнішніх дій.

Важливу роль у цьому процесі відіграє дихання, яке є своєрідним містком між психічними процесами та фізичними діями. Дихання забезпечує не лише вокальне звукоутворення, а й регулює емоційний стан актора, впливає на ритм рухів і загальну пластичну організацію сценічної дії.

Іншим важливим елементом психофізичної організації актора є координація руху і голосу. У музично-драматичних виставах актор часто поєднує складні пластичні дії під час співу, що потребує, як високого рівня фізичної підготовки так і здатності підтримувати вокальну стабільність у динамічних умовах сценічної дії. Цього можна досягти тільки через спеціальні тренувальні методики, спрямовані на розвиток пластичної свободи, ритмічного відчуття та м'язової координації.

Не менш важливим аспектом є і емоційна пам'ять та уява, які забезпечують глибину переживання під час акторської гри на сцені. У процесі виконання вокальної

партії актор повинен не лише технічно правильно відтворювати музичний матеріал, а й наповнювати його внутрішнім змістом.

Важливим компонентом психофізичної майстерності актора є також внутрішня свобода. Вона полягає в здатності виконавця діяти природно й невимушено, не відчувачи скутості рухів або фізичного напруження. Внутрішня свобода дозволяє актору легко переходити від співу до руху, від пластичної дії до драматичного монологу, зберігаючи при цьому цілісність сценічного образу.

Розвиток психофізики актора неможливий без комплексної підготовки, що включає вокальні вправи, пластичні тренінги, акторські етюди та роботу над сценічною уявою. У театральній педагогіці дедалі ширше застосовуються міждисциплінарні методики, які поєднують елементи вокальної школи, хореографії, сценічного руху та психологічного тренінгу.

Однією з найбільш актуальних методик сучасної акторської підготовки є інтегрований тренінг “voice-body integration”, який активно застосовується в провідних театральних школах Європи та США. Основний принцип цієї методики полягає в усвідомленні тіла й голосу як єдиної системи. Під час занять актори виконують вокальні вправи в поєднанні з пластичними рухами, що дозволяє сформувати природну координацію між диханням, звукоутворенням і фізичною дією.

Важливим напрямом сучасної підготовки акторів є також використання методик тілесної усвідомленості, зокрема техніки Александера. Ця система спрямована на формування правильного балансу тіла, зняття м'язових затисків та розвиток природної координації рухів. Для акторів музично-драматичного театру ця методика є особливо корисною, оскільки спів під час руху часто призводить до напруження м'язів шиї, плечей та грудної клітки.

Ще одним важливим напрямом сучасної акторської підготовки є використання принципів фізичного театру. Методики, розроблені такими театральними школами, як школа Жака Лекока, значною мірою вплинули на сучасну практику музично-драматичного театру. Основна ідея цього підходу полягає в розвитку виразності тіла як основного інструмента сценічної комунікації.

У сучасних мюзиклах цей принцип активно застосовується в постановках, де хореографія є важливою частиною драматургії. Наприклад, у виставах типу “Hamilton” або “The Lion King” актори повинні поєднувати вокальне виконання з ритмічно складними пластичними композиціями.

У процесі поєднання вокалу, руху та акторської гри виникає особливий тип сценічної енергії, що формується через взаємодію внутрішнього переживання та зовнішньої дії. Ця енергія передається глядачеві, створюючи ефект емоційного співпереживання.

Отже, психофізика актора музично-драматичного театру є основою синтетичної природи сценічного мистецтва. Вона забезпечує гармонійне поєднання вокальної техніки, пластичної виразності та драматичної правдивості, що є необхідною умовою створення переконливого сценічного образу. У результаті проведеного дослідження можна зробити висновок, що психофізична організація актора відіграє вирішальну роль у процесі поєднання вокалу, руху та акторської гри.

АБСУРД — КВІНТЕСЕНЦІЯ НЕРЕАЛІСТИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Y. Shevchenko

ABSURD — THE QUINTENCE OF UNREALISTIC DRAMATURGY

Зародився і виник театр абсурду на початку 1950-х рр. у Франції, одразу після Другої світової війни. Проте він не належав до явищ виключно французького мистецтва. Основоположниками цього напрямку є письменники — ірландець Семуел Беккет та румун Ежен Іонеско. Вони проживали й працювали на той час у Франції.

Абсурдисти не вводять у п'єси позитивних героїв. Актори грають покалічених морально людей. Особливістю цих індивідуумів є те, що вони затуркані зовнішньо і внутрішньо, повністю позбавлені власної гідності. На жаль, герої такі є дуже актуальні і понині.

Життя кожного персонажа, у драматургії абсурдистів, можна охарактеризувати декількома словами: страждання та смерть. Актор, який працює з таким матеріалом, має розуміти, що в нереалістичному світі страждання не є дивним явищем. Актор має ставитись до факту страждання персонажа неоднозначно. Варто розглядати страждання як силу, завдяки якій можна завдати болю іншим, буденну річ або ж в порівнянні своїх страждань зі стражданнями інших.

Страждання для актора має два боки вираження. Внутрішнє страждання — це переживання персонажа, його душевні муки. Фізичне страждання — фізичні болі, які охоплюють хвору людину, недуги та фізичні вади. Персонаж має розглядатись актором як результат зовнішнього та внутрішнього руйнування людини, тобто її деградації. Деградація індивідуума поступово зростає, що призводить до повного занепаду людини і врешті-решт до її знищення. У нереалістичних сюжетах людина щезає, стає невидимою частково або повністю. «Невидимість» реалізується відчуженням, самотністю, духовною порожнечою, зникненням особистості.

Персонажі театру абсурду втрачають свою індивідуальність і власні права. Втрачаючи права, людина стає неповноцінним членом суспільства. Таким чином неповторний індивід перетворюється на маріонетку. Тож, актори грають людей у безвихідній ситуації, у них немає ні власних думок, ні бажань, ними можна керувати як заманеться.

Людина, що не має ні прав, ні обов'язків, утрачає також відчуття самооцінки та власної гідності. Персонажі театру абсурду самі себе принижують, хоча і не помічають цього. Їм простіше віддати себе на служіння іншим, а себе називати слугою чи рабом. Це відображається і на зовнішньому вигляді персонажів. Часто персонажі постають перед нами занедбаними та неохайними. Це і є однією з головних ознак зовнішньої деградації індивідуума в театрі абсурду.

Автори мистецтва «абсурду» запозичили в сюрреалістів погляд на світ, у якому панував хаос та який є жорстоким до людини. Жорстокість виступає постійною складовою життя — це озлобеність персонажів. Вона є можливістю самооборони або ж самовираження. Актори грають слабких та безхарактерних людей, які захищаються завдяки фізичним та моральним ударам одне по одному. Однак жорстокість не є очевидною відразу, вона схована в самому естві людини. Тому саме жорстокість керує її діями, думками та стосунками з іншими людьми.

В думках актора жорстокість є причиною нелюдського ставлення до собі подібних. У діях вона характеризується постійними стусанами, ударами, побиттям

та вищим ступенем вираження — вбивством. Адже лише вбивство може зробити людину французького антитеатру щасливою.

Іноколи виявляється так, що персонажі не відверті із самими собою, що вже казати про оточуючих. Вони приховують власну сутність. Докладають певних зусиль, щоб приховати свій темний бік, те нелюдське, що вони в собі мають. Буває й так, що герої осмислюють власну подвійну природу. Або ж навпаки, персонаж намагається стати таким як всі, але в нього не виходить, як у головного героя Беранже в п'єсі «Носороги» Е. Іонеско. Цей твір є значущим для нашого дослідження, адже через нього автор говорить, що люди не мають замикатись на соціумі та власному егоїзмі. Актор теж не має розчинятися в соціумі. Він може досліджувати та дотикатись до різних речей, але не розчинятись у них. Абсурдисти доводять поняття егоїзму до сутності людини, тому не дивно, що на цьому етапі виникає поняття дзеркала — як суть людини, його двійника в самому собі.

Е. Іонеско протиставляє індивіда суспільству. В цьому випадку, ми маємо розглядати суспільство як загальне, широке поняття, а не конкретну групу людей, що пригноблювали іншого індивіда. Тобто Іонеско відокремлює вселенський людський соціум і вселенське особисте людське «Я». В результаті чого ми можемо розглядати абсурд як найвищу стадію реалізму.

«Театр абсурду» 1950-х років концентрує в собі всю поліфонію засобів, запозичену в екзистенціалізмі, дадаїзмі та сюрреалізмі як мистецьких віянь, тож саме драматургію абсурдистів варто вважати квінтесенцією нереалістичної драматургії.

Ю. Одокієнко

АКТУАЛЬНІ КОНЦЕПЦІЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ УНІВЕРСАЛЬНОГО АКТОРА СФЕРИ ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ

Y. Odokienko

CURRENT CONCEPTS OF PROFESSIONAL TRAINING OF A UNIVERSAL ACTOR IN THE FIELD OF PERFORMING ARTS

Професійна підготовка актора в останні десятиліття зазнає значних змін під впливом трансформації художніх практик, перетину жанрів і тяжіння до міждисциплінарності. Традиційно акторська школа формується в межах театральних інституцій, орієнтуючись на драматичну гру та текстуальну інтерпретацію, проте в умовах розвитку перформативних мистецтв межі професійної компетентності розширюються: від камерної сцени до сучасних мультимедійних проєктів, від колективної імпровізації до інтервенцій до публічного. Це вимагає формування універсальних компетенцій актора, здатного до адаптації, екранної роботи, фізичної виразності й ефективного співробітництва в міждисциплінарних командах. Вочевидь актуалізується необхідність осмислень стратегій підготовки універсального актора та практичних орієнтирів в сенсі виявлення перспектив подальшого розвитку педагогічних моделей у контексті перформативних мистецтв.

Аналіз останніх публікацій стосовно методологічних основ професійної підготовки універсального актора засвідчує: сучасні дослідження виходять із того, що традиційні концепції, які базуються на життєподібній міметичі та «чистій інтерпретації» тексту, вже не охоплюють весь спектр вимог до актуальної акторської майстерності. Варіативні та гібридні художні практики вимагають від актора:

- високої тілесної адаптивності;
- навичок імпровізації;
- міждисциплінарної комунікації;
- вміння працювати з різними технологічними середовищами;
- усвідомленої перформативної позиції як способу взаємодії з аудиторією та простором.

Сучасний актор повинен не тільки володіти традиційними техніками тілесної виразності, а й, набуваючи міждисциплінарну та технологічну компетентність, орієнтуватися в суміжних областях, зокрема, це:

- медійні технології (робота з відео, аудіо, інтерактивними системами);
- світлові та просторові інсталяції;
- сценографія та костюм як перформативні елементи;
- соціальні та перформанс-артпрактики в публічному просторі.

У горизонтах цих стратегій актор вбачається учасником художнього процесу на всіх рівнях — від ідеї до технічної реалізації. Здатність комунікувати з технічними фахівцями, діями візуальних мистецтв та хореографами стає найважливішою професійною компетенцією. У «включенні» творчого мислення й проектної діяльності актуалізуються:

- практики участі в перформанс-проектах на стику театру, сучасного мистецтва та соціальних практик;
- мультимедійні лабораторії, де актор навчається працювати з технологічним середовищем, як з партнером по сцені.

Одним із фундаментальних орієнтирів фахової підготовки залишається ідея тілесної виразності як інтегрального елемента акторської майстерності. Сучасна педагогіка розвиває розуміння тіла як носія сенсу в подальших його інтерпретаціях, що підкреслює важливість внутрішнього процесу в побудові образу. Однак у перформативному середовищі цей підхід трансформується: увага зміщується від імітації до праксіологічної діяльності тіла, тобто до здатності діяти в ситуації без фіксованого тексту та заданого сюжету.

Ключовим у цій трансформації стає концепція “performer body”, яка розглядає тіло виконавця як активний агент культурних та соціальних значень, а не лише як інструмент виразності. Такий підхід включає роботу з енергією, простором, ритмом та увагою, формуючи вміння артикулювати смисли не через акторську «роль», а через присутність та дію.

Підсумовуючи, зазначимо, що підготовка універсального актора в галузі перформативних мистецтв — це складний і багаторівневий процес, що вимагає балансу між традиційною акторською школою та інноваційними міждисциплінарними практиками. Актуальні концепції професійної підготовки орієнтовані на формування тілесної адаптивності, імпровізаційної компетентності, технологічної грамотності та артистичної гнучкості. Ці компетенції дозволяють актору як успішно функціонувати у різних художніх контекстах, так і поставати активним творцем нових форм мистецтва.

В. Михайленко

**КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД У ПІДГОТОВЦІ АКТОРІВ
У ГАЛУЗІ ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ:
УКРАЇНСЬКИЙ ТА МІЖНАРОДНИЙ КОНТЕКСТ**

V. Mykhailenko

**COMPETENCE-BASED APPROACH TO TRAINING ACTORS
IN THE PERFORMING ARTS FIELD:
UKRAINIAN AND INTERNATIONAL CONTEXT**

В умовах інтенсивних змін художнього середовища ХХІ ст. перформативні мистецтва стають однією з провідних форм культурної практики, висуваючи нові вимоги до професійної акторської підготовки. Це передумовлює переосмислення традиційних підходів до акторської освіти в якості недостатніх і потребує розгляду перспектив упровадження компетентісного підходу, який нині стає центральним педагогічним компонентом в освітніх стандартах цілої низки країн світу, крім того, на рівні міжнародних освітніх рекомендацій.

Ці орієнтації стають домінуючими в європейській та світовій педагогічній практиці під впливом Болонського процесу, міжнародних кваліфікаційних рамок та освітніх стандартів, спрямованих на підвищення якості вищої освіти.

Компетентісний підхід пов'язано з низкою ключових педагогічних ідей:

1. Орієнтація на результат — освітній процес проєктується від кінцевого результату навчання, вираженого в компетенціях, які має освоїти студент.
2. Інтеграція знань, умінь та цінностей — компетенція включає не тільки знання та практичні вміння, а й особисті якості, мотивацію, відповідальність та здатність до рефлексивної діяльності.
3. Діяльнісна природа навчання — освоєння компетенцій відбувається через активну участь студента в практичній діяльності, вирішенні реальних завдань, участі у творчих проєктах.
4. Рефлексія, самооцінка та критичне мислення — навчання передбачає здатність аналізувати та оцінювати власні дії та результати.
5. Міждисциплінарність — компетенції формуються внаслідок взаємодії різних галузей знань, що принципово актуально для перформативних мистецтв в сенсі взаємодій із візуальними медіа, звуком, хореографією, технологіями та соціальними практиками.

Компетентісний підхід передбачає, що освітня програма повинна формувати не тільки знання та уміння, а й здатність випускника діяти ефективно та творчо в професійних ситуаціях, відповідати на виклики художньої практики, бути мобільним у міждисциплінарному середовищі й адаптивним до нових форм художньої діяльності.

Сучасні освітні програми в галузі перформативних мистецтв у площині орієнтацій компетентісного підходу ставлять в основу формування практичних і творчих навичок, необхідних для професійної діяльності, а не тільки засвоєння фахових теоретичних знань. Іншими словами, компетентісний підхід має на увазі, що навчання будується навколо конкретних професійних компетенцій, включаючи інтеграцію знань, практичних навичок, ціннісних орієнтирів та здатності до самостійного творчого вирішення завдань. Основні засади такого підходу включають *орієнтацію на результат, діяльнісний характер навчання,*

міждисциплінарність та рефлексію над власними діями. У галузі перформативних мистецтв це означає, що студент вчиться відтворювати ролі, освоює вміння діяти у відкритому, непередбачуваному художньому контексті, створювати проекти та адаптуватися до умов, що змінюються.

Компетентнісний підхід є офіційно закріпленим у стандартах вищої освіти в Україні. Міжнародна практика компетентної освіти у сфері мистецтва пропонує кілька важливих орієнтирів, які можуть бути корисними для України. В Європі, Північній Америці та країнах Південно-Східної Азії програми орієнтовані на чітке визначення рівнів компетенцій, які студенти мають продемонструвати на кожному етапі навчання. Особлива увага приділяється проектно-орієнтованому навчанню, інтеграції технологій, міждисциплінарності та оцінці освоєних компетенцій через портфоліо, публічні виступи, критичні есе та лабораторні проекти, а не лише через іспити. Такі методи допомагають розвивати не лише професійні навички, а й здатність до креативної, адаптивної та соціальної діяльності.

Аналіз української та світової практик висвітлює низку тенденцій. По-перше, обидві системи орієнтовані на результативність навчання, але міжнародні стандарти часто пропонують більш структуровані межі компетенцій і методи їх оцінки. По-друге, закордонні програми активно інтегрують нові технології, цифрові медіа та міждисциплінарні підходи як обов'язкові елементи підготовки, тоді як в українській системі їхнє впровадження поки що залежить від можливостей конкретного навчального закладу та участі в міжнародних проектах. По-третє, у міжнародній практиці широко застосовуються інструменти діагностики та моніторингу освоєння компетенцій, що забезпечує точніший вимір професійної готовності студентів.

Таким чином, компетентнісний підхід, орієнтований на формування у здобувача освіти практикоорієнтованих креативних компетенцій, у професійній підготовці акторів галузі перформативних мистецтв дозволяє формувати фахівця, здатного адаптуватися до різних художніх умов та експериментальних форм інноваційних проектів, взаємодії з аудиторією в нестандартних умовах. Для української системи освіти перспектива розвитку включає подальше запровадження міжнародних стандартів, інтеграцію технологій, розширення міждисциплінарної підготовки та вдосконалення методів оцінки компетенцій. Формування компетентностей стає ключовим інструментом забезпечення якості підготовки професійної особистості, здатної до творчої самоідентифікації на різних рівнях, у різних художніх ситуаціях, зважаючи на динаміку художнього середовища в сучасних перформативних мистецтвах.

О. Зайцев

ГЕНЕЗА І РОЗВИТОК УГОРСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ НА ЗАКАРПАТТІ (КІНЕЦЬ XIX — ПЕРША ЧВЕРТЬ XX СТОЛІТТЯ)

O. Zaitsev

GENESIS AND DEVELOPMENT OF HUNGARIAN THEATRE CULTURE IN TRANS-CARPATHTHIA (END OF THE XIX — FIRST QUARTER OF THE XX CENTURY)

Попри вимоги часу, дотепер в українському культурологічному просторі складно відшукати дослідження, що свідчили б про угорське театральне мистецтво на території Закарпаття у період XIX – XX ст. Звернення до становлення угорської театральної культури на Закарпатті сприяє відновленню цілісної картини

формування театрального життя в регіоні. Вивчення театральної спадщини вирішує не тільки науково-просвітницькі завдання, а й консолідує провідний науковий потенціал культурологів та театрознавців ХХІ ст.

Аналіз джерел продемонстрував, що на території Австро-Угорщини, починаючи з 1891 рр., виходять театральні часописи «Акторський журнал» (1884–1938), «Угорська сцена» (1891–1944), «Театральне життя» (1912–1938), «Театральний журнал» (1938–1944), які висвітлюють розвиток угорської театральної культури регіону. В Ужгороді з 1901 р. виходять у різні роки часописи та газети: «Ужгородська сцена» (Ужгород, 1901), «Театральна газета» (Мукачево, 1909), «Ужгородська театральна газета» (1903–1913), «Карпатське театральне життя» (Ужгород, 1933–1940) та ін.

У зв'язку з відсутністю міських стаціонарних театрів виступи мандрівних театральних труп та виконавців проходили в громадських спорудах: приміщеннях готелів, кафе, казино та літніх відкритих міських майданчиків. Маршрути угорських труп значною мірою визначалися будівлями, придатними для вистави. Усі мандрівні театральні трупи повинні були мати власні декорації, які були для всіх вистави. Угорський актор та режисер Адам Такач (1822–1897) у своїх спогадах зазначав, що кожна трупа повинна бути обладнана шторами: селянська кімната, міщанська кімната, панська зала, арка для неї, в'язниця, сільська місцевість, місто. Цього було недостатньо; вони також повинні бути оснащені рухомими допоміжними декораціями: двоє дверей, два вікна, замкова стіна, замкова брама, решітка, два великі дерева, три лісові кущі, три садові кущі, два шматки води, два більші та два менші каміні, двоповерховий будинок, фермерський будинок та церква.

Наприкінці ХІХ ст. потреба в театральних будівлях в краї була дуже гостра. Громади великих міст (Мукачево, Ужгород) починають збирати кошти на будівництво міського театру. Так, 9 березня 1884 р. в Мукачево відбулись збори активних громадян, на яких було створено «Товариство з будівництва театру», яке активно почало працювати зі збору коштів для будівництва міського театру. Була придбана ділянка в місті Мукачево та оголошено конкурс на архітектурний проект театру. Перемога дісталася угорському архітектору А. Войти, який запропонував будувати міський театр на 500 міст. 28 жовтня 1899 р. відбулось урочисте відкриття будівлі Мукачівського міського театру.

У 1903 р. в Ужгороді відбуваються великі пожежі (єврейська синагога, православна церква, літній театр). Так, 27 вересня 1903 р. пожежа повністю знищила літній театр при готелі І. Гутмана. Угорська газета «Угорська сцена» (29.09.1903) повідомляла, що «вчора вранці літній театр в Ужгороді згорів дотла. У суботу ввечері повний зал дивився виставу «Буря» і до ранку все перетворилося на купу димлячих руїн. Найбільшої шкоди зазнали режисер Кьовеші та його трупа, оскільки всі їхні декорації, гардероб, обладнання, одяг та все рухоме майно згоріли і не були застраховані. Актори залишилися повністю без даху над головою...».

28 лютого 1906 р. на засіданні міської управи міста Ужгород було порушено питання про будівництво міського театру. Депутати звертаються до Міністерства внутрішніх справ Угорщини з проханням надати кошти на будівництво міського театру. Переможцями конкурсу на архітектурний проект театру стали архітектори Л. Фейер та інженер І. Рітнер.

7 вересня 1907 р. в Ужгороді відкриваються двері міського театру на 589 міст. Після відкриття на сцені театру починають проходити різноманітні суспільно-культурні заходи (концерти, лекції) та активно виступають із виставами угорські театри.

1919 р. територія Закарпаття входить до складу Чехословаччини й отримує назву Підкарпатська Русь. Відбуваються зміни в театральному житті краю: до Ужгорода, Мукачево, Хуст, Берегово починають приїжджати словацькі, російські та єврейські театральні колективи.

1939 р. змінюються політичні умови, й регіон знову опиняється у складі Австро-Угорщини. Починаються гастрольні тури угорських артистів з музичними виставами. У Берегово приїжджають трупа К. Перенї (1939), Г. Кардосса, Р. Інке, Ш. Івана (1940), перший угорський Трансільванський театр з міста Клуж під керівництвом Каролі Йоді (1941). В містах Ужгород, Мукачево гастроліє колектив Шандора Івана (1939–1940).

Головним репертуаром театрів стають оперні твори: «Селянська честь» П. Масканї, «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха, «Кармен» Ж. Бізе, «Трубадур» Д. Верді, «Безіменні герої» Ф. Еркеля, «Скрипаль з Кремони» Є. Хубая та ін. Пізніше театральні колективи змінюють репертуар і сцена віддається мистецтву оперетти: Ж. Оффенбаха, Р. Планкета, Ш. Лекока, Й. Штрауса, К. Міллекера, А. Саллівана та С. Джонса.

Соціальний склад глядачів кінця XIX — поч. XX ст. театральних вистав складався з інтелектуалів, чиновників, підприємців, які мали приблизно однаковий дохід. Для них робились театральні абонементи, які дозволяли сидіти на дорожчих місцях. Іншою частиною глядачів вистав були покоївки, продавці, учні та студенти, унтер-військові (офіцери, солдати з гарнізонів), які купували стоячі місця.

Таким чином, можемо стверджувати, що на території Закарпаття в період 1884–1940-х рр. з різною періодичністю та інтенсивністю разом з аматорським театральним мистецтвом розвивалось професійне угорське театральне мистецтво (акторське, режисерське та театально-декораційне). Угорська театральна культура на теренах Закарпаття демонструвала активний розвиток музичного театрального мистецтва й підвищення його значущості в соціокультурній і духовній сфері регіону.

Ю. Олійник

ОНЛАЙН-ФОРМАТИ КУЛЬТУРНИХ ПОДІЙ ЯК НОВИЙ НАПРЯМ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

Y. Oliynyk

ONLINE FORMATS OF CULTURAL EVENTS AS A NEW DIRECTION OF PROFESSIONAL TRAINING

Сучасний розвиток соціокультурної сфери в Україні характеризується активною цифровізацією культурних практик та широким упровадженням інформаційно-комунікаційних технологій у всі види мистецької діяльності, включно з театральними, перформативними та видовищними подіями. Досвід глобальних кризових ситуацій сприяв і значно прискорив перехід культурних подій у цифрове середовище, що призвело до формування нових форматів культурної комунікації: онлайн-фестивалів, стримів концертів, віртуальних виставок, інтерактивних перформансів та мультимедійних презентацій творів сцени. Ці зміни, з одного боку, сприяють розширенню доступу до культурного продукту, а з іншого — вимагають від майбутніх фахівців соціокультурної сфери нових компетентностей, пов'язаних з організацією, супроводом та реалізацією цифрових культурних подій. Це привід замислитися про створення нових, відповідних до специфіки дистанційної

мистецької освіти, театральних форм, — щоб сценічно-перформативні мистецтва знаходили свій театр, свої творчі ніші, де їм буде цікаво розкривати й удосконалювати свою акторську майстерність, розвиваючи власне Я-культурне, демонструвати гру, недистанційовану від реальних власних та глядацьких почуттів і співчуттів.

Такі вимоги відображено в Стандарті фахової передвищої освіти України за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво», який визначає базовий комплекс спеціальних (фахових) компетентностей і результатів навчання, які має опанувати здобувач після успішного завершення програми. Зокрема, серед спеціальних компетентностей випускника зазначено: Здатність використовувати знання та розуміння традиційних та сучасних культурно-мистецьких процесів і практик у власній професійній діяльності (СК 1); Здатність створювати художній образ (СК 4); Здатність працювати з текстами, розуміти / генерувати творчу ідею, задум, завдання режисера (постановника) та втілювати / виконувати їх в освітній та сценічній діяльності (СК 6) із використанням спеціальних технічних засобів, новітніх інформаційних і цифрових технологій у процесі реалізації художнього задуму або реалізації сценічного проекту (СК 7); Здатність презентувати результати своєї творчої (сценічної та/або організаційної) діяльності (СК 10). Крім цього, вимоги стандарту передбачають, що випускник має володіти здатністю організовувати та провадити індивідуальний та/або колективний репетиційний процес в умовах освітньої та/або сценічної діяльності, зокрема під час впровадження організованого дозвілля (СК 11), що включає практичну підготовку до планування, координації та реалізації мистецьких подій у різних форматах, включно з онлайн-простором. Це означає, що здобувач має не лише розуміти суть цифрових трансформацій культурного середовища, але й бути здатним практично проєктувати, реалізовувати та аналізувати онлайн-заходи, використовуючи сучасні цифрові платформи, мультимедійні технології, засоби комунікації із залученою аудиторією (форми стримінгу, інтерактивні онлайн-події тощо).

Отже, у контексті цифровізації культурної практики професійна підготовка фахівців сценічного мистецтва вимагає формування актуальних технічних, організаційних та комунікаційних компетентностей, які забезпечують здатність створювати, адаптувати та управляти культурними подіями в цифрових форматах, що відповідає загальній логіці розвитку галузі та запитам сучасного культурного ринку.

Онлайн-формати відкривають широкі можливості для популяризації культурної спадщини та залучення аудиторії. Серед успішних українських прикладів можна виокремити онлайн-вистави проєкту «Театр 360 градусів» як приклад інноваційних культурних подій.

Проєкт «Театр 360 градусів» є прикладом нової онлайн-моделі театральної комунікації, у якій поєднуються традиційне сценічне мистецтво та кінематографічні технології. Основою проєкту є створення відеOVERSIIY театрАЛЬНИХ вистАВ із використанням спецефектів, цифрового монтажу та багатокамерної зйомки. Такий підхід: формує новий вид аудіовізуальної театральної онлайн-екосистеми, що поєднує: театральну режисуру, відеомонтаж, комп'ютерну графіку та звуковий дизайн; реалізує концепцію «театру без просторових обмежень», коли глядач може переглядати виставу з будь-якого місця за допомогою цифрових пристроїв та інтернету; запроваджує та розвиває нові підходи до взаємодії з аудиторією; створює

новий синтетичний мистецький продукт — гібрид театру і кіно, що адаптований для онлайн-перегляду.

Основні інноваційні характеристики проекту, що розширюють сценічну реальність і створюють новий візуальний вимір театральної дії:

- використання мультикамерної кінематографічної зйомки;
- інтеграція 3D-ефектів і цифрової графіки;
- створення просторового звукового середовища;
- організація онлайн-трансляцій вистав для широкої аудиторії;
- розвиток нових форм взаємодії з глядачем у цифровому просторі.

Таким чином, «Театр 360 градусів» демонструє перспективний напрям розвитку культурних подій у цифровому середовищі та може розглядатися як приклад інноваційної практики у сфері сценічного мистецтва та соціокультурної діяльності.

Прикладом апробації нового формату діяльності на мистецьких теренах Харківського фахового вищого коледжу мистецтв є аудіовистава «Пристрасті» (за одноіменним твором Гната Хоткевича). У роботі вперше обґрунтовано практику інтеграції сценічної мови, акторської майстерності та сучасних технологій звукозапису й аудіовізуального відтворення в процесі підготовки здобувачів мистецької освіти. Цей творчий онлайн-проект розкриває можливості використання аудіоформату театральної вистави як ефективного засобу розвитку творчого потенціалу студентів, формування професійних навичок сценічного мовлення та художньої інтерпретації драматичного тексту. Особливу увагу приділено практичному досвіду реалізації спільного мистецького проекту викладачів і студентів Коледжу, що поєднує традиції українського театального мистецтва із сучасними цифровими формами творчої діяльності.

Підготовка фахівців соціокультурної сфери в умовах цифровізації повинна включати:

- знання та використання онлайн-платформ і цифрових інструментів;
- створення мультимедійного та інтерактивного культурного контенту;
- організацію онлайн-заходів та управління цифровими аудиторіями;
- адаптацію традиційних культурних практик до сучасного онлайн-середовища.

Отже, онлайн-формати культурних подій мають стати важливою складовою соціокультурної практики та професійної підготовки майбутніх фахівців. Вони сприяють збереженню культурної спадщини, розширюють доступ до культури та формують інноваційне цифрове культурне середовище.

Н. Хворостенко

ХАРКІВСЬКА ТРАДИЦІЯ СЦЕНОГРАФІЇ: ВИТОКИ І СЬОГОДЕННЯ

N. Hvorostenko

THE KHARKIV TRADITION OF SCENOGRAPHY: ORIGINS AND THE PRESENT

Харків посідає особливе місце в історії українського театального мистецтва, зокрема у формуванні національної сценографічної школи. Саме тут у XX столітті склалося потужне художнє середовище, у якому синтезувалися авангардні мистецькі пошуки, режисерські експерименти та нові підходи до сценічного простору. Харківська традиція сценографії сформувалася на перетині модерністських тенденцій європейського театру, діяльності режисерів-реформаторів та творчих практик художників театру.

Формування харківської традиції сценографії пов'язане з культурним піднесенням міста в 1920-х роках, коли Харків був столицею Української СРР та одним із головних центрів художніх експериментів. У цей період відбувається активний розвиток театральної культури, що стимулює появу нових форм сценічної образності. Важливу роль у становленні нової театральної естетики відіграла діяльність режисера-реформатора Леся Курбаса, сценографа Вадима Меллера та діяльності мак-майстерен. Саме там сформувався принцип синтетичної взаємодії режисури, акторської гри та сценографії. Художнє оформлення вистав перестає бути лише декоративним тлом і перетворюється на активний елемент вистави. Сценографія цього періоду тяжіє до конструктивізму, динамічної трансформації сценічного простору, використання архітектонічних конструкцій та символічних знаків. Театральні художники активно експериментують з геометризованими формами, мобільними декораціями, світлом і пластикою сцени. Такий підхід формує нове розуміння сценографії як системи організації сценічного простору.

Після періоду авангардних експериментів харківська сценографічна школа продовжує розвиватися в контексті радянського театального мистецтва. У 1960–1970-х роках з'являється покоління художників, які поєднують модерністську образність із психологічною режисурою. Зокрема, у практиці харківських театрів утверджується принцип узагальненого сценічного простору, коли декорація не відтворює конкретне середовище, а створює метафоричну модель дії, що концентрує головні смислові акценти драматургії.

Слід також враховувати, що Харків упродовж XX століття залишався одним із найбільших театральних центрів України. У місті діяли великі театральні колективи — драматичні, музичні, лялькові, оперні театри, що створювало сприятливі умови для розвитку сценографії як окремої художньої практики. Велика кількість театральних сцен давала можливість художникам працювати з різними режисерськими школами та художніми концепціями, що сприяло формуванню різноманітних сценографічних підходів у межах харківської традиції.

У цей період важливу роль відіграють сценографи, пов'язані з харківськими театрами, які розвивають концепцію образної сценографії, де декорація є носієм ідейного змісту вистави. Серед них такі особистості, як В. Кравець, М. Кужелев, Т. Медвідь, Т. Пасічник та інші. Сценічний простір стає метафоричним, узагальненим, часто побудованим на символічних деталях або пластичних композиціях.

В період Незалежної України харківська сценографічна школа залишається важливою складовою української театральної культури та продовжує впливати на розвиток сценічного мистецтва. І можна було б сказати, що в сучасному театальному процесі харківська сценографічна традиція не зникає, а трансформується, поєднуючи історичний досвід із новими технологічними можливостями. Проте ми бачимо тенденцію залучення в якості художника-постановника не лише модельєрів (як то О. Абманов та К. Пономарьов), а й заміщення роботи художника-у виставі самим режисером або людиною без профільної освіти художника-сценографа (наприклад у такій ролі виступає актор театру ім. Г. Ф. Квітки-Оснот'яненка В. Єрмоленко). Така тенденція руйнує зв'язки сценографічної харківської практики й ускладнить театрознавчу аналітику в майбутньому.

Сучасний театральний процес характеризується поступовим переходом до мультимедійної сценографії, у якій поряд із традиційними декораційними засобами активно використовуються відеопроєкції, цифрові візуальні ефекти та світлові

інсталяції. Це змінює саму природу сценографії, перетворюючи її на складну систему візуальної драматургії. Проте в харківському театральному середовищі цей процес поки що розвивається нерівномірно, що також впливає на подальшу еволюцію місцевої сценографічної традиції. Ускладнює розробку сценографічних рішень у Харкові і прифронтний стан, коли більшість театральних колективів змушені робити покази в безпечних для глядача просторах сховищ, що не розраховані на вимоги повноцінного театального процесу. Саме тому харківська сценографія останніх років тяжіє до так званої «сценографії у валізі».

Р. Давидов

**АРХЕТИП ФАТАЛЬНОЇ ЖІНОЧОЇ СИЛИ В СЦЕНІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ТВОРІВ
О. КОБИЛЯНСЬКОЇ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИСТАВ «ВОВЧИХА»
(ЗАОУМДТ ІМ. БРАТІВ ЮРІЯ-АВГУСТИНА ТА ЄВГЕНА ШЕРЕГІЇВ)
ТА «ЗІЛЛЯ» (ЗАМДТ ІМ. В. МАГАРА)**

R. Davydov

**THE ARCHETYPE OF THE FATAL WOMAN POWER IN STAGE INTERPRETATIONS
OF THE WORKS OF OLHA KOBYLIANSKA: A COMPARATIVE ANALYSIS
OF THE PERFORMANCES "THE SHE-WOLF" (ZAKARPATTA ACADEMIC REGIONAL
UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE NAMED AFTER THE SHERENII BROTHERS)
AND "ZILLIA" (ZAPORIZHZHIA ACADEMIC REGIONAL UKRAINIAN MUSIC
AND DRAMA THEATRE NAMED AFTER V. MAGAR)**

Письменниця Ольга Кобилянська — одна з ключових постатей українського модернізму, чия проза вирізняється глибоким психологізмом, філософською рефлексією та увагою до жіночої долі. Сучасний український театр активно звертається до літературної спадщини кінця XIX — початку XX століття, переосмислюючи її через нові сценічні форми, музичні та пластичні структури. Сьогодні ми спостерігаємо ренесанс модерністської прози, де архетип жіночої сили стає центральним об'єктом дослідження.

Особливе місце в цьому процесі посідає творчість Ольги Кобилянської, у якій порушуються теми жіночої сили, пристрасті, соціальної напруги та фатуму. Її тексти, насичені внутрішнім психологізмом та природним магізмом, потребують від режисера не просто ілюстративності, а створення особливого семіотичного простору. У сучасному театральному просторі ці мотиви отримують нове звучання. Показовими в цьому контексті є сценічні інтерпретації у 2025/2026 театральному сезоні повісті О. Кобилянської у виставах «Вовчиха» (режисер Я. Богомолова, Закарпатський академічний обласний український музично-драматичний театр імені братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв) та «Зілля» (реж. В. Денисенко, Запорізький академічний музично-драматичний театр ім. В. Магара). Попри різну естетику постановок, обидві вистави актуалізують тему жіночої сили як рушійної і водночас руйнівної енергії.

Вистава «Вовчиха» свідомо обирає камерність. Це простір «стиснутої пружини», де кожен рух актора стає маніфестом влади або відчаю. Режисерська концепція видобуває на поверхню дуальність архетипу, де Мати-Охоронниця представлена як сакральна фігура, що тримає «кути хати» й одночасно із цим як Мати-Деспот, стихійна сила, що анігілює особистість дитини заради хибної уяви про безпеку.

Сценографія тут працює на метафору клітки. Це не просто побутова драма, а трагедія неможливості сепарації, де жіноча сила стає токсичним ефіром, що заповнює весь простір буття. Сценічний простір вистави підкреслює психологічну замкненість героїв: камерна структура сценічної дії, обмежений простір та зосередження на акторській взаємодії створюють атмосферу внутрішнього конфлікту. Таким чином, «Вовчиха» інтерпретує текст Кобилянської як родинну психологічну драму, у якій ключовою є тема сепарації дітей від материнського впливу.

У виставі «Вовчиха» режисерська концепція зосереджена на психологічному конфлікті між матір'ю та дітьми. Головна героїня прагне контролювати їхнє життя, формуючи модель патріархального материнського домінування. Тут образ жінки постає у двох площинах: 1) архетип матері-охоронниці, що прагне захистити родину; 2) архетип матері-руйнівниці, коли надмірна опіка перетворюється на деспотизм.

Прем'єра 2025 року в Запорізькому театрі ім. В. Магара «Зілля» (реж. В. Денисенко) пропонує кардинально інший масштаб. Тут повість «У неділю рано зілля копала» позбувається побутових нашарувань, підносячись до рівня античної трагедії. У постановочній історії цього театру вже була знакова інтерпретація повісті «У неділю рано зілля копала...» у 1955 році, здійснена самим В. Магаром, і вистава була взірцем романтично-психологічного театру з сильним етнографічним компонентом. Нова постановка В. Денисенка фактично здійснює «деконструкцію» цього спадку. Якщо В. Магар акцентував на побутовій достовірності, то сучасна версія переносить дію у метафізичний простір, де фольклор стає не декорацією, а агресивною стихією фатуму. Режисерська концепція в постановці 2025 року поєднує фольклорну образність із сучасною сценічною стилістикою. Жіночі образи тут мають символічний характер. Вони не лише персонажі любовної історії, а й уособлення стихійних сил — пристрасті, ревності, магічної влади. У такому прочитанні текст Кобилянської набуває рис театралізованої трагедійної притчі. Вистава «Зілля» повертає театру його первинну ритуальну функцію, де жіноча сила є рівноцінною силам природи.

Обидві вистави цілком співзвучні з іншими сучасними постановками (наприклад, «Землею» Д. Петросяна чи І. Уривського), і доводять: проза О. Кобилянської — це не застигла класика, а живий матеріал для радикальних сценічних експериментів, що дозволяють переосмислити роль жінки в координатах сучасного світу.

А. Бондаренко

РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ

A. Bondarenko

THE ROLE OF THEATRE EDUCATION IN THE FORMATION OF STUDENTS' NATIONAL IDENTITY

У сучасних соціокультурних умовах питання збереження та формування національної ідентичності набуває особливої значущості. Глобалізаційні процеси, інтенсивний інформаційний обмін, трансформація культурного простору та суспільно-політичні виклики актуалізують потребу в осмисленні власної культурної спадщини, історичного досвіду та духовних цінностей народу. У цьому контексті важливу роль відіграє система освіти, зокрема мистецької і театральної, яка не

лише забезпечує професійну підготовку майбутніх митців, а й формує світоглядні орієнтири, культурну свідомість та громадянську позицію особистості.

Театральна освіта є важливим середовищем трансляції культурних цінностей, історичної пам'яті та національних смислів. Театр як синтетичний вид мистецтва поєднує літературу, музику, пластику, образотворче мистецтво та акторську майстерність, що створює потужний потенціал впливу на ціннісну сферу особистості. Завдяки своїй природі, театр здатний відображати суспільні процеси, історичні події та культурні традиції, сприяючи осмисленню національної історії та формуванню почуття приналежності до певної культурної спільноти.

Здобувачі театральної освіти не лише опановують професійні навички акторської майстерності, сценічної мови, режисури, сценографії тощо, а й долучаються до глибшого пізнання національної культури. Робота над творами національної драматургії, інтерпретація образів української класики та сучасних драматургів, постановка вистав на основі історичних чи культурних сюжетів сприяють усвідомленню культурної спадщини та формуванню ціннісного ставлення до неї. Таким чином, театральна освіта стає не лише професійною, а й культурно-ідентифікаційним процесом.

Театральне мистецтво має особливу здатність до емоційного впливу. Через існування сценічних образів, втілення різних історичних епох, соціальних ролей та культурних моделей поведінки майбутні художники отримують можливість глибше осмислювати національний характер, моральні норми та духовні цінності суспільства. Такий досвід сприяє формуванню внутрішнього зв'язку між особистістю та культурною традицією, яка є важливою складовою національної ідентичності.

Сам колективний характер театральної діяльності є важливим аспектом формування національної ідентичності в процесі театральної освіти. Театр має на увазі взаємодію акторів, режисера, сценографів та інших учасників творчого процесу. У колективному середовищі формується загальне розуміння культурних цінностей, відбувається обмін ідеями та творчими інтерпретаціями національних сюжетів.

Крім того, важливим фактором є участь здобувачів театральної освіти у творчих проєктах, фестивалях, театральних лабораторіях і культурних ініціативах. Такі форми діяльності розширюють можливості для творчої самореалізації та сприяють популяризації національної культури в ширшому культурному просторі. Участь у подібних заходах дозволяє молодим художникам відчувати свою причетність до розвитку національного мистецтва та усвідомити свою роль у формуванні сучасного культурного середовища.

Отже, театральна освіта є важливим чинником формування національної ідентичності здобувачів, поєднуючи професійну підготовку з вихованням культурної свідомості, сприяючи осмисленню історичної пам'яті, формуючи ціннісні стосунки до національної культури та розвиваючи творчу активність майбутніх митців і залучення до національного культурного досвіду. Завдяки поєднанню художньої практики, педагогічної взаємодії та культурного контексту, театральна освіта створює умови для формування цілісної особистості, здатної усвідомлювати свою культурну приналежність та активно долучатися до розвитку національного художнього простору та ефективного інструментарію формування культурно-свідомого покоління митців.

Д. Кондратова

ПЛАСТИКА ЯК ІНСТРУМЕНТ АКТОРСЬКОГО ІСНУВАННЯ В ТЕАТРІ АБСУРДУ

D. Kondratova

PLASTIC ART AS A TOOL OF ACTOR'S EXISTENCE IN THE THEATRE OF THE ABSURD

Театральний авангард ХХ століття з кардинальним оновленням сценічної дії та її змісту представляється багатьма течіями, серед яких особливо виразним є абсурдизм. Руйнація логіки в побудові сюжету та причинно-наслідкових зв'язків поведінки персонажів у театрі абсурду свідчить про появу нового типу мислення. Таке мистецтво відображає глибокі філософсько-моральні сенси, у яких людина посідає центральне місце з її станом екзистенційної невизначеності та розладом взаємозв'язків із навколишнім середовищем. Подібна зміна у світогляді зумовила пошук нових виразних засобів актора, адже вплив слова став недостатнім для передання глибинних сутностей та необхідних станів. Важливого значення набула зовнішня виразність тіла з його пластикою, ритмічністю та красномовністю жестів, що сформувало один з провідних інструментів актора у створенні сценічного образу в розрізі даного напрямку.

Нагальні питання сьогодення про сенс буття та місця людини у всесвіті перегукуються з проблематикою театру абсурду, що демонструє прототип сучасної людини, до якої притаманний тривалий стан невизначеності, зумовлений дисонансом між нестійкими зовнішнім світом та внутрішніми переконаннями. Паралельно із цим наростає посилення інтересу митців до тілесності та різноманіття її виразів у сценічному мистецтві. Сучасні режисери все частіше звертаються до синтезу різних жанрів і форм, пов'язаних із використанням елементів фізичного театру, хореографії та пантоміми, що зумовлене більш широкими можливостями тіла як провідника сенсу на противагу лаконічності слова.

Криза середини ХХ століття, яка пов'язана з Великою депресією та Другою світовою війною спричинила зміну світогляду, що стало передумовою появи такого феномену, як театр абсурду. Нове сприйняття себе в навколишньому середовищі відобразилося в драматургії абсурду фрагментарною побудовою сюжету, алогічністю дій та діалогів персонажів, повторюваністю та особливому акценті на внутрішньому стані героїв, яке дисонує із зовнішнім світом через руйнацію звичних уявлень про нього. У такій постановці проблеми перед актором ставиться непросте завдання точно передати стан персонажа та зрозуміти хід його прихованих думок. Обмеження словесним вираженням не дає можливості повною мірою створити відповідний цій течії образ, тому пластика стає основним інструментарієм формування сценічної дії.

Пластична виразність набагато ширша у своїх властивостях у порівнянні зі словом. Такий багатогранний інструмент як тілесність актора сприяє передачі незрозумілих станів людина, яка знаходиться в дисгармонії з навколишнім середовищем і неусвідомленості сенсу власного буття.

Яскравість вираження фізичних форм актора театру абсурду досягається розмаїттям проявів, зокрема ритмічністю рухів, їх повторюваністю, змінами темпу, незвичним мізансценуванням та химерними позами. Така гротескність пластичних засобів творить жанрову особливість сценічної дії та істотно контрастує з реалістичними методами роботи актора, адже пластика набуває самотнього,

яскравого характеру, який відмінно вирізняється від побутової жестикуляції та ходи. Окремого значення в театрі абсурду набувають паузи. Вони головним чином стають керівними елементами у творенні й посиленні атмосфери, а також концентрують увагу на розкритті внутрішніх станів персонажів. У театрі абсурду паузи стають самостійним елементом і свого роду важелем розвитку сценічної дії.

Отже, в течії абсурдизму пластика набуває особливого значення у формуванні необхідного сценічного існування актора та створення глибоких художніх образів. Широкий спектр фізичних властивостей людини-актора дозволяє найбільш точно передати прихований сенс та стан персонажа. Специфічні рухи, зміна темпоритмів і паузи дозволяють акторові створити на сцені необхідну атмосферу відстороненості від всесвіту та передати філософію абсурду. Відповідно, перспективним, з авторської точки зору, є дослідження ролі пластичних засобів у специфіці роботи актора в театрі абсурду як нереалістичному спрямуванні, у якому притаманні реалістичному способу існування в сценічному просторі засоби стають доволі обмеженими, потребуючи урізноманітнення.

В. Руденький

**ХАРКІВСЬКА ПРЕМ'ЄРА ПОНОВЛЕНОЇ ВИСТАВИ «УЯВНИЙ ХВОРИЙ»
ЗА МОТИВАМИ КОМЕДІЇ Ж.-Б. МОЛЬЄРА:
СУЧАСНИЙ ПІДХІД ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАСИКИ**

V. Rudenkyi

**KHARKIV PREMIERE OF THE RENEWED PERFORMANCE "THE IMAGINARY SICK"
BASED ON THE COMEDY BY J. B. MOLIERE:
A MODERN APPROACH TO THE INTERPRETATION OF THE CLASSICS**

Сучасне театральне середовище розвивається в умовах наявних активних переосмислень класичної спадщини, спричинених тотальними трансформаціями соціокультурного простору XXI століття. Класичний драматургічний текст постає не в якості музейного артефакту, а як відкритий семіотичний простір, здатний до новітніх смислових інтерпретацій. Виокремлюється в цьому контексті прем'єра Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва поновленої вистави «Уявний хворий» за мотивами відомого твору (*Le Malade imaginaire*, 1673) Жана-Батіста Мольєра, визнаного у свій час «королем комедії». Автор цієї дослідницької роботи ставить перед собою завдання осмислення представленої глядацькій аудиторії інтерпретації та сценічної адаптації класики з визначенням художніх стратегій, які забезпечують її життєздатність у новітніх історичних обставинах.

Зосереджуючись на аналізі європейської традиції та сценічних втіленнях сучасних постановок «Уявного хворого», інтерпретуємо сталі та змінні елементи режисерського прочитання твору.

Історію постановок мольєрівської комедії розпочинає прем'єра «Уявного хворого» в паризькому Пале-Роялі 10 лютого 1673 року як зразок жанру комедії-балету, що єднає драматургію із чарівною музикою Марка-Антуана Шарпантьє та витонченими балетними інтермедіями. Особливого символічного значення твору надає обставина, що Мольєр грає головну роль Аргана, будучи смертельно хворим, і невдовзі після прем'єри помирає.

Упродовж XVIII–XXI століть вистава «Уявний хворий» у жанрі високої класицистичної комедії, яка єднає фарсові традиції з глибоким психологізмом, неодноразово поновлюється на провідних сценах Європи, що засвідчує її репертуарну значущість. У Франції п'єса посідає постійне місце в репертуарі Comédie-Française, здійснюючого з XVIII століття регулярні постановки творів Мольєра, який перетворив комедію з «низького» жанру в доволі затребуваний інструмент соціально-філософських аналізів. Знаковими постають інтерпретації кінця XX — початку XXI століття, у яких режисери відновлюють барокову естетику з музичними вставками, акцентуючи психологічну природу іпохондрії Аргана.

У Великій Британії «Уявний хворий» неодноразово з'являється на сцені Royal National Theatre, де постановки початку 2000-х років вирізняються осучасненим перекладом та сатиричним трактуванням медичної тематики як алюзії на бюрократизацію системи охорони здоров'я. У Німеччині на сцені Schaubühne (Берлін) модерністські інтерпретації представляють мінімізацію декоративності, натомість — зосередження уваги на психологічному абсурді поведінки героя. У Відні вистава ставиться в Burgtheater, де Арган трактується як метафора людини, паралізованої страхом перед тілесністю та смертю. В Італії інтерпретації здійснюються на сцені Piccolo Teatro di Milano, де підкреслюється фарсова природа тексту та його карнавальна структура. В Іспанії театр Teatro de la Abadía у 2020-х роках пропонує постановку, що осмислює іпохондрію як симптом інформаційної епохи, у якій страх хвороби підживлює медіадискурс. Таким чином, європейська сценічна практика демонструє різнобарвність інтерпретацій: від барокової реконструкції до психологічної драми та соціальної сатири.

Прем'єра поновленої вистави «Уявний хворий» (режисерка — Оксана Дмитрієва, 2017) у Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва, з авторської точки зору, відбиває актуальність синтетичного театру для дорослої аудиторії, де поєднано живий акторський план з ляльковою пластикою. Вистава із самого початку є призначеною для дорослої аудиторії зі створюваним у ній багатоплановим смисловим сценічним простором, де гротеск підсилює соціальну сатиру.

У представлений глядачу харківській версії сатирична складова є тісно переплетеною з надзвичайно акцентованим екзистенційним підтекстом: страх Аргана трактується не стільки комічною вадою, скільки проявом глибинної людської тривоги. Постановка відгукується кожному, зокрема в нашій дійсності, відходячи від доволі звичних варіацій суто фарсових інтерпретацій сенсів і зосереджуючись на їх екзистенційному вимірі — страху втрати контролю як над власним «Я», так і над розумінням все більш лякаючого світу, що сьогодні залишається більш ніж актуальним. Лялькова форма подання матеріалу дозволяє значно підсилити гротеск і водночас дистанціювати глядача, відкриваючи простір для критичних рефлексій.

Вистава, що отримала відзнаки міжнародних фестивалів театрів ляльок, повертається до репертуару у 2026 році, що набуває символічного значення, засвідчуючи її дійсну сценічну життєздатність.

Підсумовуючи, слід зазначити, що «Уявний хворий» зберігає актуальність на тлі універсальності окреслюваної в постановці проблеми — страху, залежності від авторитетів, пошуків власної безпеки в руслі аналізів життєвоважливих сенсів. Європейські постановки засвідчують гнучкість класичного тексту, у свою чергу, українська сценічна практика підтверджує його здатність резонувати із сучасним

глядачем на відтворюваному найтоншому рівні. Класична спадщина функціонує як живий культурний механізм, що адаптується до нових історичних умов, не втрачаючи художньої цінності, а навпаки, набуваючи її нових вимірів.

Я. Нечитайло

СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ДЛЯ ДІТЕЙ

Ya. Nechytailo

SOCIO-PEDAGOGICAL POTENTIAL OF CONTEMPORARY THEATRE FOR CHILDREN

Соціально-педагогічний потенціал сучасного українського театру для дітей набуває особливої актуальності в умовах зростання емоційних і соціальних викликів. Інтерактивні методи активізації глядача дозволяють глибше залучати дітей до сценічної дії, сприяючи переживанню та опрацюванню емоцій, формуванню емпатії та навичок комунікації. Урахування вікових особливостей здобувачів дошкільної освіти, молодших школярів і підлітків підсилює терапевтичний і виховний ефекти, оскільки різні групи потребують різних тем, темпоритмів і форм подання матеріалу. Окремої уваги потребує інклюзивний підхід, що забезпечує доступність театрального досвіду для дітей з особливими потребами та сприяє формуванню толерантності й соціальної взаємодії. Усі ці чинники визначають важливість дослідження театру як простору емоційної підтримки, розвитку особистості та зміцнення психологічного благополуччя дітей і підлітків.

Театр може виступати як середовище, де діти переживають, осмислюють і трансформують власний емоційний досвід через рольові перевтілення, драматизацію, участь у дії чи інтерактивні форми спілкування. Цей процес наближається до практик, відомих як “Drama therapy” або психодрама, коли драматичні засоби стають способом роботи з емоціями, переживаннями, соціальними труднощами.

Сучасні дослідження демонструють, що театральні практики допомагають дітям і підліткам розвивати емоційний інтелект, емпатію, комунікативні навички, здатність розуміти себе та інших, а також сприяють соціалізації, самовираженню, корекції емоційної нестабільності чи тривожності. Особливо це стосується груп дітей з особливими освітніми потребами, для них театр (або спеціалізовані театральні / терапевтичні постановки) надає простір, де можна безпечно виразити складні переживання, попрактикувати навички соціальної взаємодії, сформувати адекватну самооцінку й соціальну адаптацію.

Особлива цінність — в інклюзивних формах театру, які враховують різні потреби дітей: вікові, психологічні, фізичні. Такий підхід сприяє не лише розвитку дітей з особливостями, а й формуванню толерантності та емпатії серед усіх учасників: дітей, батьків, педагогів, громади.

Театралізовані постановки та ігри, особливо спрямовані на дошкільників і молодших школярів, відіграють важливу роль у розвитку базових психічних функцій дитини. Через образність, ігрові ситуації, рольові дії та уявну трансформацію реальності діти розвивають творчу уяву, креативність, мовленнєву активність, соціальні навички, здатність до співпраці та емпатійного реагування. Участь у театралізованих іграх сприяє також формуванню символічного мислення, умінню уявно моделювати ситуації, передбачати наслідки вчинків, а також розуміти зв'язки між емоціями та поведінкою персонажів. Такі ігри виконують функцію

безпечної моделі соціальної взаємодії, у якій дитина може пробувати нові ролі, вчитися керувати власними емоціями, проявляти ініціативність і творчість. На етапі раннього віку це має особливе значення, оскільки театралізована діяльність підтримує всебічний розвиток особистості, інтегруючи мотиваційно-емоційну, когнітивну та соціальну сфери.

Водночас театр виконує виразну виховну функцію, яка проявляється через зміст вистав, моральні дилеми, сюжетні конфлікти та взаємодію персонажів. Спостерігаючи за діями героїв, дитина має змогу побачити зразки поведінки, осмислити моральні орієнтири та зробити висновки щодо наслідків правильних і неправильних рішень. Театр стає простором ціннісного виховання, де формуються такі якості, як відповідальність, співчуття, чесність, сміливість, доброзичливість.

Театральні історії дозволяють дитині в безпечному середовищі аналізувати поведінку персонажів, переживати разом із ними емоційні труднощі та знаходити морально правильні рішення. Це сприяє розвитку емоційної зрілості, саморегуляції, здатності співпереживати й будувати здорові взаємини з оточенням. Крім цього, виховна функція театру є важливим чинником профілактики дезадаптивної поведінки та формування позитивних моделей взаємодії в колективі. Завдяки поєднанню естетичного та етичного впливу дитячий театр стає інструментом не лише емоційної підтримки, а й ціннісного становлення особистості, що особливо актуально в сучасних умовах, коли діти потребують зрозумілих і доступних моделей морального вибору.

Саме тому постає питання про умови, за яких терапевтичний потенціал театру може реалізовуватися максимально повно та ефективно. Насамперед це потребує режисерських і драматургічних рішень, орієнтованих на зрозумілість для різних вікових груп — від дошкільнят до підлітків, адже сюжет, тематика, темп, мова та форми взаємодії повинні відповідати їхнім психолого-педагогічним характеристикам.

Важливу роль відіграють інтерактивні елементи — рольові ігри, імпровізація, залучення глядача, що надають дитині можливість не лише спостерігати, а й бути співучасником подій, висловлювати власні емоції та проживати сценічні ситуації. Не менш значущим є принцип інклюзивності, який забезпечує доступність театального простору для дітей із різними фізичними, психологічними, сенсорними чи когнітивними особливостями, передбачає адаптацію постановок під потреби різних глядачів або створення спеціалізованих програм. Окремою умовою ефективності є професійний підхід, що включає співпрацю режисерів, акторів, педагогів, психологів та фахівців із драматерапії, завдяки чому театральний процес набуває комплексного естетичного, виховного та корекційного впливу.

Отже, можна зробити висновок, що сучасний театр для дітей в Україні постає як комплексний феномен, що поєднує емоційну підтримку, розвиток особистісних якостей та формування моральних орієнтирів у молодого покоління. Театр впливає на дитину не лише як мистецький простір, а й як безпечне середовище для проживання й опрацювання внутрішніх переживань, моделювання соціальних ситуацій та формування позитивного досвіду взаємодії. Завдяки інтерактивним методам, віковій адаптації змісту, інклюзивності та професійному супроводу, театральні практики сприяють розвитку емоційного інтелекту, саморегуляції, емпатії, творчості та соціальних навичок. Особливої значущості театр набуває для дітей з особливими освітніми потребами, оскільки забезпечує можливість безпечного самовираження

та соціальної інтеграції. Виховний потенціал театру дозволяє ефективно формувати моральні цінності, попереджати дезадаптивні форми поведінки та підтримувати емоційне благополуччя дітей і підлітків. Сукупність цих чинників підтверджує необхідність подальшого розвитку терапевтичних театральних практик у сучасному українському культурному просторі та актуальність наукового вивчення їхнього впливу на всебічний розвиток дитини.

П. Конусець

ПРОБЛЕМА ІДЕНТИФІКАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПЕРЕОСМИСЛЕННІ КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Р. Копытets

THE PROBLEM OF PERSONALITY IDENTIFICATION IN THE MODERN THEATRE REINTERPRETATION OF CLASSICAL DRAMATURGY

У сучасному театральному процесі звернення до класичного драматургічного спадку набуває принципово нового характеру, зумовленого як трансформаціями художніх практик, так і глибинними змінами соціокультурного контексту. У цьому процесі сучасний театр актуалізує ті аспекти класики, що безпосередньо резонують із викликами сьогодення, зокрема з кризою ідентичності, нестабільністю та знеціненням усталених систем координат.

Надскладна реальність початку XXI століття — позначена війнами, глобальними катаклізмами, інформаційною фрагментацією та радикальною зміною цінностей — формує новий тип глядацької свідомості, яка перебуває в стані постійного напруження та пошуку опори. У цих умовах театр дедалі частіше виконує функцію простору рефлексії, де художній досвід стає способом осмислення власного буття. Саме тому сучасні режисерські інтерпретації класичних п'єс тяжіють до виявлення «внутрішнього», зосереджуючись на проблемі самоідентифікації персонажа як метафори стану сучасної людини.

Класична драматургія, що традиційно порушує «вічні питання» — свободи волі, морального вибору, відповідальності, межі між індивідуальним і суспільним, — у сучасному театральному контексті прочитується крізь призму ідентифікаційних криз. Герой класичної п'єси постає не лише як носій певної історичної чи соціальної ролі, а як суб'єкт, змушений конструювати власне «я» у ситуації втрати стабільних орієнтирів. Таким чином, драматургічний конфлікт зміщується з площини зовнішньої дії у сферу внутрішнього переживання, що відповідає загальним нинішнім тенденціям постдраматичного театру.

Важливу роль у цьому процесі відіграють режисерські стратегії переосмислення класики. Сучасні постановки часто відмовляються від ілюстративного реалізму, натомість застосовуючи прийоми деконструкції тексту, монтажу фрагментів, зміщення акцентів та введення актуального контексту. Такі режисерські рішення спрямовані на актуалізацію смислових «порожнин» класичного тексту, що дозволяють глядачеві співвіднести сценічну реальність із власним досвідом. У цьому сенсі класика функціонує не як завершене висловлювання, а як процес, що розгортається у взаємодії між сценою та залом.

Сценічна мова сучасного театру також зазнає істотних трансформацій. Мінімалістична або, навпаки, надмірно символізована сценографія, робота зі світлом і звуком, використання мультимедійних засобів та тілесних практик акторської

гри створюють багатшаровий простір значень. У такому просторі ідентичність персонажа часто розпадається на кілька планів, відображаючи фрагментарність сучасної свідомості. Актор постає не лише як виконавець ролі, а і як медіатор між текстом, режисерською концепцією та глядацьким сприйняттям.

Особливого значення набуває взаємодія з глядачем, який у сучасному театрі дедалі частіше стає активним співучасником творення. Переживаючи ідентифікаційні кризи сценічних персонажів, глядач отримує можливість проектувати побачене на власний досвід, здійснюючи акт саморефлексії. Таким чином, театральна подія перетворюється на простір зустрічі індивідуальних ідентичностей, де класичний текст слугує каталізатором внутрішнього діалогу.

У контексті нівелювання традиційних цінностей сучасне театральне переосмислення класики не пропонує однозначних відповідей або моральних рецептів. Натомість воно акцентує на самій проблематичності ідентичності як такої, підкреслюючи її нестабільний характер. Театр фіксує стан «між», у якому перебуває сучасна людина, і саме цей стан стає центральним об'єктом художнього осмислення.

Отже, звернення сучасного театру до класичного драматургічного спадку є не лише даниною традиції, а й важливим інструментом дослідження викликів сьогодення. Проблема ідентифікації особистості, актуалізована через сучасні режисерські та сценічні практики, дозволяє розглядати класичний текст як живий механізм культурної пам'яті та водночас як дзеркало сучасного стану людського буття. У цьому полягає особлива цінність театру як мистецтва, здатного поєднувати історичну глибину з гострою актуальністю та відкривати глядачеві можливість «пізнати себе через Іншого».

Д. Кондратова, В. Руденький

**ФРАНЦУЗЬКА ТЕАТРАЛЬНА ШКОЛА:
МЕТОД ШАРЛЯ ДЮЛЛЕНА «ГОЛОСИ СВІТУ» ТА ЙОГО СУЧАСНЕ ВТІЛЕННЯ**

D. Kondratova, V. Rudenkyi

**FRENCH THEATRE SCHOOL:
CHARLES DULIN'S METHOD "VOICES OF THE WORLD"
AND ITS MODERN EMBODIMENT**

Сучасне театральне мистецтво розвивається в напрямі полеміки й водночас синтезу жанрів і форм виразності, коли різноманіття зумовлює переосмислення сталих канонів мистецтва і класичних засад, які у своєму практичному вираженні модернізуються відповідно до сучасної ідеології. У таких умовах вивчення різних театральних шкіл постає необхідним чинником формування професійного світогляду актора. Особливої уваги заслуговує розгляд французької школи Шарля Дюллена та його методу «Голоси світу», що (на відміну від реалістично-психологічного техніки роботи актора) дозволяє митцю заглибитися саме у власний внутрішній стан, а не в зовнішні його прояви, що сприяє духовному піднесенню актора, поєднуючи музикальність, ритмічність та пластичну виразність в практичному застосуванні. Актуальність пропонованого дослідження автори вбачають у необхідності розгляду системи виховання актора як унікального та універсального митця, який буде спроможний працювати в різних жанрах й органічно існувати в синтетичних формах в тенденціях розвитку сучасного театального мистецтва.

Французька театральна школа сформувала саме ту методику роботи, за якої актор розширює свій інструментарій, вчиться концентруватися на взаємодії з навколишнім світом, а не тільки на власній дії, що забезпечує розвиток однієї з ключових навичок актора, необхідних на сцені — трагічного існування в заданих обставинах без зайвого награву.

Актуалізуємо знання про практичні приклади застосування методики Шарля Дюллена на прикладах театральних та кіноакторів.

Шарль Дюллен розглядав театр як духовну генерацію, у якій сцена не є простором для відображення побутовості. Для французького режисера театральне мистецтво виступало місцем утворення «очищеної» форми, якій притаманний гармонічний синтез слова, тіла та ритму. У такому театрі в центрі стоїть людина-актор як носій духовності. Шарль Дюллен вивів закон, що народжує дію на сцені: «відчутти», перш ніж висловити думку чи почуття; «подивитися», перш ніж описувати побачене; «слухати» і «почути», перш ніж відповісти партнеру.

Важливою складовою виховання актора для Шарля Дюллена було проведення тренінгів, в основі яких лежить сприйняття світу п'ятьма органами чуття. Наприклад, розглядаючи комах, прислуховуючись до співу пташок, відчувуючи смак і запах шойно відкусаного яблука, учень входить у контакт із навколишнім середовищем, відчуття якого різними органами чуття Дюллен найменував «голосами світу». Однак все, що було сприйнято із зовнішнього світу, послідовно відгукується всередині людини, провокуючи появу певного стану та відношення до предмету, з яким було встановлено контакт. Така відповідь «зовнішньому голосу» за методикою Шарля Дюллена несе назву «внутрішній голос». Таким чином виникає діалог людини-актора з навколишнім середовищем, що в результаті розкриває духовний світ митця і провокує його на розумову діяльність і, відповідно, появу думки.

Для вільного сприйняття «голосів світу» необхідним є стан м'язової свободи тіла і робота над його фізичними властивостями, зокрема відчуття темпу й ритму. Шарль Дюллен порівнював необхідний рівень володіння актора власним тілом із тим, як це роблять гімнасти та хореографи. Однією з розповсюджених помилок при виході на публіку є концентрація на глядачі, за якої актор перестає контролювати власний фізичний стан, що призводить до появи затисків. У процесі навчання й проведення тренінгів одним з найефективніших методів для розвитку фізичних здібностей та виявлення затисків французький режисер вважав імпровізацію. Саме такий метод роботи дозволяє побачити максимально широкий спектр можливості власного тіла, звільняючи його від зайвої напруги і даючи можливість для вільного відчуття навколишнього середовища.

Вплив школи Шарля Дюллена на сучасне французьке театральне мистецтво простежується у творчості Жерара Філіпа, який відзначався тонкою чутливістю та органічністю, та Жана Марє з його пластичною виразністю і внутрішньою зосередженістю. Яскравим прикладом втілення принципу «голоси світу» в кінострічках є роботи Ів Монтана. Наприклад, його стриманість у застосуванні зовнішніх засобів виразності в фільмі «Жити щоб жити» допомагає глядачу концентруватися на глибокому внутрішньому світі актора. Ведучи мову про комедійний жанр, не можна не згадати Луї де Фюнеса з його високим рівнем ритмічної організації дії, що є тотожним до бачення Дюленом фізичної форми актора.

Підбиваючи підсумки, варто сказати про те, що вивчення класичних театральних шкіл є нагальною умовою для розвитку багатомірного мислення людини-актора. У цьому контексті метод Шарля Дюллена пропонує синтетичну модель виховання митця, що переносить акцент в акторській техніці з демонстрації переживання на концентрації власного чуття та взаємодії з навколишнім простором та партнером. Таким чином, французька театральна школа залишається актуальною завдяки своїм духовним засадам виховання не просто митця, а мислячого актора.

Є. Ралітна

СПЕЦИФІКА РОБОТИ ПРОФЕСІЙНИХ ТЕАТРІВ ХАРКОВА ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ

Y. Ralitna

SPECIFICS OF THE WORK OF PROFESSIONAL THEATRES IN KHARKIV DURING MARTIAL LAW

Культурна сфера в Україні, як і інші сфери, з 2022 року знаходиться під впливом повномасштабного вторгнення. Окрім цього в сучасному світі з кожним роком з'являється все більше нових відкриттів: нові технології, цифрова комунікація, штучний інтелект. З часом це починає безпосередньо впливати на людей, їх працездатність та мислення, і тоді постає неминуче питання: як одна з найстаріших культурних професій світу переживає ці зміни? Нині професійні театри України, актори та режисери цих театрів, освітні заклади — найбільш вразливі, працюючи в нестабільних умовах та підкоряючись новим технологічним можливостям, що є одночасно і зрозумілим, і вкрай небезпечним рішенням. Це може призвести до втрати культурної спадщини, механізування професії, яка не може існувати без людської діяльності, саме тому мета моєї доповіді — дослідження специфіки роботи професійних театрів Харкова в умовах воєнного стану, а також специфіки впливу цифрових технологій на роботу акторів і режисерів театру та кіно.

З початку виникнення театрів, де з'являлись перші драматурги, різних жанрів та видів театального мистецтва, а також виконавці, актори, які інколи поєднувались із самими драматургами як виконавцями, або ж самими першими акторами професіоналами, життя яких повністю віддано театру, які втілювали художні ідеї авторів драматургічних творів. Проте, вже починаючи з періоду Римської імперії (IV ст. до н.е — III ст. нашої ери), актори, на жаль, стали заручниками різних обставин, таких як цензура, фінансова нестабільність, переслідування, репресії. Українські театри вже мають досвід існування в умовах політичного тиску та фізичної небезпеки. Так, у XX ст. український театр зазнав найбільших втрат під час сталінських репресій, коли було знищено митців, зокрема акторів, драматургів та режисерів театру «Березіль», під керівництвом Леся Курбаса. Але сучасна ситуація й методи боротьби за збереження театрів є унікальними через поєднання воєнного стану та появи нових технологій. У сучасному світі існують нові виклики, з якими працівникам культурних закладів доводиться уживатися та боротися. Цими викликами є відключення електроенергії й опалення, повітряні тривоги, заборони та обмеження на проведення масових заходів тощо. З початку повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 року та до сьогодні постраждало майже 2388 об'єктів культурної інфраструктури України. Безпосередньо в Харкові більшість театрів змушені грати свої вистави на альтернативних майданчиках або створювати

експериментальні сцени та сцени-укриття в будівлі самих театрів. Харківський національний академічний театр опери та балету, Харківський академічний театр музичної комедії, Харківський державний академічний драматичний театр імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка, Харківський державний академічний український драматичний театр імені Т. Г. Шевченка, Харківський театр для дітей та юнацтва, Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва, всі вони працюють, але з обмеженнями, що впливають як на акторів, так і на глядачів, долаючи умови, у яких важко працювати над виставами повною мірою. Особливо варто відзначити лофт-сцену ХНАТОБ та нещодавно відкриту сцену-укриття ХДАУДТ імені Т. Г. Шевченка, які створені в підземних просторах театрів задля можливості безпечно грати вистави. Також багато вистав грають в укриттях з обмеженими сценічними та технічними можливостями й адаптують приміщення, взагалі не пристосовані для вистав, що має свій вплив на рівень якості вистави та сприйняття її глядачем. Через повномасштабне вторгнення багато театрів втратило значну кількість глядачів та працівників. Змінюється й репертуар театру, зростає кількість воєнних, документальних і патріотичних вистав, що є актуальними та рефлексивними як для акторів, так і для глядачів, але відсуває назад класичні твори, попри те, що деякі теми є важливими. Цю важливість нам підтверджує відновлення та повернення в репертуар таких вистав, як «Уявний хворий» у ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва, «Оркестр» у ХДАУДТ імені Т. Г. Шевченка, прем'єра вистави «Тартюф» у ХДАДТ імені Г. Ф. Квітки-Основ'яненка та ін. Штучний інтелект та нові технології, з одного боку, можуть полегшити роботу акторів та режисерів, а з іншого — знищують власне мислення митців, примітивізують. У сучасному світі вже створюється багато вистав з використанням штучного інтелекту в афішах, музичному супроводі, навіть у драматургії, що призводить до втрати унікальності.

Отже, специфіка роботи професійних театрів Харкова під час воєнного стану полягає в постійній адаптації до безпекових, соціальних та технологічних викликів, що загрожують традиційній природі існування театру. Однак, попри всі ці складні умови, театри Харкова не припиняють своє існування. Вони змінюються, трансформуються та продовжують працювати, шукаючи нові рішення.

Є. Осипенко

МИСТЕЦТВО ПРИСУТНОСТІ ЯК МОДЕЛЬ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ

Y. Osypenko

THE ART OF PRESENCE AS A MODEL OF CONTEMPORARY UKRAINIAN THEATRE

Відзначається існування практик, які не входять у структуру чинних правил у мистецтві театральної культури ХХ–ХХІ століть. Великий обсяг мистецьких подій діє поза межами складової культурних усталень, не співвідноситься з відчуттями глядачів та не гармоніює з новими сенсовими задумами й обґрунтуваннями. Звичні інструменти, сконцентровані на сенсах, символах, дискурсах з'ясовуються не до кінця достатніми для висвітлення таких мистецьких форм.

Унаслідок цього загострюється потреба оновлення театру як сфери створення присутності, у якій культурна подія є не символом, а реальним досвідом співжиття актора разом із глядачем в одному просторі. Існування поза межами звичної

структури творчих цитувань наявне в культурі від початку XX століття. Все це не є новітнім, проте довгий період часу лишалося без чіткого смислового розмежування та пояснення. Об'єднує їх спільна характеристика, яка полягає в істотній відмові від уживання цитування мистецьких кодів, а також звернення до єдиних спогадів. Театр присутності не описує, а висвітлює та відображає, будуючи свою ідентичність моменту мистецтва. Головною основою вивчення та дослідження саме такого роду культурних форм наразі є переміщення фокусування від сутності змісту до присутності. Творча дія осмислюється не через проблему значення, а через аналіз та характеристику явищ, які ця дія формує. Головним постає фізична та просторова мистецька практики. У єдиному просторово-часовому вимірі присутність глядача події та актора перевтілюється із чіткого вибудованого технічного завдання актора на смисловий ґрунтовний та драматургічний фокус вистави. Творчий період припиняє бути безстороннім для мистецької дії, а навпаки є безпосередньою активною частиною театрального дійства. Цей принцип та послідовність мислення наявні ще від мистецької літературної творчості та інтерпретації Франца Кафки. Там де сама дія є без роз'яснень чи образних тлумачень. У Жана Жене та його творчих підходах театральне дійство існує ніби без обряд чи звичай без міфологічної основи, що не спричиняє до виявлення сутності, а завершує на особистому повторенні. До прикладу, Таудеуш Кантор і його «театр смерті», у якому все разом із декораціями, акторами та усім творчим діють не як своєрідні символи, а як матеріальні елементи вистави. Не відтворює старовинне і не тлумачить його, оскільки театральна дія відбудовує відчуття присутності, де матеріальність є центровим мистецької практики. Циклічність та системність не призводять до еволюції культурного й методового зростання, а лише зафіксують певний стан життя. У новітньому театральному мистецтві України ці методи спостерігаються в постановках, які не погоджуються з наративними роз'ясненнями. «Котелок» Харківський авторський театр разом із постановкою «Трюча», де простір, який мав обмежену кількість слів та майже повністю порожню сцену без грандіозних декорацій, створюють відчуття присутності через самих акторів, їх рухи, паузи, їхні внутрішні монологи, через буття в моменті. Мистецька дія формує психологічні символічні акторські образи. Постановка «Північне сяйво» створена на остаточній відмові від зорового сприйняття, там де очі не можуть побачити й перед ними лише постає чорний колір, театральний метод присутності показує, що при суцільній темряві наше звичне сприйняття перетворюється та ще більше — інші органи чуття починають працювати сильніше, підсилюючи слух і фізичні відчуття. Відсутність чітких меж фіналу прибирає чітку розмежованість між мистецькою дією та реальним життям, формуючи певні коливання, як маятник між глядачем та актором. Фізичний театральний метод вистави «Острів Буян», де запахи й смакові відчуття — це те, на що передусім акцентується увага. Аромат свіжоспеченої випічки та видача її всім охочим у залі зумовлюють єдиний шлях до розуміння вистави, що не має на меті інших роз'яснень чи образного пояснення, все це відбувається поза тлумаченнями, все це про присутність і відчуття кожного глядача учасником процесу. Аудиторія приєднується до творчої дії через психоемоційне та тілесне, трансформуючись у взаємопов'язану систему сцени, де кожен у залі має впливовий ефект на учасників подій. У сучасному театрі присутності не відтворюється тільки травма чи біль: із точки зору психології формується вимір, де є можливість прожити його без логічних пояснень. Так актор через фізичне та емоційне проживає разом із глядачем

історію, у якій кожен із них завдяки розповіді особистого (актор в голос, глядач у присутності) можуть лікувати серця одне одного.

Таким чином можна зробити висновок, що запропонована творчість присутності показує буття унікальної діяльності театру, де мистецька дія не висвітлює зовнішнє існування, а втілює особливу особисту сповідь. Фокусування на фізичному відчутті, ароматах, смаках чи атмосфері має змогу занурити глядача в процес вистави. У новітньому театральному мистецтві України, маючи травматичний досвід безлічі подій, — саме ці прагнення стають головними відповідно до складності трактувань травматичних відчуттів.

Н. Донскова

СУЧАСНЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ УТВЕРДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

N. Donskova

CONTEMPORARY STAGE ART IN THE CONTEXT OF THE ASSERTION OF NATIONAL-CULTURAL IDENTITY

Актуальність цих тез зумовлює стратегічна важливість у сучасних умовах осмислення механізмів твердження ідентичності у вимірах сценічного мистецтва. На тлі викликів глобалізації та військово-політичних загроз, питання збереження, переосмислення й утвердження національної ідентичності набуває критичного значення для консолідації суспільства. Сценічне мистецтво є одним із найбільш динамічних та рефлексивних інструментів цього процесу, оскільки працює з живою аудиторією та актуальним соціальним контекстом.

Мета роботи — проаналізувати механізми утвердження національно-культурної ідентичності в сучасному вітчизняному сценічному мистецтві та визначити ключові тенденції цього процесу.

Національно-культурна ідентичність у сценічному мистецтві сьогодення утверджується через три взаємопов'язані механізми: переосмислення спадщини, роботи з травмою та міжнародну інтеграцію.

Переосмислення класичної спадщини і культурного канону. Сучасний український театр активно працює з класичною драматургією (Л. Українка, І. Котляревський, І. Карпенко-Карий), здійснюючи її радикальне оновлення та актуалізацію через модерну сценічну мову.

Деконструкція та світова мова. Режисери відходять від хрестоматійного, «музейного» трактування, замінюючи його авторським, універсальним прочитанням. Це дозволяє вивести національний канон із пострадянської ізоляції та утвердити його як частину європейського контексту. Доволі часто використовується мінімалістична естетика для розкриття філософських змістів української класики.

Синтез міфології та авангарду. Традиційні міфи та фольклор використовуються як основа для створення гібридних, інноваційних форм. Можна, наприклад, згадати діяльність центру сучасного мистецтва «ДАХ» та режисера Влада Троїцького, проекти якого поєднують український обрядовий спів з елементами світового кабаре, утверджуючи українську ідентичність як полістилістичну та сміливу.

Театр як терапія: робота з травматичною пам'яттю. На тлі історичних подій та триваючої війни, театр стає критично важливим простором для проговорення травм і формування нового національного наративу.

Документалістика та свідчення. Активне використання документального театру (Verbatim) та перформативних практик, заснованих на свідченнях реальних людей (учасників бойових дій, переселенців, свідків трагедій) дозволяє працювати з болоючою, неміфологізованою історією. До прикладу, творчість Наталії Ворожбит («Погані дороги») та численні документальні проекти, присвячені війні, створюють правдивий образ нації, що протистоїть агресії.

Створення героя-суб'єкта. Відбувається відхід від образу «жертви» та створення героя-суб'єкта, який активно діє, має чітку громадянську позицію та є носієм ідеї національної стійкості, що сприяє формуванню позитивного та сильного національного наративу.

Міжнародна інтеграція та технологічна адаптація. Утвердження ідентичності відбувається не через ізоляцію, а через інтеграцію національної тематики у світові форми. Використання цифрових платформ та мультимедійних технологій (наприклад, проект «Театр 360 градусів»). Це дозволяє експортувати український культурний продукт та забезпечує його глобальну видимість, утверджуючи культурну суб'єктність на світовій арені.

Адаптація світових імерсивних практик (без «четвертої стіни») для занурення глядача в специфічні українські культурні чи соціальні простори. Наприклад, проекти UZHIVATI, які використовують нетеатральні локації, створюючи інтимний, фізичний зв'язок між українським простором і глядачем.

Отже, сучасне сценічне мистецтво відіграє критично важливу роль у процесі утвердження національно-культурної ідентичності, перетворюючись на поле для рефлексії та інструмент консолідації. Український театр успішно поєднує глибинний національний зміст (мова, історія, міфи) з авангардними світовими формами (документалістика, імерсивність, диджиталізація). Така гібридність забезпечує й автентичність і міжнародну конкурентоспроможність. Театр виконує функцію критичного діалогу з минулим і створення нового культурного канону, який є динамічним, відкритим та стійким.

Подальший розвиток ідентичності вимагає посилення державної підтримки незалежних колективів та міжнародної промоції для забезпечення стійкості та глобальної видимості українського сценічного мистецтва.

А. Кравцов

СЦЕНІЧНА МОВА ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ В ПОСТАНОВКАХ ЛЬВІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. ЛЕСІ УКРАЇНКИ

A. Kravtsov

STAGE LANGUAGE AS A TOOL FOR FORMING THE ARTISTIC SPACE OF MODERN THEATRE IN THE PERFORMANCES OF THE LVIV ACADEMIC DRAMA THEATRE NAMED AFTER LESIA UKRAINKA

Сценічна мова нерідко постає одним із ключових інструментів формування художнього простору сучасного театру. У ХХІ столітті вона перестає бути лише засобом передавання драматургічного тексту та перетворюється на самостійний елемент сценічної дії, що формує сенси, ритм і атмосферу вистави. Особливо виразно це простежується в постановках Львівського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки, який активно інтегрує сучасні мовні практики у свою художню систему.

Сучасна сценічна мова характеризується синтезом традиційної акторської школи та новітніх форм виразності. Вона поєднує нормативність літературної української мови з розмовними інтонаціями, діалектними вкрапленнями, елементами сленгу, паузами як засобом драматургії мовчання. У багатьох постановках розгляданого театру спостерігається відхід від надмірної декламаційності на користь природності звучання, що наближає сценічне мовлення до повсякденного спілкування глядача.

Однією з тенденцій, що актуалізується, є переосмислення класичних текстів через сучасну інтонаційну партитуру. Актори працюють із темпоритмом, акцентуацією, варіюванням гучності, що дозволяє створювати багатошаровий смисловий простір. Інтонація стає засобом психологічної характеристики персонажа, а пауза — драматургічним прийомом. Такий підхід відповідає сучасним театрознавчим концепціям, які розглядають сценічну мову як частину перформативного жесту.

Важливою рисою є також тілесність мовлення. Голос у виставах театру функціонує не ізольовано, а в поєднанні з пластикою, мізансценою, світловими й музичними рішеннями. Сценічне слово набуває акустичної образності, інколи межує з вокалізацією, шепотом, криком, що розширює спектр емоційного впливу. Це відповідає загальноєвропейським тенденціям постдраматичного театру.

У постановках сучасної драматургії особливо помітна інтонаційна автентичність персонажів. Мовлення героїв відображає соціальний контекст, поколіннєві особливості, внутрішній стан. Використання живої розмовної лексики створює ефект «присутності» та підсилює емпатійний зв'язок із глядачем. Водночас зберігається вимога чіткої дикції та орфоепічної грамотності, що є основою професійної культури мовлення актора.

Окремої уваги заслуговує робота з українською мовною ідентичністю. Театр ім. Лесі Українки активно формує сучасний український сценічний стандарт, у якому поєднуються традиція та інновація. Сценічна мова стає інструментом культурного самовираження, утвердження національної самобутності й актуалізації суспільно важливих тем. Через інтонацію, ритм, паузу, акцент актори передають складні соціальні й екзистенційні смисли, що відображають реалії сучасної України.

Отже, сценічна мова в постановках Львівського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки є динамічною системою, що поєднує класичні принципи акторської техніки та сучасні комунікативні стратегії. Вона виступає не лише засобом передання тексту, а й повноцінним художнім компонентом вистави, який формує її концепцію та емоційний вплив. Саме через оновлення мовної форми театр утверджує свою актуальність у культурному просторі сучасності.

В. Стариш

**СЦЕНОГРАФІЯ АЛЛИ ГОРСЬКОЇ ДО ВИСТАВИ «ПРАВДА І КРИВДА»
ЗА РОМАНОМ М. СТЕЛЬМАХА ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ**

V. Starysh

**ALLA HORSKA'S SCENOGRAPHY FOR THE PERFORMANCE
"TRUTH AND FALSEHOOD" BASED ON MYKHAILO STELMAKH'S NOVEL
AS A FORM OF CULTURAL RESISTANCE**

Сценографія Алли Горської до театральної постановки «Правда і кривда», створеної за романом Михайла Стельмаха, режисура Леоніда Степановича Танюка стала не лише художнім оформленням сцени, а й важливим проявом культурного

спротиву в умовах радянської ідеологічної системи. У 1960-х роках, у період так званої «відлиги», українська інтелігенція почала активніше шукати нові форми самовираження та національної самоідентифікації. Саме в цьому середовищі виник рух шістдесятників, представники якого прагнули відродити українську культуру, історичну пам'ять і художні традиції, що тривалий час пригнічувалися радянською культурною політикою. Творчість Алли Горської стала одним із найяскравіших проявів цього культурного пробудження.

Постановка «Правда і кривда» була створена за мотивами однойменного роману Михайла Стельмаха — твору, що порушує складні моральні та соціальні проблеми українського суспільства. У центрі роману лежить протиставлення правди й неправди, моральної принциповості та пристосуванства. У радянському культурному контексті ця тема мала особливе значення, адже офіційна ідеологія вимагала спрощеного трактування суспільної реальності. Саме тому сценографічне оформлення вистави могло стати способом непрямого висловлення глибших смислів.

Алла Горська розглядала сценографію не як просте декоративне оформлення сцени, а як цілісну художню систему. Її декорації вирізнялися монументальністю форм, чіткою коловою композицією та символічною червоно-чорною кольоровою гамою. Художниця активно використовувала мотиви українського народного мистецтва — орнаменти, стилізовані архітектурні елементи, декоративну площинність. Завдяки цьому сценічний простір набував рис національного культурного коду, що підкреслював історичну та культурну самобутність України.

Важливою рисою сценографії Горської було прагнення створити художню метафору, яка підсилювала драматургію вистави. Простір сцени будувався так, щоб підкреслити протиставлення правди й кривди, світла й темряви, духовної сили та морального занепаду. Контрастні кольори, виразні лінії та символічні елементи формували атмосферу внутрішнього конфлікту. Через ці візуальні образи художниця передавала ідею морального вибору, що була актуальною не лише для героїв роману, а й для сучасного суспільства.

Звернення до національних художніх традицій мало особливе значення. У радянській культурній політиці українська культура часто трактувалася як другорядна частина «радянської культури». Використовуючи елементи народного мистецтва та стилістику монументального живопису, Алла Горська підкреслювала історичну глибину української культури та її самостійність. Це було своєрідним актом культурного відновлення й водночас тихим протестом проти ідеологічного уніфікування мистецтва.

Сценографія до вистави «Правда і кривда» також демонструвала характерне для Горської прагнення до синтезу мистецтв. У сценографії вистави художниця використовувала великі декоративні панно та площинні декорації, побудовані на принципах монументального мистецтва. Композиція сцени була організована так, щоб центральні елементи простору підкреслювали драматичний конфлікт твору, створюючи символічне протиставлення світла й темряви, правди і кривди. Такий підхід дозволяв перетворити сцену на художній простір, у якому візуальні образи посилювали драматичний зміст постановки.

Отже, сценографія Алли Горської стала не лише частиною театральної постановки, а й важливим культурним жестом. Через символіку, національні мотиви та монументальну художню мову вона створила сценічний простір, що нагадував

про історичну пам'ять і духовну незалежність української культури. У цьому сенсі її робота стала прикладом того, як мистецтво може виконувати роль культурного спротиву, зберігаючи і передаючи суспільству ідею правди навіть у складних умовах ідеологічного контролю.

С. Роженцев

РОЗШИРЕННЯ МЕЖ СЦЕНІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВОК У КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЇ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

S. Rozhentsev

EXPANDING THE LIMITS OF STAGE EXPRESSIVENESS OF MODERN THEATRE PERFORMANCES IN THE CONTEXT OF INTEGRATION OF DIGITAL TECHNOLOGIES

Театральне мистецтво завжди чутливо реагує як на зміни в суспільстві, так і на поступ науково-технічного прогресу. У ХХІ столітті театр переживає новий етап свого розвитку, коли цифрові технології не лише розширюють межі сценічної виразності, а й змінюють саму природу театральної комунікації, що потребує різноспрямованих досліджень.

Одним із низки найпомітніших нововведень можна вважати використання мультимедійних проєкцій та 3D-мапінгу. Вони дозволяють створювати складні візуальні образи, які неможливо відтворити традиційними декораціями. Завдяки цьому сцена перетворюється на багатовимірний простір, що може змінюватися миттєво: від реалістичних пейзажів до фантастичних візій.

Важливим напрямом стає інтерактивність та залучення глядача. Сучасні постановки дедалі частіше застосовують сенсорні технології, доповнену реальність (AR) і навіть віртуальну реальність (VR), де глядач стає справжнім співучасником дії. Такий підхід стирає межі між сценою та залом, створюючи новий рівень театрального досвіду.

Цифрові технології вплинули й на акторську майстерність. Тепер виконавець повинен уміти працювати не лише з партнером по сцені, а й із віртуальними елементами, зі світлом та відеопроєкціями, реагуючи на динаміку візуального простору. Це вимагає від нього більшої пластичності, володіння тілом і здатності адаптуватися до нових технічних умов.

Один з найвідоміших у світі театрів, який активно впроваджує цифрові технології, — National Theater in London. У ньому працює спеціальний підрозділ (Immersive Storytelling Studio) з розробки вистав у форматі доповненої реальності та віртуальної реальності. Найяскравішим прикладом є проєкт театру “Draw Me Close”, у якому глядач занурюється у віртуальну реальність і переживає історію героя зсередини, по суті, сприймаючи особисту участь у ньому. Ще одним прикладом є вистава “All Kinds of Limbo”, у якій поєднуються 3D-звуки (музику) з технологіями розширеної реальності.

Не менш важливим постає використання онлайн-платформ для трансляцій вистав. Пандемія COVID-19 прискорила цей процес, і тепер цифровий театр стає самостійним явищем. Це відкриває можливості для глобальної аудиторії, адже глядач може відвідати виставу, перебуваючи за тисячі кілометрів від сцени.

Слід окреслити, що інтеграція інновацій у театральну сферу, безсумнівно, несе й певні виклики: актуалізується безпека надмірної технологізації, коли ефекти починають переважати над змістом вистави. Тому головним завданням сучасного

театру залишається збереження балансу між нині відчутною інтенсифікацією технологізації та живим мистецьким переживанням.

Таким чином, залучення цифрових технологій не лише змінює форму сьогодишніх театральних постановок, а кардинально розширює межі творчості. Інтеграція технологій відкриває митцям нові можливості, театру — нові сторінки історії еволюційного розвитку, глядачам — новий досвід.

Є. Гавріленко

ЦИФРОВА ЕРА СУЧАСНОСТІ ТА ПРОГНОЗ ЩОДО ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ. РОБОТОТЕХНІКА

Ye. Gavrilenko

THE DIGITAL ERA OF MODERNITY AND THE FORECAST FOR ENTERTAINMENT CULTURE. ROBOTICS

Робототехніка в контексті сучасних шоу та артпроектів постає як складне міждисциплінарне явище, що формується на стику інженерних розробок, цифрових технологій та художньої практики. Її присутність у сфері сценічного мистецтва свідчить не просто про впровадження нових інструментів, а про якісну зміну принципів створення та сприйняття художнього продукту.

У межах видовищних індустрій роботизовані системи виконують ряд різних функцій. З одного боку, вони використовуються як технологічний засіб, який розширює арсенал виразних можливостей режисера чи художника. З іншого боку, стають самостійним елементом художньої системи, що впливає на структуру твору. В окремих випадках робот може розглядатися як умовний «виконавець», який діє в межах заданої програми, але сприймається глядачем як учасник сценічної дії.

Особливого значення набуває включення роботів у перформативні практики. Їх участь у постановках дозволяє створювати високоточні, синхронізовані рухи, що відрізняються стабільністю та відтворюваністю. Це відкриває доступом до нових форм сценічної пластики, де значну роль відіграє не індивідуальна інтерпретація, а алгоритмічно задана структура. У результаті змінюється саме розуміння виконавського мистецтва: акцент зміщується з емоційної промовистості людини на візуально-технологічну організацію руху.

Значну роль у сучасних шоу відіграють автономні літальні системи (дрони). Їхнє синхронне використання дозволяє формувати складні візуальні композиції в повітряному просторі. Завдяки програмному управлінню такі системи здатні створювати світлові фігури, що змінюються в часі та просторі, що формує новий тип візуального наративу. Художнє висловлювання будується не лише в межах сцени, а й виходить поза її рамки, охоплюючи навколишній простір.

Аналізуючи це явище, необхідно враховувати й теоретичні аспекти. Зокрема, актуалізується проблема авторства: участь автоматизованих систем ставить під питання традиційне уявлення про художника як єдине джерело творчого результату. Виникає також дискусія про природу креативності — чи може алгоритмічна система генерувати новий зміст або лише комбінує заздалегідь задані елементи.

На окрему увагу заслуговує трансформація глядацького сприйняття. Присутність роботизованих об'єктів на сцені змінює характер взаємодії аудиторії із твором. Замість винятково емоційного відгуку виникає інтерес до технологічної сторони того, що відбувається. У цьому спостерігається тенденція до антропоморфізації

машин, коли глядач наділяє їх рисами, властивими людині, що розширює драматургічні можливості, але водночас потребує критичного осмислення.

Необхідно враховувати й етичний вимір цієї проблематики. Розширення сфери застосування робототехніки в мистецтві викликає питання, пов'язані з можливим витісненням людської участі, зміною цінності «живого» виконання та трансформацією культурних орієнтирів.

У ширшому контексті робототехніка сприяє формуванню нової естетичної парадигми, заснованої на поєднанні алгоритмів, руху, світла та інтерактивних елементів. Сучасні артпроекти все частіше є комплексними системами, у яких технологічні та художні компоненти утворюють єдине ціле. Це відображає перехід від традиційних форм мистецтва до гібридних форматів, орієнтованих на мультимедійність та залучення глядача.

Таким чином, використання робототехніки в шоу та артпрактиках слід розглядати не лише як технологічну інновацію, а і як фактор, що істотно впливає на трансформацію художнього мислення, способів творення та принципів мистецького сприйняття.

П. Вотінцева

ЕВОЛЮЦІЯ АКТОРСЬКОЇ ГРИ: ВІД АНТИЧНИХ МАСОК ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ

P. Votintseva

THE EVOLUTION OF ACTING: FROM ANCIENT MASKS TO PSYCHOLOGICAL REALISM

Акторська гра — це не сталий набір прийомів, а динамічний процес, що відображає зміну світогляду людства. Протягом тисячоліть роль актора трансформувалася: від ритуального виконавця, прихованого за маскою, до майстра психологічного аналізу.

Проаналізуємо історичну еволюцію ролі актора.

Античність: театр як символ та архітектурний масштаб. Антична драма (Давня Греція) визначила актора як транслятора міфу, де індивідуальність була другорядною.

1. Домінування форми. Через величезні простори театрів (як-от Театр Діоніса), актор працював у масці, яка фіксувала тип героя (тиран, юнак, мудрець). Це виключало міміку, але вимагало надзвичайної чистоти голосу.
2. Статуарність: використання котурнів та важкого вбрання робило гру статичною та величною. Актор був «голосом долі», а його жести були максимально широкими та символічними.

Комедія дель арте: Триумф професійної імпровізації. В епоху Відродження італійський театр зробив крок до живої взаємодії, але залишився в межах канону.

1. Маска як характер. Актори працювали в шкіряних напівмасках, що дозволяло використовувати нижню частину обличчя для артикуляції. Кожна маска мала свій чіткий пластичний малюнок та манеру розмови.
2. Народження акторської техніки. Саме тут з'являється поняття «сценічної уваги» та здатності реагувати на партнера в моменті імпровізації, хоча зміст гри залишався комедійним та трюковим.

Класицизм: Етикет та нормативна майстерність. У XVII–XVIII ст. (театр Мольєра та Корнеля) гра стала впорядкованою та інтелектуальною.

1. Геометрія почуттів. Акторська майстерність сприймалася як набір правил. Існували «правильні» пози для кохання, страху чи гніву. Це був театр високої декламації, де слово домінувало над дією.
2. Раціоналізм. Головне завдання актора — логічно та красиво донести текст, дотримуючись суворої ієрархії жестів.

Романтизм: Пробудження внутрішньої енергії. У першій половині XIX століття акторська гра стає емоційним вибухом.

Культ особистості. Глядач йде в театр «на актора». Гра стає непередбачуваною, з'являються різкі контрасти між шепотом та криком. Це підготувало ґрунт для того, щоб заглянути «всередину» людини.

Шлях до реалізму: Правда обставин та ансамбль. У другій половині XIX ст. театр починає прагнути до ілюзії справжнього життя (натуралізму та реалізму).

Відмова від театральності. Актори починають відмовлятися від прямого звернення до залу. Сцена стає «кімнатою без однієї стіни». Логіка поведінки: Головним стає не те, як красиво актор стоїть, а те, наскільки його дії виправдані побутовою правдою. Костюми та декорації стають історично точними, що змушує актора змінювати пластику на більш природну.

Ансамблевість. Виникає поняття спільної гри, де немає «зірок», що перетягують увагу на себе. Кожен персонаж на сцені має свою біографію та мотивацію, що робить дію багатогранною.

Отже, еволюція акторської гри пройшла шлях від зовнішньої форми (символізму маски) до внутрішнього змісту (глибинної психології). Кожна епоха залишала свій слід: античність навчила нас масштабу, дель арте — імпровізації, класицизм — дисципліні форми, а реалізм — людяності та правдивості. Сучасна акторська школа є синтезом усіх цих етапів, де «життя людського духу» залишається головною метою сцени.

В окресленій еволюції автор вбачає шлях звільнення актора — від маски, що диктувала емоцію, перехід до свободи проживання на сцені справжнього життя, свідомого використання як зовнішньої експресії, так і внутрішньої правди в роботі над роллю.

Є. Закутська

**ЛЕГЕНДАРНЕ «КАБАРЕ» В ПОСТАНОВЦІ
КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО МОЛОДОГО ТЕАТРУ
ЯК ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ АКТУАЛЬНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСЛЕННЯ**

Ye. Zakutskya

**LEGENDARY “CABARE” IN THE PERFORMANCE
OF THE KYIV NATIONAL ACADEMIC YOUTH THEATRE AS A PRINCIPLE
OF ORGANIZATION OF CURRENT STAGE THINKING**

Не викликає сумніву, що постановка «Кабаре» Київського національного академічного Молодого театру (українська інтерпретація всесвітньо відомого мюзиклу Cabaret, створеного за мотивами творів Christopher Isherwood) у сучасному соціально-культурному контексті набуває особливої ваги. Постають потребуючі своїх відповідей питання:

1. Що забезпечує у вітчизняному контексті актуалізацію матеріалу?
2. Чи трансформується модель бродвейського мюзиклу в українському драматичному театрі?

Насамперед, означимо, що в слові «кабаре» (франц. *cabaret*, буквально — шиночок) вбачається імпровізована вистава, яка влаштовується в літературно-художніх кав'ярнях поетами, музикантами, акторами — як клуб-кав'ярня з естрадними виставами або театром мініатюр.

Хоча початок існування кабаре є доволі розмитим, вважається, що виникає кабаре в Парижі на початку XIX ст., коли Рольдольф Саліс (1851–1897) створює перше художнє кафе *Le Chat Noir* (Чорний кіт), яке стає істинною легендою, сприяючи тому, що розважально-мистецькі кафе розповсюджуються світом, породжуючи жанр кабаре.

Під назвою «Кабаре» на сцені Бродвею з'являється в 1966 р. мюзикл, створений Гарольдом Прінсом та Джоном Кендером за п'єсою «Я — камера» (1951), написаною за романом «Прощавай, Берлін» (1939). У той час як мюзикли 1940-х і 1950-х років характеризуються передбачуваними сюжетними лініями та щасливими фіналами, мюзикл «Кабаре», навпаки, виходить за звичні межі, порушуючи умовності та пропонуючи декадентське, суперечливе і похмуре дослідження людської природи, при цьому ще й торкаючись табуйованих тем (сексуальність та політика Німеччини до Другої світової війни).

Якщо в оригінальній версії зазначений твір функціонує як синтетичний жанр, що балансує між розважальністю та політичною сатирою, то в сучасній київській інтерпретації — постановці ліцензійного бродвейського мюзиклу в Київському національному академічному Молодому театрі — відчутним є зміщення акцентів у бік драматизації матеріалу. Відчутним є й посилення його змістового потенціалу, зокрема поза двома взаємопов'язаними різними рівнями: простором феєричного кабаре та простором побутової дії.

Режисерка Молодого театру — Олена Коляденко — разом із командою переосмислює «Кабаре» крізь призму сучасної дійсності. Вистава представляє Німеччину 1930-х років, коли нацизм невпинно проникає в життя та свідомість людей, повільно руйнуючи їх життя. Американський письменник Кліфф Бредшоу в пошуках натхнення приїздить до Берліна, де знайомиться із зіркою кабаре Саллі Боулз — жінкою, яка живе однією миттю, не зазнаючи ніяких страхів. Розгортається історія стосунків — занурення в кохання та спроба зберегти власну ідентичність у світі, що стрімко руйнується.

Хоча сюжет і локалізований у Берліні 1930-х років, режисерська стратегія О. Коляденко уникає музейної реконструкції. Історичний матеріал подається як модель повторюваності політичних процесів. Відсутність надмірної деталізації епохи переводить акцент із конкретної історичної ситуації на універсальні механізми зростання прихильності до рішучих дій, переходу до ідеологічного ожорсточення. Вистава в постановці О. Коляденко функціонує як простір пам'яті та попередження: не лише репрезентується минуле, а й виявляється його присутність у сучасному культурному контексті.

Аналіз постановки «Кабаре» Молодого театру засвідчує, що жанрова модель мюзиклу зазнає трансформації, а саме: через посилення драматичної складової та акцентування політичного підтексту вистава виходить за межі розважального формату. Кабаре постає не лише як місце дії, а і як принцип організації сценічного

мислення — простір, у якому гра поступово оголює історичну катастрофу. Тобто однією з ключових характеристик постановки є зміщення жанрового балансу. У традиційній бродвейській моделі музичні номери мають автономну видовищність і можуть існувати як самодостатні атракціони. У версії Молодого театру вони підпорядковані наскрізній драматургії та виконують функцію кульмінаційних вузлів.

Українська інтерпретація мюзиклу «Кабаре» Молодого театру функціонує на перетині індивідуального з колективним, естетичного з політичним, локального з універсальним. Мюзикл демонструє синтез музичного й драматичного начал, що відповідає сучасним тенденціям національного театру та засвідчує здатність класичного мюзиклу функціонувати як інструмент серйозного художнього й суспільного аналізу.

С. Ващенко

МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

S. Vashchenko

MUSIC AND DRAMA THEATRE IN THE CULTURAL SPACE OF MODERN UKRAINE

Музично-драматичний театр посідає важливе місце в культурному житті України. Це синтез драми, музики співу та акторської гри, який тісно переплітається з народними піснями, мелодіями та мотивами національної культури. Саме такий театр історично склався в Україні й надалі залишається потужним інструментом збереження та поширення національних традицій.

На сьогодні музично-драматичні театри активно функціонують у багатьох містах України. Від Харкова, Києва та Дніпра до Ужгорода. Окрім основної діяльності, такої як постановки сучасних і класичних творів, вони також формують культурний простір держави, проводячи конкурси, фестивалі, гастролі та проекти. Своїми діями вони популяризують театральне мистецтво завдяки чому з кожним роком зацікавлених цим напрямком людей стає надалі більше.

Харків вважається одним із провідних центрів театрального мистецтва. Харківський академічний театр музичної комедії є найстарішим театром цього жанру в Україні. Заснований у 1929 р. на основі творчих традицій театру «Березіль» режисера Леся Курбаса, театр відомий своїми постановками української та світової класики: «Сорочинський ярмарок», «Весілля в Малинівці», «Труффальдіно з Бергамо». Також не слід забувати про сучасні експериментальні вистави: «Юнона і Авось», «Моя професія — Синьйор з вищого світу».

У Києві знаходиться чимало провідних театрів України, у яких розвивається цей жанр. Столичні театри активно працюють над новими виставами, використовуючи твори українських письменників: «Хазяїн», «Лісова пісня», «Сто тисяч». Також займаються постановкою класичних драматичних постановок, мюзиклів та музичних вистав: «Доки сонце зійде — роса очі виїсть».

Ще одним важливим центром театрального життя України є Дніпровський академічний музично-драматичний театр імені Тараса Шевченка, який був заснований у Києві в 1918 р. як перший державний театр України. А в 1927 р. він вже переїхав на Дніпропетровщину. Протягом усього існування і до сьогодні на його сцені ставиться безліч українських творів та п'єс світової драматургії.

Закарпатський обласний музично-драматичний театр розташований в місті Ужгород. Колектив театру активно гастролує по Україні та за її межами, створюючи нові постановки українською мовою. Окрім цього, вони також співпрацюють із закордонними митцями й беруть участь у їхніх проектах.

Отже, музично-драматичні театри сьогодення розвиваються. Окрім їх прагнення зберегти культурні традиції, вони також використовують сучасні режисерські підходи, новітні соціальні технології та транслюють у своїй творчості актуальні теми, які відображають життя суспільства.

А. Тарасова

**МЮЗИКЛ “NOTRE-DAME DE PARIS” (1998)
ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ**

A. Tarasova

**THE MUSICAL “NOTRE-DAME DE PARIS” (1998)
AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY MUSICAL THEATRE**

Жанр мюзиклу стрімко розвивається у ХХ столітті. Історія постановок веде до таких шедеврів, як «Вестсайдська історія» (1957), «Чикаго» (1975), «Коти» (1982). На цьому ґрунті з'являється й мюзикл “Notre-Dame de Paris”, який стає одним із світових культурних феноменів та суттєво впливає на європейські музичні постановки; деякі номери (арії, ансамблі) “Notre-Dame de Paris” заживають самостійним життям і виконуються окремо від мюзиклу (ці номери перекладаються мовами всього світу і стають зрозумілими кожному слухачу і глядачу).

Мюзикл “Notre-Dame de Paris” створюється на основі сюжету роману французького письменника Віктора Гюго «Собор Паризької Богоматері», який єднає історичну тематику, соціальну проблематику та глибокий психологічний аналіз людських характерів. Завдяки виразним персонажам і драматичному сюжету твір стає основою для численних сценічних інтерпретацій у різних видах мистецтва. Сам роман публікується в 1831 році і стає одним з прикладів стилю романтизму, поєднуючи в собі історичну проблему з трагедією кохання персонажів. Музику до мюзиклу пише Ріккардо Коччанте, який єднає попмузику з роком. Автор лібрето — Люк Пламондон. Прем'єра мюзиклу відбувається в 1988 р., одразу претендуючи на найбільшу популярність у європейській культурі.

Мюзикл “Notre-Dame de Paris” став особливим явищем не одразу, як виник, а коли став поширюватися і його бачить весь світ у перекладах різними мовами. Цей мюзикл, за свідченням театральної критики, є не просто атракцією, а «стає великою «супервиставою» «особливою й унікальною» та «окремим театральним явищем». «Все, що було до нього, — є просто історією, а те, що після нього, — вже є новою реальністю».

Аналіз “Notre-Dame de Paris” визначає наступні позиції.

По-перше, “Notre-Dame de Paris” порушує всі традиції та канони музичної вистави, які існують до цього. Чіткий розподіл на музичні виступи, у яких відсутні діалоги між собою, — це як виконання окремих хітів, що наративною оповіддю напластовуються один на один.

По-друге, розводяться пластична компонента з поетично-музикальною — тобто ті, хто співають і танцюють, — це дві окремі категорії, що «майже не

перетинаються». Балет стає абсолютно окремим і сам по собі у своїй естетиці існує — це ніби вивільняє акторів музично (щоб вони ставали максимально задіяними). Все це підтверджує унікальність мюзиклу, оскільки у форматі рок-опери раніше такого ще не було.

По-третє, абсолютно по-іншому «працює» сценографія й естетика дизайну сцени, і, по суті, цього достатньо, щоб мюзикл «відчувати». Надзвичайно цікавою є річ: Люк Пламондон (автор мюзиклу) дуже тонко зберігає текст і оповіді В. Гюго, фактично створюючи візуально-музичний переказ книги як наратив, що є запланованим В. Гюго, проте неймовірно красиво й по-новому музично-драматично режисерські «прочитаним».

Важливу роль у постановці відіграє сценографічне рішення: центральним символом вистави є Notre-Dame Cathedral, який виступає не лише архітектурною декорацією, а й своєрідним персонажем дії.

Сценічний простір характеризується мінімалізмом, що дозволяє зосередити увагу глядача на акторській грі та музичному виконанні. При цьому активно використовуються сучасні театральні технології — світлові ефекти, рухомі конструкції та акробатичні елементи.

Таке поєднання традиційної тематики із сучасними сценічними засобами створює особливу атмосферу, яка підкреслює універсальність історії. Музика стає основою драматичної дії.

Не викликає сумніву, що музична складова мюзиклу є одним із головних чинників його популярності. Композитор Riccardo Cocciante створив партитуру, яка поєднує елементи поп-музики, року та класичної театральної традиції.

У структурі вистави музичні номери фактично виконують функцію драматичних монологів і діалогів. Через пісні розкриваються почуття та внутрішні конфлікти персонажів.

Особливою популярністю користується композиція Belle, у якій три чоловічі персонажі висловлюють своє ставлення до Есмеральди. Ця сцена концентрує головний конфлікт вистави та демонструє різні типи любові — жертвовну, романтичну та руйнівну.

Музика, таким чином, виступає основним засобом психологічної характеристики героїв.

Отже, мюзикл “Notre-Dame de Paris” є однією з найуспішніших сучасних сценічних інтерпретацій історичного роману. Гармонійне єднання красивої музики, символічної сценографії та емоційної акторської гри створює нове художнє прочитання класичного сюжету.

Таким чином, аналіз постановки демонструє, що класична література залишається надзвичайно актуальною в різних культурних епохах, коли сценічна адаптація та інтерпретація відповідає естетичним потребам сучасної аудиторії.

В. Уланова

**МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР:
ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТА АКТОРСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ**

V. Ulanova

**MUSIC AND DRAMA THEATRE:
FEATURES OF DEVELOPMENT AND ACTOR'S REALIZATION**

У сучасному культурному середовищі музично-драматичний театр є важливим чинником розвитку художньої культури та сценічної творчості. Метою цієї наукової розвідки є дослідження специфіки акторської майстерності та особливостей творчого самовираження актора в музично-драматичному театрі.

Розвиток музично-драматичного театру проходив шлях від архаїчних народних обрядів та пісенних ігрищ до складних, багатожанрових постановок, де саме музика є не просто фоном, а двигуном всього сюжету. В Україні музично-драматичний театр зароджувався зі скоморохів, вертепу, колядок, маланок та інших народних драм до професійного «театру корифеїв» наприкінці XIX ст. До музично-драматичних жанрів належать опера, балет, а також легкі розважальні вистави з музикою, як-от музична комедія, оперета, водевіль, мюзикл, рок-опера тощо. Серед музично-драматичних жанрів розважального характеру найбільш відомими є оперета й мюзикл. На сьогодні такі театри популяризуються в межах нашої країни та закордоном все більше.

Музично-драматичний театр поєднує у своїй природі кілька важливих складових сценічного мистецтва: акторську майстерність, вокальне виконання та пластичну виразність. На відміну від драматичного театру, де основним засобом розкриття образу є художній текст, логічна побудова реплік і психологічна глибина слова, у музично-драматичному театрі значну роль відіграє музична складова. Саме через пісню, темброві особливості голосу, інтонацію та емоційне забарвлення виконавець передає внутрішній стан персонажа, посилюючи драматичний зміст сценічної дії. Специфіка роботи актора музично-драматичного театру є надскладною. Актор цього напрямку повинен проживати драматичну роль й одночасно стежити за музичним супроводом. Артист драматичної вистави йде від сценарію і робить обмірковані паузи та дії, а артист музичної вистави йде виключно за партитурою і не може грати свою роль за межами музичної теми.

Однією з найважливіших особливостей музично-драматичного театру є музика, яка може сколихнути емоційний стан глядача. У музиці, як і в п'єсі, є найвища точка напруження, коли глядач затамовує подих разом з виконавцем. Також кожна мелодія відповідає за певну епоху, яка відіграється на сцені та, звичайно ж, динамічність музичного супроводу, яка підсилює захоплення від вистави. До кожного спектаклю та до кожного персонажу створюється звуковий образ, який закріплюється за певними діями чи людьми. Режисер разом з композитором будують певну партитуру вистави, з урахуванням пауз, пісні, репліки та монологу того чи іншого художнього образу.

Отже, музично-драматичний театр посідає важливе місце в сучасному сценічному мистецтві та активно розвивається у світовому культурному просторі. Його популярність зумовлена синтетичною природою, що поєднує драматичне слово, музику, вокальне виконання та пластичну виразність. Саме завдяки взаємодії

слова і музики сценічна дія набуває глибшого емоційного змісту, що дозволяє глядачеві не лише осмислювати текст, а й переживати внутрішній світ персонажів через музичну та вокальну виразність.

А. Романова

ДИНАМІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

A. Romanova

DYNAMIC TRANSFORMATIONS OF CONTEMPORARY STAGE ART

Сучасне сценічне мистецтво перебуває в стані глибоких динамічних оновлень, спричинених поєднанням технологічного розвитку, соціальних змін і пошуків нових форм художнього висловлювання, що потребує свого наукового осмислення з розкриттям ключових процесів, які сьогодні визначають обличчя театру, крім того, окресленням напрямів, у яких сценічне мистецтво рухається надалі.

Аналіз останніх досліджень в українській науковій думці та іншомовних art studies засвідчує, що вчених практично єднає позиція щодо визначення однією з найвиразніших ключових тенденцій — технологізацію театрального процесу на тлі активного впровадження цифрових технологій. Сучасні постановки дедалі частіше використовують:

- відеопроєкцію, здатну створювати ілюзію рухомих декорацій;
- медіафасади та LED-панелі, що доповнюють атмосферу сцени;
- інтерактивні елементи, які реагують на дії акторів у режимі реального часу;
- моушн-графіку як окремий художній компонент вистави.

Такий відеосупровід перестає бути просто фоном і декоративним елементом. Він часто виконує роль повноцінного драматургічного інструмента: допомагає показати внутрішній світ героя, змінювати місце подій, створювати метафори або навіть вести паралельну лінію розповіді. У результаті сцена стає багатовимірним простором, де взаємодіють актори, звук, світло і цифровий образ.

Зміни в акторській майстерності та професійному середовищі. На тлі цифрових інновацій трансформується і *роль актора*. Сьогодні він має володіти не лише класичними сценічними навичками, а й умінням:

- працювати з камерою в театрі-кіноформатах;
- взаємодіяти з проєкціями та доповненою реальністю;
- поєднувати живий рух із синхронізацією мультимедійних ефектів;
- презентувати себе в цифровому просторі.

У цьому контексті зростає значення *акторського шоурілу* — короткого відеорежюме, що демонструє професійні навички, темпоритм роботи, емоційну гнучкість. Шоуріл стає інструментом конкурентності на ринку та способом формування індивідуального творчого бренду.

Нові пошуки в площині форм і синтетичних жанрів. Актуальний театр виходить за межі традиційної сцени та дедалі частіше звертається до альтернативних форматів:

- іммерсивні постановки, де глядач опиняється всередині дії;
- документальний театр, що працює з реальними історіями та свідченнями;
- вербатим, коли текст створюється на основі живих інтерв'ю;
- перформативні практики, які поєднують тілесність, рух, звук і візуальність;
- соціальний театр, що взаємодіє з конкретними спільнотами та аудиторіями.

Віокремлені автором напрями засвідчують прагнення театру бути не лише мистецьким, а й соціально значущим простором, який реагує на актуальні події та суспільні виклики.

Роль глядача у сучасному мистецькому процесі. Одним із важливих зрушень є зміна *позиції глядача*. Якщо раніше він був переважно спостерігачем, то сьогодні дедалі частіше стає партнером у створенні вистави. Іммерсію, інтерактивні елементи, просторову відкритість постановок можна розглядати як спробу театру створити більш глибокий контакт між сценою та залом. Ця тенденція відображає загальну культурну потребу сучасної людини — бути співучасником, а не пасивним глядачем-сприймачем.

Підсумовуючи, визначимо, що особливо перспективними для розробки дослідницькими темами, позиціями автора, можна вважати такі: дослідження зміни театральної комунікації; вплив сучасних технологій на театральні практики; еволюція сценографії; пріоритет візуального начала в сценічній виразності тощо.

К. Коновченко

СПЕЦИФІКА РОБОТИ АКТОРА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ НАД ВТІЛЕННЯМ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ

K. Konovchenko

SPECIFICS OF AN ACTOR'S WORK IN A MUSIC AND DRAMA THEATRE ON CREATING A STAGE IMAGE

У цій роботі проведено аналіз специфіки діяльності актора музично-драматичного театру, зокрема особливостей створення майбутнього сценічного образу за допомогою не тільки драматичного мистецтва, а й також у поєднанні з вокалом та пластикою. В роботі буде розглянуто відмінності між актором драматичного театру та актором музично-драматичного спрямування. І не менш важлива тема нашої професії, це правило двох «у», що розшифровується як «унікальні / універсальні». А також окремо увагу приділено процесу моєї роботи над сценічним образом на прикладі ролі Есмеральди з роману «Собор Паризької Богоматері», Віктор Гюго.

Найголовніша різниця між акторами драматичного театру та музично-драматичного театру полягає в тому, що актори музично-драматичного спрямування мають знати та вміти все те, що роблять актори драматичного театру, але з додатковим важливим еквівалентом роботи. Обов'язково таких, як вокал, хореографія, пластична культура і світогляд, пов'язаний з образним сприйняттям світу.

Всі ми розуміємо, що актор — це людина, яка має бути багатогранною та повинна володіти широким спектром навичок. Професія актора вимагає глибокий психологічний розбір образу, володіння власним тілом та високий рівень сценічної мови. Професійний актор здатен одразу адаптуватися до гри колег та демонструвати багатогранність мислення. Актор має вміти перевтілюватися, для цього навичку людині потрібно мати систему переживання, внутрішню дію, підсвідомі імпульси, вміння розкривати внутрішні монологи та сховані думки. Проте актор музично-драматичного театру стикається з додатковими вимогами, такими як професійне володіння голосом, розвинений слух, вміння працювати з музичною формою, диханням, відчуття ритму, а також, як було зазначено раніше, володіти пластикою

і танцем. У виставах музично-драматичного спрямування текст, музика й рух — це єдине ціле, де будь-яка помилка в одному компоненті впливає на цілісність образу.

Не менш важливе правило для актора — бути універсальним та при цьому унікальним. Це означає, що професія вимагає одночасно глибокої індивідуальності, але при цьому здатності до повного перевтілення. Звичайно, ми розуміємо, що кожна людина неповторна, у неї свій індивідуальний темперамент, досвід, оточення, генетичний код, загалом світогляд. Попри це, актор має вміти виходити за межі своєї особистості, щоб втілити майбутній образ свого героя, який водночас може бути антитипом до реального життя актора. На цьому етапі і з'являється увесь парадокс професії. Справа в тому, що одномоментно потрібно залишитись собою і при цьому стати іншим персонажем. Досліджуючи тему перевтілення, я також зіткнулась з темою циклічності. Проблеми, переживання та конфлікти — все залишається, змінюються лише обставини й форми проявлення.

Саме робота над образом Есмеральди змінила мій світогляд на специфіку роботи актора над сценічним образом. Під час аналізу героя я зрозуміла, що цей процес найдовший та найголовніший. Робота над образом починається задовго до розбору характерності героя. Все починається з дослідження усіх авторів цього твору, не завжди це одна людина, якщо ми говоримо про мюзикли, зазвичай є два та більше авторів. Один відповідає за текст лібрето, інший за музику. Дуже важливо знати походження цих людей, де та в який час вони жили. Вже потім ми робимо дослідження розвитку сюжету згідно з розвитком подій, шукаємо зав'язку (пролог), розвиток подій до кульмінації, спад розвитку подій від кульмінації до розв'язки (епілогу), спад розвитку. Пошук і визначення головних подій, другорядних подій, прохідних подій та дійових фактів. Пошук і визначення подій у розвитку сюжету, які ведуть головну дію та пошук і визначення подій, які ведуть у головну контрдію, знаходження головної проблеми та головного конфлікту. Жанрові особливості ЛХД (літературно-художнього джерела), специфіка роботи актора над майбутнім сценічним образом у конкретному жанрі. Пошук та шлях відтворення характеру майбутнього сценічного образу, необхідно стороною важливий пункт дослідження, а саме пошук та шлях відтворення характерності в майбутньому сценічному образі, пошук та виявлення інших особливостей майбутнього сценічного образу (голос, вокал, хореографія, пластика, культура, одяг, побут, захоплення тощо). І тільки потім як окремий блок іде розбір нашого майбутнього сценічного образу, де ми досліджуємо елементи та складові частин повного роману-життя, біографії нашого героя. Наприкінці розбору дуже важливо сформулювати й розкрити своїми словами внутрішні монологи та сховані думки персонажа.

Отже, з цього дослідження ми можемо зробити висновок, що специфіка роботи актора музично-драматичного театру над втіленням сценічного образу — це кропітливий процес, який є обов'язковим для абсолютно кожної ролі.

М. Бабарук

**АКТУАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА:
ІМЕРСИВНИЙ ТЕАТР ЯК ФОРМА ДІАЛОГУ З ГЛЯДАЧЕМ**

М. Babaruk

**CURRENT TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF STAGE ART:
IMMERSIVE THEATRE AS A FORM OF DIALOGUE WITH THE SPECTATOR**

Сучасне сценічне мистецтво перебуває в стані активної трансформації, що зумовлено як суспільними змінами, так і розвитком технологій, новими запитами глядача та переосмисленням самої ролі театру в культурному просторі. Однією з найбільш показових тенденцій останніх десятиліть є розвиток іммерсивного театру — форми сценічного мистецтва, у якій глядач перестає бути пасивним спостерігачем, постаючи безпосереднім учасником події.

Іммерсивний театр руйнує традиційну межу між сценою та глядацькою залогою. Відсутність чітко окресленого сценічного простору, вільне пересування глядачів, залучення їх до взаємодії з акторами — все це формує новий тип театрального досвіду. Глядач опиняється «всередині» дії, де кожен його крок / погляд / «вибір» можуть впливати на сприйняття вистави. Таким чином, театральна подія стає унікальною для кожного учасника.

Важливо зазначити, що іммерсивний театр не виникає на порожньому місці. Його витоки можна простежити в практиках авангардного театру ХХ ст., зокрема в ідеях Єжи Гротовського, Антонена Арто, а також у перформативному мистецтві та хепенінгах 1960–1970-х років. Проте саме у ХХІ ст. ця форма набула поширення завдяки зміні культурної парадигми та запиту на персоналізований, емоційно насичений досвід.

Сучасний глядач, звиклий до інтерактивності цифрового середовища, дедалі менше задовольняється позицією пасивного споживача мистецтва. Іммерсивний театр відповідає цьому запиту, пропонуючи не готові смисли, а простір для особистого переживання та інтерпретації. У такому театрі кожен глядач формує власний «маршрут» вистави, власну історію взаємодії з персонажами та подіями.

Окремої уваги заслуговує питання сценографії та простору в іммерсивних постановках. Простір тут є не лише фоном, а й повноцінним драматургічним елементом. Закинуті будівлі, галереї, підвали, історичні інтер'єри та нестандартні міські локації стають частиною художнього задуму, підсилюючи атмосферу та емоційний вплив. Сценографія часто поєднує елементи театру, інсталяції та перформансу, що розширює межі сценічного мистецтва.

Разом із тим іммерсивний театр ставить перед митцями низку викликів. Складність організації, необхідність високого рівня підготовки акторів до імпровізації, ризик втрати цілісності драматургії — усе це потребує нових підходів до режисури та акторської гри. Актор у такому театрі має бути не лише виконавцем ролі, а й модератором взаємодії з глядачем, здатним реагувати на непередбачувані ситуації.

У контексті сучасного українського театру іммерсивні та інтерактивні форми набувають особливого значення. Вони відкривають можливості для гострої соціальної рефлексії, осмислення травматичного досвіду, пошуку нових способів діалогу з аудиторією, зокрема молоддю. Іммерсивний театр може стати ефективним

інструментом залучення глядача до складних тем, дозволяючи не лише спостерігати, а й переживати.

Отже, імерсивний театр є яскравим прикладом актуального розвитку сценічного мистецтва, що демонструє зміну ролей, форм і художніх засобів театру XXI ст. Він свідчить про прагнення сучасного театру бути живим, відкритим до експерименту та здатним відповідати на виклики часу, зберігаючи при цьому свою головну функцію — створювати простір для глибокого людського переживання та осмислення реальності.

Н. Міненко

ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО XXI СТ.: ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ (VR)

N. Minenko

THEATRE ART OF THE XXI CENTURY: VIRTUAL REALITY (VR)

У XXI ст. театр активно шукає нові форми взаємодії з глядачем, що неминуче призводить до інтеграції цифрових технологій, зокрема віртуальної реальності (VR), «перетворюючи» звичного пасивного спостерігача на активного учасника подій.

Традиційна театральна імерсія, заснована на емоційному співпереживанні, в умовах залучення VR доповнюється фізичним зануренням. VR-технології дозволяють режисерам створювати індивідуалізований, персональний сценічний простір, де сприйняття вистави стає унікальним для кожного глядача. На відміну від класичної сцени, де увага фокусується режисером, у VR-просторі глядач сам обирає кут зору, відстань та взаємодію з об'єктами. Це є ключовим функціоналом VR як інструменту для руйнування «четвертої стіни» на якісно новому, технологічному рівні.

Сучасні театральні експерименти залучають VR з різними цілями:

- з метою розширення декорацій (створення неможливих у реальному просторі сценічних ландшафтів (таких, як подорож всередину свідомості персонажа));
- як партисипативний елемент (надання глядачеві можливості впливати на розвиток сюжету або взаємодіяти із цифровими акторами (аватарами));
- для поглиблення емпатії (занурення глядача в тіло персонажа, щоб пережити його досвід від першої особи).

Водночас застосування VR у театрі несе й значні виклики. Серед них — висока вартість обладнання, потреба у фахівцях із цифрової драматургії та, найважливіше, ризик втрати «живої» суті театру, яка базується на енергетичному обміні між реальним актором і глядачем. Експерименти, у межах яких актори та глядачі перебувають в одному фізичному просторі, але взаємодіють через VR-гарнітури, намагаються знайти баланс між технологічним гіперреалізмом та традиційною театральністю.

Отже, залучення VR сприяє розвитку імерсивних практик XXI ст., розширюючи межі сценічного простору й змінюючи роль глядача, що, у свою чергу, вимагає глибокого розуміння і цифрових, і класичних театральних законів.

М. Кадурина

СУЧАСНЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ: ТВОРЧІ ПОШУКИ, ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

M. Kadurina

CONTEMPORARY THEATRICAL ART OF UKRAINE: CREATIVE SEARCHES, TRENDS AND PROSPECTS FOR DEVELOPMENT

Сучасний театр — театр ХХІ ст. — це поєднання новітніх технологій та вічних театральних традицій. Це театр взаємодії з глядачем, втручання та висвітлення реалій життя та осмислення старих та нових сенсів. Театр, який іде в ногу із сьогоденням.

Статистика показує, що нині в Україні функціонує значна кількість професійних театрів. За даними Державної служби статистики України, їхня кількість у різні роки коливалася приблизно від 110 до 140. Серед них національні, драматичні, музично-драматичні театри, театри драми і комедії, театри юного глядача, лялькові театри та театри-студії.

Загалом українські театри щороку відвідують понад 6 млн глядачів, що говорить про високий рівень інтересу населення до театрального мистецтва та його важливе місце в культурному житті суспільства.

Загалом, українське суспільство завжди було активним глядачем. Мало людей в Україні не згадає, як у школі відвідували Театр юного глядача замість уроку літератури. Театр завжди був і залишається одним із найпопулярніших видів дозвілля в Україні.

Піднесення українського театру особливо помітно нині, у час повномасштабного вторгнення, адже не секрет, що театральне мистецтво завжди відображало думки суспільства в часи серйозних змін у світі. Це зрозуміло, тому що театр як явище суспільне не може ігнорувати те, що відбувається за його стінами. Митці завжди намагалися транслювати свої думки та нести в маси своє бачення сьогодення. Події, які сьогодні переживає Україна, спричинили своєрідне відродження театру. Так можна стверджувати, тому що ми бачимо, як з'являються нові форми вистав, піднімаються актуальні теми та люди знаходять сучасних героїв. Театр став місцем, де осмислюється те, що болить людям. Він виконує не лише розважальну, а й важливу соціальну роль — допомагає зрозуміти реальність і підтримує діалог у суспільстві.

Сучасний відомий режисер — Іван Уривський, який поставив вже без перебільшення легендарну постановку «Конотопська відьма», каже: «Зараз до театру приходять зовсім новий цікавий глядач, мислячий, сучасний, який потребує від театру нових емоцій, живого спілкування. Напевно, без театру можна прожити, але чи потрібно позбавляти себе такої можливості? Якщо вже століттями пишуться п'єси, ставлять вистави і приходять до залу глядач, значить театр — це щось справді важливе для людини і щось індивідуальне для кожного». Ця цитата характеризує сучасний український театр.

Прослідкуємо, які нині тенденції є в сучасному театрі.

Сучасний театр в Україні тісно співпрацює та транслює сучасність. Особливо події війни: військових та цивільних, проблеми ПТСР, біженців та смерті, яка стала постійною частиною життя. Це не може не впливати на сучасну драматургію, яка в новій манері заявляє про нове бачення світу, а разом з тим і абсолютно нові форми п'єс. Театр намагається пристосовуватися також до сучасних тенденцій, а

саме: відмова від російських п'єс та переклад репертуарних вистав на українську мову. Виходячи з цього, багато режисерів знаходять натхнення в українських письменниках, переносючи українську класику на сцену сучасного театру.

Разом із тим, театри почали наслідувати європейських колег, досліджуючи фізичний, пластичний театр та інші європейські тенденції, відходячи від реалістично-психологічного театру, хоча й беручи його за основу.

Варто сказати про театральний напрям, який нині є провідним. Це постдраматичний театр. У виставі «Король Лір» Театру на лівому березі Дніпра одна з персонажок назвала цей напрям «посттравматичним», що добре його характеризує. Сучасні вистави повністю або частково більше не намагаються дати людям славнозвісний катарсис. Сучасні вистави захоплюють глядача самим процесом, намагаючись вразити його слухові та зорові рецептори. Постдраматичний театр — це більше про відчуття, аніж про почуття. Неможливо з точністю визначити, чи погано це, чи добре. Науковці кажуть про те, що це абсолютно нормальний процес розвитку та еволюції театру, тому будемо сподіватися, що цей етап піде тільки на користь українському театру.

З усього вищесказаного можна зробити висновок, що український театр, навіть перебуваючи в стані війни, продовжує розвиватися та шукати нові способи розмов із глядачами. Можна зазначити, що нині театр перебуває в піднесеному стані, про що говорять «солд-аут» на квитки в провідні театри країни. Глядачам потрібен театр як спосіб рефлексії, осмислення та переосмислення життя. Митці, навіть у складних умовах, продовжують творити, що не залишається непоміченим глядачами. А поки є глядач і митець — буде і театр!

М. Михайлов

ТРАНСМЕДІЙНИЙ СТОРІТЕЛІНГ: РОЗШИРЕННЯ МЕЖ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ

М. Mykhailov

TRANSMEDIA STORYTELLING: EXPANDING THE LIMITS OF ARTISTIC WORK

В умовах інформаційного перенасичення утримати увагу аудиторії в межах однієї платформи стає дедалі важче. Відповіддю на цей виклик стала стратегія трансмедійного сторітелінгу (transmedia storytelling). Цей термін, введений американським культурологом Генрі Дженкінсом, означає процес розгортання історії через безліч медіаплатформ, де кожен фрагмент робить унікальний внесок у загальне ціле.

У контексті шоу та артпроектів це означає, що вистава чи концерт більше не є ізольованою подією. Вони стають частиною великого всесвіту (storyworld), який існує до, під час і після заходу.

Розглянемо механіку трансмедіа на прикладі сучасних музичних шоу.

Етап «тизеру» (соціальні мережі): Історія починається в Instagram чи TikTok, де персонажі майбутнього шоу публікують «щоденники», натякаючи на конфлікт. Глядач втягується в гру ще до купівлі квитка.

Етап «події» (живе шоу): власне концерт або вистава є кульмінацією сюжету.

Етап «ехо» (цифровий слід): Після шоу історія продовжується у вигляді вебсеріалу, коміксу або відеогри.

Такий підхід дозволяє розширити цільову аудиторію та поглибити залученість фанатів. Сучасний театр «шукає шлях до себе через вихід за межі театральної будівлі». Трансмедійність дозволяє театру бути присутнім у смартфоні глядача, перетворюючи буденність на частину мистецького простору.

В Україні яскраві елементи трансмедійності демонструють проекти Влада Троїцького (зокрема, опера “IYOV” або “Chornobyldorf”). Chornobyldorf — це не просто опера, це «археологічна опера», яка включає відеоновели, зняті в реальних локаціях (Чорнобильська зона, індустриальні об’єкти), віртуальний музей артефактів та живий перформанс. Глядач має скласти ці пазли в єдину картину, що вимагає від нього інтелектуальних зусиль та активної позиції.

Трансмедійний підхід тісно пов’язаний із концепцією кросмаркетингу. Шоупродукт інтегрується в різні сфери споживання: мода (мерч), музичний стрімінг, телебачення, перетворюючи артпроект на бренд. Успіх сучасних шоу залежить не так від таланту виконавців, як від «грамотно побудованої комунікаційної стратегії, що охоплює всі можливі канали сприйняття».

Є. Лебедєв

АНАЛІЗ СУЧАСНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СФЕРИ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Ye. Lebedev

ANALYSIS OF CURRENT PROBLEMS IN THE FIELD OF STAGE ART

Сценічне мистецтво як форма художнього висловлювання завжди відображало суспільні настрої, культурні зрушення та політичні трансформації. У XXI столітті воно опинилося в епіцентрі глобальних змін — як технічних, так і концептуальних. Серед ключових викликів — цифровізація, криза ідентичності, економічна нестабільність, воєнний контекст (зокрема в Україні) та втрата інтересу до традиційних форм театру в молодіжному середовищі.

Криза традиційного театру. Багато театрів стикаються з проблемою зменшення глядацької аудиторії, особливо серед молоді.

Причинами є:

- конкуренція з цифровими платформами (Netflix, YouTube);
- складна мова постановок;
- відсутність інновацій у формі та змісті.

Цифровізація театру. З початком пандемії COVID-19 зросла популярність онлайн-форматів. Театр почав освоювати:

- стрімінг вистав;
- інтерактивні онлайн-проекти;
- доповнену та віртуальну реальність (AR/VR).

Політичний та соціальний контекст. В Україні театральне мистецтво відображає виклики війни:

- тематизація травми, пам’яті, героїзму;
- зростання актуального та документального театру;
- поява мобільних, фронтових театрів (наприклад, «Театр переселенця»).

Фінансування та підтримка культури:

- скорочення державного фінансування;
- залежність від грантів;
- потреба в розвитку меценатства та партнерств з бізнесом.

Театр як інструмент діалогу та терапії. Сучасний театр стає не лише видовищем, а й способом обговорення травматичних тем, способом зцілення (театр пригніченої свідомості, соціальний театр, психотерапевтичні перформанси).

Таким чином, сучасне сценічне мистецтво перебуває на роздоріжжі. З одного боку, традиції та академічна спадщина, з іншого, потреба трансформуватися відповідно до нових реалій. Театр майбутнього — це синтез класики та нових медіа, майданчик для живої дискусії, простір емпатії й соціального перетворення.

В. Мандрик

ІННОВАЦІЙНІСТЬ ТА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ ПЕРФОРМАНСУ

B. Mandryk

INNOVATIVENESS AND EXPERIMENTALITY OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF PERFORMANCE

У сучасному світі всі напрями діяльності переживають період змін, зокрема й сценічне мистецтво, у сфері якого з'являються нові експериментальні практики та проекти, серед яких виокремлюється перформанс.

Як мистецьке явище перформанс виник у ХХ ст. та поступово набув свого поширення у світовій культурі. Характерною його ознакою є поєднання музики, хореографії, живопису тощо. На відміну від стандартних традиційних форм, перформанс зазвичай не містить чіткого сценарію або драматургічної структури, і в ньому значну роль відіграє імпровізація, що дозволяє виконавцям відчувати енергію глядачів та рухатися не за сценарієм, а за власними відчуттями.

У створенні перформансу можуть бути залученими представники різних мистецьких сфер, і така співпраця сприяє формуванню складних художніх композицій, що поєднують різні засоби виразності. У результаті створюється новий тип мистецького простору, де кожна деталь набуває свого особливого сенсу.

Важливим аспектом перформансу постає взаємодія із середовищем. На відміну від традиційного театру, перформанс може проходити в будь-якій локації (чи на майданчику просто неба) — це дозволяє митцям створювати та впроваджувати мистецькі експерименти й новації поза кордонами.

Ще однією ключовою особливістю перформансів є залучення глядачів, які стають не просто спостерігачами, а й учасниками мистецького акту. Така форма взаємодії створює особливий зв'язок між митцем та публікою, у межах якого художній результат формується безпосередньо під час виконання.

Перформанс часто використовують з метою актуалізації соціально важливих тем і проблем. Наразі найактуальнішою темою є тема війни, розгляд якої ініціює створення цілої низки перформансів. Серед них можна виокремити недавній перформанс з привернення уваги до смертей цивільних людей в Україні — дівчина в кривавому одязі проповзла по площі Берліну. Найрізноманітнішими виразними засобами можуть бути зроблені посилання суспільству, звернення уваги глядацької аудиторії на важливі проблеми.

Перформанс відкриває майже безмежні можливості творчій самореалізації митців, дозволяючи поєднувати різні види діяльності.

Отже, перформанс, який стає дедалі все актуальнішим, вирізняє інноваційність художньої мови, експериментальність і міждисциплінарність. У його межах з'являються майже необмежені можливості творчого самовираження та взаємодії

виконавця з глядачем. Перформанс можна розглядати в якості одного з найбільш перспективних сучасних мистецьких напрямів, який відповідає потребам сучасної аудиторії та відображає тенденції розвитку культури сьогодення.

О. Олійник

ТЕАТР ГРОМАД ЯК ТРИБУНА ВИСВІТЛЕННЯ ПРОБЛЕМ СУСПІЛЬСТВА

О. Oliynyk

COMMUNITY-ENGAGED THEATRE AS A FORUM FOR SHOWING SOCIAL PROBLEMS

Сьогодні можна констатувати відчутний розвиток актуальних сценічних практик, серед яких виокремлюється Community-engaged theatre.

Community-engaged theatre (театр громад) — це театр, мета якого залучення громад і висвітлення актуальних проблеми суспільства. Це робиться для максимального привернення уваги до наявних гострих питань і проблем.

Громадське театральне мистецтво — «процес, за допомогою якого на перший план виносяться актуальні питання та інтереси, що стосуються громад. Цей процес передбачає співпрацю та участь членів цих різноманітних громад та нашої творчої команди. Метою цього процесу є розробка та постановка оригінальної вистави, яка створюється завдяки цій співпраці. Проекти такого характеру створюють діалог, будують мости між громадами та дають голос тим, хто не має голосу. Ці проекти були б неможливими без наших партнерів та учасників у громаді».

Це — молодий театральний жанр, якому притаманні театральні експерименти. У фокусі його уваги теми війни, кризи, міграції, еміграції тощо. Основним його творцем вважають Аугусто Боалю з його виставою «Театр пригноблених» 1960-х рр. А. Боаль створив методику, у межах якої глядач перестає бути звичайною людиною в залі, а постає учасником всього дійства. Це створює певні «посили» суспільству.

«Робота в напрямі Театру Громадян — це передусім створення простору, де спостерігається тепло й де воно може зберегтися. Завдання спільної роботи з художником — створити таку атмосферу, яка починається з великої спільної довіри учасників проекту одне до одного. Простір, у якому всі учасники відчують себе у безпеці зі своїми почуттями та думками та із задоволенням допомагають і підтримують одне одного. Наступний крок — візуалізувати атмосферу та створити на сцені простір, у якому вона живе та самостійно розвивається».

Якщо дивитись поверхнево, то може здатись, що це є явищем, близьким до документального, політичного театрів, проте головна особливість театру громад — участь звичайних людей у постановках. Над створенням вистави поряд із режисерами, художниками, акторами, акторами-любителями працюють і звичайні люди. Всі вони, крім того, що постають однодумцями, ще й є творцями проекту, котрий направлений на зміну свідомості в суспільстві. І це нерідко стає «наданням слова» тим групам населення, яких «не дуже бачить» соціум.

В Україні театри громад стають все більш актуальними, де висвітлюються проблеми суспільного болю, зокрема як новітні інтерактивні перформанси чи імєрсивні постановки, у яких на основі залучення технологій глядач стає центром сюжету.

Отже, театр громад, Community-engaged theatre сприяє твердженню мистецької можливості для висловлювання власної думки й позиції щодо гострих соціальних питань, доводячи, що мистецтво може бути «розумним», а не просто естетично привабливим.

О. Олійник, Є. Заріцька-Лінкова

ДО ПИТАНЬ СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

O. Oliynyk, Ye. Zaritskaya-Linkova

ON ISSUES OF THE CONTEMPORARY DEVELOPMENT OF STAGE ART

Сценічне мистецтво є дуже давньою формою людської творчості, що транслює стан суспільства, орієнтації світорозуміння. Воно знаходиться в постійних впливах трансформаційних явищ, з кожним роком все більше змінюючись на тлі появи нових технологій. На сучасному сценічному майданчику поєднуються різні види мистецтва і технології.

«Інноваційні мультимедійні технології XXI ст. сприяють взаємодії реальності з дигітальними конструкціями та реконструкціями — доповненою реальністю, що позиціонується як накладання віртуальних, цифрових елементів на реальність, змінюючи, покращуючи та збагачуючи сприйняття людиною світу. Доповнена реальність включає в себе інтерактивні проєкції, методи освітлення, віртуальну архітектуру та зв'язок, а також аудіовізуальні інструменти, а додатки варіюються від віртуальних компонентів, що накладаються до реальності, моделювання елементів віртуальної реальності (імітація просторово-часових взаємодій) та художніх додатків для вистав, відеопроєкцій та інсталяцій».

3D Video Mapping — проєкція «спеціально підготовленого контенту на будівлі та інші об'єкти з урахуванням його геометрії».

Він має декілька розгалужень а саме:

1. Архітектурний мапінг — 3D-проєкція на будівлі, мости, башти, а також великі складні об'єкти (автомобіль, літак і т.п.).
2. Інтер'єрний мапінг — проєктування всередині приміщення на стіни, підлогу, стелю, що дозволяє створювати захоплюючі візуальні шоу.
3. Проєкція на малі об'єкти — об'єктами проєктування є малі об'єкти, конструкції сцени, декорації або елементи більшого об'єкта.
4. Ландшафтний мапінг — проєкція на елементи ландшафту: дерева, клумби, живоплоти.
5. Інтерактивний мапінг — найперспективніший напрям у мапінгу, що забезпечує 100 % «вау ефект» завдяки взаємодії контенту з глядачем (реакція на присутність, переміщення, дії). Глядачі залучаються до шоу та стають його невід'ємною частиною.
6. Мапінг на об'єкти, що рухаються, — проєкція на динамічні об'єкти (артисти, рухомі конструкції сцени тощо). Дозволяє вивести видовищність шоу на новий рівень завдяки можливості швидко і кардинально змінювати зовнішній вигляд динамічних об'єктів або артистів.

Проєкції потужно посилюють глядацьке сприйняття, сприяючи посиленню видовищності й емоційності сцен.

Отже, нині сцена постає активним полем створення нових мистецьких ідей. Глядач вже стає надзвичайно вибагливим, і його увагу складно утримати звичайною постановкою. Нині створюються нові глобальні проекти, які залучають інноваційні технології, що змінюють сценічне мистецтво.

Є. Заріцька-Лінкова

ТАНЕЦЬ ЯК ВИРАЗ МОВИ ТІЛА В СУЧАСНІЙ СЦЕНІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ

Ye. Zaritskaya-Linkova

DANCE AS AN EXPRESSION OF BODY LANGUAGE IN CONTEMPORARY STAGE PERFORMANCE

Танець здавна є невіддільною частиною та повноцінною самостійною складовою переформативних мистецтв. Через пластику видовищно передаються почуття та емоції, стан душі — пластикою тіла може бути «сказаним» набагато більше, ніж самими словами.

Танець відображає життя крізь призму притаманних йому форм образно-художнього висловлювання. Танець — мистецтво, у якому життя, почуття, переживання людини й емоції передаються мовою тіла, мімікою, жестами, рухами, мізансценами.

Насамперед, слід зазначити, що танець є одним із найстародавніших видів мистецтва. Нашим предкам він слугував упродовж всього повсякденного трудового життя, а не привносив естетичне задоволення та розважав. Пластикою тіла почали користуватися на полюванні. З метою вхопити здобич людина намагалася рухатися, наслідувати звички та відображати пластику тварини. Перші танці несли в собі історію буденних справ людей: полювання, збирання плодів, оброблення землі тощо. Тож танець ще з давнини уособлював не просто рух, а цілу низку історій.

Сьогодні за допомогою танцю та руху тіла на сцені відбувається трансляція численних історій, які, у свою чергу, транслює тіло артиста. У сучасні хореографічні перформанси закладено значно більше, ніж просто красу руху та пластики тіла. Танець стає головним оповідачем історії, яку глядач може зрозуміти без слів. Набирають популярності постановки, які повністю побудовані на мові руху тіла. У таких постановках присутня складна драматургія, проте основним виразним засобом є не слово актора, а рух його тіла. Кожний танцювальний епізод / номер / перформанс має архітектонічну побудову: експозицію, зав'язку, розвиток дії, кульмінацію, розв'язку. Їм є характерним й наявність прологу та епілогу.

На основі авторського досвіду переглядів та аналізів хореографічних перформансів, можна зазначити, що найчастішими та найпопулярнішими темами є: внутрішній стан людини; психологічні проблеми; світосприйняття людини; людина в соціумі; пошук себе та свого призначення у світі; теми кохання та розлуки тощо.

Можна з впевненістю стверджувати, що танець розкриває глибинні й інтимні теми, близькі кожному. Хореографічні перформанси не ігнорують факт актуальності постановки. Танець створюється для глядача і заради глядача. Постановка має захопити свого глядача, відкрити його серце та допомогти розібратись зі своїм «Я», допомогти побачити себе і свої переживання, почуття і проблеми в запропонованій «розповіді» артистів, які стають ніби дзеркалом для глядачів.

З авторської точки зору, завдяки своїй видовищності хореографічні постановки як сьогодні, так і в майбутньому будуть набувати надзвичайно потужного розвитку

в переформативних мистецтвах. У поєднанні з арсеналом виразних засобів (музики, світла, проєкцій та ін.) постановки можуть відбудовуватися повністю на хореографічній основі. Відрізнати їх буде саме спосіб подання матеріалу та побудова спілкування зі своїм глядачем як «наратив» руху тіла.

В. Якушко

**ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ПЕРФОРМАНС
У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ**

V. Yakushko

**DANCE PERFORMANCE
IN THE CONTEMPORARY CULTURAL AND ARTISTIC SPACE**

Танцювальний перформанс, який найдинамічніше сьогодні набуває свого розвитку, є унікальним феноменом європейського мистецтва, що поєднує рух, простір, час і взаємодію з глядачем. Він єднає в собі емоції з пропонованим художнім висловлюванням, що транслює образи й почуття за допомогою пластики тіла. Танцювальне мистецтво як важлива складова культурного життя суспільства формувалося протягом багатьох століть, відбиваючи особливості культури, традицій та світоглядних орієнтирів.

У сучасному світі танцювальний перформанс стає ніби медитативною танцювальною практикою як невіддільною складовою звичного повсякдення. Сьогодні танець як елемент культурного життя бачимо не тільки на театральній сцені, а й просто неба в процесі залучення нової аудиторії, і нерідко поза межами творчих проєктів, фестивалів.

Сучасний танцювальний перформанс тяжіє до «різновекторного» єднання традицій з новаторськими підходами. Хореографи звертаються до сталих танцювальних традицій як основи створення нових постановок. У свою чергу, активно розвиваються найсучасніші танцювальні напрями, які відрізняються експериментальністю та пошуком нових засобів художнього вираження.

Сучасний танцювальний перформанс активно імплементують в інші види мистецтв. Танцювальні вистави в синтезі з театральними елементами, музикою, сценографією та сучасними технологіями відтворюють надзвичайно виразні сценічні образи, розширюючи можливості художнього самовираження. Танець нерідко стає способом самореалізації та можливістю проявити власний творчий потенціал танцівника.

Суттєвим чинником впливу на танцювальний перформанс вважаються сучасні цифрові технології. Інтернет, відеоплатформи й соцмережі сприяють найшвидшому поширенню інформації щодо танцювальних проєктів, зокрема серед молодшої аудиторії.

Танцювальний перформанс у сучасному культурно-мистецькому полі постає міждисциплінарною формою художньої практики на перетині хореографії, театру, переформативних мистецтв. Його специфіка полягає у зміщенні акценту з наративу і репрезентації на осмислення тілесності, руху, взаємодії з просторовим і соціальним контекстом. У руслі такого підходу тіло стає результатом висловлювання в багатшаровості смислів сприйняття.

Таким чином, танцювальний перформанс у сучасному культурно-мистецькому полі можна розглядати в якості практики, яка трансформує усталені уявлення

про сценічність та природу художнього вираження, актуалізуючи тілесність та відкритість смислів. Рух у цьому контексті набуває статусу події, що розгортається й пропонує рефлексії.

Г. Щетініна

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

G. Shchetinina

TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF DOMESTIC VARIETY ART IN THE CONTEXT OF EUROPEAN INTEGRATION

Естрадне мистецтво є одним із найбільш динамічних напрямів сучасної культури, що поєднує різні види сценічної творчості — вокал, танець, акторську майстерність, режисуру, — утворюючи синтетичний вид мистецтва, спрямований на живе спілкування з глядачем.

У сучасному соціокультурному просторі естрада стає не лише розважальним феноменом, а й важливим інструментом формування національної ідентичності.

Актуальні дискурси мистецтва естради в контексті європейської інтеграції стосуються переосмислення традицій, пошуку української ідентичності в європейському культурному просторі, впливу трансформаційних процесів та сучасних технологій на шоу, а також інтеграції українських артистів у європейський контекст через фестивалі та співпрацю, що посилює культурну дипломатію та формує нові наративи.

Сучасні форми відродження ментально-родових уявлень про всесвіт в українському народному театрі. Український народний театр є осередком духовної пам'яті нації. Через сценічне дійство він відтворює ментальні та світоглядні уявлення наших предків, що сформувалися на основі міфологічного світобачення та обрядової культури. Сучасні форми театру все частіше звертаються до етнічних кодів, символів, архетипів, поєднуючи їх із сучасними сценічними засобами. Таким чином театр стає не лише естетичною, а й культурно-філософською практикою, яка допомагає відроджувати колективну пам'ять, підтримувати зв'язок поколінь і зберігати національну ідентичність у добу глобалізації.

Психологічні аспекти впливу театрального мистецтва на глядача. Театр здавна розглядається не лише як вид мистецтва, а і як потужний психотерапевтичний засіб. Сценічна дія дає можливість глядачеві пережити емоції, усвідомити власний досвід і знайти розраду в спільному переживанні. Особливо це актуально в умовах воєнного часу, коли театр стає простором емоційного розвантаження та підтримки.

Психологічний ефект театру полягає в можливості катарсису — очищення через співпереживання. Взаємодія між актором і публікою створює унікальну атмосферу спільного емоційного поля, де народжується розуміння, довіра і духовне єднання.

Специфіка створення концертного альбому артиста естради. Концертний альбом є однією з ключових форм популяризації творчості артиста естради. На відміну від студійного запису, він відображає живу атмосферу спілкування з публікою, енергетику сцени та щирість виконання. Саме тому концертний альбом виступає своєрідним документом творчого життя виконавця, що фіксує його сценічну еволюцію.

У процесі підготовки такого проекту важливо враховувати драматургію виступу, емоційні акценти, композиційний розвиток програми. Сучасні технології дозволяють створювати гібридні формати — коли живий звук поєднується з відео, спецефектами й інтерактивом, розширюючи межі традиційного концертного жанру.

У підсумку зазначимо, що європейська інтеграція стимулює появу нових форматів шоу, кроскультурних проєктів, мультимедійних вистав, що збагачують українське сценічне мистецтво. Збереження власних традицій при цьому залишається визначальною умовою розвитку — саме баланс між національним змістом і глобальними тенденціями забезпечує сучасність і конкурентність української естради.

Можна визначити в якості тем, що набувають посиленої актуальності і необхідності різноаспектного свого дослідження:

1. Еволюція жанрів та форм (поєднання народних мотивів, автентичних інструментів із сучасними світовими трендами (поп, електроніка, хіп-хоп).
2. Євроінтеграція та ідентичність (як українська естрада може зберегти свою автентичність та водночас відповідати європейським стандартам; пошук унікальних українських сенсів, що резонуватимуть за кордоном).
3. Інтеграція в європейський простір (участь у європейських конкурсах (наприклад, Євробачення), фестивалях, спільні проєкти, що сприяють обміну досвідом та просуванню української музики).
4. Роль естради як культурної дипломатії: використання мистецтва для формування позитивного іміджу України та підтримки її європейського вибору.

Л. Бородіна-Маковоз

СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ В КОНТЕКСТІ ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ

L. Borodina-Makovoz

CONTEMPORARY STAGE ART IN THE CONTEXT OF THE IMPLEMENTATION OF THE NATIONAL IDEA

Мистецтво, зокрема сценічне, в усі часи було носієм національної ідеї, відображенням соціальних тенденцій і настроїв. Під впливом історичних подій чи визначних постатей воно видозмінювалось, трансформувалось згідно суспільно-політичним запитам.

Український мистецький простір кінця XX — початку XXI століття сформував унікальну модель культурного розвитку, в основі якої лежить поєднання історичної пам'яті, традицій та інноваційних форм художнього висловлення, тобто в якому сучасне українське сценічне мистецтво відіграє суттєву роль у контексті втілення національної ідеї. Саме національна ідея — як духовно-культурний стрижень нації, що об'єднує спільноту навколо цінностей свободи, самоусвідомлення, спадкоємності та єдності, — стала ключовою ідеологічною платформою для багатьох сценічних практик сьогодення.

Аналіз довів, що сучасне українське сценічне мистецтво виконує низку стратегічно важливих функцій у формуванні національної ідентичності.

Консолідує функція. Сценічне мистецтво об'єднує суспільство навколо спільних символів, архетипів і культурних кодів. Опрацьовуючи традицію, фольклор

і характерні українські візуальні та смислові коди, митці посилюють спільне відчуття належності й єдності, попри регіональні, соціальні чи вікові відмінності.

Функція канону пам'яті. Сучасні митці активно працюють із темою історичної пам'яті — сценічне мистецтво стає способом осмислення травматичного досвіду та водночас формування спільного «канону пам'яті», що є невід'ємною складовою національної ідеї.

Деколонізаційна функція. Важливою характеристикою сучасного сценічного мистецтва є звільнення від радянських та імперських наративів. Через переосмислення минулого, критику колоніальної спадщини та відновлення традиційних культурних пластів відбувається відбудова суб'єктності української культури. Це утверджує національну ідею як основу для самодостатнього культурного розвитку.

Комунікативна та репрезентативна функція. Сучасне українське сценічне мистецтво активно інтегрується в європейський та світовий культурний простір. Через міжнародні фестивалі, артрезиденції, культурно-мистецькі проекти та співпрацю з глобальними інституціями воно представляє Україну як незалежну культурну спільноту. Національна ідея стає не лише внутрішнім фактором єдності, а й важливим засобом зовнішньої культурної дипломатії.

Мобілізаційна та просвітницька функція. В умовах сучасних суспільних викликів — зокрема, війни та трансформаційних процесів — сценічне мистецтво сприяє громадянській активізації, підвищує культурну свідомість і підтримує моральний дух нації. У цьому контексті втілення національної ідеї в сценічних практиках має принципово важливий соціально-політичний вимір.

Резюмуючи, зазначимо, що сучасне українське сценічне мистецтво є одним із ключових механізмів формування, утвердження та трансляції національної ідеї. Воно поєднує традиційні елементи культурної спадщини з новітніми формами художнього висловлення, виступаючи простором діалогу між минулим і сучасністю, індивідуальним та колективним, локальним і глобальним. Саме через сценічне мистецтво національна ідея отримує живий, динамічний зміст і продовжує відігравати фундаментальну роль у процесах національного самовизначення України.

Отже, сучасне сценічне мистецтво не лише відображає, а й активно формує суспільні процеси, стаючи важливим чинником культурної стійкості, єдності та самоусвідомлення українського народу. Внесок сучасного сценічного мистецтва у втілення національної ідеї є неоцінним і стратегічно важливим у контексті розвитку незалежної України.

Т. Єнь

СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК РИНКУ ІВЕНТ-ІНДУСТРІЇ

Т. Yen

MODERN DEVELOPMENT OF THE EVENT INDUSTRY MARKET

Сучасна івент-індустрія формується на перетині культурологічних, художніх, менеджерських та комунікаційних практик і відіграє важливу роль у розвитку креативного сектору економіки. За останні роки подієва сфера набула ознак самостійної галузі, що поєднує технології організації масових заходів, режисерські підходи та інструменти.

Зростання ролі подієвих практик у соціокультурному просторі актуалізує потребу в науковому осмисленні механізмів створення, організації та режисури сучасних івентів. Актуальність теми посилюється глобальними тенденціями. За даними EventMB та Statista, світовий ринок подієвих послуг демонструє постійне зростання, а попит на інтерактивні, технологічні та гібридні формати зростає. У таких умовах івент-агентство стає не лише організатором, а й продюсером культурно-мистецького продукту, який працює за принципами театральної та медійної режисури.

Івент-агенції є ключовими суб'єктами івент-індустрії як комплексні сфери діяльності, що забезпечує повний цикл створення події — від концепції до постпродакшну.

Глобальні тенденції івент-індустрії включають цифровізацію, розвиток AR/VR-технологій, інтерактивність, персоналізацію, гібридні формати й зростання ролі досвідцентричних подій. Українська індустрія демонструє дані тенденції, але в поєднанні із соціальною місією, волонтерськими ініціативами та значною адаптивністю до кризових умов. Це свідчить про високий потенціал українського ринку та його здатність розвиватися відповідно до міжнародних стандартів.

Режисура є центральною складовою сучасного івенту, адже формує драматургію, візуальну композицію, темпоритм та емоційний вплив. До основних режисерських принципів належать концептуальність, побудова драматургічної лінії, логіка переходів, інтерактивність, робота з аудиторією, створення кульмінаційних моментів та використання мультимедійних рішень.

У ході роботи було визначено, що успішна діяльність агенцій ґрунтується на ефективній командній взаємодії, чітких комунікаційних алгоритмах, проектному менеджменті та застосуванні новітніх технологій. Використання автоматизованих систем, онлайн-платформ, 3D-моделювання, мультимедійного продакшену та інтерактивних технологій значно підвищує якість івентів та їх емоційний вплив.

Отже, сучасна івент-індустрія є багаторівневою та міждисциплінарною сферою, у якій поєднуються мистецтво, менеджмент та технології. Її розвиток визначається глобальними та локальними трендами, і роль івент-агенції постає ключовою для створення високоякісної події.

Н. Усєнова

АДАПТИВНІСТЬ І КРЕАТИВНІСТЬ ІВЕНТ-ГАЛУЗИ В УМОВАХ ВИКЛИКІВ ОСТАННІХ РОКІВ

N. Usenova

ADAPTABILITY AND CREATIVITY OF THE EVENT INDUSTRY IN THE CONDITIONS OF THE CHALLENGES OF RECENT YEARS

Подієвість перетворилась на провідний механізм комунікації суспільства з мистецтвом, і захід стає простором творчого діалогу та формування колективної ідентичності. Івент у культурно-мистецькій сфері набуває особливого значення, коли аудиторія прагне не лише споглядати мистецтво, але й ставати активним учасником творчих процесів.

Трансформаційні процеси, що відбуваються в українському культурному просторі останніх років, актуалізують потребу в дослідженні ефективних стратегій організації івентів. Період 2022–2025 рр. засвідчує здатність культурного сектору

адаптуватися до екстремальних умов, знаходити нові формати взаємодії з аудиторією та формувати події як інструмент культурної дипломатії. Цифровізація розширює можливості для створення гібридних форматів, що поєднують фізичну та віртуальну присутність, дозволяючи досягати глобальної аудиторії без втрати локальної специфіки національного культурного контексту.

Технологічні інновації продовжуватимуть трансформувати ландшафт культурних подій, відкриваючи можливості для створення іммерсивних та інтерактивних досвідів. Штучний інтелект може використовуватися для персоналізації контенту, оптимізації логістики та прогнозування поведінки аудиторії. Блокчейн-технології створюють нові моделі монетизації та управління правами на культурний контент. Розвиток технологій вимагає постійної готовності експериментувати з новітніми інструментами.

Івент у культурно-мистецькій сфері є складною системою, що інтегрує стратегічне планування, творче проектування та (що є принципово важливим) соціальну місію.

Ефективна організація культурних подій базується на синергії івент-менеджменту та режисури свят, що формує унікальний емоційний досвід глядача через драматургію часопростору, ритму, символічних образів та емоційних станів, створюючи події, які резонують з колективною свідомістю.

Пандемічна реальність свого часу назавжди змінила ставлення до формату подій та очікування аудиторії щодо комфорту й безпеки. Гібридні формати стали нормою, а не винятком, розширюючи географію участі та демократизуючи доступ до них.

Аналіз практики організації культурних подій в Україні демонструє адаптивність і креативність галузі в умовах викликів 2022–2025 років. Культурні ініціативи цього періоду засвідчують, що подіям є притаманною не лише естетична, а й терапевтична, мобілізаційна та дипломатична функції в соціумі. Цифровізація прискорює розвиток гібридних форматів, що розширяє можливості охоплення аудиторії та створює нові форми культурної взаємодії. Міжнародна співпраця та обмін досвідом збагачують українську практику, водночас локальна специфіка формує унікальні підходи до організації подій. Фестивалі й артпроекти є платформами для культурного діалогу та зміцнення соціальної згуртованості спільнот.

Глобалізація культурних процесів супроводжується зростанням значення локальної ідентичності та автентичності подій. Майбутнє галузі полягає в здатності балансувати між універсальними трендами та унікальною культурною специфікою. Міжнародна співпраця розширюватиметься через цифрові платформи, але цінність живого досвіду та фізичної співприсутності залишатиметься центральною в культурних обмінах і спільних проєктах.

Таким чином, майбутнє івент-галузі визначатиметься здатністю створювати значущі події, які резонують із потребами часу та формують культурне майбутнє суспільства, створення колективного досвіду, що об'єднує людей та творить культурну пам'ять епохи.

Д. Копотієнко

РОЛЬ РЕЖИСЕРА У СТВОРЕННІ ДРАМАТУРГІЧНОЇ СТРУКТУРИ ЦИРКОВОГО НОМЕРА ТА ШОУ

D. Kopotienko

THE ROLE OF THE DIRECTOR IN CREATING THE DRAMATIC STRUCTURE OF A CIRCUS ACT AND SHOW

Сучасний цирк (contemporary circus), на відміну від традиційного, поєднує акробатичні трюки з театральною драматургією, музикою, хореографією та сценічним світлом як єдина художня форма.

У Contemporary circus research в аналізах сучасного цирку (як актуальних перформативних практик у цирковому мистецтві), він розглядається в якості перформативного жанру зі складною драматургічною структурою, де режисер формує сюжет, сценічний ритм та «емоційну дугу (арку)».

Режисер циркового шоу виконує функцію *сценариста, постановника та куратора* — він відповідає за послідовність номерів, розвиток емоційної лінії, переходи між епізодами, інтегрує музичну партитуру, світло і сценографію в єдину структуру. Це відповідає загальним режисерським принципам драматургії: побудова експозиції → розвитку → кульмінації → розв'язки.

У свою чергу, традиційні циркові програми могли складатися зі слабо пов'язаних номерів, а сучасні шоу прагнуть створювати єдину сюжетну лінію.

Відомі циркові компанії, зокрема Cirque du Soleil, змінюють уявлення про цирк у світі саме завдяки режисерській концепції:

1. Кожне шоу має універсальну тему (напр., “Alegria” (радість), “O” (вода), “KÀ” (епічна історія)), і всі номери побудовані як тематично поєднані.
2. Режисер у таких проєктах поглиблено опрацьовує сюжет, «емоційну дугу» й візуальний стиль, а не лише підбір самих трюків, які й є центральним змістовним зерном всього шоу.

Відповідно, у створенні драматургічної структури циркового шоу режисер координує роботу з:

- хореографами (побудова виразної рухової мови);
- композиторами та музичними дизайнерами (ритмічний розвиток);
- сценографами та світлодизайнерами (створення атмосфери та простору);
- акторами / акробатами (образність та рухова виразність).

Ці позиції узгоджуються з професійним розумінням режисерської практики в міждисциплінарних видах мистецтва, набуваючи своєї найбільшої значущості в перформансах, що репрезентують не стільки вражаючі трюки (інколи руйнуючі горизонти звичного розуміння можливостей людського тіла), скільки саме історію через трюки.

Драматургія циркового шоу не обмежується логікою виключно фізичних номерів:

- сюжет допомагає утримувати увагу глядача протягом вистави;
- тематична цілісність додає емоційний вектор кожному номеру;
- герої / символічні образи створюють асоціативні лінії, що збагачують сприйняття.

Тож режисер не просто працює з орієнтованою на подання трюку спадщиною традиційного цирку, а й адаптує її до сучасного глядача:

- трюки стають частинами великих сценічних образів;

- комічні або драматичні елементи органічно вплітаються у сюжет;
- номери пов'язані між собою не лише тематично, а й емоційно.

Як підсумок сформулюємо: режисер сучасного циркового шоу — це не тільки координатор номерів, а й архітектор драматургічної структури, який формує: загальну ідею вистави; сюжетні та емоційні лінії; інтеграцію мистецьких компонентів (рух, музика, світло, сценографія); зв'язок із глядачем через сюжетне та емоційне занурення. Це набуває особливої ваги в *contemporary circus*, де циркове мистецтво постає як синтетичне перформативне явище, а не лише набір розважальних трюків.

І. Балицька

ПАРТИСИПАТИВНІ ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ ДЛЯ ДИТЯЧОЇ АУДИТОРІЇ

I. Balytska

PARTICIPATORY THEATRE FORMS FOR CHILDREN'S AUDIENCE

Сучасний театр активно розвиває нові моделі взаємодії між сценою та глядачем. Одним із важливих напрямів у цьому процесі є використання партисипативних театральних форм. Термін *participation* (від англ. — «участь») означає безпосереднє залучення глядача до театральної дії. У таких формах, глядач перестає бути пасивним спостерігачем і стає активним учасником подій, що відбуваються під час вистави.

За визначенням дослідника театру Gareth White у праці *Audience Participation in Theatre* (2013), партисипативні театральні практики передбачають різні рівні взаємодії між акторами та аудиторією — від простих форм комунікації до безпосереднього включення глядачів у розвиток сценічної дії.

Особливо актуальним використання партисипативних форм є у виставах для дитячої аудиторії. Психологічні особливості дітей передбачають активне сприйняття навколишнього світу через гру, рух та безпосередню взаємодію. Саме тому залучення дітей до театральної дії сприяє підвищенню їхньої зацікавленості та емоційної включеності у виставу.

У межах партисипативного підходу персонажі можуть звертатися до глядачів по допомогу, пропонувати виконання певних завдань, участь у колективних іграх, танцювальних або інтерактивних елементах. Така форма взаємодії створює умови для формування спільного сценічного простору, у якому актори та глядачі взаємодіють у межах єдиної художньої події.

Крім розважальної функції, партисипативний театр має і педагогічне значення. Активна участь допомагає дітям краще розвивати уяву, комунікативні навички та здатність працювати в команді. Дитина вчиться взаємодіяти з іншими учасниками, ухвалювати рішення та проявляти ініціативу. Саме тому інтерактивні театральні форми часто використовуються в освітніх і культурних проєктах для дітей.

Важливою складовою партисипативної вистави є атмосфера. Декорації, музика, світло та костюми повинні створювати відчуття справжнього казкового простору. Чим переконливішим є середовище вистави, тим легше дітям повірити в події та активно включитися у гру. У цьому випадку театр стає не просто місцем перегляду історії, а справжнім світом, у якому діти можуть діяти разом із героями.

Прикладом використання партисипативних форм у роботі з дитячою аудиторією в Україні є освітні театральні проєкти, створені за підтримки UNICEF. Зокрема, інтерактивний ляльковий проєкт «Іскорки суперсил» був розроблений для дітей дошкільного віку з метою розвитку емоційних та соціальних навичок.

Під час таких вистав персонажі активно взаємодіють з аудиторією: ставлять дітям запитання, пропонують виконувати прості дії, брати участь у грі або допомагати героям у вирішенні сюжетних ситуацій. Таким чином діти стають безпосередніми учасниками театрального процесу, а вистава перетворюється на інтерактивну форму комунікації між акторами та глядачами.

Отже, використання партисипативних театральних форм у виставах для дитячої аудиторії розширює традиційні можливості театральної комунікації. Такий підхід дозволяє створити інтерактивний формат сценічної дії, у якому глядач виступає не лише реципієнтом художнього продукту, але й активним учасником театрального процесу.

М. Хрпата

АНАЛІЗ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ТЕАТРУ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ ЯК КОНТЕКСТ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ВИКЛИКІВ

M. Khrpata

ANALYSIS OF THE THEATRE DEVELOPMENT TRENDS DURING MARTIAL LAW AS A CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL CHALLENGES

Війна різко змінює функціонування культури, і театр у цей час набуває нових ролей, завдань та художніх форм. Він реагує на травму суспільства, виконує важливу комунікативну та терапевтичну місію й адаптується до нових умов існування, що зумовлює потребу в наукових розвідках даного тематичного спрямування.

На основі аналізів останніх досліджень і публікацій виокремимо актуальні тенденції розвитку вітчизняного театру. Відбувається зміна функцій театру.

Поступ від естетичної до соціальної місії. Під час війни театр перестає бути лише «місцем естетичного переживання» і перетворюється на інструмент: підтримки морального духу, усвідомлення ідентичності, збору коштів, документування теперішньої історії.

Терапевтична та комунікативна роль. Театр допомагає працювати з колективним досвідом. Формат камерних вистав, читок, перформансів створює простір, де глядач може «прожити» складні емоції разом із митцями. Тобто театральні вистави часто стають майданчиком для проговорювання травм, втрат, переживань, надії.

Тематичні трансформації. Воєнна тематика як художня домінанта постає в центрі уваги митців. Актуалізуються теми: травматичного досвіду, героїзму і пам'яті, втрати дому, адаптації до нової реальності, життя в евакуації, осмислення ідентичності.

З'являються документальні вистави, вербатим зі свідчень військових, цивільних, волонтерів.

Переосмислення класики. Класичні тексти набувають нових сенсів, коли їх накладають на реалії війни. Наприклад, акцент на темах боротьби, насильства, свободи.

Просторові й організаційні зміни (безпека та укриття). Децентралізація: театр виходить у нові простори. Більшість театрів працює в умовах: повітряних тривог і необхідності мати укриття для глядачів, обмежень електропостачання. Це впливає на час показів, формати, тривалість спектаклів. Поширені покази в: бомбосховищах, метро, волонтерських центрах, двориках та на вулиці (у безпечні періоди). Це змінює саму природу сценічного простору.

Зміна художніх форм і мовлення. Розвиток перформативних практик. Перформанс, site-specific, документальний театр, мінімалістичні форми стають провідними, тому що вони: мобільні, легко адаптуються до простору, працюють із реальними історіями.

Зростання ролі мультимедіа. Через нестачу ресурсів і нові способи комунікації, мультимедійні елементи, аудіощоденники, відеосвідчення стають частиною вистав.

Аудиторія: нові потреби й очікування. Глядач стає співучасником. Люди приходять у театр не лише за емоціями, а й за підтримкою, співпереживанням, можливістю почути себе серед інших. Діалог між сценою і залом посилюється.

Розширення аудиторії у форматі онлайн. Під час активних бойових дій театри переходять в онлайн-формат, проводяться: трансляції, читки, онлайн-прем'єри. Онлайн стає способом зберегти зв'язок із глядачем і підтримувати культурний фронт.

Питання ідентичності та національної пам'яті. Культурна деколонізація. Театри активно: відмовляються від російського репертуару; підтримують українських авторів; осмислюють українську міфологію, історію, фольклор; формують нову культурну політику. Це посилює роль театру як інструменту самоусвідомлення.

Економічний і професійний вимір. Втрати та виклики: брак фінансування, мобілізація акторів і технічних працівників, необхідність адаптації репертуару.

Нові форми співпраці. З'являються міжнародні колаборації, резиденції, проекти підтримки українських митців за кордоном. В умовах воєнного стану театр: перетворюється на простір солідарності, документує реальність, допомагає суспільству адаптуватися до травми, стає центром національного самоствердження. Тож театр у кризові часи не зникає, навпаки, стає більш гострим, чесним і необхідним.

Є. Ларічкіна

СЦЕНІЧНІ ПРАКТИКИ ВІЙСЬКОВОГО ЧАСУ: МІЖ МИСТЕЦТВОМ, СВІДОЦТВОМ І СОЦІАЛЬНОЮ ДІЄЮ

Y. Larichkina

STAGE PRACTICES OF WARTIME: BETWEEN ART, TESTIMONY AND SOCIAL ACTION

Театр традиційно функціонує як простір формування соціального досвіду. У мирний період сценічна практика здебільшого орієнтується на художній експеримент, інтерпретацію культурних кодів та пошук нових форм вираження. Водночас у ситуації війни відбувається суттєва трансформація функціонального навантаження театру, що є очевидним і потребує різнобічного вивчення. Сфокусуємо свою увагу здебільшого на притаманних йому комунікативному і рефлексивному вимірах.

Війна дестабілізує як матеріальну інфраструктуру культури, так і символічні системи, у межах яких формується колективний досвід. Руйнування культурних інституцій, вимушена міграція митців та глядачів, зміна умов виробництва художнього продукту формує адаптації театральної практики до нових реалій. У цих умовах театр демонструє високий рівень пластичності, трансформації власних просторових та організаційних форм.

Сценічна дія може реалізовуватись поза традиційними театральними майданчиками — у громадських просторах, тимчасових укриттях чи мобільних форматах, що свідчить про просторову зміну існування театру як інституції.

У ключовій характеристиці театру вбачається його перформативна природа, що передбачає безпосередню взаємодію між актором та глядачем. У військовому контексті ця взаємодія набуває особливої інтенсивності, оскільки відбувається в умовах спільного переживання кризового досвіду. Театральна подія трансформується у форму колективної рефлексії, у якій емоційний компонент поєднується з процесами осмислення та інтерпретації дійсності. Отже, театр на тлі репрезентативної здійснює терапевтичну функцію, сприяючи символічній обробці травми.

У сучасному українському контексті, особливо після 2022 року, спостерігається активізація документальних практик у театрі. Сценічні проекти все частіше ґрунтуються на реальних свідченнях — інтерв'ю, щоденникових записах, усних історіях учасників та очевидців війни. Це зумовлює зміщення акценту щодо інтерпретації на фіксацію досвіду. Театр у разі виступає як форма культурного архівування, де індивідуальні наративи інтегруються в ширший історичний дискурс. Водночас, він виконує функцію культурного опору, протистоїть спробам спотворення чи нівелювання національного досвіду.

Важливим аспектом є переосмислення базових антропологічних категорій на сцені. Образ героя відчуває деміфологізацію: він втрачає узагальнений характер і набуває індивідуалізованих рис, відбиваючи конкретні життєві ситуації та моральні вибори. Героїзм інтерпретується не як виняткове явище, а як прояв повсякденної стійкості та відповідальності.

Особливого значення набуває концепт свідка. У межах театральної комунікації він функціонує на двох рівнях і як сценічний персонаж, і як глядач. Останній залучається до процесу свідчення подій, що надає рецепції морального виміру. Перегляд вистави перетворюється на акт співучасті, внаслідок чого формується спільнота пам'яті, об'єднана досвідом колективного переживання та усвідомлення історичних подій.

Жанрова структура театру за умов війни також зазнає істотних змін. Виникають і розвиваються форми, орієнтовані працювати з травматичним досвідом. Паралельно формується меморіальний вимір театру, спрямований на уявлення пам'яті про загиблі та зруйновані простори. Значного поширення набуває документальний театр, включаючи вербальні та мультимедійні формати, що забезпечують високий рівень достовірності сценічного матеріалу.

Трансформації охоплюють художню мову театру. Спостерігається тенденція до мінімалізації сценографії, що компенсується посиленням ролі світлових та звукових засобів виразності. Акторська гра тяжіє до принципу присутності, що передбачає зменшення дистанції між виконавцем та матеріалом, який він представляє.

Отже, театр у контексті війни постає комплексним явищем, трансформаційні зміни якого зумовлені сталою необхідністю адаптації до екстремальних умов, прагненням до осмислення та репрезентації досвіду травми. У цьому сенсі театр стає у своїх художніх висловлюваннях дієвим інструментом побудов комунікацій і рефлексій відносно історичного досвіду й формування колективної пам'яті.

СЕКЦІЯ:
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
ТА МЕДІАВИРОБНИЦТВА

І. Печеранський

**ЕСТЕТИКА СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ
ЯК ДОМІНАНТА ЦИФРОВОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ЛАНДШАФТУ 2020-Х РОКІВ:
УНІФІКАЦІЯ ФОРМИ VS ФРАГМЕНТАЦІЯ ЗМІСТУ**

І. Pecheranskyi

**AESTHETICS OF SOCIAL MEDIA AS THE DOMINANT
OF THE DIGITAL AUDIOVISUAL LANDSCAPE OF THE 2020s:
UNIFICATION OF FORM VS FRAGMENTATION OF CONTENT**

Якщо у 2010-х соціальні мережі були лише одним із майданчиків для дистрибуції аудіовізуального контенту, то у 2020-х вони зрештою перетворилися на головного архітектора його форми та змісту, підкоривши своїй логіці кінематограф, музичну індустрію та рекламу. Вертикальний формат, естетика «недосконалості», кліповість й алгоритмічна приреченість на вірусність стали не просто трендами, а універсальними правилами медіавиробництва. Разом з тим, чи є це тотальне домінування свідченням справжньої гегемонії єдиної естетики, чи радше воно маскує глибоку фрагментацію, де за уніфікованою обгорткою TikTok-формату ховаються тисячі ізольованих мікротрендів (від cottagecore до liminal spaces), що імітують цілісність цифрового ландшафту, насправді ж розмиваючи будь-які сталі критерії художності та авторства?

Це домінування реалізується через жорстку диктатуру алгоритмічного формату, який нівелює традиційну ієрархію жанрів. Сьогодні не кінематографічний кадр і не музична гармонія визначають успішність твору, а його здатність вписатися в логіку «вертикального прокручування» (Vertical Scrolling). Естетика соцмереж — це насамперед естетика утримання уваги: вона вимагає гіпертрофованої емоції в перші секунди, циклічності (нескінченні шорти) та інтертекстуальності, де кожен новий твір є реакцією на попередній тренд. Кіно і музика, підкорюючись цій логіці, дедалі частіше створюються не як самодостатні твори, а як «сировина» для майбутніх мемів та челенджів. Відтак, естетика соцмереж перетворюється на універсальну оптику, яка переводить аудіовізуальний ландшафт на одну мову — мову короткого циклу життя контенту.

Проте за зовнішньою одноманітністю приховується парадоксальна фрагментація самого поняття реальності. Естетика соцмереж 2020-х — це естетика «цифрових кластерів», де кожна мікроспільнота конститує власний візуальний код (Y2K, goblincore, clean girl aesthetic), який є зрозумілим лише всередині цієї групи, але за межами алгоритму втрачає сенс. Це спричиняє кризи авторства та художньої цінності: традиційний поділ на «високе» і «масове» мистецтво розчиняється в потоці контенту, де мірилом успіху є не естетична цінність, а вірусний потенціал. Більше того, сама людина в цьому ландшафті перестає бути глядачем або автором, перетворюючись на елемент інтерфейсу, який генерує дані для алгоритму. Тож домінування естетики соцмереж — це не стільки перемога певного стилю, скільки сигнал про фундаментальну трансформацію онтології зображення: воно більше

не відображає дійсність, а існує виключно як подія в потоці даних, приречена на миттєве забуття заради наступного кадру.

Ця трансформація неминує змінює й антропологічний статус самого творця та глядача, розмиваючи межу між суб'єктом і об'єктом естетичного висловлювання. У 2020-х рр. соціальні мережі продукують феномен «людини-фільтра» — істоти, чия тілесність та ідентичність стають пластичним матеріалом для алгоритмічної оптимізації. Якщо раніше ренесансний митець наслідував природу, а модерніст її перетворював, то сучасний користувач змушений наслідувати власне цифрове відображення, підлаштовуючи реальне обличчя під маски Instagram-фільтрів або пластику TikTok-челенджів. Естетика соцмереж стає, таким чином, не просто домінантним стилем, а нормативною дисциплінарною практикою, яка визначає, яке тіло вважається «вартим перегляду», а яке — залишається невидимим для алгоритму. Це породжує глибоку екзистенційну кризу: людина дедалі частіше переживає власне життя як його невдалу адаптацію під вимоги екрана, постійно перебуваючи в стані «пре-продакшену» — підготовки до моменту, який ніколи не настає, бо його одразу ж поглинає наступний кадр.

У цій новій оптиці саме поняття «зображення» зазнає радикальної онтологічної девальвації, перетворюючись з носія смислу на тлінний носій уваги. Класичне зображення (від живопису до плівкового кіно) відзначалося тривалістю — воно мало минуле (контекст створення) і майбутнє (збереження в пам'яті культури). Натомість естетика соцмереж продукує «зображення-епіфеномени», які існують лише як побічний ефект роботи алгоритму, тобто з'являються, щоб зникнути без залишку в стрічці, яка ніколи не зупиняється. Це призводить до атрофії візуальної пам'яті, коли ми дедалі більше бачимо, проте дедалі менше запам'ятовуємо, позаяк наступне зображення не розвиває попереднє, а анулює його. Перспектива подальшого розвитку цього ландшафту лежить у площині синтезу: з одного боку, ми спостерігатимемо подальше одомашнення алгоритмами людської чуттєвості (через гіперперсоналізований ШІ-контент), а з іншого — появу «естетик опору», які намагатимуться повернути зображенню його темпоральну глибину, свідомо сповільнюючи темп або повертаючись до аналогових практик. Чи стануть ці контр-рухи новим авангардом, чи утвердяться як чергова нішева естетика для внутрішнього споживання — питання, що визначатиме конфігурацію цифрового аудіовізуального ландшафту вже найближчим часом.

За цих умов естетика соцмереж перестає бути суто мистецтвознавчою категорією і стрімко перетворюється на інструмент політичної економії уваги. Алгоритмічне сортування візуального досвіду легітимізує ті форми чуттєвості, які піддаються монетизації: здивування, обурення, захоплення, ностальгія — все те, що можна перетворити на реакцію, коментар чи репост. Естетичне судження («це красиво») поступається місцем поведінковому прогнозуванню («це затримає погляд на 3 секунди довше»). Відтак, домінування цієї естетики є водночас і актом витіснення: за межами видимого залишається все, що потребує тиші, повільності, складності або внутрішньої суперечливості. Чи може існувати опір у просторі, де сам інструмент цього опору (зображення) вже скомпрометований логікою платформи? Можливо, емансипація погляду у 2020-х рр. полягатиме не у створенні «кращих» зображень, а у свідомому практикуванні невидимого — у здатності дивитися, не продукуючи даних, у поверненні до зображення як до простору для мовчання, а не для негайної реакції.

Отже, естетика соцмереж справді є домінантою цифрового аудіовізуального ландшафту 2020-х рр., але її домінування має глибоко діалектичну природу. Уніфікуючи форму (вертикаль, кліповість, швидкість), вона синхронно неминуче фрагментує зміст, створюючи тисячі ізольованих візуальних діалектів, які більше не складаються в спільну мову культури; підкорюючи людину логіці алгоритму, відкриває простір для нової тілесності та ідентичності, що існують на межі реального й віртуального; зрештою знецінюючи онтологічний статус окремого зображення, вона привчає нас до життя в потоці, де сенс народжується не в рамках процесуальності/тривалості, а з ритму зникнень. І в цьому парадокс 2020-х: ми спостерігаємо не просто зміну стилів, а фундаментальну трансформацію самого режиму видимості. Те, що ми бачимо, більше не є ані відображенням світу, ані його інтерпретацією — це радше континуальне тестування світу на здатність бути побаченим. Майбутнє цифрового аудіовізуального ландшафту залежатиме від того, чи зможемо ми віднайти в собі здатність до «повільного погляду» — до споглядання, яке не прагне стати контентом, або ж остаточно приймемо роль пасивних генераторів даних, для яких естетика існує лише як згасаючий слід у стрічці новин.

G. Pogrebniak

CREATIVE LABORATORY AS A REPRESENTATIVE OF DIRECTOR'S CREATIVITY

Г. Погребняк

ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ

In the mid-1960s, a kind of national creative laboratory of a generation of young directors — Serhiy Paradzhanov, Yuriy Illenko, Leonid Osyka — was founded in the space of Ukrainian cinema, within which an active understanding of the possibilities of authorial expression took place. It was in this laboratory that the desire for the most complete representation of the symbolic national space as a form of asserting one's own artistic position matured. Young artists brought to Ukrainian cinema a new worldview and a different quality of authorship, marked by a distinct artistic individuality.

Within the framework of the directing school of poetic auteur cinema, each director built his own model of a creative laboratory as a unique space for aesthetic experimentation, operating with myth, memory, and cultural tradition. Thus, in the films “Shadows of Forgotten Ancestors” by S. Paradzhanov and “Stone Cross” by L. Osyka, the screen becomes a place for the reconstruction and poetic rethinking of a disappearing traditional culture. On the other hand, in the films “Evening on Ivan Kupala” and “Well for the Thirsty” by Y. Illenko, as well as “The Lost Letter” by B. Ivchenko, traumatic knots of national history and modernity appear in a veiled, metaphorically rich form. I. Mykolaychuk demonstrates a different strategy in the film “Babylon XX”, in which the national character is modeled through the prism of humor and the grotesque, which also function as a kind of protective mechanism against censorship.

It should be noted that the worldview of S. Paradzhanov, Y. Illenko, and L. Osyka, who consistently and fundamentally implemented the cultural mission of awakening and deepening national self-consciousness, determined their choice of the author's model of film thinking. Such a strategy provided for an individualized form of expression, in which the director appears not only as an interpreter, but also as a creator of a holistic artistic world. The nature of this worldview can be described as poetic, since it is based on metaphor, symbolization of images, and a heightened sense of cultural memory; instead,

the emotional tone of their films tends towards the romantic modality — with its inner tension, sublimity, and existential depth. At the same time, it is not only about the stylistic dominant, but also about a holistic author's aesthetic worldview, in which the artistic form becomes a way of philosophical comprehension of national existence.

Thus, the creative laboratory of L. Osyka and his contemporaries appears as a space of intensive artistic search, where a new paradigm of Ukrainian cinema was formed at the intersection of poetics, ethnocultural memory and authorial reflection.

Let us recall that in the structure of L. Osyka's creative laboratory, imagery as a dominant tool of artistic expression is decisive. His cinematography is built not so much around plot dynamics as around the emotional and semantic space of the frame, where the atmosphere, rhythmic organization of the image, the plasticity of the visual sequence and the hidden subtext form a holistic aesthetic fabric of the work.

Within the framework of a unique creative laboratory, the director consistently seeks ways to convey the character's inner state through expressive detail, landscape image, pause and silence, as well as through symbolic constructions that deepen dramatic tension and give the narrative multidimensionality. In addition, in his author's laboratory, L. Osyka consistently addresses the issues of folk memory, historical trauma and existential moral choice. For his artistic thinking, the interpretation of individual fate as an integral component of the fate of the nation, where private history acquires a generalized cultural meaning, is indicative. Let us recall that the worldview and aesthetic principles are especially clearly implemented in the film "Stone Cross", created based on the short stories of V. Stefanyk. The film became a significant phenomenon of Ukrainian cinema, because through the plot of emigration and dramatic farewell to the land, the director revealed the theme of a painful separation of a person from his own roots. The tragic dimension in the film is built not through external dramatic pressure, but through the plastic organization of the frame, the slowed-down rhythm, and the deeply saturated emotional subtext.

The image of a stone cross appears as a multi-valued symbol of memory, suffering and spiritual resilience. It was in this screen work that L. Osyka finally established himself as one of the brightest representatives of the Ukrainian model of auteur cinema and as an artist with a distinct authorial individuality.

An important component of L. Osyka's creative laboratory is the thoughtful organization of visual space, which is formed in close cooperation with such camera mens as Mykhailo Belikov, Valeriy Kvas, Suren Shakhbazyan. In his directorial practice, nature appears not as a decorative background, but as a full-fledged participant in the dramaturgical development. The Ukrainian landscape acquires symbolic inspiration in the artist's films: the earth, steppe, sky, wind and water resonate with the internal states of the characters and determine the emotional tone of the narrative. Although such imagery is inherent in the Ukrainian model of auteur cinema in general, in L. Osyka it is marked by restraint of expressive means and deep psychological concentration. The visual structure of his films, created in collaboration with such production designers as Mykola Reznik, Mykola Rakovsky, Volodymyr Shavel and others. The visuality of L. Osyka's films is built as a holistic pictorial composition, in which rhythm, chiaroscuro and textural saturation become key means of creating philosophical meanings.

Important for the identification of L. Osyka's creative laboratory are unexpected editing solutions: the director often avoids dynamic editing, instead creating a slow pace that contributes to a deeper emotional immersion of the viewer. A significant component of the master's directorial method is original work with the actor. In his films, the acting

is mostly restrained, even latent, and most importantly, devoid of theatrical shockingness. In the creative laboratory of L. Osyka, unique heroes were born. Usually in the films of the outstanding director, they are silent or laconic, their thoughts and experiences are conveyed through a look, a pause, gestures. In this way, he sought to achieve maximum truthfulness and psychological depth. The actor in his creative system does not dominate the overall composition of the film, but becomes part of a single figurative whole. In his creative laboratory, the director gravitated most towards the psychological and everyday sphere, but brought it to the level of generalization. Let's agree that the characters of his films are not only heroes of a specific story, but carriers of national destiny, human archetypes, moral choices. This is especially clearly manifested in the film "Zakhar Berkut", in which the director tries to combine the historical scale with the inner drama of a person.

In the creative laboratory, a unique director's method was born, based on intuition, improvisation, and the artist's lively, even lively presence in the process of screen production. Sometimes during filming, the master could deliberately abandon a clear rational construction of the screen story, frame for the sake of a creative impulse, an unexpected solution that was born on the set. In L. Osyka's creative laboratory, his musical and sound palette deserves special attention. The master used music not only as an emotional reinforcement, but also as a means of creating a screen rhythm and symbolic mood. In addition, silence plays an important role in his films, which enhances drama and adds a sense of inevitable fatality to events. Sound combined with visuals creates a special meditative atmosphere, which is one of the characteristic features of his authorial style. In the context of the modern history of Ukrainian cinema, L. Osyka's work is important not only as part of a poetic trend, but also as an example of a director's attempt to preserve national identity in difficult conditions of cultural policy.

Thus, L. Osyka's creative laboratory is an example of a deep authorial approach to creating a film, in which the cinematic language is based on a peculiar imagery, deep psychologism and symbolic thinking. L. Osyka's authorial cinema, for whom creating a film was like growing a living organism, remains relevant today, because it represents the Ukrainian spiritual tradition and forms the idea of national cinema as an art of high aesthetic power.

Д. Мищенко

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА МЕДІАВИРОБНИЦТВА

D. Mishchenko

CURRENT PROBLEMS OF AUDIOVISUAL ART AND MEDIA PRODUCTION

Аудіовізуальне мистецтво є однією з ключових сфер сучасного культурного виробництва, оскільки саме через кіно, телебачення, цифрові платформи та соціальні медіа формується інформаційний і культурний простір суспільства. Умови цифровізації, глобалізації, стрімкого технологічного розвитку суттєво трансформували процес створення та поширення аудіовізуального контенту, змінивши його функціональне призначення й механізми впливу на аудиторію.

Одним із визначальних чинників розвитку галузі є впровадження цифрових технологій, інструментів комп'ютерної графіки, програмного забезпечення для монтажу та обробки звуку. Це значно спрощує виробничі процеси та розширює творчі можливості авторів. Водночас технологічна залежність виробництва

призводить до стандартизації візуальних рішень та підвищення ролі технічних ресурсів у формуванні художнього продукту. Таким чином, технологічний прогрес одночасно постає як можливість і як виклик для творчої автономії митця.

Суттєвою проблемою сучасного медіавиробництва є посилення комерціалізації. Аудіовізуальний продукт дедалі частіше орієнтується на показники переглядів, алгоритмічне просування та економічну доцільність, що впливає на змістове наповнення контенту. Алгоритми цифрових платформ визначають пріоритетність матеріалів, формуючи споживчий попит і спрямовуючи розвиток креативних індустрій до масових та розважальних форматів. Унаслідок цього зменшується частка соціально значущих і культурно глибоких проєктів.

В умовах сучасних суспільно-політичних процесів особливо актуальним є питання збереження національної культурної ідентичності в аудіовізуальному просторі. Контент виконує не лише розважальну функцію, а й є інструментом формування історичної пам'яті, суспільних цінностей та національної свідомості. Розвиток вітчизняного медіавиробництва має стратегічне значення для зміцнення культурного суверенітету та інформаційної безпеки держави.

Додатковою проблемою є поширення дезінформації, маніпулятивних матеріалів та використання технологій штучної генерації зображень і відео. Сучасні цифрові інструменти дозволяють створювати реалістичні, але недостовірні аудіовізуальні матеріали, що ускладнює ідентифікацію фейкового контенту. Це актуалізує потребу підвищення рівня медіаграмотності та формування професійної відповідальності виробників інформаційного продукту.

Не менш важливим аспектом є захист авторських прав у цифровому середовищі. Швидкість копіювання та поширення матеріалів у мережі створює ризики несанкціонованого використання творчих продуктів, що негативно впливає на економічну стабільність авторів і продюсерів. Ефективні механізми правового регулювання та цифрового контролю стають необхідною умовою розвитку галузі.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному узагальненні сучасних проблем аудіовізуального мистецтва та медіавиробництва в умовах цифрової трансформації й інформаційної нестабільності, а також у визначенні взаємозв'язку між технологічними змінами, економічними чинниками і культурною функцією аудіовізуального продукту.

Отже, розвиток аудіовізуального мистецтва потребує збалансованого поєднання інноваційних технологій, економічної ефективності та збереження культурної ідентичності. Подальші дослідження повинні бути спрямовані на формування стратегій сталого розвитку галузі в умовах цифрового середовища та глобальних викликів.

Ю. Літинська

КОМУНІКАТИВНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРИРОДНОСТІ В КАДРІ

Y. Litynska

COMMUNICATIVE AND PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF NATURALNESS ON CAMERA

Стрімкий розвиток цифрових комунікацій спричинив глобальну трансформацію публічного сектору. Сьогодні камера вже не є ознакою виключно телевізійного виробництва, вона повністю інтегрувалась у наше повсякденне життя разом із

мобільним телефоном. Епідемія коронавірусу, війна лише посилили необхідність використання камери в повсякденній професійній діяльності. Не лише журналісти й блогери, але й експерти, викладачі, представники бізнесових структур, пересічні громадяни дедалі частіше реалізують наявні завдання через відеоформат. У цих умовах знання основ аудіовізуальної майстерності виходить далеко за межі вузько-професійної компетенції й стає затребуваною універсальною навичкою.

Зрозуміло, що розширення доступу до технічних засобів не супроводжується автоматичним станом психологічної готовності до роботи в кадрі. Більшість людей переживають тривожність, внутрішній дискомфорт і страх оцінювання. Відтак, постає питання: які чинники забезпечують ефект природності та переконливості під час роботи в кадрі?

Поширеним є уявлення, що природність на екрані є вродженою якістю. Проте, як показують численні приклади, вона є також результатом поєднання звички, технічної компетентності, психологічної стійкості та рефлексії.

Парадокс полягає в тому, що чим «легшою» виглядає присутність спікера, тим більшою мірою вона є результатом опрацьованих механізмів саморегуляції. Професійна природність, у свою чергу, є наслідком впевненості, внутрішнього контролю, коли свідомі навички поступово відпрацьовуються до автоматизму. Таким чином, природність не заперечує майстерність, а є її вищою формою.

На відміну від живої аудиторії, камера не надає негайного зворотного зв'язку. Вона створює ситуацію «мовчазного спостерігача», що активує внутрішній монолог того, хто виступає. Навпаки, у той момент, коли людина бачить себе на екрані під час запису чи трансляції, відбувається зміщення фокусу: замість змісту повідомлення оратор починає оцінювати власний вигляд, голос, жести. Цей феномен можна описати як ефект подвійної позиції — ведучий одночасно є і мовцем, і критиком самого себе. Надмірне самоспостереження породжує напруження, що віддзеркалюється на голосі, міміці та темпі мовлення. Сама ж проблема полягає не в наявності хвилювання як такого, а в його неконтрольованості.

Ще одна з найпоширеніших помилок у відеовиступах — імпровізація без чіткої логічної опори. Відсутність структури породжує фрагментарність, стрибки уваги: людині складно утримувати власну лінію думки, як наслідок — паузи невпевненості, повтори, змістовна розмитість.

Чітка композиція виступу виконує подвійну функцію. По-перше, вона забезпечує зрозумілість для аудиторії. По-друге, створює психологічну опору для самого оратора. Опрацювання логіки матеріалу зменшує внутрішнє напруження та дозволяє сконцентруватися на подачі, тобто не лише на тому, що говорити, але й на тому, як це подавати аудиторії. Таким чином, структура ефіру або виступу є не формальною вимогою, а інструментом переконливої присутності в кадрі.

Якщо говорити про інші маркери впевненості, варто зауважити на значенні голосу. Навіть за умов сильного змісту промови нестабільний або прискорений темп мовлення здатний знецінити весь зміст, всю наявну аргументацію. Причиною цього часто є поверхнєве дихання, характерне саме для стану тривоги.

Опора на діафрагмальне дихання дозволяє стабілізувати темп і гучність мовлення, знизити рівень напруження та сформувати відчуття внутрішнього контролю. Важливо підкреслити, що голос не є виключно природним ресурсом — він піддається тренуванню. Регулярна практика формує стійке звучання та зменшує втому під час записів.

Мова тіла є також ефективним комунікативним сигналом. Затиснуті плечі, метушливі рухи рук або недоречна посмішка створюють дисонанс між словами й невербальними проявами. Камера, на відміну від побутового спілкування, підсилює ці нюанси.

Однак надмірний контроль також може виглядати штучно. Професійна аудіовізуальна майстерність передбачає усвідомлення власної невербальної поведінки без тотального її контролювання. Автоматизація відбувається поступово, наприклад, через перегляд власних записів та рефлексію.

Організація простору також впливає на візуальне сприйняття та на внутрішній стан мовця. Невпорядкований фон або дискомфортний одяг створюють додаткові подразники, що підсилюють тривожність. Натомість стабільне робоче середовище знижує емоційне навантаження. Антураж у цьому сенсі виступає інструментом саморегуляції: мінімізуючи зовнішні чинники напруження, він дозволяє спрямувати увагу на зміст і контакт із глядачем.

Формування природності в кадрі неможливе без систематичної практики, без напрацювання професійної звички. Регулярні короткі записи, аналіз голосу, міміки та структури мовлення створюють основу для поступового вдосконалення.

Особливо важливим є переосмислення помилки. У професійному середовищі дубль не є свідченням невдачі, а виступає інструментом пошуку точнішої інтонації та виразності. У прямому ефірі здатність швидко перефразувати думку й зберегти темп мовлення та емоційну стійкість є показником професійної зрілості.

Проблема природності в кадрі є комплексною та поєднує психологічні, комунікативні й технічні аспекти.

Камера перестає бути джерелом напруження тоді, коли сприймається не як інструмент оцінювання, а як канал взаємодії з аудиторією. У цьому полягає ключ до формування зрілої аудіовізуальної майстерності — поєднання внутрішньої опори, системної підготовки та готовності бути природним у публічному просторі.

Д. Стрижак

НЕГАТИВНА ОПТИКА В СУЧАСНІЙ ФОТОГРАФІЇ ЯК СПОСІБ ВІЗУАЛЬНОЇ КРИТИКИ

D. Stryzhak

NEGATIVE OPTICS IN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY AS A MEANS OF VISUAL CRITIQUE

Сучасне візуальне середовище зазнало радикальних змін через розвиток цифрових технологій, масову циркуляцію зображень та орієнтацію на швидке споживання і естетичну привабливість. Фотографія частіше сприймається як суб'єктивна та контекстуально зумовлена практика, а не як механічний відбиток реальності. У цьому контексті виникає феномен негативної оптики — системи візуальних і смислових стратегій, що формують критичне бачення травматичного та кризового досвіду.

Негативна оптика не є стилістичною категорією або емоційною тональністю «похмурості». Вона виникає як свідомий художній та дослідницький вибір, що реагує на домінування позитивної візуальності, яка прагне приховати конфлікти та травми сучасного світу. На противагу цьому, негативна оптика фокусує увагу на

соціальній нерівності, насильстві, кризових станах та переживаннях, що створює альтернативну модель візуального бачення.

Теоретичні підходи до негативної оптики ґрунтуються на міждисциплінарних дослідженнях, зокрема візуальних студіях, теорії документальної фотографії та дослідженнях пам'яті й травми. Важливий внесок у розвиток критичного підходу зробили праці Сюзан Зонтаґ (*Regarding the Pain of Others*, 2003), яка досліджувала етичні аспекти споглядання чужого болю, а також Аріеллі Азуле (*The Civil Contract of Photography*, 2008), що розглядала фотографію як політичний простір взаємодії між автором, об'єктом і глядачем.

Формальні ознаки негативної оптики створюють специфічний тип критичного бачення. Композиційно він відходить від класичної гармонії: кадр часто фрагментарний, асиметричний, простір щільний або порожній, а персонаж може зміщуватися на периферію або частково випадати з поля зору. Такі рішення підсилюють напруження та дезорієнтацію, корелюючи з тематикою травми.

Світлотональні рішення в негативній оптиці спрямовані на зниження декоративності (контрастне або плоске світло, темні тіні, пересвітлені ділянки, обмежений динамічний діапазон). Колір приглушений, монохромний або «брудний», що підкреслює емоційне напруження та символічне навантаження образу. Фактура самого зображення — це цифровий шум, низька різкість, те, що руйнує ілюзію чистоти та наголошує на матеріальності фотографії як сліду реального досвіду. Деталі в негативній оптиці замінюють розгорнутий наратив: фрагменти тіла, залишені речі, сліди руйнування чи занедбаності. Такі деталі концентрують травматичний досвід, залишаючи простір для інтерпретації глядача і формуючи активну позицію сприйняття.

Практики негативної оптики простежуються в художній, документальній та воєнній фотографії кінця XX — початку XXI століття. У художній фотографії вона виявляється через іронію, тілесність, демонстрацію вразливості й деформації, що дозволяє критикувати офіційні наративи та «ілюзії нормальності». У документальних знімках негативна оптика фокусує увагу на наслідках травматичних подій, уникаючи надмірної драматизації та сенсаціоналізації. У воєнній фотографії пряме насильство часто не показується, радше підкреслює руйнування простору, сліди присутності людини та залишені речі, формуючи візуальну пам'ять і колективну свідомість.

Негативна оптика звертає увагу на етичну відповідальність фотографа. Існує високий ризик експлуатації — зображення болю іншого може перетворитися на інструмент емоційного тиску або споживання травми. Негативна оптика уникає сенсаційності, створюючи дистанцію, що дозволяє глядачеві усвідомлено взаємодіяти з образом і критично інтерпретувати подію. Дослідження полягає в систематизації негативної оптики як окремого принципу фотографічного мислення, який поєднує художню практику та аналітичний підхід до соціальних і культурних процесів. Негативна оптика формує простір для критичної взаємодії глядача з образом, протистоїть естетизації та спрощенню реальності, поєднуючи репрезентативну, критичну та меморіальну функції.

В. Братух

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРОФЕСІЙНОГО ПРОФІЛЮ ПРОДЮСЕРА
В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ ХХІ СТОЛІТТЯ:
МЕНЕДЖМЕНТ СМИСЛІВ ТА ТЕХНОЛОГІЧНА КОНВЕРГЕНЦІЯ**

V. Bratukh

**TRANSFORMATION OF THE PROFESSIONAL PROFILE OF A PRODUCER
IN THE INFORMATION SOCIETY OF THE XXI CENTURY:
MANAGEMENT OF SENSES AND TECHNOLOGICAL CONVERGENCE**

Професія продюсера нині зазнала радикальних змін. Ще якихось тридцять років тому головною чесноотою в продюсерській справі вважалося вміння знайти гроші, грамотно звести кошторис та не зупинити зйомки через форс-мажорні обставини. Це була епоха лінійного телебачення та класичного кінопрокату.

А що нині? Зараз перелічений набір навичок — це лише гігієнічний мінімум. Стримінгові платформи, алгоритмічна дистрибуція та імерсивні формати буквально виштовхнули продюсера з ролі зручного «фінансового адміністратора». Сучасний медіа ринок вимагає візіонерства. Тому спробуємо поділити цю нову реальність на дві базові складові: як ми сьогодні працюємо із сенсами та як приборкуємо технологічну конвергенцію.

Мовою грошей і математики це виглядає так. Глобальні витрати на виробництво контенту вперто тримаються на позначці понад \$230–240 млрд щороку. Грошей в індустрії багато, як і самого продукту. Але є й зворотна сторона — скорочення глибинного перегляду контенту та рекордний відсоток відписок на VOD-платформах. Глядач відверто втомився від візуального шуму. Його вже не здивуєш просто дорогим атракціоном. Якщо в аудіовізуальному проєкті немає глибинного змістовного ядра, він швидко летить у прірву комерційного та репутаційного провалу. Відповідно, ця суцільна контентна перегодованість змушує нас шукати інший базис. І цим базисом є робота із сенсами.

Що таке менеджмент сенсів на практиці? Це коли ще на етапі ідеї ти маєш намацати суспільний нерв. Відчуті приховані потреби аудиторії чи її непропрацьовані травми. Продюсер сьогодні змушений бути трохи психологом, трохи соціологом. Ми вже не продаємо просто сюжет, ми пропонуємо ціннісну позицію.

Для українського ринку це зараз взагалі питання виживання та самоідентифікації. На тлі повномасштабної війни аудіовізуальний контент перетворився на зброю і водночас на інструмент культурної дипломатії. Тому рішення про запуск того чи іншого проєкту більше не починається з питання «Як ми це знімемо?». Головне тепер — «Про що це насправді?» і «Як воно відгукнеться людям?».

Сенс — це актив. І чим він точніше сформульований, тим краще він капіталізується. Великі гравці медіабізнесу поступово відмовляються від гонитви за кількістю вироблених годин контенту. Фокус кардинально змістився на його якість та глибину. Аудиторія шукає ціннісних орієнтирів у часи суцільної невизначеності. І той продукт, який пропонує справжні, автентичні цінності, вибудовує набагато міцніший, довготривалий емоційний зв'язок із глядачем. А це, своєю чергою, конвертується в перегляди та лояльність. Інша опора сучасної професії — управління технологічною конвергенцією. Межі між кіно, ІТ, розробкою відеоігор та маркетингом стерлися майже повністю. Продюсер не може мислити категоріями лише одного екрану. Кросплатформність стає новою важливою тенденцією

в площині дистрибуції контенту. Якщо ви робите успішний серіал, його всесвіт має жити далі: перетікати в сюжетні подкасти, ставати мобільною грою, обростати інтерактивними вебдодатками або VR-проектами для найпалкіших фанатів. Глядач прагне взаємодіяти з героями всюди.

Чому це важливо? Звернемось до статистики: світовий бокс-офіс (кінопрокат) генерує близько \$34–35 млрд щорічно. А ринок відеоігор тим часом перетнув позначку у \$180 млрд. Ігнорувати таку синергію — означає свідомо красти гроші у власного проекту. Кросплатформність — це вже не забаганка, а жорстка економічна необхідність. Змінюється і сама «кухня» виробництва. Віртуальні студії разом із неймережами ламають звичні виробничі графіки та бюджети. За оцінками індустріальних аналітиків, вже найближчим часом штучний інтелект (ШІ) дозволить зрізати до 20–30% витрат на кожному етапі продакшену. Продюсер має орієнтуватися в цих інструментах, щоб банально не переплачувати та оптимізувати процес.

Але тут виникає інша, значно серйозніша проблема. Правове поле сьогодні нагадає Дикий Захід. ШІ активно використовується в індустрії, але він досі не має жодної суб'єктності ні в українському, ні в міжнародному праві. Кому належить згенерований сценарій? Хто має права на концепт-арт? І головне: як захистити реальних авторів від того, що їхніми оригінальними роботами без дозволу «годуєть» алгоритми? Продюсеру доводиться постійно маневрувати в цій правовій невизначеності, шукаючи баланс між бажанням застосувати новітні технології та ризиком отримати багатомільйонні судові позови. Ці норми пишуться буквально на наших очах.

Не варто забувати й про монетизацію. Сучасний продюсер системно працює з Big Data. Традиційна інтуїція, та сама професійна «чуйка», опираючись на яку любили знімати кіно в минулому столітті, нікуди не зникла. Проте тепер вона обов'язково підкріплюється глибинною аналітикою. Ми ретельно вивчаємо поведінкові патерни глядача, щоб максимально точно налаштувати таргетинг і монетизувати створені сенси. Якщо ж звести все до спільного знаменника, то ким є сьогоднішній продюсер? Це своєрідний архітектор двох світів. Лідер, який перебуває на перетині кількох реальностей. З одного боку, він має працювати з тонкими матеріями: творчими ідеями, культурними кодами, людськими емоціями, сенсами. А з іншого — перекладати все це на жорстку мову цифр, алгоритмів та законів сучасної медіаекономіки. Саме розуміння цієї подвійної природи є ключем до виховання нової генерації фахівців, здатних створювати конкурентоспроможний продукт не лише в Україні, а й на глобальному ринку.

Я. Яновський

ТЕХНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПРИЙОМУ ОДНОГО КАДРУ В ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Y. Yanovskyi

TECHNICAL FEATURES OF THE LONG TAKE TECHNIQUE IN FICTION CINEMA

Безперервний кадр (long take) є одним із найскладніших зображально-виражальних засобів створення сучасного аудіовізуального тексту. Цей прийом визначається як тривала за часом зйомка без видимих монтажних склейок, що забезпечує максимальне занурення глядача в атмосферу твору та створює ефект безпосередньої присутності.

Сучасні технічні засоби (Steadicam, роботизовані крани) надають широкі можливості для драматургічно осмисленого руху камери в просторі. Це дозволяє камері вільно переміщатися між тісними приміщеннями та відкритими локаціями, як це показано в знаменитій сцені проходження через кухню в стрічці «Славні хлопці» (“Goodfellas”, 1990, реж. М. Скорсезе). Подібна мобільність створює особливе звукозорове середовище, в якому глядач стає активним учасником подій. Особлива увага приділяється динамічній зміні акустичних та світлових планів. Оскільки камера постійно змінює ракурс, світлове рішення має бути інтегроване безпосередньо в декорації, щоб уникнути потрапляння техніки в кадр.

Особливу роль відіграє «невидима» робота звукооператора на майданчику. Оскільки мікрофони з направленистю «гіперкардіоїда» не завжди можуть слідувати за камерою, не потрапляючи в кадр, тому широко застосовується прихований монтаж радіопетель на тілах акторів. Це створює ефект «близького звучання» навіть на загальних планах, що підкреслює психологізм інтимних моментів усередині масштабної сцени. У стрічці «Вікторія» (“Victoria”, 2015, реж. С. Шиппер; фільм знятий одним кадром тривалістю 138 хвилин) саме безперервний запис живого звуку став запорукою аудіальної цілісності та органічності екранного простору. Звукова доріжка в таких сценах повинна плавно трансформуватися, відтворюючи зміни реверберації та просторової глибини залежно від переміщення героїв, камери в просторі (внутрішньокадровий монтаж). Важливим аспектом реалізації плану-епізоду є специфіка фокусування об’єктива, що в професійному середовищі визначається як динамічний фокус-пулінг. Оскільки відстань між камерою та об’єктом постійно змінюється без можливості монтажної корекції, використання бездротових систем керування фокусом стає критичним елементом.

При зйомці довгих планів, вага та обладнання (камери, об’єктиви, системи стабілізації) створюють колосальне навантаження, що призводить до незапланованого трясіння камерою, браку по звуку в кінці дубля. Для вирішення цієї задачі застосовуються екзоскелети або передачі камери від одного оператора до іншого безпосередньо під час зйомки. Такий прийом «естафети» був використаний у фільмі «Екстремальна робота» (“Extreme Work”, 2019, реж. Лі Бьон-хон), де камера плавно переходить від ручної зйомки до кріплення на транспортному засобі, не перериваючи перебіг подій.

Енергозабезпечення та об’єм носіїв інформації також є технічними лімітами тривалої зйомки. Сучасні цифрові формати запису з високою роздільною здатністю (4K, 8K) потребують використання високошвидкісних накопичувачів великої ємності, оскільки один дубль може тривати понад 15–20 хвилин. Це змушує інженерів розробляти кастомні рішення для живлення камери, щоб уникнути раптового вимкнення в момент кульмінації сцени.

Багатство й розмаїття технічних рішень, що прийшли на зміну традиційному монтажу, дозволяють повною мірою розкрити авторський задум режисера.

Б. Фарафонов

МІКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНІОНІ ЯК МАЙСТЕР КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ОПОВІДІ

B. Farafonov

MICHELANGELO ANTONIONI AS A MASTER OF CINEMATIC NARRATIVE

Кінематографічна культура є історично набутим набором правил та прийомів, що надають можливість створювати кінематографічний твір, котрий буде змістовно корисним й естетично привабливим для глядача. Вона постає як інструмент передачі фахового досвіду від одного покоління кінематографістів до іншого, відображаючи рівень розуміння екранного мистецтва поколіннями кінематографістів та глядачів. На прикладі монтажно побудови сцени з фільму «Затемнення» (*“Leclisse”*, 1962) Мікеланджело Антоніоні ми спробуємо зрозуміти, за якими правилами та використовуючи які прийоми монтажно техніки Майстрові вдалось досягти усіма визнаного художнього результату.

«Затемнення» — типова кіноповість, оскільки в ній йдеться про певний період у житті головних героїв (історію їхніх близьких стосунків). Стрічка має відкритий фінал (дія розгортається в сьогодишньому на момент творення фільму часі), і подальший розвиток стосунків між головними героями (П'єро та Вікторія) можливо лише припускати з різною мірою вірогідності.

М. Антоніоні саме оповідає про події з життя головної героїні (Вікторії) і робить це настільки майстерно, що від сцени до сцени змістовний обсяг фільму зростає в геометричній прогресії.

Як приклад оповіді про подію можна навести сцену, яка йде на таймлайні фільму з 01.39.11 до 01.48.37. Це сцена, де Вікторія та П'єро перебувають у квартирі батьків П'єро. У попередній сцені П'єро запрошує жінку поїхати на новій машині до нього додому. Стосунки цієї пари перебувають на порозі нового етапу, який стане для них (для їхніх стосунків), мабуть, кульмінаційним. Вони різні за ставленням до світу, і режисер досить переконливо акцентує на цьому увагу глядача в попередніх сценах. У зв'язку з цим цікавішою є ситуація — на особистому рівні П'єро і Вікторія — не пара. Безперечно, що жінка щось шукає в сьогодишньому світі і щось намагається зрозуміти про його людей (йдеться про Італію межі 50-х–60-х років минулого століття). Не випадково простір дії у фільмі — це нове місто, райони нової забудови, а не історичний центр. Візуальне розмежування на традиційне і нове (Італія після Другої світової війни) в картині принципове, адже йдеться про нове покоління, до якого переходить історична відповідальність за країну. Яке воно?

Та повернемося до фабули: пара зустрілась на черговому побаченні. Чим вони будуть займатися цього разу? П'єро купив нову машину і пропонує поїхати кудись. Куди? Хоча б до нього додому. Вікторія не заперечує, але пропонує спочатку пройти. Чи розуміє вона наслідки цієї поїздки? Розуміє і до того ж має знак від Долі — на П'єро світ клином не зійшовся (хлопець, який перетинає вулицю і на якого вона звертає увагу). Вона вирішує, а П'єро очікує. Він полює на її тіло? А от на що полює вона?

Під час аналізу сцени стає зрозуміло, що для її розуміння не в плані констатації фабульних фактів, а саме сюжетного розвитку бракує інформації, яку може надати лише аналітичний перегляд усіх попередніх сцен. Також слід зважати, що ми маємо справу з останнім фільмом трилогії М. Антоніоні («Пригода» (*“L'avventura”*, 1960),

«Ніч» (“La notte”, 1961), «Затемнення» (“L’eclisse”, 1962) і режисер наче підбиває підсумок певним дослідженням, що стосуються світу, в якому він змушений жити.

Мистецтво М. Антоніоні як кінематографіста полягає саме в тому, що він чітко усвідомлюючи предмет зображення (предмет оповіді, предмет дослідження) намагається розкрити його існування в матеріалі, не зраджуючи природі саме цього матеріалу (ми говорили про три види матеріалу, з яким працює кінематографіст — життєвий матеріал, з якого робиться драматургічний матеріал, котрий перетворюється в кінематографічний матеріал, з якого, зрештою, і створюється екранна оповідь; трансформація матеріалу від виду до виду є результатом вивчення його сутності та властивостей виду, до якого він належить в процесі роботи з ним). Мабуть, саме тому історія, яку оповідає нам автор, є не реалістичним віддзеркаленням дійсності, тобто хронікою життя, а відображенням сутностей людей, їхніх стосунків, почуттів, усвідомлених автором як певна модель реальності в художньо-філософському відображенні цієї реальності, тобто в суб’єктивному баченні дійсності, що нас оточує. Це бачення може породжувати багато питань щодо дійсності, але в автора може бути небагато відповідей на ці питання.

Властивості матеріалу, з яким працює кінематографіст:

- a) життєвого — неперервність подій як зовнішній прояв процесу розвитку світу; водночас неперервність подій різного рівня (круги запропонованих обставин), які взаємодіють між собою, утворюючи сюжет життя;
- b) драматургічного — максимальна загостреність як виразність проявів запропонованих обставин, що зумовлюють драматичну ситуацію та необхідність персонажам розвивати її з метою вирішення на свою користь;
- в) кінематографічного — візуальна емоційність якого може бути різної природи, а тому його тотальна залежність від природи кінематографічного атракціону — руху, постійна динаміка зображення на екрані, яке асоціюється з рухом часу у просторі як ознакою життя; навіть випадковість зображень та рухів у зображеннях впливає на нас, змушуючи сприймати рух як цілеспрямовану дію. Також важливим є пошук взаємозв’язків між рухами як наочними знаками цілеспрямованості дії.

Наприкінці слід відзначити, що кінематографічна культура М. Антоніоні базується на достеменному знанні мистецтва живопису і це знання мови зображення надає йому можливість саме оповідати історію людських стосунків в історичному часопросторі, а не примітивно констатувати факт подій.

А. Яловенко

**МОВА НЕОНУАРУ: РЕЖИСЕРСЬКІ ТА ОПЕРАТОРСЬКІ РІШЕННЯ
У ФІЛЬМІ «СІМ» (1995).**

(РЕЖ. ДЕВІД ФІНЧЕР, СЦЕН. ЕНДРЮ КЕВІН ВОКЕР)

A. Yalovenko

**THE LANGUAGE OF NEO-NOIR: DIRECTOR’S AND CAMERAMAN’S DECISIONS
IN THE FILM “SE7EN” (1995).**

(DIR. DAVID FINCHER, WRITTEN BY ANDREW KEVIN WALKER)

Фільм «Сім» (“Se7en”, 1995) Девіда Фінчера за сценарієм Ендрю Кевіна Вокера вважається неонуаром. Він став одним із ключових прикладів неонуару 1990 рр., особливим шедевром кінематографу.

Неонуар — напрям у кінематографі, який з'явився в кінці 60-х рр., а розвинувся в першій половині 1970-х і актуальний понині; неонуар є переосмисленням нуару, тобто осучасненням його, з використанням більш широких сенсів, тем, візуальних прийомів, нестандартних поворотів та фіналу. Особливостями жанру є: застосування сучасних прийомів та технологій; більш розмита межа між добром і злом, ніж у нуарі; наявність глибоких сенсів; розвинуті та пропрацьовані характери героїв; часто основою сюжету є соціальна проблема, яка показана на прикладі конкретного конфлікту героїв; неонуар передає дезорієнтацію та невизначеність і змушує глядача до філософських роздумів.

Важливо відзначити яскраво виражені прояви неонуару у фільмі «Сім»:

- фільм не просто кольоровий — він має ідейно колористичну гаму, яка зберігається протягом усієї стрічки і дещо змінюється у фінальній кульмінаційній сцені;
- кінцівка — неординарна, зовсім неочікувана для глядача;
- персонажі мають не просто поверхневі риси характеру, а й унікальні власні емоції та думки;
- важливою особливістю стає соціальна проблема світу, зокрема, суспільства. У стрічці нам показують суспільство, яке буквально пронизане негативом та чимось відразливим, гидким. Щодня воно стає все нестерпнішим й гіршим. У цьому і полягає ознака ідейності — суспільство, що розкладається в найяскравішому прояві серійного вбивці, який вірить у свою ідеологію і прагне нав'язати її іншим.

Окремо слід зацентувати на арках персонажів. Вони прописані яскраво, герої є не «пласкими», а навпаки багатогарними, що надає глядачеві можливість зрозуміти мотиви тих чи інших дій, надати пояснення. Незважаючи на те, що були вирізані деякі сцени, які детальніше розкривають подробиці життя головних героїв до початку розвитку подій або всередині, це не заважає глядачеві повністю зануритися в контекст і аналізувати стрічку по-своєму. Тобто, навіть без цих пояснень характери героїв розкриті максимально, хоча і виглядають складними.

Після визначення основних значимих ознак, які роблять «Сім» неонуаром, слід проаналізувати, якими візуальними режисерськими та операторськими прийомами це транслюється у фільмі.

Важливою характеристикою є простір, в якому існують герої, котрий показує режисер. У даному випадку, спираючись на аналіз дослідників фільму, підтверджуємо, що Девід Фінчер буквально створив такий зібраний урбаністичний образ міста, в якому відбуваються події. У самому фільмі не говорять про те, що це якесь конкретне місто, яке має назву. Це взаємопов'язане із соціальним аспектом, який ми вже розглянули в контексті неонуарних характеристик. Такий хід пояснює, що сюжет, представлений у фільмі, міг би мати місце в будь-якому великому місті, головна ідея — ніхто не захищений у такому суспільстві.

Ще однією ознакою, яка спрацювала на доповнення цього образу, є дощ. Проаналізувавши різну інформацію, схилиємося до думки, що прояв стихії в кадрі не був задуманим. Але при цьому дощ додає суму та похмурості. Також через те, що зйомки відбувалися в різні дні і часто з чималими для продакшену перервами, дощ робив склейки непомітними. Таке поєднання в кінцевому варіанті для глядача підсилює атмосферу та формує візуальну цілісність темного міста, де може панувати зло.

Також важливо звернути на архітектуру та інтер'єр, які показані у фільмі. Девід Фінчер створював «клаустрофобічне» відчуття. Він прагнув, аби все своїм чином тиснуло на глядача, найважливіше, щоб він відчував себе некомфортно. Але дискомфорті відразу — різні, хоча і близькі за значенням слова. Режисер зміг майстерно не перетнути цю межу. Так, у сцені одного з грівів для створення підсвідомої огиди стіни були пофарбовані декілька разів, потім їх покрили фінальним шаром жиру, далі в кімнату запустили тарганів. Для того, щоб зберегти вайб, закладений у сценарії Ендрю Вокера, автори стрічки знаходили спеціальні будівлі, які вже мали трохи «зношений» вигляд. Часто за призначенням це були невідповідні одна одній будівлі, наприклад, для зйомок сцен у бібліотеці використовували будівлю старого банку. Це свідчить про те, що продюкашн був неймовірно продуманим, хоча і відбувався в достатньо короткий термін. Те, як були пропрацьовані локації, яскраво відбивається в кадрі, і це можна відчути підсвідомо.

Наступною характеристикою слід відзначити світло. Увесь фільм переважають темні кольори, хоча дія не завжди відбувається вночі. Режисер вдало «створює» темряву, а не просто чорноту. Протягом усього екранного часу у нас є змога побачити лише штучне світло, і лише в небагатьох кадрах/сценах наявне щось яскраво кольорове у якості акценту. У фіналі ми бачимо природне світло, яке робить кульмінаційну сцену надзвичайно ефектною. Такий прийом формує своїм внеском загальне сприйняття фільму таким, як і вище описані прийоми.

Ракурси у «Сім» відіграють роль підсвідомо. Ми бачимо картину з «незручних» для людських очей висот: або надто високо (і герої здаються низькими), або підкреслено низько — це і вносить дисонанс. Даріус Хонджі — оператор кінокартини — інколи показує те, що відбувається, через якісь предмети, як-от скло, решітки. Також він використовував особливий візуальний ефект, при якому світло пропускатись лише частково. Рухому камеру використовує лише двічі, у підсилені емоційних сценах — у кульмінаційній та в тій, де детектив Мілс вперше зустрічається із вбивцею в готелі. Інші рухи камери — плавні, вона часто слідує за героями. Також оператор застосовує правило третин.

Особливими є титри. Вони буквально зациклили і в той же час замкнули історію, яка показана. Для реалістичності деталей у кадрі усі щоденники вбивці, Джона Доу, були розроблені та пропрацьовані цілою групою художників і прописані від руки. На це пішло цілих два місяці. Саме ці записи показані в титрах для того, щоб після переглянутого фільму аналіз зміщувався на особистість та думки Доу. Це вкотре підтверджує, наскільки значимою стала увага навіть до деталей і саме вона дала плоди «Сім».

Минув вже 31 рік з моменту виходу кінокартини Девіда Фінчера, але актуальним він залишається і донині. Для того часу «Сім» став сміливим проявом режисера, сценариста і продюсерів, які дозволили випустити стрічку на екрани.

Феномен фільму, включаючи всі характеристики неонуару, наведені вище, полягає ще й у тому, що режисер не показує нам все прямо і глядач поступово має сам додумувати те, що відбувається. Про це свідчить кульмінаційна сцена, де звучить відома фраза «Що в коробці?». Нам не показали, що в коробці, хоча ми очікували. Але зрозумівши, що режисер мав на увазі, наші враження та емоції не стихли, лише підсилились. Це тонка матерія, якою Д. Фінчер вдало керує в цьому фільмі. Незважаючи на те, що кінцівку стрічки неодноразово хотіли змінити і

зробити легшою, добрішою, режисер і актори зуміли обстояти своє бачення. Фільм має особливе візуальне враження і не менш змістовний сюжет, який закінчується нетипово. «Сім» залишається у пам'яті не лише для постаналізу, це яскравий приклад якісного неонуару.

В. Бескorsий

СПЕЦИФІКА ЗАСТОСУВАННЯ DELAY-ЕФЕКТУ ДЛЯ ПРОСТОРОВОЇ ОБРОБКИ ЗВУКОВОЇ ДОРІЖКИ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТВОРУ

V. Beskorsyi

SPECIFICS OF APPLYING THE DELAY EFFECT FOR SPATIAL PROCESSING OF THE AUDIO TRACK OF AN AUDIOVISUAL WORK

Ефектам просторової обробки звуку належить чільне місце серед засобів створення звукової художньої картини аудіовізуального твору. Серед усього розмаїття ефектів обробки звукової доріжки аудіовізуального твору на особливу увагу заслуговує увагу класичний delay-ефект, сенс якого базується на затримці звукового сигналу в часі. Саме цей ефект найчастіше використовується, коли йдеться про художню просторову обробку звуку.

Протягом тисячоліть відлуння (луна), що є природним акустичним аналогом затримки в часі, використовувалось у народній музиці багатьох країн світу — від африканських закликів-відповідей до швейцарських йодлів, для пісень у колі та складних канонів, а також у перформансах в ефектних акустичних просторах (наприклад, гори, каньйони, печери, храми, собори тощо).

У XX ст. в 1930-ті роки з появою та розвитком звукозапису у сфері радіомовлення для створення delay використовувались телефонні лінії зв'язку. Швидкість поширення електричного сигналу в мідному дроті наближається до швидкості світла, тому це означало, що телефонна лінія повинна бути надзвичайно довгою. Щоб затримати сигнал навіть на кілька мілісекунд, довжина телефонної лінії повинна була складати сотні кілометрів. Затриманий таким чином сигнал підмішувався до основного, щоб отримати ефект одноразового повторення. Зрозуміло, подібний ефект був малопрактичним та незручним у використанні.

З появою та все більш широким застосуванням у практиці магнітофонів виникає ефект *tape-delay* (від англ. «плівкова затримка»). Принцип даного ефекту в наявності однієї записуючої магнітної головки, а також кількох відтворюючих, що мають можливість змінювати своє положення. Таким чином виникає можливість варіювати час та кількість сигналів затримки, а також впливати на ефект, змінюючи швидкість руху магнітної стрічки.

В естрадній музиці 1940-50 рр. набув широкої популярності ефект одноразового повторення затриманого сигналу, який отримав назву *slapback-delay* (від англ. «затримка відлуння»). Особливо часто даний ефект застосовувався при обробці вокалу, стандартний час затримки — від 80 до 150 мс., а рівень відтворення порівняний з основним сигналом. Далі з'явилися пристрої плівкової затримки під назвою *Echoplex* і *Copicat*, що були створені відповідно Майком Беттлом та Чарлі Уоткінсом, і ці пристрої вже стали класичними.

Звичайно, delay також був важливим інструментом у ранніх студійних експериментах з магнітофонами П'єра Шеффера ("Etude aux Chemin de Fer"), а також Террі Райлі та Стіва Райха. Список ранніх творів, в яких використовувалися

аналогові системи затримки в живих виступах, є довгим і охоплює багато жанрів музики.

Однак створення ефекту відлуння або ефекту фленджера не було єдиним застосуванням магнітної плівки в той час. Практика подвоєння записаних треків почала з'являтися як популярна техніка постпродакшну ще в 1950-х рр. До 1960-х рр. вона стала настільки впливовою, що провідні музиканти почали вимагати зовнішнього пристрою для подвоєння треків, який вони могли б використовувати в студії. Під час сесій запису The Beatles Джон Леннон вимагав від звукорежисерів, щоб вони придумали технічне рішення, яке могло б замінити практику подвоєння треків, тобто послідовний запис однієї і тієї ж партії вокалістом для її природного ущільнення. У 1966 р. талановитий звукоінженер студії "Abbey Road Studios" Кен Таунсенд робить відкриття, яке назавжди вписано в сторінки музичної історії. Використовуючи магнітофони, Кен будує сигнальний ланцюг, що задовольняє потреби The Beatles, таким чином народжується перше технологічне рішення для подвійного запису: ADT (Artificial Double-Tracking), тобто штучне подвійне записування. Типовою помилкою недосвідченого звукоінженера є запис абсолютно всіх вокальних партій у фонограмі за допомогою дабл-трекінгу незалежно від музичного контексту фонограми. Зрозуміло, що в деяких жанрах естрадної музики ця методика є необхідною, наприклад, при роботі з екстремальними техніками співу, де індивідуальністю вокальних партій можна пожертвувати на користь їх щільності та читабельності на тлі перевантаженого аранжування. Однак якщо художньою метою всього твору є збереження емоційної складової виконання вокаліста, техніка дабл-трекінгу значно втрачає свою цінність. При цьому під час роботи над фонограмою може виникнути творча необхідність у подібному ефекті, але зі збереженням індивідуальності вокального виконання. ADT залишається актуальним і в наш час, в цифровому середовищі існує декілька версій цього ефекту, наприклад, від компанії "AIR Music Technology".

Delay-ефекти досить успішно поєднуються з іншими інструментами звукової обробки, як утилітарної, так і художньої. Наприклад, типовим випадком об'єднання delay і компресії є т. зв. динамічний delay. Суть його роботи полягає в наступному: при необхідності надання «польотності» закінченням музичних фраз (наприклад, у вокальному виконанні) просте збільшення рівня посилення сигналу на ланцюг паралельної delay-обробки може призвести до надмірного посилення гучності ефекту протягом усього виконання. У такому випадку раціонально використовувати в каналі посилення сайдчейн-компресію, розташовану після delay. У якості керуючого в цій ситуації постає основний сигнал, що в результаті призводить до ослаблення рівня гучності delay і відновлення його в паузах, в яких не відтворюється основний сигнал.

Навіть побіжний огляд принципу роботи аналогового delay надає розуміння того, що носії звукової інформації, які використовувалися в даних пристроях в період їх найбільшого поширення та популярності, були далекі від досконалості. У результаті сигнал на виході цих приладів значно відрізнявся від вихідного: він втрачав частину частотного спектру, особливо щодо ВЧ, при цьому в сигнал вносилися значна кількість нелінійних спотворень, зменшувався його динамічний діапазон, а також вихідний сигнал часто піддавався модуляції різних типів. Ці «шорсткості» звучання аналогових delay-пристроїв настільки щільно увійшли в культуру звуку, що цифровий delay, який з'явився згодом, часто копіював це звучання для більшої впізнаваності ефекту.

САУНД-АРТ ЯК ФОРМА АКТУАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ

V. Koval

SOUND ART AS A FORM OF ACTUALIZING UKRAINIAN CULTURAL MEMORY

У сучасній гуманітаристиці культурну пам'ять розуміють не як пасивне накопичення відомостей про минуле, а як динамічний зв'язок між минулим і теперішнім, що формується через медіа, символічні форми, інституції та практики повторного переживання. У цьому сенсі звук має особливий статус: він не лише фіксує історичний досвід, а й здатний безпосередньо активувати емоційну, тілесну й просторову пам'ять. Саме тому тема саунд-арту в українському контексті є принципово важливою: йдеться не просто про одну з галузей сучасного мистецтва, а про специфічний спосіб актуалізації культурної пам'яті через слухання, архівування, польовий запис, голос, шумове середовище, фольклорний матеріал і художню роботу з аудіосвідченням. Теоретично це узгоджується з підходами культурної пам'яті, де пам'ять постає як інституціоналізована й опосередкована символічними формами, що мають бути не лише збережені, а й знову «втлені» в суспільстві через актуалізацію.

Одним із найпереконливіших прикладів переходу від фольклорного збереження до сучасної звукової актуалізації є Проект «Поліфонія». На офіційному сайті проекту зазначено, що його місія полягає в тому, щоб дослідити, зберегти та представити живу пісенну традицію українського сільського середовища, зафіксувати нематеріальну культурну спадщину найсучаснішими технологіями та забезпечити відкритий доступ до неї. Проект функціонує як онлайн-архів музичного фольклору, де записи супроводжуються детальним описом, геоприв'язкою, текстами, а також багатодоріжковим відтворенням, що дозволяє окремо слухати голоси в поліфонічних творах. У цьому разі ми маємо не просто етнографічне колекціонування, а створення нового слухацького режиму, в якому традиція стає доступною для сучасного реципієнта як аудіальний досвід, що можна досліджувати, аналізувати й буквально «розширювати» у слуханні. У близькому напрямі діє й практика охорони елементів нематеріальної спадщини: за матеріалами UNESCO щодо козацьких пісень Дніпропетровщини, у межах заходів зі збереження було записано понад 560 автентичних козацьких пісень і створено понад 40 годин аудіо- та відеофіксації. Отже, ще до художньої інтерпретації формується звукова база пам'яті, без якої саунд-арт не міг би повноцінно працювати з українською спадщиною.

Не менш важливою є роль інституційних аудіоархівів, які переводять історичний звук у публічний простір. За повідомленнями «Суспільного», медіакомпанія успадкувала великі масиви відео- й аудіоданих центрального та регіонального мовлення, які поступово оцифровуються й викладаються у відкритий доступ.

Таким чином, саунд-арт в Україні варто розглядати як одну з найперспективніших форм актуалізації культурної пам'яті, оскільки він поєднує кілька рівнів роботи з минулим одночасно: збереження нематеріальної спадщини, архівування голосів і звучань, переосмислення історичного матеріалу в сучасних художніх формах та створення нового колективного досвіду слухання. На відміну від суто візуальних стратегій репрезентації, саунд-арт працює з пам'яттю не лише через знання, а й через присутність, афект, ритм, тембр і простір. Українські приклади — від «Поліфонії» і практик охорони козацьких пісень до «Суспільне Медіатека» та звукових інсталяцій

“Docudays UA” — демонструють, що аудіальний вимір культури здатен не просто зберігати спадщину, а повертати її в активний суспільний обіг. У добу війни, втрат і радикальної переоцінки ідентичності саме звук стає одним із найточніших носіїв пам’яті: він фіксує те, що може зникнути в матеріальному просторі, але здатне тривати в культурному досвіді спільноти.

Д. Коновалов

ЖАНРОВИЙ МІФ ЯК АУДІОВІЗУАЛЬНА СИСТЕМА НА ПРИКЛАДІ ЖАНРУ РОУД МУВІ

D. Kononov

GENRE MYTH AS AN AUDIOVISUAL SYSTEM: THE CASE OF THE ROAD MOVIE GENRE

Проблема поняття міфу в кіно полягає в тому, що традиційно міф досліджується на рівні сюжетних поворотів і «пам’ятних кадрів» поза логікою аудіовізуальної системи фільму. На думку Девіда Бордвелла, подібні дослідження часто є набором інтерпретативних конвенцій, пристосованих до інституційного контексту. Конвенцій, які з часом стають регулятивним механізмом і «підганяють незнайому» під звичні семантичні поля. У цьому сенсі визначення Ролана Барта міфу як «форми повідомлення» задає рамки дискусії: міф розглядається не як об’єкт інтерпретації, а як спосіб, завдяки якому значення стає «природним». Дотримуючи цієї логіки, можна припустити, що міф у кіно — це радше функція, яка дозволяє легітимізувати, тобто робити «природними» жанрові конвенції. Дискусія про жанри в індустріальному кіно певною мірою підтверджує цю гіпотезу. Том Шац описує жанр як культурну систему, що діє за принципом «контракту» між кіноіндустрією та глядачами: цінність жанру визначається його можливостями кодифікувати загальні вірування, ритуалізувати ідеали, згладжувати культурні суперечності та створювати відчуття належності. На думку Стюарта Холла, ще однією функцією жанру є вироблення «загального сенсу», тобто створення спонтанно сприйманої картини світу, яка не вимагає від глядача критичного осмислення того, що відбувається на екрані. Барбара Клінгер стверджує, що голлівудська кіноіндустрія створює «ефект реальності» за допомогою певних форм візуальної, монтажної та драматургічної структури. При цьому важливо підкреслити, що основою культурної системи жанру є впізнаваний структурний конфлікт, який, як правило, набуває форми бінарних опозицій. Наприклад, у жанрі роуд-муві це опозиції дорога/дім, коли дорога представляється як простір свободи, а дім — як обмеження або втрата цієї свободи. Таким чином, міф, що є основою жанру роуд-муві, можна визначити як «дорога — це свобода». І головне питання — це те, як цей міф відтворюється у фільмі. Основна гіпотеза полягає в тому, що сюжетний міф відтворює образи «дороги як свободи» протягом усього фільму на всіх рівнях аудіовізуальної конструкції: візуального ритму, композиційних контрастів, монтажних прийомів і звукової режисури. Саме ці елементи формують аудіовізуальну логіку відтворення міфу «дороги як свободи», який сприймається глядачем як «природний порядок речей». Наприклад, у фільмі «Земля кочівників» (“Nomadland”, 2020) Хлої Чжао такими елементами стають довгі кадри, побудовані за принципом внутрішньокадрового монтажу, коли екранний час сприймається глядачем як «реальний», відмова від звичного індустріального саундтреку на користь використання саундскейпів (звукових ландшафтів),

використання конвенцій візуальної естетики документального споглядального модусу в термінах Бена Ніколза, а також принципу візуальних контрастів, змонтованих таким чином, щоб монтажне склеювання створювало сенс, а не те, що Девід Бордвелл називає «підсиленою безперервністю». Таким чином, міф легітимізує жанрові конвенції за допомогою логіки розвитку аудіовізуальних наративів на рівні візуального ритму, композиційних контрастів, монтажних прийомів та звукової режисури.

O. Kosachova

**SETTLEMENT WESTERN IN CONTEMPORARY CINEMA:
“HORIZON: AN AMERICAN SAGA — CHAPTER 1” (2024)**

O. Kosachova

**ПЕРЕСЕЛЕНСЬКИЙ ВЕСТЕРН У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ:
«ГОРИЗОНТ: АМЕРИКАНСЬКА САГА — ЧАСТИНА 1» (2024)**

The subgenre of the settlement western has a long history, belonging to the first films of the western genre. Today, films in this subgenre have become a convenient way to highlight modern crises, such as forced migration and resettlement, the search for a new beginning, the settlement of unfamiliar territories and the collective survival of the community. One of the modern films dedicated to the settlement of the Midwest during the American Civil War was Kevin Costner's film “Horizon: An American Saga — Chapter 1” (hereafter “Horizon 1”), which was presented in 2024 at the Cannes Film Festival, where it received a 9-minute standing ovation. However, the film did not receive the expected box office and is currently trying to gain the interest of the audience on streaming platforms.

Among the main features of the settlement western are: historical context, demonstration of the process of resettlement: roads and caravans, everyday life and survival, conflicts within the community, assimilation of the frontier. From the beginning, classic settlement westerns, in particular “Cimarron” by Wesley Ruggles (1931) and “Stagecoach” by John Ford (1939), were distinguished by their pathos cinematic narrative and articulated such ideologemes as: the civilizing mission and progress carried by the settlers; the solidarity and fearlessness of the settlers around the common goal of settling in new “no man's” lands; depiction of a cruel enemy represented by Native Americans. However, in the 1960s-70s, a reassessment of history began in the USA, associated with the Vietnam War, the movement for the rights of the Indians, criticism of colonial history, etc. Revisionist Westerns appear, beginning to rethink the mythology of the West, giving a deeper look at the problems of indigenous peoples, the role of women in the Wild West, and questioning the idea of the civilizing mission of settlers.

The western genre occupies a special place in Kevin Costner's career, especially his film “Dances with Wolves” (1990), which won 7 Oscars. At the same time, “Dances with Wolves” largely reinterpreted the classic settlement western, in a manner typical of Revisionist Westerns of the era. Indians became one of the main characters, their voices were heard by the audience, stereotypical images of “insider vs outsider” were deconstructed, and the transmission of cultural memory and the collective past gained greater intensity.

Despite the long evolution of the subgenre of the settlement western, the film “Horizon 1” partially reconstructed the cinematic language and ideological motifs inherent in the classic settlement Westerns of the 1930s, in particular the image of the enemy in the face of the Indians and the clichéd secondary role of the female character. It is also

worth noting the emotionally marked cinematic narrative of the film *Horizon 1*, which is expressed, with exaggerated effect, in the directive musical accompaniment, the selection of close-ups, and the determination of scene duration. Notably, some neo-westerns, such as “No Country for Old Men” by Joel and Ethan Coen (2007), have completely abandoned musical accompaniment in favour of naturalistic sound design, which allows each viewer to independently determine their own logic of empathy.

The visual and narrative techniques in “*Horizon 1*” play a key role in conveying the atmosphere of the frontier and the characters’ inner states. Visually, the director employs sweeping, panoramic shots that emphasise the scale and hazards of frontier settlement in the Midwest, while also conveying the settlers’ isolation and vulnerability. Frequent close-ups and medium shots are used to demonstrate the characters’ emotional states and accentuate dramatic moments, particularly during conflicts and tragic events.

Narratively, the film utilizes a parallel episodic structure, typical of serial narratives, which creates a gradual unfolding of the story and complicates the perception of the film’s overall plot as a single film. The narrative focuses on the collective experience of the settlers, depicting their difficulties, conflicts, and interactions with “foreign” elements of the environment, while partially maintaining traditional genre ideologies. A directive musical score enhances the emotional impact, highlighting dramatic and tragic episodes.

“*Horizon 1*” presents a complex ensemble of characters, each afforded space for individual development, resulting in multiple interwoven storylines and a multi-layered narrative. The narrative is structured so that events unfold in parallel for several key and supporting characters, allowing the viewer to observe their personal conflicts, motivations, and relationships with other members of the community.

As previously noted, “*Horizon 1*” has a serial drama instead of a cinematic one, so the film has no resolution, which complicates the analysis of a holistic film franchise. “*Horizon 2*” was also released in 2024 at the festival, but the wide release of the film in cinemas was postponed. The saga is designed for 4 parts, but the fate of the next three films remains uncertain. Despite the high level of film language, especially the cinematography, and the extensive system of interesting characters, the film “*Horizon 1*” has not yet received proper support from the audience. At present, it can be noted that the achievements of Revisionist Westerns in “*Horizon 1*” were partially diminished, and the transitory characteristics of the western genre, developed during its formative period, appear in a discrete manner. However, it is too early to draw final conclusions, because for a complete analysis it is necessary to analyse the entire film saga.

The western genre is characterized by extensive morphological hybridization and remains open to stylistic and dramaturgical experiments. At the same time, the cinematic understanding of the cultural, ethical, and humanistic values of the genre, gained during its formative period, can serve as an effective means of realizing the cross-cultural and communicative functions of cinema.

Р. Нікулін

АРХЕТИП «МАЛЕНЬКОЇ ЛЮДИНИ» В НЕКОМЕДІЙНИХ ЖАНРАХ КІНО: ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕКСЦЕНТРИЧНОГО ГЕРОЯ

R. Nikulin

THE ARCHETYPE OF THE "LITTLE MAN" IN NON-COMEDIC CINEMA: THE TRANSFORMATION OF THE ECCENTRIC HERO

Архетип «маленької людини», що сформувався в німому кінематографі та отримав класичне втілення в ексцентричній комедії, з часом вийшов за межі гумористичного дискурсу. Якщо у фільмах Чапліна, Кітона та Ллойда цей герой функціонував переважно як джерело комічного ефекту та соціальної іронії, то в подальшому розвитку кіномистецтва він трансформувався в складну драматургічну модель персонажа, здатного існувати в драмі, трилері, фантастиці та навіть у жанрі екшну.

Метою дослідження є аналіз трансформації ексцентричного героя «маленької людини» в некомедійних жанрах кіно та визначення його нових функцій у сучасній кіномові.

У класичній ексцентричній комедії «маленька людина» перебуває в конфлікті зі світом, який її не приймає. Проте вже у звуковому кіно цей архетип починає проникати в драматичні жанри.

Важливо зазначити, що ключова риса персонажа — невідповідність між його внутрішньою природою та зовнішнім середовищем — зберігається, але змінюється інтонація: замість сміху з'являється співчуття, тривога або екзистенційне напруження.

У драматичному кіно «маленька людина» часто стає носієм теми самотності, відчуження та боротьби з системою. Наприклад, у фільмі «Таксист» ("Taxi Driver", 1976) Мартіна Скорсезе герой Тревіс Бікл постає як соціально ізольована особистість, що не вписується у структуру міського життя. Його ексцентричність набуває тривожного характеру, перетворюючись із джерела гумору на джерело драматичного конфлікту.

У психологічній драмі ексцентричний герой трансформується у фігуру внутрішнього конфлікту. Його дивакуватість більше не викликає сміх, а стає маркером психологічної нестабільності або глибокої травматизації. Показовим прикладом є «Джокер» ("Joker", 2019) Тодда Філіпса. Артур Флек є прямим спадкоємцем архетипу Чапліна: самотній, соціально принижений, незграбний у комунікації. Проте якщо Бродяга Чапліна викликав емпатію через гумор і людяність, то герой Філіпса демонструє трагічну деградацію «маленької людини» у ворожому соціальному середовищі. Науково це можна трактувати як інверсію ексцентричного архетипу: комічна ексцентрика змінюється на драматичну або навіть катастрофічну.

У науково-фантастичному кіно «маленька людина» часто функціонує як провідник глядача у складному або ворожому світі майбутнього. Її обмеженість дозволяє підкреслити масштаб середовища та драматизм ситуації. У фільмі «Бразилія» ("Brazil", 1985) Террі Гілліама герой Сем Лаурі є типовою «маленькою людиною», яка намагається зберегти індивідуальність у тоталітарній бюрократичній системі. Його ексцентричність виявляється у мріях, дивакуватій поведінці та неспроможності функціонувати в жорстко регламентованій реальності.

Подібну модель можна спостерігати у науково-фантастичному трилері «Той, хто біжить по лезу 2049» (“Blade Runner 2049”, 2017) режисера Дені Вільнева, де герой Кей, попри зовнішню силу, є екзистенційно «маленьким» перед масштабом системи та власною кризою ідентичності.

У трилерах цей архетип виконує особливу функцію — посилення глядацької ідентифікації. Непристосований або звичайний герой, що потрапляє у смертельно небезпечні обставини, створює високий рівень напруження. У фільмі «На північ через північний захід» (“North by Northwest”, 1959) Альфреда Гічкока герой Роджера Торнхілла — пересічна людина, яку випадково втягнули в шпигунську змову. Його «маленькість» у порівнянні зі світом змови створює класичний suspense-ефект. Науковий аналіз показує, що тут архетип ексцентричного героя трансформується в драматургічну модель «вразливого протагоніста», де комізм поступається місцем тривожному очікуванню.

У жанрі екшну «маленька людина» часто поєднується з моделлю антигероя. Він може не мати традиційних героїчних рис, але змушений діяти в екстремальних умовах. Прикладом є фільм «Міцний горішок» (“Die Hard”, 1988), режисер Джон Мак Тірнан. У цьому бойовику звичайний поліцейський Джон Макклєйн — герой, який не є супергероєм, а звичайною людиною з вразливостями, страхами й іронічною реакцією на небезпеку. Його поведінка зберігає елементи ексцентричної традиції: незручність, імпровізацію, випадковість перемоги.

Проведений аналіз дозволяє стверджувати, що архетип «маленької людини», сформований у межах ексцентричної комедії німого кінематографу, є не лише історично значущою моделлю персонажа, але й універсальною драматургічною конструкцією, здатною до постійної жанрової трансформації. Його еволюція в некомерційних жанрах свідчить про високий адаптаційний потенціал цього образу та його функціональну гнучкість у різних типах кінематографічного наративу.

У межах драматичного кіно архетип «маленької людини» набуває рис психологічної глибини та екзистенційної проблематизації, трансформуючись із носія комічного ефекту у фігуру соціальної та внутрішньої драми. У трилері він стає інструментом посилення глядацької ідентифікації та напруження, де його вразливість функціонує як механізм створення suspense. У фантастиці та антиутопії цей персонаж виконує роль медіатора між глядачем і складною моделлю художнього світу, підкреслюючи масштабність та відчуженість зображеної реальності. У жанрі екшну архетип інтегрується в структуру «реалістичного героя», поєднуючи звичайність із вимушеною героїчністю.

Таким чином, «маленька людина» перестає бути виключно комедійною категорією та постає як стійкий культурний код кінематографу, що відображає фундаментальні антропологічні та соціокультурні конфлікти: протистояння індивіда системі, особистості — технологічному середовищу, людини — хаосу сучасного світу. Її збереження у кінематографі ХХ–ХХІ ст. свідчить про актуальність теми людської вразливості, адаптації та пошуку ідентичності.

Перспективним напрямом подальших досліджень є поглиблений аналіз взаємодії архетипу «маленької людини» з жанровими стратегіями сучасного кіно, зокрема у постмодерному, авторському та гібридному наративі, де межі між комічним, драматичним і трагічним дедалі більше розмиваються.

Н. Черкасова

«УВАГА, ПОКАЗУЄ ХАРКІВ!»:

ДО ЮВІЛЕЮ ПЕРШОГО В СРСР МАЛОГО ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ЦЕНТРУ

N. Cherkasova

**"ATTENTION, KHARKIV ON AIR!": ON THE OCCASION OF THE ANNIVERSARY
OF THE FIRST SMALL TELEVISION CENTER IN THE USSR**

Історія Харківського телебачення — малодосліджена тема. Вона потребує перевірки суперечливих фактів, систематизації різних дат, уточнення хронології, тобто значної пошукової роботи.

На початку 1951 р. в Харкові починає мовлення малий телевізійний центр. Його впровадження — результат творчих і технічних пошуків групи харківських ентузіастів-конструкторів протягом кількох попередніх років. Два функціонуючі телевізійні центри в Москві та Ленінграді вже не могли задовольнити все більшого інтересу потенційних глядачів до нового екранного видовища. Всесоюзний журнал «Радіо» запропонував будувати невеликі телецентри в інших містах.

У 1947 р. на розширеному засіданні ради харківського обласного радіоклубу Володимир Вовченко виступив з доповіддю про можливість створення малого телевізійного центру в Харкові. Активними учасниками реалізації унікального проекту були Всеволод Столяров, Анатолій Хромов, Олексій Будніков та ін. Вони розробили конструкції передавача сигналів зображення, устаткування центральної апаратної і кінопроекційної камери. На той період не існувало відповідних схем, спеціальних деталей, необхідних матеріалів. Ініціативу членів радіоклубу підтримали робітники різних підприємств Харкова. Вони у вільний від роботи час виготовляли складні деталі та вузли, допомагали їх встановлювати. Загальними зусиллями малий телевізійний центр було введено в експлуатацію.

Складне завдання щодо чіткості зображення спростили завдяки зменшенню радіусу дії телевізійного центру до 20 кілометрів, що дозволяло проектувати передавач потужністю 20 кВт, а також демонстрації кінопрограми однією камерою. Розробники обрали т. зв. прогресивну розверстку з чіткістю 320 рядків у кадрі, а не професійний стандарт телевізійного мовлення — 625. Такий варіант спростив виробництво необхідної телевізійної апаратури і забезпечував прийом передач на звичайні телевізори.

На початковому етапі телецентр не створював власних програм, лише обмежувався демонстрацією художніх, документальних, науково-популярних фільмів зі спеціально устаткованої апаратної. Вони виходили в ефір тричі на тиждень — у вівторок, четвер, неділю. Пізніше студійні передачі містили виступи окремих виконавців, вистави Харківського театру ляльок, Українського драматичного театру імені Т. Шевченка, артистів Харківської філармонії, учасників художньої самодіяльності. Харківські телевізійники успішно впроваджували новий формат культурного споживання.

Діяльність Харківського телевізійного центру надала змогу розкрити технічні ресурси малого екрану. Це була перша в Україні спроба організувати регулярне телемовлення. Харків'яни майже на півроку випередили киян. Харків став фактично третім містом у Радянському Союзі, де телебачення працювало на досить професійній основі. Досвід будівництва й експлуатації харківського телецентру було упроваджено майже в 20 містах Радянського Союзу, серед яких — Одеса, Рига,

Таллін, Саратов, Томськ, Хабаровськ, Владивосток. Тут вже з'явилися фахівці з монтажу і налагодження апаратури, закладено певну виробничу базу. Це сприяло тому, що в 1954 р. рішенням уряду СРСР саме Харків серед багатьох претендентів одержав розроблений ленінградськими спеціалістами комплект п'ятиканального телевізійного центру.

Завдяки радіолюбителям-ентузіастам у 1951 р. у Харкові народилося вітчизняне телебачення. У 1955 р. на базі малого телевізійного центру створена Харківська телестудія. Перше покоління телевізійників відкривало специфіку і художній потенціал телебачення як аудіовізуального мистецтва. У період 1950–1960 рр. були закладені підвалини для подальшого успішного телевізійного мовлення в Україні.

С. Коновалова

**ДРАМАТУРГІЯ ТРИВОГИ
У ФІЛЬМІ-АНТИУТОПІЇ «АТЛАНТИДА» В. ВАСЯНОВИЧА**

S. Konvalova

**DRAMATURGY OF ANXIETY IN THE DYSTOPIA FILM "ATLANTIS"
BY V. VASYANOVYCH**

Кінематограф України XXI ст. тяжіє до осмислення воєнного досвіду і його наслідків, що зумовлено контекстом сучасності, культурним попитом глядача та рефлексією митців. Темі повоєнного відновлення порушуються не лише в документальному кіно, а й в художньому. Та інтерпретація дійсності в художньому кінематографі знов привернула увагу до антиутопічних сюжетів як спроби усвідомити сучасність та спрогнозувати майбутній розвиток української державності. Звернення до образів тривоги як колективного переживання знаходять відгук саме в антиутопічності через апокаліптичні сюжети, повоєнного відновлення держави чи надломленого суспільства в післявоєнний період. Усе це в ігровому і документальному кіно продукує атмосферу культурної тривоги, що водночас створює семантичне поле для дослідження механізму побудови драматургії тривоги як елементу художньої оповідності.

Для дослідження було обрано фільм драму-антиутопію українського режисера В. Васяновича "Атлантида", 2019 р. Сюжет занурює у недалеке майбутнє, після закінчення війни на сході, головний герой проживає посттравму та адаптується до нових реалій життя на Сході.

Якщо звернутися до класичної драматургії антиутопічного фільму, скажімо «Матриця», «Голодні ігри», «1984», «Той, що біжить по лезу, 2049» або фільмів-серіалів «Служниця» та ін., то типовим для них буде:

- 1) драматургічна структура: експозиція — ознайомлення з місцем дії, усвідомлення масштабу катастрофи; зав'язка — відбувається «аж раптом», що порушує монотонний уклад системи; розвиток дії — герой стикається з перешкодами в боротьбі з антагоністом (може бути уособлене системою, державою або вищим керівним органом), кульмінація — пік загострення сюжету, де вирішується відповідь на головне питання «чи подолає герой систему?»; розв'язка — відновлення устрою або утворення нової системи порядку і справедливості.
- 2) обов'язкова наявність двох протилежних поглядів або планів устрою суспільства. це формує зовнішній конфлікт і є важливою ознакою;
- 3) кульмінаційний катарсис, як розрешення фабульного напруження;

- 4) шлях Героя: наявність героя, що, за К. Г. Юнгом, належить до архетипу Героя (герой-месія), котрий усвідомлює несправедливість системи, в якій знаходиться; проходить шлях розвитку чи трансформації, приймає шлях Героя для відновлення балансу; активно протидіє системі та або перемагає, або жертвує собою заради перемоги.

Фільм «Атлантида» порушує типовий порядок жанру антиутопії, створюючи драматургію тривоги, що проявляється наступними ознаками:

- 1) статичні довгі загальні плани, де сам простір існує як окремих герой — пустий, зруйнований, непридатний до життя, де відсутня людська живість. Довжина кадру дозволяє глядачеві стати свідком-спостерігачем життя героя, не наближаючись до нього;
- 2) відсутність месії, який бореться із системою чи рятує світ. Герой живе рефлексивно, виконуючи звичномонотонні дії, і це підсилює його внутрішню розгубленість та сприяє загальній глядацькій тривожності; ці ознаки тяжують до архетипу «Самості», який досліджувала у своїх працях М.-Л. фон Франц. Науковиця зазначала, що в такому випадку відсутнє тяжіння до героїчності, але натомість герой приймає обмеження і отриманий травматичний досвід;
- 3) відсутність антагоніста, у вигляді людини або системи;
- 4) відсутність конфлікту як елементу боротьби, він проявляється як екзистенційний стан героя і простору;
- 5) події повільні, між ними присутні тривалі паузи.

Отже, підсумовуючи аналіз фільму «Атлантида», можна визначити такі характерні ознаки драматургії тривоги: відсутній динамічний сюжетний розвиток, події існують як стан, де тривога виникає не від напруженого сюжету, а від тривалості кадру, сповільненого монтажного ритму, спустошеної атмосфери, вербальних та візуальних пауз; наявність героя-свідка без героїчного прояву спротиву; відсутність катарсичної кульмінаційної розв'язки. Також можемо зазначити, що у фільмі яскраво простежується криза героїчної міфологізації в сучасній культурній моделі і тяжіння до травматичної рефлексії героя.

Б. Ружанський

ОСОБЛИВОСТІ ЦЕНзуРИ В УКРАЇНСЬКОМУ ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ВОЄННОМУ КІНО НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ «20 ДНІВ У МАРІУПОЛІ»

B. Ruzhanskyi

FEATURES OF CENSORSHIP IN UKRAINIAN DOCUMENTARY WAR CINEMA ON THE EXAMPLE OF THE FILM “20 DAYS IN MARIUPOL”

Проблема демонстрації жорстокої реальності війни, яка зображується навіть у рамках документальних фільмів, завжди існує в сучасному світі, де наявність великої кількості портативних відео- і звукозаписуючих пристроїв дозволяє досить легко фіксувати безпосередні боеконтакти та їхні негайні наслідки, такі як, наприклад, смерті цивільних людей або військовослужбовців внаслідок нещодавно отриманих поранень. Такі стрічки, як «Рестрепо» («Restrepo», 2010 р., реж. Тім Хетерінгтон та Себастьян Юнгер) та «Броненосець» («Armadillo», 2010 р., реж. Янус Метц), котрі були презентовані майже одночасно та розповідали про спецоперації армій НАТО в Афганістані, були високо оцінені критиками та пресою, але при цьому зазнавали

звинувачень щодо занадто відвертих кадрів різних форм насилля, з якими зіштовхнулись різні герої під час несення служби.

З початком збройної агресії РФ проти України у 2014 р. вітчизняні кінематографісти також почали активно документувати побут та бойові дії в зоні проведення АТО. Неформальне творче об'єднання «Вавилон'13» стало одним із основних постачальників якісних аудіовізуальних проєктів для світової спільноти. Їхні фільми, такі як «Сильніше, ніж зброя» (2014 р., реж. Володимир Тихий, Юлія Гонтарук, Роман Любий) або «Десять секунд» (2016 р., реж. Юлія Гонтарук), максимально об'єктивно демонстрували війну та руйнації, які вона спричинює, як, наприклад, обстріли житлового кварталу «Східний» у Маріуполі силами російських військ та жертви серед цивільного населення внаслідок подібного терористичного насильницького акту. При цьому, не весь відзнятий матеріал потрапляв у фінальні версії кінострічок, і це було цілком нормальним явищем через те, що надто провокаційні та жорстокі кадри могли відвернути від перегляду та усвідомлення значущості проєктів не просто пересічного глядача, а й професійних критиків та інших представників світової професійної спільноти галузі аудіовізуального мистецтва.

З початком повномасштабної війни на території України у 2022 р. необхідність у демонстрації максимально повної картини збройної агресії росіян стала конче необхідною для того, аби максимально висвітлити широким верствам населення у світі та їхнім владним верхівкам факт того, що одна держава вчиняє відкритий геноцид над громадянами іншої країни. Успіх стрічки «20 днів у Маріуполі» (2023 р., реж. Мстислав Чернов) як серед академіків провідних кіноінституцій (по типу американського «Оскару»), так і з-поміж звичайних глядачів довів, що іноді всю жорстокість бойових дій просто необхідно показувати в повній мірі, аби ефект розчулення та об'єктивна реальність могли вплинути на об'єми гуманітарної допомоги й більш жорстке впровадження міжнародних санкцій проти агресора. Водночас варто зазначити, що у фільмі дійсно демонструються максимально шокуючі кадри. В одному з епізодів, який увійшов до фінальної версії картини, зображено, як в одну з лікарень Маріуполя послідовно привозять кількох смертельно пораниених внаслідок артилерійських обстрілів дітей, яких намагаються стабілізувати на операційних столах, але зусилля медиків через серйозність осколкових уражень виявляються марними. Кадри накритих або напівобгорнутих в простирадла тіл облетіли весь світ і, ще навіть перед початком монтажу майбутнього фільму, сколихнули ЗМІ майже всіх провідних економічних держав. В іншому епізоді цієї приголомшливої стрічки знімальна група зафіксувала проведення масового поховання цивільних у братській могилі через постійні обстріли та оточення міста ворожою армією.

Фільм «20 днів у Маріуполі» став тріумфом українського кіновиробництва, хоча й створювався під егідою американського інформаційного агентства «Associated Press». Майстерний підхід до фіксації наслідків воєнних дій, а також до підбору кадрів для фінальної монтажною версії стрічки дозволяє впевнено сказати, що цензурування мало місце при створенні цього аудіовізуального проєкту і що саме воно дозволило стримати баланс між розчуленням, сумом та плачем, з однієї сторони, та огидою від побаченого жакіття, з іншої.

Отже, можна стверджувати, що українське воєнне кіно віднайшло власний шлях цензурування й водночас максимально об'єктивного показу актів насилля

внаслідок збройних протистоянь і боезіткнень різного характеру та масштабів. Вітчизняні кінематографісти максимально ретельно обирають саме ті відзняті кадри, які «ходять по лезу ножа», демонструючи зрозуміле будь-якому глядачу в кожному куточку світу зображення страхів війни, але при цьому залишають обмеження, які не дають, наприклад, побачити тіло мертвої людини зблизка або занадто багато крові на певній зруйнованій поверхні. Враховуючи продовження стрімкого розвитку документалістики в Україні, можна стверджувати, що питання цензури ще не раз знаходимите відображення не тільки в науковому дискурсі в галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва, а й в самому прикладному створенні нових кінокартин на воєнну тематику.

Ю. Великий

ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ТА ПІДХОДИ ДО ЇЇ АНАЛІЗУ

Y. Velykyi

ARTISTIC AND EXPRESSIVE FEATURES OF AUDIOVISUAL ADVERTISING OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS AND APPROACHES TO ITS ANALYSIS

Протягом історії розвитку суспільства реклама була одним з ключових елементів комунікації між постачальником послуг та його аудиторією. З позицій сьогодення, основною комунікаційною формою такої взаємодії залишаються аудіовізуальні медіа, які поєднують рухоме зображення, звук та наративні елементи й на цій підставі мають комплексний вплив на споживачке мислення. В умовах функціонування цифрового медіасередовища важливе місце посідає аудіовізуальна реклама закладів вищої освіти, яка є особливим типом медіатексту, що поєднує комунікаційні функції та художні засоби екранної виразності. Поширення рекламних університетських відео, які створюють образ освітнього середовища та мотивують до вступу абітурієнтів, активно представлено на цифрових платформах. Водночас, попри активне використання аудіовізуальної реклами в комунікаційних стратегіях університетів, питання її художньо-виражальних особливостей та підходів до аналізу в наукових дослідженнях висвітлено недостатньо. Тому дослідження естетичних особливостей аудіовізуальної реклами закладів вищої освіти та обґрунтування підходів до її аналізу як специфічного медіатексту є актуальним й викликає науковий інтерес.

На відміну від комерційної реклами товарів і послуг, аудіовізуальна реклама закладів вищої освіти відрізняється тим, що поряд з інформуванням про освітні програми, просуває позитивний образ університетського середовища, презентує академічні цінності та створює привабливий імідж навчального закладу. Емоційному залученню аудиторії й мотивації на навчання й студентське життя сприяє поєднання відповідних візуальних, звукових та наративних елементів.

Візуальна стилістика рекламного відео, що включає панорамні зйомки кампусу, архітектурні ракурси, кадри навчального процесу, символіку університету (логотипи, кольори, атрибутика), формує привабливий образ академічного середовища та інтелектуальної атмосфери. Монтажна ритміка, яка забезпечує динамічність відеоряду шляхом застосування швидких монтажних переходів від навчальних до позанавчальних сцен, паралельного монтажу, та поєднує сцени навчального процесу, наукової діяльності й студентського життя, створює ефект

активного студентського середовища й підкреслює динаміку університетського життя.

Водночас музичне та звукове оформлення підсилює емоційне сприйняття відео й сприяє формуванню позитивного іміджу освітньої установи. Залучення мотивуючої музики в поєднанні з атмосферними звуками кампусу й активним закадровим текстом посилює емоційний зв'язок з потенційними студентами. У структурі таких відео часто простежується наративна організація, що будується навколо образу студента, його освітнього й професійного становлення, що можна охарактеризувати як створює мотиваційний наратив освіти. Більшість відеореклами університетів має просту наративну структуру, в якій часто використовуються історія особистого розвитку студента та досягнення професійних результатів, шлях від вступу до професії, показ досягнень випускників. Однією з характерних ознак сучасної аудіовізуальної реклами університетів є використання короткоформатних відео для цифрових платформ. Такі ролики вирізняються динамічним монтажем, швидкою зміною планів та емоційною презентацією студентського середовища. У сукупності ці елементи формують цілісний медіатекст, у якому художні засоби поєднуються з комунікаційними завданнями реклами. Зазначені художньо-виражальні прийоми простежуються в промоційних відеороликах багатьох сучасних університетів, де поєднання панорамних зйомок кампусу, динамічного монтажу та мотивуючого музичного супроводу формує образ інноваційного та відкритого освітнього середовища. Саме тому дослідження художньо-виражальних засобів аудіовізуальної реклами дозволяє глибше зрозуміти специфіку медіакомунікації сучасних закладів вищої освіти. Для системного дослідження таких медіатекстів доцільно застосовувати комплексний підхід, який передбачає аналіз рекламного відео за візуальною композицією кадру, монтажною структурою, звуковим оформленням та наративною організацією медіатексту.

Таким чином, аудіовізуальна реклама закладів вищої освіти постає як складний медіатекст, у якому поєднуються художні засоби екранної виразності та комунікаційні функції рекламного повідомлення. Використання візуальної стилістики, монтажної ритміки, музичного оформлення й наративної структури сприяє формуванню цілісного образу університетського середовища та позитивного іміджу освітньої установи. Застосування комплексного підходу до аналізу аудіовізуальної реклами, що враховує візуальні, звукові, драматургічні компоненти відео, дозволяє глибше дослідити специфіку медіакомунікації сучасних закладів вищої освіти. Перспективним напрямом подальших досліджень є поглиблений аналіз аудіовізуальних рекламних практик університетів у цифровому медіапросторі.

М. Артеменко

ГЕНЕРАТИВНІ МОДЕЛІ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ЯК ІНСТРУМЕНТ МЕДІАВИРОБНИЦТВА: ЕСТЕТИЧНІ ТА КУЛЬТУРНІ НАСЛІДКИ

М. Artemenko

GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE MODELS AS A MEDIA PRODUCTION TOOL: AESTHETIC AND CULTURAL CONSEQUENCES

Активне впровадження генеративних моделей штучного інтелекту (далі ШІ) у сферу аудіовізуального виробництва є однією з найпомітніших трансформацій сучасної екранної культури. Упродовж останніх років генеративні алгоритми

дедалі частіше використовуються на різних етапах аудіовізуального процесу — від розробки ідеї та сценарію до візуалізації, монтажу і постпродакшну.

В умовах інформаційного суспільства XXI ст. III перестає бути виключно технічним інструментом оптимізації виробничих процесів і набуває ознак повноцінного культурного чинника, що впливає на способи творення екранного образу, на естетику фільму та на саму модель авторства в кіно.

Метою цих тез є окреслення основних напрямів застосування генеративних моделей у кіновиробництві та аналіз їхніх естетичних і культурних наслідків.

Генеративні моделі — це алгоритмічні системи, здатні створювати нові візуальні, звукові або текстові об'єкти на основі навчання на великих масивах даних. У кінематографічному виробництві вони дедалі частіше застосовуються як інструменти:

- концепт-арту та попередньої візуалізації;
- створення сторібордів і тестових анімацій;
- генерації фотореалістичних або стилізованих фонів і середовищ;
- синтезу цифрових персонажів;
- реконструкції або модифікації зображення та звуку в постпродакшні;
- створення допоміжних сценарних і діалогових варіантів.

Таким чином, генеративний III інтегрується в класичний виробничий ланцюг кінематографу, але водночас трансформує його структуру. Зокрема, етапи підготовки та візуального пошуку значною мірою прискорюються, а межа між препродакшном і постпродакшном стає дедалі умовнішою.

Водночас принципово важливим є те, що генеративні моделі не лише автоматизують окремі операції, а й пропонують нові варіанти візуальних рішень, формуючи альтернативну логіку творчого пошуку, основу на ймовірнісному комбінуванні образів.

Одним із ключових наслідків використання генеративного III є зміна характеру екранної образності. Генеративні алгоритми здатні створювати зображення, які поєднують ознаки різних художніх стилів, епох та візуальних кодів, що раніше потребувало тривалої ручної роботи художників-постановників і дизайнерів.

У результаті формується нова гібридна естетика, для якої характерними є:

- стилістична еkleктика;
- швидка варіативність образних рішень;
- зменшення ролі випадковості, пов'язаної з фізичними умовами зйомки;
- домінування віртуально згенерованих просторів над реальними локаціями.

Для сучасного кіно це означає поступовий зсув від документальності кадру до симульованої візуальної реальності, де достовірність образу дедалі менше пов'язана з фактом зйомки і дедалі більше — з переконливістю цифрової генерації.

Генеративні моделі створюють передумови для появи нового типу екранної правдоподібності, що базується не на індексації реальності (у класичному розумінні кіно як «відбитку» світу), а на естетичній і наративній доцільності синтетичного зображення.

Суттєві зміни відбуваються й у самій логіці творчої роботи режисера, сценариста та художника. Генеративні моделі дедалі частіше виконують функцію «креативного партнера», який пропонує варіанти образів, композицій, стилістичних рішень або сюжетних ходів.

У цьому контексті творчий процес набуває ознак кураторської моделі, коли автор не створює образ безпосередньо, а здійснює відбір, корекцію й інтерпретацію результатів, згенерованих алгоритмом. Відповідно, змінюється структура авторської відповідальності та способи прийняття художніх рішень.

Для кінематографу це означає поступовий перехід від ремісничої логіки виробництва кадру до моделі керування параметрами генерації. Режисер або художник дедалі частіше працює не з матеріалом реальності, а з налаштуваннями системи, яка продукує варіанти візуального контенту.

Водночас така модель може призводити до стандартизації образів, оскільки генеративні системи відтворюють ті візуальні патерни, які домінують у навчальних вибірках. Це створює ризик формування уніфікованої глобальної естетики, орієнтованої на впізнавані стилі масової культури.

Однією з найдискусійніших проблем є трансформація поняття авторства в кіно. Генеративні моделі не володіють інтенцією, проте їхня участь у формуванні образу ускладнює традиційне уявлення про єдиного суб'єкта творчості.

У культурному вимірі це спричиняє зсув від персоналізованої авторської моделі до мережевої, де результат є наслідком взаємодії людини, алгоритму та інфраструктури даних. Відповідно, фільм дедалі більше постає як продукт колективного і технологічно опосередкованого виробництва.

Для сучасної екранної культури це означає перегляд цінності індивідуального стилю режисера. Якщо раніше стиль формувався через тривалу роботу з матеріалом, командою та середовищем, то тепер він може частково конструюватися через використання певних моделей, датасетів і параметрів генерації.

Виникає також проблема культурної репрезентації. Генеративні моделі, навчені переважно на глобальних візуальних архівах, можуть відтворювати домінантні культурні образи, водночас відчужувати локальні візуальні традиції. Для українського кінематографу це створює додатковий виклик — збереження власної візуальної ідентичності в умовах глобалізованих алгоритмічних інструментів.

Застосування генеративних моделей у кіно актуалізує низку етичних проблем, зокрема:

- непрозорість походження навчальних даних;
- питання авторських прав на згенеровані образи;
- можливість використання технологій для маніпулятивних або дезінформаційних аудіовізуальних практик;
- витіснення частини творчих професій або радикальну зміну їхніх функцій.

Особливої ваги ці проблеми набувають у контексті воєнної та поствоєнної реальності України, де аудіовізуальний контент виконує не лише художню, а й важливу комунікативну та меморіальну функції. Генеративні технології можуть як посилювати можливості культурної репрезентації, так і створювати ризики підміни досвіду війни симульованими образами.

Попри наявні ризики, генеративні моделі відкривають суттєві можливості для незалежного та малобюджетного кіно. Вони дозволяють створювати складні візуальні рішення без масштабних технічних ресурсів, розширюючи доступ до виробництва екранних історій.

Для українського кінематографу генеративний ШІ може стати інструментом:

- візуалізації складних історичних або травматичних тем;
- експериментів з формою та наративом;

- створення гібридних аудіовізуальних проєктів на межі кіно, відеоарту та медіаінсталяцій.

Водночас важливою передумовою продуктивного використання цих технологій є формування критичного підходу до алгоритмічних інструментів і включення теми ІІІ в професійну підготовку кінематографістів.

Генеративні моделі ІІІ стають одними із ключових інструментів сучасного медіавиробництва та чинником глибоких трансформацій кінематографу. Їхній вплив виходить за межі технологічної оптимізації й безпосередньо торкається естетичних принципів екранного мистецтва, структури творчого процесу та культурних уявлень про авторство.

У перспективі розвиток генеративних технологій потребує не лише технічного вдосконалення, а й осмислення з позицій культурології, теорії кіно та медіафілософії. Для українського кіно особливо актуальним є завдання інтеграції цих інструментів у власний культурний контекст зі збереженням національної візуальної ідентичності та критичної рефлексії над роллю алгоритмів у формуванні сучасної екранної реальності.

Є. Андрющенко

ВЕБСАЙТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТА ФОРМУВАННЯ БРЕНДУ В ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Y. Andriushchenko

WEBSITE AS A TOOL OF VISUAL COMMUNICATION AND BRAND FORMATION IN THE DIGITAL ENVIRONMENT

У сучасному суспільстві цифрові технології істотно трансформували способи комунікації між брендом і аудиторією. Вебсайт сьогодні є не просто інформаційною сторінкою компанії, а складною медіаплатформою, що поєднує візуальні, текстові та інтерактивні елементи й постає інструментом формування культурного образу бренду. У межах цифрової трансформації бренд функціонує як система комунікацій у медіасередовищі, де кожен контакт із користувачем впливає на його сприйняття компанії. Саме тому вебсайт набуває особливого значення як простір візуальної репрезентації та трансляції цінностей.

У культурологічному аспекті вебсайт можна розглядати як частину цифрової культури, що формує нові моделі взаємодії між виробником і споживачем. Цифрова культура передбачає відкритість, інтерактивність, швидкість обміну інформацією та орієнтацію на візуальний контент. У цьому контексті візуальна комунікація стає основним засобом передавання смислів. Кольорова палітра, композиція, типографіка, графічні елементи та мультимедійний контент виконують не лише декоративну, а й символічну функцію, адже через них транслюються культурні коди, емоційні настрої та ідентичність бренду. Сучасні підходи до брендингу підкреслюють, що бренд не зводиться до логотипу чи назви, а є комплексним образом, який формується у свідомості аудиторії. Айдентика повинна бути системною та узгодженою в усіх каналах комунікації, інакше бренд втрачає цілісність.

Вебсайт як медіаплатформа поєднує функції інформування, репрезентації та взаємодії. Його можна розглядати як своєрідний медіатекст, що має власну структуру, композицію та наратив. Через головну сторінку, візуальні акценти, фотографії та відео формується перше враження про бренд. У дослідженнях,

присвячених цифровому брендингу, зазначається, що перші секунди перебування на сайті є вирішальними для формування ставлення користувача до компанії. Отже, дизайн інтерфейсу має не лише естетичне, а й комунікативне значення.

Зручність навігації, логічна структура сторінок, швидкість завантаження та адаптивність до різних пристроїв впливають на загальний користувацький досвід. З культурологічної точки зору це можна розглядати як прояв орієнтації бренду на діалог з аудиторією. Інтерактивні елементи, такі як онлайн-запис, форми зворотного зв'язку чи динамічний контент, створюють відчуття персоналізації та залучення. У межах цифрової трансформації саме інтерактивність стає важливим чинником формування емоційного зв'язку між брендом і користувачем.

Таким чином, вебсайт у межах цифрової культури є не лише маркетинговим інструментом, а й засобом культурної репрезентації. Він транслює систему цінностей, естетичних орієнтирів і соціальних смислів, що формують символічний образ бренду. Системність айдентики, узгодженість візуальних повідомлень і продуманий користувацький досвід сприяють створенню стабільного іміджу в медіапросторі.

Отже, у контексті медіакомунікацій вебсайт можна розглядати як важливий елемент сучасної цифрової культури, що поєднує функції візуальної комунікації, символічної репрезентації та інтерактивної взаємодії. Його роль полягає у формуванні культурного образу бренду, який існує в межах цифрового медіасередовища та постійно взаємодіє з аудиторією. Подальші дослідження можуть бути спрямовані на глибший аналіз впливу візуальних рішень та інтерактивних механізмів на формування культурної ідентичності брендів у цифровому просторі.

Д. Сиромятникова

ШРИФТИ НА ОСНОВІ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ТА ТИПОГРАФІКА МАЙБУТЬОГО В КОНТЕКСТІ БРЕНДИНГУ

D. Syromiatnykova

AI-BASED FONTS AND THE TYPOGRAPHY OF FUTURE WITHIN THE CONTEXT OF BRANDING

Типографіка є одним із фундаментальних елементів візуальної комунікації, який формує спосіб передачі інформації, впливає на сприйняття тексту та відіграє ключову роль у формуванні візуальної ідентичності бренду. У цифрову епоху типографіка перестала бути лише засобом відображення тексту та перетворилася на інструмент стратегічного дизайну, що забезпечує диференціацію брендів у перенасиченому інформаційному середовищі. З розвитком цифрових технологій та інтерактивних медіа виникла потреба в нових підходах до створення шрифтів, які здатні адаптуватися до різних контекстів, платформ і користувачів.

Традиційний процес створення шрифтів є складним, трудомістким і потребує високого рівня експертизи у сфері графічного дизайну, каліграфії та композиції. Розробка шрифту передбачає формування концепції, створення гліфів, оптимізацію пропорцій, тестування читабельності та адаптацію до різних умов використання. Такий процес може тривати від кількох місяців до кількох років. Однак розвиток штучного інтелекту (ШІ) відкрив нові можливості автоматизації та оптимізації цього процесу.

ШІ, зокрема методи машинного навчання та генеративні нейронні мережі, дозволяє створювати нові шрифти на основі аналізу великих масивів існуючих

типографічних даних. Це змінює парадигму типографічного дизайну, переводячи її з ручного ремісничого процесу в алгоритмічно керовану систему, здатну генерувати унікальні шрифтові рішення відповідно до заданих параметрів.

Актуальність дослідження зумовлена зростаючою роллю ШІ у сфері дизайну та необхідністю аналізу його впливу на формування брендингу. Використання ШІ-генерованих шрифтів дозволяє створювати унікальні візуальні ідентичності, підвищувати ефективність комунікації та адаптувати дизайн до потреб конкретної аудиторії.

Метою дослідження є аналіз ролі шрифтів, згенерованих ШІ, у формуванні сучасного брендингу, визначення їхніх технологічних, естетичних та комунікативних особливостей, а також перспектив їхнього розвитку.

Типографіка є одним із ключових компонентів візуальної ідентичності бренду, оскільки вона формує характер комунікації та впливає на емоційне сприйняття інформації. Шрифт є носієм не лише текстового змісту, але й візуального значення, яке формує асоціації, емоції та культурні контексти. Кожен шрифт має власний характер, який може асоціюватися зі стабільністю, інноваційністю, технологічністю або емоційністю.

У процесі брендингу типографіка виконує функцію візуального маркера, який забезпечує впізнаваність бренду. Консистентність використання шрифту дозволяє сформувати стабільний візуальний образ, який закріплюється у свідомості аудиторії. Типографіка впливає на сприйняття бренду на когнітивному рівні, оскільки форма літер, їхні пропорції та ритм формують підсвідомі асоціації.

У цифровому середовищі роль типографіки значно зросла, оскільки вона використовується у вебінтерфейсах, мобільних додатках, рекламних матеріалах і соціальних медіа. У цьому контексті виникає потреба у створенні адаптивних шрифтів, які здатні ефективно функціонувати в різних умовах відображення.

Шрифти, згенеровані ШІ, створюються на основі алгоритмів машинного навчання, які аналізують існуючі типографічні структури та формують нові візуальні рішення. Основою таких систем є нейронні мережі, які здатні розпізнавати закономірності у формах літер і відтворювати їх у нових варіаціях. Генеративні моделі, зокрема генеративно-змагальні мережі, дозволяють створювати нові шрифти шляхом моделювання статистичних властивостей існуючих типографічних систем. Такі моделі складаються з двох компонентів, один із яких генерує нові зображення літер, а інший оцінює їхню відповідність заданим параметрам. У результаті цього процесу формується шрифт, який має унікальні характеристики та відповідає визначеним критеріям (див. таблиця 1).

ШІ дозволяє створювати параметричні шрифти, які можуть змінювати свою форму залежно від контексту використання. Це відкриває можливість створення динамічної типографіки, яка адаптується до середовища, користувача або платформи.

Використання ШІ у створенні шрифтів відкриває нові можливості для формування унікальної ідентичності бренду. ШІ дозволяє створювати шрифти, які відповідають конкретним характеристикам бренду, таким як інноваційність, технологічність або емоційність. Шрифти, створені ШІ, можуть бути унікальними та неповторними, що забезпечує диференціацію бренду у конкурентному середовищі. Унікальна типографіка дозволяє бренду сформувати власний візуальний голос, який відрізняє його від інших.

Табл. 1

Порівняння традиційної та ШІ-згенерованої типографіки брендингу

Критерій	Традиційна типографіка	Типографіка, згенерована ШІ
Час розробки	Тривалий процес, що передбачає концептуальне проектування, ручну розробку гліфів та ітераційне тестування	Значно скорочений завдяки автоматичній генерації та оптимізації
Адаптивність	Обмежена кількість варіацій, створюється окремо для різних носіїв	Динамічна адаптація до різних пристроїв, контекстів та аудиторій
Персоналізація	Обмежена або відсутня	Можлива генерація унікальних варіантів для кожного користувача
Масштабованість	Потребує додаткової роботи при розширенні	Автоматична генерація нових стилів та варіантів
Інтерактивність	Статичні шрифти	Можливість створення динамічних та змінних шрифтів
Інноваційність	Залежить від дизайнера	Генерує нові, раніше не існуючі форми
Вартість	Висока через ручну працю	Знижується за допомогою автоматизації

Типографіка має значний вплив на емоційне сприйняття інформації. Форма літер може викликати різні емоції та асоціації. Шрифти, створені ШІ, можуть бути оптимізовані для досягнення конкретного емоційного ефекту. ШІ дозволяє аналізувати реакції користувачів і створювати шрифти, які забезпечують максимальну ефективність комунікації. Це дозволяє підвищити рівень залучення аудиторії та покращити сприйняття бренду.

Розвиток ШІ відкриває нові перспективи для типографіки. У майбутньому шрифти можуть стати повністю адаптивними та персоналізованими. ШІ дозволить створювати шрифти, які автоматично адаптуються до користувача.

ШІ також дозволить автоматизувати процес створення шрифтів, що значно скоротить час їхньої розробки.

Отже, ШІ змінює підходи до створення типографіки та відкриває нові можливості для брендингу. ШІ-генеровані шрифти дозволяють створювати унікальні, адаптивні та ефективні візуальні рішення. Використання таких шрифтів сприяє формуванню унікальної ідентичності бренду, підвищує ефективність комунікації та забезпечує новий рівень взаємодії з аудиторією.

ШІ-типографіка є важливим напрямом розвитку цифрового дизайну та брендингу, який відіграватиме ключову роль у майбутньому цифрових медіа.

А. Хованец

ІНТЕГРАЦІЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В 3D-МОДЕЛЮВАННЯ ДЛЯ ГЕНЕРАТИВНОГО ДИЗАЙНУ В ІГРОВІЙ ІНДУСТРІЇ

A. Khovanets

INTEGRATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN 3D MODELING FOR GENERATIVE DESIGN IN THE GAMING INDUSTRY

Ігрова індустрія є однією з найдинамічніших галузей сучасної економіки, з щорічним зростанням ринку. За даними аналітиків, у 2025 р. глобальний ринок відеоігор перевищить \$200 млрд, з акцентом на створення контенту для відкритих світів, мультиплеєрних ігор та віртуальної реальності. Однак, традиційні методи 3D-моделювання потребують значних ресурсів: часу, людських зусиль та експертизи, що призводить до затримок у розробці та високих витрат. Інтеграція штучного інтелекту (ШІ), зокрема генеративних моделей, дозволяє автоматизувати створення 3D-моделей персонажів, об'єктів та світів, роблячи процес швидшим та креативнішим. Генеративний дизайн на основі ШІ, такий як використання GAN (Generative Adversarial Networks) чи дифузійних моделей, вже трансформує індустрію, включаючи ігри, де ШІ може генерувати унікальний контент у реальному часі. Актуальність теми посилюється швидким розвитком технологій, як-от Stable Diffusion 3.5 чи Google DeepMind's Genie 2, які дозволяють створювати ігрові 3D-середовища з текстових описів. Це не лише прискорює розробку, але й відкриває можливості для персоналізації ігор, де гравці можуть генерувати власний контент. Без інтеграції ШІ студії ризикують відставати від конкурентів. А такі провідні ігрові студії, як "Epic Games" чи "Unity", вже успішно впроваджують ШІ-інструменти. Таким чином, дослідження цієї теми є ключовим для розуміння майбутнього ігрової індустрії.

Метою дослідження є аналіз інтеграції ШІ в процеси 3D-моделювання для генеративного дизайну в ігровій індустрії, з акцентом на автоматизоване створення 3D-моделей. Це включає оцінку поточного стану технологій, наведення реальних прикладів застосування та обґрунтування переваг такої інтеграції для підвищення ефективності розробки ігор.

Генеративний дизайн на основі ШІ передбачає використання алгоритмів машинного навчання для автоматичного створення контенту, що імітує творчість людини. У 3D-моделюванні це включає моделі на основі GAN, VAE (Variational Autoencoders) та дифузійних моделей, які генерують 3D-об'єкти з текстових запитів, зображень чи інших вхідних даних. В ігровій індустрії ШІ застосовується для створення персонажів, об'єктів та цілих світів, що значно скорочує час від ідеї до реалізації.

Один з яскравих прикладів — інструмент Meshy.ai, який дозволяє генерувати 3D-моделі з текстових описів або зображень. У геймдеві Meshy використовується для швидкого прототипування персонажів та об'єктів: наприклад, студії можуть створити модель фантастичного монстра за лічені хвилини, а не дні. Meshy також підтримує ШІ-текстурування існуючих моделей, що інтегрується з Unity та Unreal Engine.

Інший приклад — NVIDIA GET3D, який генерує високоякісні 3D-моделі з 2D-зображень. В іграх це застосовується для створення реалістичних середовищ, як у симуляторах: Microsoft Flight Simulator використовує подібні ШІ-технології

для генерації терену на основі геоданих, створюючи детальні 3D-моделі міст та ландшафтів у реальному часі.

Револьюційним є Google DeepMind's Genie 2 — інструмент, що генерує ігрові 3D-середовища, контрольовані діями. Наприклад, з текстового запиту «футуристичне місто з неоновими вогнями» Genie 2 створює інтерактивний тематичний світ, де гравець може рухатися серед яскравих промальованих вулиць, взаємодіяти з об'єктами. Він застосовується в прототипуванні відкритих світів для таких ігор, як GTA чи Cyberpunk 2077, де традиційне «ручне» моделювання займало 6 місяці.

Існує ще багато прикладів успішної інтеграції ШІ в ігрову індустрію. Вони включають Autodesk Bernini для генеративного дизайну об'єктів, що застосовується в геймдеві для оптимізації моделей (наприклад, створення ефективних будівель у симуляторах). У мобільних іграх, як Genshin Impact, ШІ генерує варіації об'єктів для подій, зменшуючи навантаження на художників.

Але серед різноманіття застосувань ШІ в генеративному 3D-моделюванні для ігрової індустрії існують суттєві виклики, які обмежують практичну готовність моделей до використання. По-перше, низька точність топології моделей є однією з ключових проблем: генеровані сітки часто містять неоптимальні триангуляції, неколекторні ребра, самоперетинання та відсутність диференціації м'яких/жорстких граней, що призводить до артефактів тінювання, деформацій під час анімації та неефективної обробки в Unity чи Unreal Engine. Наприклад, інструменти як Meshy.ai чи Tripo3D генерують «блобоподібні» моделі з хаотичною топологією, непридатною для деформації персонажів чи жорстких поверхонь, що вимагає повної перебудови сітки. Навіть передові моделі, як NVIDIA Meshtron, демонструють погану триангуляцію та випадкову геометрію, роблячи їх придатними лише для статичних об'єктів, а не інтерактивних активів. Топологія повинна враховувати природні контури для освітлення, UV-швів та деформацій, чого ШІ не досягає.

По-друге, етичні питання, пов'язані з авторськими правами на тренувальні дані, становлять серйозний ризик: більшість моделей тренуються на масивах даних з інтернету, включаючи захищені 3D-моделі, концепт-арти та ігрові активи без згоди власників, що призводить до потенційного порушення прав. Станом на жовтень 2025 р., існує понад 50 судових справ проти компаній на кшталт Stability AI (Sarah Andersen v. Stability AI), Midjourney (Disney/Warner Bros. v. Midjourney) та інших, де позивачі звинувачують у використанні захищених авторським правом зображень/моделей для тренування генеративних систем; справи перебувають на стадії відкриття доказів, без остаточних рішень щодо добросовісного використання до 2026 р. У геймдеві це загрожує репутаційними ризиками та позовами, як зазначає Autodesk: недбале тренування даних спричиняє порушення прав та упередження.

По-третє, необхідність значної постоброблення робить генеровані активи неготовими до виробництва: моделі потребують ретопології (наприклад, за допомогою ZRemesher чи інструменту перебудови сітки в Blender), UV-розгортки, налаштування скелету та оптимізації полігонів, що часто займає більше часу, ніж ручне моделювання. Користувачі Meshy/Tripo скаржаться на непридатну топологію для ігор, де потрібні готові до використання активи з оптимальною топологією для рівнів деталізації, фарбування вершин та трасування променів. Хоча інструменти як Meshy пропонують автоматичну ретопологію, вони не усувають усіх проблем, особливо для складних об'єктів.

Ці виклики підкреслюють потребу в гібридному підході: ШІ для прототипування, з людським контролем для фіналізації та етичних практиках (ліцензовані набори даних). З іншої сторони, скорочення часу роботи, креативність та персоналізація контенту є важливими перевагами для використання цих технологій.

Аналіз прикладів показує, що інтеграція ШІ призводить до значного підвищення ефективності: наприклад, Meshy.ai скорочує час створення моделі з днів до хвилин, як вказано у їхньому блозі; а Genie 2 демонструє можливість створення інтерактивних світів, обґрунтовуючи потенціал для “living games”, де контент генерується динамічно.

Результати з досліджень авторів наукового огляду з Purdue University вказують на зростання якості моделей з використанням глибоких генеративних мереж. Обґрунтування базується на реальних застосуваннях: наприклад, Microsoft Flight Simulator генерує 3D-teren з високою роздільною здатністю, як вказано у їхньому блозі; більше того, витрати на розробку зменшились на 50%. Загалом, дослідження аналітичних компаній, таких як Grand View Research, Statista, Bain & Company, Bloomberg підтверджують, що ШІ не замінює, а доповнює людську креативність, з потенціалом зростання ринку generative AI в геймдеві до \$10 млрд до 2030 р.

Приклади, як Meshy.ai, Genie 2 та NVIDIA GET3D, демонструють практичні переваги: прискорення розробки, персоналізацію та креативність. Однак необхідні рішення для викликів, як-то етика та якість. Перспективи включають повну інтеграцію ШІ в рушії для реального часу генерації. Це відкриває нові горизонти для ігор майбутнього, простір, що максимально використовує передові технології у творчості.

А. Бовкун

ШАХОВИЙ ПОДКАСТИНГ В УКРАЇНІ: АНАЛІЗ МЕДІАРИНКУ

А. Bovkun

CHESS PODCASTING IN UKRAINE: ANALYSIS OF THE MEDIA MARKET

Популяризація інтелектуальних видів діяльності, зокрема шахів — важливе завдання суспільства. Одним із інструментів, що застосовується для його вирішення у світі, є подкастинг, котрий сприяє поширенню знань про гру, формуванню зацікавлення серед аудиторії та створенню комунікаційного середовища для любителів і професіоналів. Так, у польському медіапросторі існує подкаст «Дін-Гукеш, або Дуель», в якому ведучий-гросмейстер популяризує гру. Окремі епізоди цього подкасту присвячені аналізу протистояння між чемпіоном світу Діном Ліженем та індійським гросмейстером Доммараджу Гукешем (йдеться про їхній стиль гри та особливості підготовки до змагань найвищого рівня). Також у подкасті згадуються партії та ігрові підходи відомих чемпіонів світу — Гаррі Каспарова, Анатолія Карпова та Магнуса Карлсена. Ведучий звертає увагу на вимоги до шахістів, які прагнуть здобути звання гросмейстера або чемпіона світу, зокрема на необхідність глибокої теоретичної підготовки, стратегічного мислення та психологічної стійкості.

Інтерес до того, наскільки розвиненим є шаховий подкастинг в сучасному медіапросторі України, і спонукав до здійснення пропонованого дослідження.

Пошук подкастів здійснювався за запитом «подкасти про шахи “шахові подкасти”». Цікавив саме україномовний контент, що стало одним з основних

критеріїв пошуку на платформах Apple Podcasts, Spotify та YouTube як найпопулярніших в Україні.

У процесі дослідження було виявлено відеоподкаст «Шахи українською» (4 епізоди на платформі YouTube, <https://www.youtube.com/@ChessUkraine>), що являє собою шахові відеоуроки, котрі веде тренер Вадим Довченко, а також 10 епізодів про шахи у відеоподкастах, що стосуються найрізноманітніших тем. Зокрема привернули увагу такі епізоди: «Як робити контент з шахів? Як стати гросмейстером? Чи можна шахами заробити на життя?» (подкаст про професії «Давай розберемось»); «Михайло Олексієнко — міжнародний гросмейстер» (Подкаст Дмитра Білоуса), «ІЛЛЯ ЧОПОРОВ: Я завжди граю в шахи, чому “Кабаре” стрільнуло, що пишуть поклонники в приват?» (Хух-подкаст добрих новин). У першому із зазначених епізодів у розмові ведучого Назара Чередарюка з шаховим блогером Тимофієм Муравйовим обговорюється створення шахового контенту, можливості заробітку на шахах і шлях до професійної кар'єри гросмейстера. Також пояснюється система рейтингу Ело та порушується питання популяризації шахів серед молоді.

У другому епізоді («Михайло Олексієнко — міжнародний гросмейстер») гість розповідає про свій шлях до звання гросмейстера, особливості підготовки до турнірів і значення дисципліни у шаховій кар'єрі. Також обговорюється популярність шахів після серіалу «Ферзевий гамбіт» («The Queen's Gambit», 2020) і розвиток шахів в Україні.

У подкасті «Ілля Чопоров: Я завжди граю в шахи...» з «Хух-подкасту добрих новин» шахи розглядаються як хобі та інтелектуальна практика. Розмова поєднує тему шахів із театром і творчістю, демонструючи, що шахи можуть бути частиною повсякденного життя та культури.

Отже, як засвідчив аналіз, шахових подкастів в Україні критично мала кількість. Переважна більшість — це контент, де шахи або постають другорядною темою, інтегрованою в ширший контекст програми (як, наприклад, у епізоді з Іллею Чопоровим), або зосереджені на специфіці гри й орієнтовані на підготовлену аудиторію, яка вже добре знайома з шаховою термінологією. Відсутні подкасти, метою яких є зацікавлення шахами як культурним феноменом: у наявних подкастах практично відсутній історичний контекст: не подається навіть короткий огляд розвитку шахів чи ключових історичних подій. Це обмежує їхній просвітницький потенціал і не формує системного розуміння шахів як культурного явища, що підтверджує необхідність заповнення цих лакун.

Важливо відзначити, що наявні подкасти створені переважно у форматі бесіди чи інтерв'ю з шахістами чи гросмейстерами, де основна увага приділяється їхньому професійному досвіду та шляху до успіху. Відсутні наративні подкасти.

Також з'ясовано, що, на жаль, на українському медіаринку відсутні подкасти про шахи в аудіоформаті. Виявлено лише епізод «Дівчата грають в шахи — професійна шахістка Анна Музичук про The Queen's Gambit» (подкаст «Новий день», <https://podcasts.nv.ua/episode/102.html>), в якому йдеться про феномен серіалу, достовірність сюжету, підготовку професійних шахістів. Але саме аудіоподкасти можуть відігравати важливу роль в популяризації шахів, оскільки їхньою головною перевагою є простота формату та зручність сприйняття: слухач може отримувати інформацію в дорозі або виконання інших справ. Крім того, аудіоформат дозволяє зосередитися на змісті розмови та поясненнях, що робить його корисним для популяризації шахів і пояснення тем для ширшої аудиторії, зокрема для початківців.

Таким чином, у медійному просторі спостерігається обмежена кількість україномовних подкастів, присвячених шахам, що свідчить про недостатню розвиненість цього сегмента та наявність вільної ніші для створення нового контенту.

СЕКЦІЯ:
ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА, АРХІВНА СПРАВА
В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ

К. Бровко

ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ КОМУНІКАТИВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БІБЛІОТЕК

К. Brovko

DIGITAL TRANSFORMATION OF LIBRARY COMMUNICATION ACTIVITIES

Формування цифрового суспільства супроводжується не лише глобальними змінами в інформаційному середовищі, але й активними перетвореннями в способах споживання інформації. Розвиток цифрових технологій, зміна перебігу комунікативних процесів, мультимедійні можливості подання інформації формують передумови для цифрової трансформації комунікативної діяльності бібліотек. В цьому контексті аналіз цього процесу та ролі соціальних мереж у формуванні сучасної комунікаційної стратегії з користувачем є актуальним і важливим завданням бібліотекознавчої теорії та практики.

Сьогодні в бібліотеках відбувається певна зміна моделей комунікації: від традиційних методів обслуговування до інтерактивної взаємодії через соціальні мережі, вебсайти, електронну пошту, мобільні застосунки та автоматизовані бібліотечні інформаційні системи, які пропонують послуги віддаленого доступу до електронних ресурсів, онлайн-каталогів, тематичних заходів, віртуальних виставок тощо. Соціальні мережі, месенджери та онлайн-платформи відкривають нові канали взаємодії з користувачами інформації та поширення культурного контенту.

Найпотужнішим цифровим інструментом, що трансформують комунікативну діяльність бібліотек, виступають соціальні мережі. Їх застосування відкриває для бібліотек нові можливості для інформування, діалогу та залучення нової аудиторії. Сьогодні бібліотеки активно застосовують потенціал соціальних мереж для оперативного інформування про події, зокрема анонсування заходів, конкурсів та книжкових виставок; розповсюдження корисної інформації, включно з бібліографічними ресурсами, новинами чи цікавими статтями; взаємодії з аудиторією за допомогою опитувань, вікторин чи участі в онлайн-дискусіях; пропагування читання через рекомендації літератури, рецензії, тематичні добірки та буктрейлери; презентації своєї діяльності у форматах фотозвітів, відеоматеріалів та прямих трансляцій.

Однією з перших соціальних мереж можна вважати портал Classmates.com, створений у США в 1995 р. Початок масової популярності часто пов'язують із 2003–2004 рр., коли були запущені MySpace і Facebook, причому остання згодом зайняла лідируючі позиції. Сьогодні найпопулярнішими соціальними мережами в Україні є Instagram, Facebook, Telegram, а також хостинг відеоматеріалів YouTube. Останнім часом до них приєдналися TikTok та Twitter.

Facebook використовують бібліотеки для комунікації із читачами, поширенням новин, анонсів заходів та створення спільнот. За дослідженнями ця соцмережа є найпопулярнішим каналом серед бібліотекарів і книгозбірень у світі, хоча деяка частина молоді поступово переходить на інші платформи. Instagram більше підходить для візуального контенту, саме тому бібліотеки пропонують творчі фото / відео, важливі події життя бібліотеки. Важливу роль відіграють вірусні Reels, які можуть зробити популярним бібліотечний акаунт.

Бібліотеки використовують можливості перетворення зі «сховищ книг» на динамічний сучасний простір культури та комунікації завдяки TikTok, який дозволяє демонструвати літературні новинки, популяризувати читання через короткі відео, залучати молодіжну аудиторію та створювати інтерактивний контент у форматі челенджів, оглядів і лайфхаків з друкованих видань. Яскравим прикладом є офіційний TikTok — Публічної бібліотеки імені Лесі Українки. Такий акаунт допомагає руйнувати стереотипи про бібліотеки як лише «тихі книжкові сховища» й показує їх як живі, сучасні культурні центри. Саме дана сторінка в TikTok надихає на читання та творчість.

YouTube — створює умови бути видимим у цифровому просторі, надавати освітні та культурні послуги в будь-якому місці й у будь-який час. Профіль Національної бібліотеки України для дітей — викладають відео, пов'язані зі своєю діяльністю: освітні матеріали, творчі проекти, конкурси. Наприклад: «Всеукраїнський конкурс із правового просвітництва «Охорона праці — запорука безпечного життя» та цікаві відео для дітей.

Telegram сприяє швидкості та якості бібліотечного обслуговування, розширює аудиторію бібліотеки, формує спільноту активних користувачів та зміцнює імідж бібліотеки як сучасного центру комунікації. Telegram-чат-боти бібліотек є ефективним інструментом цифрової комунікації. Їх застосовують Дніпропетровська обласна універсальна наукова бібліотека «ІБІС» віртуальний бібліотечний помічник, Науково-технічна бібліотека ім. Г. І. Денисенка: бібліотечний Telegram чат-бот та чат-бот Alex Олександрійської міської ЦБС.

Отже, цифрова трансформація комунікативної діяльності бібліотек є важливим етапом її адаптації до вимог сучасного інформаційного простору. Соціальні мережі є тим ключовим інструментом, за допомогою якого бібліотеки зберігають свою актуальність, ефективно популяризують інформаційні ресурси та послуги.

В. Скрипник

ЦИФРОВІЗАЦІЯ БІБЛІОТЕК МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ДОСВІД КИЇВСЬКОЇ МУНІЦИПАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВА

V. Skrypnyk

DIGITIZATION OF LIBRARIES OF ART EDUCATION AS A TOOL FOR PRESERVING CULTURAL HERITAGE: THE EXPERIENCE OF KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF VARIETY AND CIRCUS ARTS

Цифровізація є ключовим чинником трансформації гуманітарного середовища сучасності, істотно змінюючи способи збереження, інтерпретації та поширення культурної спадщини. Особливе значення це має для бібліотек мистецької освіти, які поєднують функції збереження унікальних матеріалів, підтримки навчального

процесу та створення інформаційного середовища для викладачів і студентів. У контексті воєнних дій, загрози втрати фондів та необхідності забезпечення мобільності знань, цифрові технології постають не просто актуальним трендом, а невіддільною передумовою для збереження культурних надбань.

Бібліотека Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва (далі — КМАЕЦМ), яка є єдиним в Україні інформаційним центром навчального закладу такого профілю, активно запроваджує цифрові інструменти. Це дозволяє забезпечити доступ до навчальних матеріалів, зберігати унікальні документи та створювати інклюзивний сучасний інформаційний простір.

Сучасні цифрові технології в бібліотечній сфері виконують набагато більше, ніж просто оцифрування документів — вони формують нову модель доступу до культурної спадщини. Це особливо важливо для бібліотек мистецько-освітнього спрямування, адже їхні фонди часто включають рідкісні та крихкі матеріали: старовинні періодичні видання про циркове та естрадне мистецтво, авторські рукописи викладачів, архівні фотографії, схеми постановок і трюків, партитури тощо.

У бібліотеці КМАЕЦМ активно впроваджують цифрові інструменти, орієнтуючись на кілька ключових напрямків:

Оцифрування унікальних матеріалів з історії циркового та естрадного мистецтва

З метою оновлення та осучаснення бібліотечної діяльності було розпочато систематичну роботу щодо цифрового збереження найцінніших фондів, які мають історичне або методичне значення. До таких матеріалів належать:

- архівні програми циркових вистав 1970–1990-х років;
- методичні напрацювання провідних українських митців та викладачів;
- фотоархів, що висвітлює історію Академії;
- нотний фонд, який поступово зношується через активне використання.

Цифрові копії жодним чином не замінюють оригінали, проте гарантують їх довговічне збереження. Водночас вони відкривають доступ до цих матеріалів для ширшого кола користувачів завдяки можливості роботи з фондами онлайн.

Формування електронних колекцій та ресурсів

Забезпечення оперативного доступу до навчальних матеріалів без територіальних або часових обмежень є ключовим завданням для сучасних студентів і викладачів. У відповідь на цю потребу бібліотека активно розвиває наступні напрями:

- створення електронного репозитарію навчальних посібників із таких дисциплін, як акторська майстерність, хореографія, циркове мистецтво, сценічний рух та вокал;
- розробка цифрових підбірок відеоматеріалів, включно з майстер-класами і професійними прийомами, які слугують основою практичної підготовки артистів;
- інтеграція електронних каталогів нових надходжень із міжнародними відкритими базами даних.

Ці кроки сприяють значному розширенню навчального контенту та комбінованому використанню матеріалів без просторових чи часових обмежень.

Створення безбар'єрного інформаційного середовища

Відповідно до положень Національної стратегії України зі створення безбар'єрного інформаційного середовища, бібліотека КМАЕЦМ впроваджує

адаптивні інформаційні формати, надаючи доступ до знань всім категоріям користувачів:

- розроблено електронні ресурси, оптимізовані для використання через мобільні платформи;
- забезпечено доступність матеріалів в альтернативних форматах, таких як PDF-документи, аудіофайли та спрощені тексти;
- організовано дистанційний доступ до цифрових ресурсів для студентів з особливими освітніми потребами.

Ці заходи створюють основи для інклюзивності в освітніх і культурних процесах бібліотечного простору. Завдяки цьому студенти мистецьких спеціальностей отримують широкий доступ до глобальних інформаційних фондів, що суттєво розширює горизонти освітнього процесу.

Оцифровування сприяє довготривалому збереженню матеріалів без фізичного зношення або ризиків втрати оригіналу. Цифрові ресурси дозволяють викладачам швидко формувати адаптивні траєкторії навчання, а студентам працювати в зручному для них форматі. Доступ до цифрових джерел із різних галузей знань — культурології, музикознавства, театрознавства, історії кіно — сприяє різнобічній підготовці майбутніх митців. Цифровізація спрощує взаємодію між бібліотекою, студентами, кафедрами, зовнішніми партнерами та міжнародними організаціями.

Практика роботи бібліотеки КМАЕЦМ демонструє, що цифровізація виходить за межі простого технологічного оновлення, перетворюючись на комплексну методологію збереження культурної спадщини та новаторський засіб для культурної комунікації. Завдяки створенню електронних колекцій, цифровому збереженню унікальних матеріалів, забезпеченню безбар'єрного доступу та інтеграції міжнародних ресурсів, формується сучасний інклюзивний простір для мистецької освіти.

Досвід бібліотеки КМАЕЦМ має потенціал бути адаптованим іншими культурними й освітніми інституціями України, особливо в контексті викликів воєнного часу та глобальної цифрової трансформації.

D. Miller

TRUST IN INFORMATION SOURCES IN CRISIS CONDITIONS AND THE ROLE OF LIBRARIES

Д. Міллер

ДОВІРА ДО ІНФОРМАЦІЙНИХ ДЖЕРЕЛ У КРИЗОВИХ УМОВАХ І РОЛЬ БІБЛІОТЕК

The crisis of trust in sources in modern societies is increasingly manifested not as a lack of verified information, but as a consequence of an infodemic environment, where the excess of messages and the speed of their dissemination create competition between interpretations, versions and explanations. In such conditions, the reliability of a source is no longer obvious: different groups have their own criteria for authenticity, and fact-checking becomes difficult and costly. As a result, trust shifts from institutional and professional verification mechanisms (editorial standards, expertise, documentation, references to data) to “own” sources — those that confirm identity, emotions or group loyalty, even if their evidence is weak.

This problem is not limited to the media, because the focus is not on individual texts or platforms, but on the social mechanisms that determine who can be a source, what

procedures recognize information as true, and how users navigate conflicting streams of information. Therefore, the crisis of trust in sources has a library and socio-communicative dimension. Libraries organize access to knowledge, select and systematize sources, support information literacy and help users work with large amounts of documents, data and evidence. In times of crisis, these functions become particularly important because they restore the connection between information and verification, reduce the complexity of orientation, and can become an infrastructure of trust in the community.

Modern crises have two dimensions: material (risks to security, health, economy, infrastructure) and informational — the struggle over how to interpret events, determine authoritative sources, and legitimate explanations. In such a situation, the effectiveness of crisis management depends not only on data or expert conclusions, but also on whether institutions can provide clear verification procedures and people can make decisions based on verified information. The main idea is that without stable trust, even correct, evidence-based information does not become the basis for action, because in infodemic flows it can be rejected as “foreign”, “biased”, or “inauthentic”, giving preference to narratives that better correspond to group expectations and emotions during a crisis.

In crises, trust in sources is gradually destroyed due to a failure in orientation mechanisms. Initial uncertainty, when there is no stable picture of events and forecasts, increases the need for explanations and generates an excess of conflicting versions. If sources do not create a consistent field of confirmation, the user faces information overload: many messages, but no clear hierarchy of reliability. This increases the cost of verification — the time, mental and emotional effort required to verify, compare and search for primary data. The higher this cost, the greater the cognitive and emotional overload and the higher the likelihood of abandoning verification, especially when decisions need to be made quickly.

Then an important shift occurs: the criteria for authority change from procedural (professional standards, expertise, documentation, references to data, institutional responsibility) to identification and social (belonging to “one’s own”, emotional persuasiveness, conformity to group expectations, reputation in the network). In such a situation, trust becomes a shortcut to decision-making: instead of “is it verified?”, it is more important to ask “who said it?” and “does it correspond to my circle of trust?”. The infodemic environment exacerbates this process, as the speed of exchange and competition between messages makes verification difficult for the average user, and social signals (approval, dissemination, “one of us/an outsider”) replace evidence.

In a crisis information environment, a library may not be a “source of truth” but an institution that stabilizes trust by organizing access to knowledge and reproducing transparent rules for assessing reliability. The first level is navigation within sources: the library organizes various documents, data, and messages into a comprehensible structure (primary/secondary, official/independent, scientific/popular, local/international), helping the user see not only individual messages but also their context and connections with other materials. Reference and information mediation here has an anti-crisis meaning: the librarian’s answer is not just “where to find” but “how to read” and “how to verify”, that is, assistance in moving from an information request to a reasoned conclusion. This reduces the cognitive cost of verification: users do not need to create their own verification system each time, as they have access to established selection and evaluation procedures. The second level is explanation: the library shows why the source is reliable. This is not just a “verified” mark, but an explanation of who the author or institution is, what methods or data were used, whether there are references to primary sources, how the editorial or scientific

verification was carried out, and whether the logic of the conclusions can be reproduced. In this way, the library supports media and information literacy not as an abstract mission, but as a practice of developing working criteria for assessing reliability suitable for everyday decisions in a crisis. The third level is social legitimacy: local partnerships between the library and educational, medical, local authorities and community initiatives create a network of trust, where the library coordinates and translates expert knowledge into the language of community requests. Through such connections, the library does not compete for the “voice of authority” but reinforces the credibility and accessibility of other institutions, making verification procedures understandable and acceptable.

For the library’s role in a crisis to be effective, it should be defined as a practical framework with three operational levels. The first level is working with sources (curation): the library creates short selections of reliable primary sources and explanatory materials, distinguishes between primary and secondary sources, and indicates the degree of data verifiability and the relevance and context of messages. It is not the number of references that is important, but the transparency of the selection logic: why these sources are considered relevant and reliable. The second level is working with users (consulting and training): a reference answer in a crisis becomes a micro-instruction on verification — how to find the primary source, distinguish interpretation from fact, verify the date, author, context, and compare the message with the data. The formats can be simple: short memos, consultations on request, micro-workshops, and typical verification scenarios for the most common topics. The third level is working with the community (coordination and partnerships): the library becomes a point of coordination between local knowledge institutions (education, medicine, community, local media), providing a single “field” of verified links and coordinated explanations that can be disseminated through various channels.

It is worth highlighting the indicators by which the library can detect signs of a crisis of trust in information sources without specialized research, directly from the analysis of user queries and the wording of their queries. First, an increase in queries such as “is this true?” or “who to believe?” — when the user is not looking for information but for confirmation of reliability. Secondly, the dominance of secondary sources in queries (retellings, screenshots, “I read/saw it somewhere”, links to anonymous channels) without the original source or an unwillingness to search for it. Thirdly, there are queries for a “simple explanation” of complex events, which often indicate overload and a need for simplification, where the risk of manipulation is particularly high. Fourth, conflictual or polarized wording (“prove that...”, “they are all lying”, “it’s definitely a conspiracy”), which indicates a replacement of verification with “friend/foe” identification criteria. Fifth, repeated rumors and the same statements in different variations are markers of persistent disinformation in the local environment. Together, these indicators help the library quickly set up source curation, consultations, and partner communications, acting as a “trust infrastructure” within the limits of real resources and formats.

The crisis of trust in sources in infodemic conditions is a structural failure in the mechanisms for recognizing knowledge. Due to uncertainty, oversaturation, and competition between versions, it becomes too difficult for users to maintain procedural verification, so trust shifts to identification criteria and social signals of “friend/foe”. As a result, even evidence-based information can lose its power as a basis for decisions, because the main problem is not the lack of data, but the instability of reliability criteria and the ways in which they are recognized by society. In this context, the library is important not as

an “alternative media”, but as an infrastructure of trust that reproduces and makes available the rules of verification: curation of sources and contexts, reference and information mediation, explanation of the grounds for reliability, support for information and media literacy, and coordination of local partnerships to strengthen the legitimacy of knowledge in the community.

О. Цімох

БІБЛІОТЕЧНА ДИПЛОМАТІЯ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

О. Tsimokh

LIBRARY DIPLOMACY IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR

Активізації обміну знаннями та інформацією між країнами, зокрема з метою підвищення іміджу України за кордоном та покращення міжкультурного взаєморозуміння, сприяє бібліотечна дипломатія українських публічних бібліотек (<https://doi.org/10.32461/2409-9805.4.2025.351581>). Нами виокремлені такі ключові суб'єктивні та об'єктивні характеристики культурної дипломатії публічних бібліотек України в умовах російсько-української війни: це — суттєвий мотиваційний компонент обміну достовірною інформацією, значущий фактор інтеграції у світове професійне середовище, доступний складник залучення допомоги закордонних організацій та окремих меценатів для відновлення української бібліотечної галузі, м'яка сила взаємовигідного міжкультурного діалогу (<https://doi.org/10.31866/2616-7654.16.2025.348157>), найінтенсивніший спосіб входження в консолідований цифровий простір, прийнятний засіб зміцнення репутації України, істотний елемент реалізації Цілей сталого розвитку суспільства (<https://alia.org.au/common/Uploaded%20files/ALIAResearchReview-LibraryDiplomacySlides.pdf>).

Нині публічні бібліотеки України розбудовуються як базові загальнодоступні заклади культури, хранителі історико-культурних фондів, майданчики креативних ідей та громадських ініціатив, а в сучасних умовах остаточно утвердилися як багатофункціональні спеціальні установи, важливий сегмент інформаційної інфраструктури держави, невіддільний складник комунікаційної системи країни та осередки суспільної солідарності.

В умовах полікризових явищ (війна за Незалежність України, глобалізаційні процеси, цифрова трансформація, карантинні обмеження через пандемію COVID) характерними ознаками діяльності публічних бібліотек України стали:

- медіатизація інформаційно-бібліотечного простору (регулярне наповнення мережі «Інтернет» аудіо- та відеоконтентом актуального змісту);
- різновекторна трансформація внутрішньо бібліотечного середовища (зокрема створення дитячих кімнат, куточків волонтера тощо);
- функціонування як освітніх майданчиків (курси вивчення мов, заняття з цифрової грамотності, лекції юристів, медиків тощо) для користувачів усіх категорій та вікових груп);
- збирання документальних свідчень про втрати будівель та фондів закладів культури в результаті злочинів російських військ, поширення правдивої інформації про події громадсько-політичного життя України, боротьба з фейками тощо;
- урізноманітнення рекреаційних заходів для підтримки тимчасово переміщених осіб, соціалізації учасників бойових дій, осіб з обмеженими можливостями (центри підтримки вразливих членів громади);

- розширення спектра культурно-інформаційних заходів, серед яких — красназвча тематика, виховання патріотизму та гордості за історію, мову та культуру Української Держави тощо.

Згідно з підсумками Форуму лідерів бібліотек — установ GLAM березня 2023 р. (<https://www.ifla.org/news/ifla-at-the-qnl-libraries-lead-forum-glams-and-cultural-diplomacy/>), культурна дипломатія бібліотек, чільна мета якої полягає у взаємовигідному процесі побудови довіри та зміцненні відносин, відбувається на трьох рівнях:

1. *Міжособистісний* (включає систему бібліотекар — бібліотекар, читач — бібліотекар, користувач — бібліотекар).
2. *Інституційний* (включає систему бібліотека — бібліотека, бібліотека — заклад освіти чи культури / державна установа / громадська організація тощо);
3. *Національний* (включає бібліотека — закордонна бібліотека / заклад освіти чи культури / державна установа / громадська організація тощо).

Завдяки реалізації визначальних параметрів й усталених методів у культурній дипломатії, українські публічні бібліотеки є інформаційним, комунікативним, правовим, соціально-культурним суб'єктом та суб'єктом безпеки в партнерській взаємодії в Україні та за її межами. Об'єктами таких комунікацій виступають безпосередньо читачі та користувачі (на першому міжособистісному рівні); українські заклади освіти чи культури, державні установи, громадські організації (на другому інституційному рівні); закордонні бібліотеки, заклади освіти чи культури, державні установи, громадські організації (на третьому національному рівні). Тобто, на третьому рівні мета бібліотечної культурної дипломатії зосереджена на створенні позитивного іміджу України, просування її авторитету та забезпечення поваги й довіри до неї.

Базуючись на суб'єктно-орієнтованому підході, власне майстерність і досвід окремого бібліотечного працівника є рушійною силою та запорукою успішної культурної дипломатії як апробованого інструменту бібліотечної практики для зміцнення авторитету держави в контексті розбудови цифрового суспільства. Тому вважаємо за доцільне освітній процес підготовки бакалаврів за спеціальністю В 13 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» доповнити освітньою компонентою «Культурна дипломатія бібліотек, архівів і музеїв». Така навчальна дисципліна має включати базові засади здійснення бібліотечної дипломатії як невіддільного складника галузевої дипломатії — культурної; апробовані методи та сучасні форми культурної дипломатії як взаємовигідний обмін інформацією та знаннями про історію, традиції, духовні та культурні цінності країни; актуальні тренди з просування інтересів у міжнародному фаховому співтоваристві; оптимальні стратегії забезпечення поваги й довіри до держави; успішні проекти українських і закордонних публічних бібліотек у межах культурної дипломатії в реаліях сьогодення в побудові відносин, діалогу та міжкультурного взаєморозуміння.

Отже, у сучасних реаліях культурна дипломатія публічних бібліотек України спрямована, насамперед, на фахове середовище, а загалом на потенційних користувачів та закордонні установи різного підпорядкування. Бібліотечна дипломатія в умовах російсько-української війни стала важливим фактором підвищення позитивного іміджу держави, спрямована на розгортання різновекторного діалогу та планомірну побудову міжкультурного взаєморозуміння.

А. Збанацька

**БІБЛІОТЕКИ ТА БІБЛІОТЕЧНИЙ КОНСАЛТИНГ
У ПІВНІЧНОАМЕРИКАНСЬКІЙ СИСТЕМІ КЛАСИФІКАЦІЇ ПРОМИСЛОВОСТІ**

A. Zbanatska

**LIBRARIES AND LIBRARY CONSULTING
IN THE NORTH AMERICAN INDUSTRY CLASSIFICATION SYSTEM**

Сучасний розвиток бібліотечної справи пов'язаний із консалтинговими практиками, що забезпечують оптимізацію інформаційних потоків, ефективне управління знаннями сприяють інтеграції бібліотек у світовий інформаційний простір. Бібліотечний консалтинг є інструментом професійної підтримки, і допомагає бібліотекам в епоху цифрових трансформацій. Тому потрібно розуміти місце бібліотечного консалтингу в стандартизованих системах класифікації, зокрема в Північноамериканській системі класифікації промисловості.

Північноамериканська система класифікація промисловості (North American Industry Classification System (NAICS)) — це офіційна 6-значна класифікація галузей, яка використовується в США, Канаді та Мексиці для класифікації закладу за його основною економічною діяльністю. Коди NAICS є необхідними для класифікації бізнес-діяльності в різних галузях. NAICS використовує шестизначну ієрархічну систему кодування для класифікації всієї економічної діяльності на двадцять галузевих секторів. П'ять секторів переважно є секторами виробництва товарів, а п'ятнадцять — повністю секторами надання послуг. Тому бібліотеки як установи присутні в першій п'ятірці секторів, а бібліотечний консалтинг, — у решті.

Побудова класифікації: перші дві цифри позначають найбільший бізнес-сектор, третя цифра позначає підсектор, четверта — галузеву групу, п'ята — галузі, шоста — національні галузі. Коди NAICS читаються зліва направо від загального до конкретного. Кожен рівень цифри додає специфічності до визначення галузі.

Для визначення місця бібліотек у цій системі починаємо з обрання сектору, а потім деталізуємо пошук. Так виглядає ієрархія коду NAICS:

51 Інформація

519 Портали вебпошуку, бібліотеки, архіви та інші інформаційні послуги

5192 Портали вебпошуку, бібліотеки, архіви та інші інформаційні послуги

51921 Бібліотеки та архіви

519210 Бібліотеки та архіви

Код NAICS 519210 включає заклади, які переважно займаються наданням бібліотечних або архівних послуг. Ці установи займаються збереженням колекцій документів (наприклад книг, журналів, газет і музики) та сприяють використанню таких документів (записаної інформації незалежно від її фізичної форми та характеристик), якщо це необхідно для задоволення інформаційних, дослідницьких, освітніх чи рекреаційних потреб їхнього користувача. Ці заклади також можуть здобувати, досліджувати, зберігати та загалом робити доступними для громадськості історичні документи, фотографії, карти, аудіо- та аудіовізуальні матеріали й інші ресурси історичного значення. Всі або частини цих колекцій можуть бути доступні в електронному вигляді. У США підтверджено активність у цій галузі 12 597 компаній.

Для більшої деталізації застосовують розширений код, додаючи ще дві цифри. Це не є офіційний урядовий рівень, а є комерційний сегментаційний шар. Подальший поділ для бібліотек, як-от:

519210-03 Федеральні урядові бібліотеки

519210-06 Публічні бібліотеки

519210-07 Мережі бібліотек

Для бібліотечного консалтингу ієрархія коду NAICS виглядає так:

54 Професійні, наукові, технічні послуги

541 Професійні, наукові, технічні послуги

5416 Управлінські, наукові та технічні консалтингові послуги

54161 Консалтингові послуги з управління

541611 Адміністративне управління та загальні консалтингові послуги з управління

541611-15 Бібліотечні консультанти

541611-21 Служба підтримки бібліотек

Код NAICS 541611-15 охоплює професіоналів, які надають консультаційні послуги бібліотекам та іншим інформаційним установам. Вони допомагають у розробці та впровадженні політик, процедур і програм бібліотеки. Бібліотечні консультанти співпрацюють із бібліотекарями та працівниками бібліотеки для покращення якості бібліотечних послуг і забезпечення того, щоб бібліотеки відповідали потребам своїх громад. Вони також можуть надавати навчання та підтримку працівникам бібліотеки щодо нових технологій і найкращих практик управління бібліотекою.

Код NAICS 541611-21 охоплює підтримуючі послуги бібліотекам. Ці послуги включають, але не обмежуються каталогізацією, розробкою колекцій, міжбібліотечним абонементом, довідковим та технічним сервісом. Послуги підтримки бібліотек є необхідними для безперервної роботи бібліотек і допомагають бібліотекарям надавати кращі послуги своїм користувачам.

Отже, у Північноамериканській системі класифікації промисловості бібліотеки класифікуються як окремі інституції, що надають доступ до знань, архівів, культурної спадщини, тоді як бібліотечний консалтинг представлений як частина ширшого спектра професійних послуг. Таке позиціонування дозволяє переосмислити роль бібліотек як динамічних учасників інформаційної економіки, здатних надавати експертну допомогу, консультувати з питань цифрової грамотності та управління знаннями.

Д. Комишенко

**АКТУАЛІЗАЦІЯ ВІНІЛОВИХ ФОНДІВ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ:
ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ АУДІОКУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ
ТА НОВІ ФОРМИ ОБСЛУГОВУВАННЯ В УМОВАХ «АНАЛОГОВОГО РЕНЕСАНСУ»**

D. Komyschenko

**ACTUALIZATION OF VINYL COLLECTIONS IN UKRAINIAN LIBRARIES:
PROBLEMS OF PRESERVING AUDIO CULTURAL HERITAGE AND NEW FORMS
OF SERVICE IN THE CONTEXT OF "ANALOG RENAISSANCE"**

Глобальне повернення інтересу до вінілових платівок, яке спостерігається протягом останніх років, відкриває нові можливості для переосмислення ролі

вінілових фондів українських бібліотек. Люди знову прагнуть відчутти магію аналогового звуку, його теплоту та об'ємність, яких не можуть передати цифрові носії. Багато міських та обласних бібліотек України зберігають у своїх фондах унікальні вінілові колекції радянської доби, записи українських виконавців, рідкісні видання класичної та народної музики, які залишаються практично недоступними для широкого загалу. Ці фонди є не лише аудіоспадщиною, а й справжньою культурною пам'яткою епохи, що потребує негайного збереження та популяризації. Хто знає, які аудіоскарби приховують сховища міських бібліотек — можливо, там зберігаються рідкісні записи, що вже зникли з комерційного обігу, або унікальні регіональні видання, які ніколи не зазнавали цифровізації.

Аналізуючи стан вінілових колекцій у публічних бібліотеках, варто виокремити кілька ключових проблем, які гальмують їх використання. Значна частина вінілових фондів була втрачена протягом 1990–2000-х років, коли у суспільстві панувала впевненість в остаточному переході на цифрові носії. У той період вініл сприймався як застаріла технологія, що не має перспектив. Подібні процеси відбувалися не лише в приватних колекціях, багато з яких були утилізовані їхніми власниками, а й у бібліотечних установах. На жаль, це упереджене ставлення до аналогових носіїв призвело до безповоротної втрати частини культурної спадщини. Ніхто тоді не міг передбачити, що через кілька десятиліть інтерес до вінілу повернеться з такою силою.

Ті вінілові фонди, що все ж таки збереглися в бібліотеках, часто перебувають у незадовільному стані. Передусім відсутність системної каталогізації та обліку — більшість вінілових платівок не внесені до електронних каталогів і залишаються «невидимими» для потенційних користувачів. Фізична деградація носіїв через неналежні умови зберігання становить не меншу загрозу: порушення температурно-вологісного режиму, вертикальне зберігання, відсутність спеціалізованих стелажів, зберігання в непристосованих приміщеннях призводять до незворотного псування матеріалу. Вінілові платівки, які десятиліттями перебували в несприятливих умовах, втрачають свої звукові якості, деформуються, покриваються пліснявою або механічно пошкоджуються. Також варто зазначити брак програвального обладнання в більшості бібліотечних закладів — старі радянські програвачі давно вийшли з ладу, а придбання нового якісного обладнання не входило до пріоритетів бібліотечного фінансування. Звісно, не варто забувати про відсутність нормативно-правової бази та методичних рекомендацій щодо обслуговування користувачів вініловими фондами, що також ускладнює ситуацію.

Слід підкреслити, що актуалізація вінілових фондів українських бібліотек може стати важливим інструментом збереження національної аудіокультурної спадщини та розширення соціокультурних функцій публічних бібліотек в умовах повернення інтересу до такого типу документного носія. Це питання виходить за межі суто технічних аспектів зберігання документів і стосується ширшого контексту культурної політики держави.

Доцільно розглядати вінілові фонди бібліотек не як застарілий тип носіїв, а як об'єкт соціокультурної трансформації бібліотечної діяльності в умовах інформаційного суспільства. Можна обґрунтувати концепцію «вінілотеки» як гібридного бібліотечного простору, що поєднує функції збереження (архівування й реставрація аудіодокументів) та активного користування (прослуховування, абонементна видача, культурно-освітні заходи).

Варто зазначити, що актуалізація вінілових колекцій може стати інноваційним інструментом залучення нової аудиторії — молоді, аудіофілів, дослідників музичної культури, краєзнавців — та сприяти позиціонуванню бібліотек як сучасних культурних хабів, а не лише місць зберігання книжкових фондів. Вінілотека здатна перетворити бібліотеку на живий культурний простір, де відбувається не просто пасивне споживання інформації, а й активна комунікація навколо музичного мистецтва. Молоде покоління, яке зростало в епоху цифрових технологій, відкриває для себе автентичність аналогового звуку як альтернативу бездушному стрімінгу. Аудіофіли отримують доступ до рідкісних записів без необхідності витратити значні кошти на колекціонування. Дослідники музичної культури та краєзнавці знаходять унікальні джерела для вивчення регіональних музичних традицій, творчості місцевих виконавців, історії звукозапису. Бібліотека при цьому перестає бути лише сховищем документів і стає платформою для культурного діалогу, місцем зустрічі різних поколінь та соціальних груп навколо спільного інтересу до музики.

Заслугує на увагу позитивний досвід окремих бібліотек України щодо роботи з вініловими фондами. Зокрема, відділ мистецтв Херсонської обласної універсальної наукової бібліотеки імені Олеса Гончара зберіг вінілотеку та надавав можливість відвідувачам прослуховувати платівки безпосередньо в приміщенні бібліотеки. Рівненська обласна універсальна наукова бібліотека пішла далі, впровадивши практику видачі вінілових платівок у користування за формулярами, аналогічно до книговидачі. Ці приклади демонструють різні моделі інтеграції вінілових колекцій у сучасну бібліотечну практику та свідчать про все більший інтерес громадян до аналогових носіїв. Обидва підходи мають свої переваги: прослуховування на місці забезпечує збереження платівок та якість відтворення звуку, тоді як абонементна видача розширює доступність колекції та дає можливість користувачам насолоджуватися музикою у звичному для них середовищі.

Для ефективної актуалізації вінілових фондів видається доцільним розроблення та впровадження комплексу заходів. По-перше, необхідність проведення інвентаризації та створення електронних каталогів вінілових колекцій з можливістю пошуку за виконавцем, композитором, роком видання, що зробить фонди видимими для користувачів. По-друге, облаштування спеціалізованих зон з якісним програвальним обладнанням, зручними місцями для прослуховування та тематичними виставками платівок. По-третє, розроблення нормативно-методичної бази для обслуговування користувачів, включаючи правила користування, інструкції з догляду за платівками, форми обліку. По-четверте, організація культурно-освітніх заходів — лекцій про історію звукозапису, зустрічей колекціонерів. Також важливим є налагодження співпраці з місцевими музичними спільнотами, культурними центрами для популяризації вінілових фондів серед різних категорій аудиторії.

Отже, актуалізація вінілових фондів публічних бібліотек України в умовах «аналогового ренесансу» є не лише питанням збереження аудіокультурної спадщини, а й стратегічним напрямом трансформації бібліотек у сучасні соціокультурні простори. Створення вінілотек як гібридних зон «збереження + користування» сприятиме залученню нових категорій користувачів, розширенню сервісних функцій бібліотек та їх інтеграції в культурне життя громад. Вініл повертається із забуття не як ностальгічний артефакт, а як живий культурний феномен, і бібліотеки мають зіграти ключову роль у цьому процесі.

О. Гришко

ЦИФРОВІ КОМУНІКАЦІЇ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ПРИВАБЛИВОГО ОБРАЗУ БІБЛІОТЕКИ СЕРЕД МОЛОДІ

O. Gryshko

DIGITAL COMMUNICATIONS AS A MEANS OF CREATING AN ATTRACTIVE IMAGE OF THE LIBRARY AMONG YOUTH

XXI століття — епоха інформаційного суспільства, коли бібліотека докорінно змінюється і вже є не лише установою з книжковим фондом, а й має багатофункціональне соціокультурне поле у межах своєї діяльності, та видозмінюється в дієвий культурно-освітній центр, що спрямований залучати будь яких читачів-користувачів, але головним чином — молодіжну аудиторію. Останні ж, на жаль, радше не сприймають бібліотеку, чим навпаки, через фізичний простір чи класичні традиційні послуги! Тому важливо створити бачення та сприйняття бібліотеки молодіжною аудиторією через вигоди XXI століття — цифрові сервіси, соціальні мережі та мультимедійний контент.

Актуальність представленої теми дослідження зумовлена потребою розробки сучасних підходів до формування дієвого іміджу бібліотеки для молоді за допомогою цифрових комунікацій. Відтак, вагоме значення мають інноваційні вектори, що дозволяють бібліотеці позиціонувати себе як відкриту установу, що може й відповідає на виклики цифрової епохи.

Отже, метою дослідження є визначення ролі цифрових комунікацій у створенні й формуванні дієвого іміджу бібліотеки серед молодіжної аудиторії; здійснити спробу запропонувати авторське бачення їх використання.

На нашу думку, наукова новизна полягає у стратифікації цифрових комунікацій як стратегічного механізму іміджетворення бібліотечної установи. Власне, наше бачення полягає в представленні практичних моделей цифрового позиціонування бібліотечної установи через співпрацю з молодіжною аудиторією.

Відтак, імідж бібліотеки нами визначено як конгломерат досвіду, стійких уявлень та оцінок, що сформовані в користувацькій парадигмі, на яку впливають наступні фактори: усний досвід поколінь, візуальна привабливість запропонованих послуг; наявність цифрових сервісів; швидкість та доступність інформації в установі; відповідність попиту користувача культурним та цифровим трендам.

Електронні комунікації є головним каналом творення означеного іміджу. Соціальні мережі, власне, цифрові комунікації, сайти, вебплатформи — не лише засоби інформування читачької аудиторії, а й дієві інструменти психоемоційного залучення, творення спільноти, підвищення рівня лояльності користувачів. Зазначимо, що цифровий імідж установи ізольований, адже тісно переплетений з офлайн-активностями, що підсилюють ефект комунікацій. Відтак, продумана та комплексна стратегія уособлює синергію у фізичному й віртуальному просторі, власне — цифровому просторі. Наразі, соціальні мережі — вагомий і найпотужніший канал комунікації з молодіжною аудиторією, які, у свою чергу, надають можливість бібліотечній установі чітко демонструвати сучасність і відкритість. Саме соціальні мережі дозволяють залучати аудиторію до онлайн- і офлайн-подій та уможливають створення зацікавленої аудиторії навколо бібліотечних проєктів, що насамкінець дозволить отримати швидкий фідбек. А використання світлин, відео, інфографіки та інтерактивних форматів — опитування, прямі ефіри — формує образ бібліотеки як інноваційного

та сучасного комунікаційного середовища. Тож, авторський внесок визначається в представленні контент-стратегії, що виступає як синергія інформаційних, освітніх, культурних та розважальних складових з метою підвищення залученості молодіжної аудиторії.

Створення цифрового контенту в бібліотеці, скажімо, віртуальні виставки різної тематики, обов'язково подкасти, інтерактивні презентації — дозволяє установі розширювати освітньо-культурний простір, але вже за межами фізичного приміщення, тобто через фігільний простір бібліотечна установа розширює спектр своїх можливостей. Відтак, новизна представленого бачення полягає в поєднанні трьох базових компонентів, а саме: інформаційний — подання важливої, актуальної, корисної інформації для молоді; емоційний — через візуальні та інтерактивні складові подання матеріалу, що, безумовно, створюють позитивні асоціації; комунікаційний — через коментарі спонукати до залучення аудиторії до активної взаємодії, скажімо, участь у конкурсах, обговоренні, голосуванні. Таким чином, окреслене поєднання факторів уможливить сформувати цілісний, привабливий образ бібліотечної установи.

Зазначимо, що офіційний вебсайт бібліотечної установи є основною платформою, де формується професійний цифровий образ. Отже, головними аспектами його ефективності виступають такі складові, як зрозуміла навігація та адаптація перегляду для мобільних пристроїв; миттєвий доступ до електронних ресурсів. Цифровий брендинг, у свою чергу, включає візуальну айдентику, рівень комунікації та використання візуальних трендів. Ми пропонуємо концепцію «модульного брендингу», де соцмережі, сайт, мультимедійні платформи мають власний стиль, але зберігають цілісність образу бібліотечної установи. Гейміфікацію вважаємо інноваційним напрямом, адже онлайн-квести, читальні челенджі, цифрові марафони створюють позитивний досвід взаємодії та підвищують мотивацію користувачів. Отже, синергія освітньої та ігрової функції уможливорює закріплення дієвого іміджу бібліотечної установи, власне формує її сучасною та привабливою для молоді.

Важливо розуміти, що використання цифрових комунікацій потребує вагомий системний підхід, професійного кадрового забезпечення та регулярного KPI. Планування контенту, врахування потреб різних груп молоді, поєднання онлайн-і офлайн-діяльності, моніторинг результатів комунікацій — вагомими складовими у формуванні позитивного іміджу бібліотеки. Відтак, пропонуємо модель оцінювання ефективності цифрових комунікацій, що включає показники залученості, охоплення аудиторії та інтеграції з культурними проектами. Адже цифрові комунікації є дієвим засобом творення образу бібліотеки серед молоді, відтак, комплексне використання соціальних мереж, мультимедійного контенту, вебсайтів, цифрового брендингу та гейміфікації уможливить підвищення пізнаваності установи; залучення молодіжної аудиторії; зміцнення позиції бібліотеки як сучасного культурного та освітнього центру.

Нарешті, наукова новизна представленого матеріалу полягає в запропонованій нами системі цифрових комунікацій, що поєднує інформаційний, емоційний та комунікаційний компоненти для формування цілісного, привабливого іміджу бібліотеки. Впровадження означеної системи сприятиме розвитку бібліотек як інноваційних та соціально значущих установ у цифровому інформаційному середовищі XXI століття.

Л. Туровська

**БУКТРЕЙЛЕР БІБЛІОТЕЧНОЇ ВИСТАВКИ
ЯК ЗАСІБ СУЧАСНОГО РЕКЛАМУВАННЯ БІБЛІОТЕЧНОГО ФОНДУ**

L. Turovska

**LIBRARY EXHIBITION BOOKTRAILER
AS A MEANS OF MODERN ADVERTISING OF LIBRARY FUNDS**

Стрімкий розвиток глобальної інтернет-мережі та електронних інформаційних технологій відкриває перед бібліотеками нові можливості щодо популяризації своїх фондів із широким використанням мультимедійних ресурсів та продуктів.

Глибоке проникнення відеокультури в усі сфери діяльності суспільства, зокрема в бібліотечну діяльність, спричинило появу у світовому та вітчизняному медіапросторі принципово нового електронного інформаційного продукту — буктрейлера, як засобу промоції друкованої продукції.

За визначенням Української бібліотечної енциклопедії, буктрейлер — це короткий відеоролик (зазвичай тривалістю до трьох хвилин), створений за мотивами певної книги для її рекламування серед відвідувачів книгарень, книготорговельних інтернет-магазинів, користувачів бібліотек, з метою заохочення до читання.

Тривалий час буктрейлер вивчався лише в контексті реклами видавничої справи. Згодом ідею відеоформату підхопили бібліотеки з метою активізації інтересу до своїх фондів, пропагування читання й розширення кола читачької аудиторії.

З початком третього тисячоліття одним із популярних та затребуваних різновидів бібліотечного онлайн-сервісу стали електронні бібліотечні виставки (ЕБВ) як презентація в мережі «Інтернет» за допомогою засобів WEB-технологій віртуальних образів спеціально підібраних та систематизованих творів друку для читачького огляду, ознайомлення та використання. Вивчаючи сутність феномену «бібліотечний буктрейлер», Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського (НБУВ) винайшла принципово нову сферу його застосування — у віртуальній бібліотечній виставковій діяльності з метою найповнішого розкриття змісту ЕБВ в образній, динамічній аудіовізуальній формі.

Основою є багаторічний досвід організації ЕБВ, у березні 2023 р. фахівці Відділу комплексного бібліотечного обслуговування НБУВ зробили важливий крок у справі оптимізації віртуальної виставкової діяльності в спосіб організації буктрейлера ЕБВ. Тоді ж вони виробили визначення: *«Буктрейлер електронної бібліотечної виставки — це коротка змістовна відеоанотація до певної електронної бібліотечної виставки з метою її промоції, рекламування, пропагування та просування, а також привернення читачького інтересу до її перегляду».*

Буктрейлер ЕБВ є її аудіовізуальною характеристикою, створює яскравий, образний аудіо та відеоряд, покликаний передати її атмосферу, визначити наперед враження та інформативну користь з приводу ознайомлення з нею.

Буктрейлер ЕБВ:

- дозволяє в цікавій динамічній формі презентувати користувачам певну ЕБВ з представленими на ній різноманітними (новими або тематичними) виданнями з бібліотечного фонду;
- заохочує користувачів відвідати бібліотеку у фізичний або дистанційний спосіб;
- сприяє економії часу на перегляд користувачами обраної ЕБВ;

- надає можливість бібліотечному працівнику-організатору ЕБВ спробувати себе в ролі режисера відеомонтажу, художника, мультиплікатора тощо на шляху перетворення буктрейлера ЕБВ на витвір мистецтва, побудований за власним сценарієм;
- набуваючи статусу власного електронного інформаційного продукту, покращує імідж бібліотеки загалом.

У широкому сенсі, буктрейлер ЕБВ є новим жанром віртуального бібліотечно-інформаційного обслуговування, який має рекламно-ілюстративний характер та поєднує електронні образи друкованих видань, аудіовізуальне мистецтво та інтернет-технології.

Алгоритм підготовки та покроковий механізм організації буктрейлера ЕБВ покладено в основу технологічної інструкції: «Організація буктрейлера електронної бібліотечної виставки», затвердженої у квітні 2023 р. А розширена методика організації буктрейлера ЕБВ викладена в розділі «Консультації» Інформаційно-аналітичного огляду НАН України, Інформаційно-бібліотечної ради НАН України та Національної бібліотеки України ім. В. І. Вернадського «Робота бібліотек наукових установ Національної академії наук України у 2023 році» (Київ, 2024. Вип. 29. 231 с. С. 80–93).

За технологією своєї організації буктрейлер ЕБВ максимально наближується до самостійного бібліотечного жанру, оживляючи статичну за своєю природою ЕБВ та різнобарвно передаючи її атмосферу тими чи іншими аудіо та відео засобами.

Лінки на перегляд буктрейлерів ЕБВ ВКБО:

<https://www.facebook.com/share/1Yn6DZMHJ6/?mibefid=wwXlfr>

https://www.youtube.com/@vkbo_library

Як бачимо, формат буктрейлера ЕБВ з використанням новітньої технологічної бази надає як бібліотечним фахівцям, так і користувачам низку додаткових можливостей, сприяє досягненню якісно нового рівня повноти задоволення сучасних дистанційних бібліотечно-інформаційних потреб. А сама методика організації буктрейлера ЕБВ, розроблена в НБУВ, може розглядатися як ноу-хау у вітчизняній бібліотечної галузі, зокрема в питаннях оптимізації теорії та практики дистанційного бібліотечно-інформаційного сервісу.

Г. Салата

БІБЛІОТЕКА У XXI СТОЛІТТІ: ЦИФРОВІ ІНСТРУМЕНТИ БРЕНДИНГУ ТА АУДИТОРНОГО ЗАЛУЧЕННЯ

Н. Салата

LIBRARY IN THE XXI CENTURY: DIGITAL TOOLS OF BRANDING AND AUDIENCE ENGAGEMENT

Процеси, пов'язані з розвитком інформаційно-комунікаційної ери та цифрових технологій, що відбуваються у XXI столітті, саме соціокультурні трансформації, у разі змінюють уявлення про роль установ консолідованої інформації — бібліотек — у повсякденному житті соціуму. І якщо раніше вони сприймалася й асоціювалася з будівлею, у якій зберігали, поповнювали та видавали книги, з однаково сумними й суворими бібліотекарками, з тишею в залі, то сьогодні — сприймаються як фігільний простір, інформаційний хаб, відкритий майданчик для комунікації, навчання, творчості й соціальної взаємодії. Тож, особливого значення набуває

питання формування дієвого іміджу бібліотеки серед, скажімо, молодіжної аудиторії, або з-поміж тих, хто найактивніше функціонує у цифрову добу.

Користувач оцінює установу комплексно й без ідеологічного впливу, скажімо, через особистий досвід відвідування, рекомендації, через її присутність у цифровому просторі. Соціальні мережі, електронні сторінки видань, вебсайти, мультимедійний контент — усе це формує перше враження про бібліотеку, тому є важливим у сприйнятті користувачів. Власне, у ХХІ ст. цифрові інструменти виконують стратегічну функцію у творенні образу бібліотечної установи. Адже імідж бібліотеки можна розглядати як поєднання емоційних вражень і раціональних оцінок, що виникають у користувачів. Аудиторія користувачів бібліотеки підсвідомо прагне до відповідності будь-чого у своєму житті, до основних складових викликів інформаційної ери, а саме: зручний інтерфейс, мобільність, технологічність, відкритість до діалогу та нових форматів. В інформаційно-комунікаційну еру частина цього іміджу формується онлайн, відтак, рівень швидкості комунікації, візуальна привабливість та інтерактивність — вагомі складові сучасного образу бібліотечної установи.

Соціальні мережі відіграють важливу роль у взаємодії з користувачами та уможливають фактори не лише з інформування, скажімо, про майбутні заходи чи нові надходження в бібліотеці, а власне, є дієвим інструментом у співпраці з користувачською аудиторією. Атмосферу відкритості, чого так бракує ХХІ століттю, створює ряд складових, зокрема якісне наповнення, використання коротких відео, інтерактивних опитувань, історій, прямих ефірів з авторами чи бібліотекарями. Важливо, щоб така комунікація була неформальною, живою та послідовною.

Для дієвого іміджу бібліотечної установи важливим є її вебсайт, адже є базовою платформою, де користувач отримує першу інформацію про бібліотеку і її послуги, ресурси та події. Вебсайт бібліотеки має бути не лише привабливим і зручним, а й мати якісну навігацію, можливість працювати з мобільного телефону, онлайн-реєстрації, пошуку та замовлення інформаційних продуктів, мати все те, що створює відчуття комфорту, насиченості інформацією, сучасності та професійності. Інакше, або якщо сайт незручний та виглядає застарілим, це може негативно вплинути на загальне сприйняття установи, ба більше — користувач швидко залишить таку бібліотеку.

Вплив на створення й формування дієвого іміджу установи консолідованої інформації має і використання мультимедійного контенту, причому не одноразово, а на постійній основі. Онлайн-презентації та виставки, вебінари, подкасти, інтерактивні акції розширюють межі фізичного простору бібліотеки та спрямовують її на створення фігитального простору, що надає можливість залучити до послуг бібліотеки молодь, яка, скажімо, не має можливості відвідувати заходи офлайн. Тож, представлені приклади демонструють гнучкість бібліотечної установи та її здатність адаптуватися до нових викликів ХХІ століття.

Варто зазначити й про цифровий брендинг: мова йде не лише про візуальну впізнаваність установи, скажімо, логотип чи кольорову гаму, а й про цілісність образу, це і стиль комунікації, і візуальність сприйняття інформації, і чіткість ціннісних орієнтирів. Пам'ятаймо, що якщо бібліотека лише декларує відкритість та інноваційність, аудиторія це відчує і більше не прийде до такої установи. Відкритість та інновації мають підкріплюватися реальним досвідом взаємодії фігитального простору. Перспективним напрямом є подання матеріалу та будь-які рутинні справи

в діяльності установи через гру — гейміфікацію, адже онлайн-квести, тематичні онлайн-челенджі тощо створюють позитивний емоційний фон між установою і користувачем, тим самим стимулюють залученість та привабливість бібліотеки. Переконані, що вище означене процес із взаємодії користувачів з бібліотекою зробить корисним, захопливим і наближеним до інтересів та потреб користувачів.

Водночас, що є важливим у сприйнятті, ефективність цифрових комунікацій та стратегій залежить від ряду факторів, скажімо, їх системності, адже недостатньо створити вебсторінку в інтернеті чи оновити сайт, необхідно мати продуману стратегію, що базована на технологічній складовій, якісній комунікації та розумінні, до прикладу, соціальної місії бібліотечної установи. На наше переконання, гармонійне поєднання означених елементів формуватиме привабливий і позитивний імідж бібліотеки.

І насамкінець, бібліотека як фігитальний простір постає не лише як техніко-технологічно оснащена установа, а і як інноваційний культурний центр, що активно взаємодіє з користувацькою аудиторією, і що важливо — у зручному для неї форматі. Цифрові інструменти — засіб з налагодження соціального діалогу, формування довіри та розширення аудиторії у XXI столітті. А їх цілеспрямоване та узгоджене використання забезпечує бібліотечній установі конкурентоспроможність в інформаційно-комунікаційній ері та підвищує її роль, а можливо, й зміцнює, як соціально значущу інституцію.

В. Кожем'яко

БРЕНДИНГ, ІННОВАЦІЇ ТА СТРАТЕГІЧНИЙ МАРКЕТИНГ ЯК ЧИННИКИ СТАЛОГО РОЗВИТКУ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ

V. Kozhemiako

BRANDING, INNOVATIONS, AND STRATEGIC MARKETING AS FACTORS OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF PUBLIC LIBRARIES OF UKRAINE

Публічні бібліотеки нашої держави працюють в умовах воєнних викликів, цифровізації, незадовільного фінансування та зміни інформаційних потреб користувачів. Звична, або традиційна модель бібліотеки перетворюється на багатofункціональний культурно-інформаційний центр міста, області, громади, району, мікрорайону тощо. Тому маркетингові стратегії — це не допоміжний інструмент, а вагомий важіль забезпечення сталого розвитку бібліотечних установ, підвищення їх суспільної значущості та конкурентоспроможності в інформаційному суспільстві.

Наукова новизна представленого матеріалу полягає у формуванні комплексної моделі маркетингової трансформації публічних бібліотек України, що поєднує брендинг територіального типу, цифровий маркетинг, інструменти соціального партнерства та KPI. Надаємо авторське бачення підходу до позиціонування бібліотечної установи як «майданчика соціальної стійкості громади» в кризових умовах. Переконані, що маркетинг публічної бібліотеки має базуватися на концепції соціально орієнтованого менеджменту, що інтегрує алгоритми традиційного маркетингу з принципами публічної та соціальної цінності. До шляхів вдосконалення, на наше переконання, належить проведення регулярних соціологічних досліджень, можливо і фокус-груп, різного роду анкетувань, що

дозволить виявити інформаційні потреби різних вікових і соціальних груп. Необхідно виокремити ключові сегменти користувачів бібліотеки (діти, молодь, ВПО, ветерани, АТО, УБД, люди похилого віку, підприємці та ін.) та розробити для них окремий інформаційно-комунікаційний пакет послуг бібліотечної установи. Бібліотека має позиціонуватися не лише як місце доступу до книг, а і як центр подій, майданчик навчання, комунікації та підтримки. Звісно, співпрацювати з органами місцевого самоврядування, освітніми закладами, громадськими організаціями, креативними індустріями. Пропонуємо задіяти принцип «адаптивної маркетингової моделі бібліотеки», що передбачає гнучке й швидке коригування стратегій, залежно від змін і коливань у соціумі, демографічної ситуації та рівня цифрової зрілості громади.

Брендинг публічної бібліотеки, на наше переконання, — це не лише створення логотипу, слогану чи системи кольорів бренду, а й формування образу установи у свідомості громади. В умовах децентралізації, ваги набуває локальний брендинг бібліотечних установ, підпорядкованих органам місцевого самоврядування. Складовими ж ефективного брендингу мають стати формування ціннісної пропозиції, візуальна окремішність, послідовна комунікаційна стратегія, репутаційний менеджмент та сторітелінг. Необхідно використовувати парадигму «бібліотека як бренд громади», коли установа стає центром освітнього та культурного потенціалу регіону, де вона знаходиться. Важливу роль відіграють соціальні мережі, зокрема ТікТок, Facebook, Instagram та YouTube, які можуть стати каналами формування бренду бібліотеки та підтримки комунікації з аудиторією.

Цифрова трансформація надає широкі можливості для популяризації бібліотечних установ на основі інноваційних підходів, скажімо: диджитал-маркетинг, таргетована реклама, відеомаркетинг, подкасти та онлайн-заходів, квести тощо. Варто створювати креативні простори, такі як коворкінги, майданчики неформальної освіти з інтеграцією електронних ресурсів, віртуальних виставок, наповнення електронних каталогів, використання мобільних застосунків або їх створення.

Вагому роль у популяризації відіграє участь бібліотечних установ у всеукраїнських та міжнародних культурних ініціативах. Також пропонуємо концепцію гібридної комунікації, що поєднує офлайн-події з їх обов'язковим цифровим супроводом — стримінг, фотозвіти та ін., що значно розширює аудиторію бібліотеки. Таким чином, через адаптацію маркетингових технологій до специфіки некомерційної культурної установи — бібліотеки — матимемо ефективність маркетингових стратегій, що повинна вимірюватися не лише кількістю відвідувань, а й рівнем залученості громади, ступенем довіри та соціального впливу. Впровадження системи багаторівневої оцінки, кількісних та якісних показників, участь у громадських ініціативах, рівень партнерства, економічна ефективність використання бюджетних коштів — у кінцевому результаті стануть чинниками сталого розвитку публічних бібліотек України.

Серед рекомендацій — запровадження регулярного маркетингового аудиту, підвищення кваліфікації бібліотечних працівників у сфері цифрового маркетингу, розробку методичних рекомендацій із брендингу бібліотек та формування єдиної інформаційної платформи для обміну кращими практиками. Пропонуємо до розгляду індекс маркетингової стійкості бібліотеки, що враховує рівень цифровізації, інтенсивність комунікації, соціальний вплив та партнерську активність. Переконані,

що популяризація публічних бібліотек України — процес, що вимагає переходу від фрагментарних рекламних заходів до системної маркетингової політики, вплетеної у стратегію розвитку громади, регіону, краю, країни. Брендинг, цифрові технології, партнерський маркетинг, KPI — інструменти, що формують системний підхід до підвищення суспільної ролі бібліотек. Отже, перспективи майбутніх досліджень полягають у розробці маркетингової концепції розвитку бібліотечних установ нашої держави, скажімо, публічних бібліотек, що враховуватиме особливості й специфіку регіону та, безумовно, виклики воєнного часу. Вважаємо, що представлені підходи загалом уможливають сприймати бібліотеку як важливий ресурс у розвитку громадянського суспільства України.

Узагальнюючи викладене, наголошуємо, що маркетинг у бібліотечних установах є вагомим складовою їх сталого розвитку. Важливо, щоб управлінські рішення у сфері бібліотечної справи ґрунтувалися на аналітиці, оцінюванні ефективності та довгостроковому стратегічному плануванні, а партнерська взаємодія з освітніми, культурними та громадськими інституціями посилювала соціальний вплив бібліотек. Таким чином, брендинг, інновації та стратегічний маркетинг як чинники сталого розвитку публічних бібліотек України виступають основою стратегічної модернізації їхньої маркетингової діяльності, що є необхідною умовою зміцнення ролі публічних бібліотек у розвитку демократичного суспільства.

В. Опанасенко

БІБЛІОТЕЧНИЙ БРЕНДИНГ ЯК ІНСТРУМЕНТ КАПІТАЛІЗАЦІЇ СОЦІАЛЬНОЇ ДОВІРИ

V. Opanasenko

LIBRARY BRANDING AS A TOOL FOR CAPITALIZING SOCIAL TRUST

Системний підхід до розбудови привабливого для сучасного користувача іміджу бібліотеки як соціокомунікаційної установи має спиратися на діалектичний взаємозв'язок двох базових складових брендингу: аксіологічної та функціональної. В основі аксіологічної складової брендингу — ідея просування в суспільстві цінності бібліотеки як унікальної загальнодоступної інституції, що виконує двоєдину функцію — збереження національної ідентичності та формування інтелектуальної еліти майбутнього. Місія бібліотек, спрямована на консолідацію та верифікацію знань, що акумульовані в їх потужних інформаційних ресурсах, об'єднаних каналами відкритого доступу та оснащених найсучаснішими мережними сервісами, має просуватися на всіх рівнях взаємодії з реальними та потенційними користувачами. Ідея незмінної цінності бібліотеки як джерела достовірної і якісної інформації та найціннішої скарбниці знань людства має стати основою формулювання місії і візії кожної української бібліотеки.

За результатами аналізу аксіологічної складової брендингу сучасних бібліотек більшість з них чітко позиціонують себе як відкритий для всіх прошарків суспільства центр знань, осередок творчого розвитку та змістовного дозвілля, комфортний, безпечний та інклюзивний комунікаційний простір. Серед цінностей, на яких ґрунтуються майже всі сучасні бібліотечні стратегії розвитку: позитивна філософія взаємодії з користувачами, розкриття їх творчих можливостей; відкритість і доступність інформаційних ресурсів та сервісів; проактивне впровадження інновацій; культура лідерства та партнерства; відповідальність та громадянська стійкість.

З чіткого формулювання візії та місії починається розбудова інфраструктури бібліотечної екосистеми, яка складається із сукупності клієнтоорієнтованих сервісів, комфортного, технологічного й мультифункціонального фізичного простору. Так, у «Стратегії бібліотеки Київської Політехніки на 2026–2028 рр.» зазначена необхідність розбудови фізично безпечного, енергонезалежного, інклюзивного, психологічно комфортного простору, забезпечення його креативного планування з акцентом на технологічно насичені навчальні середовища (<https://www.library.kpi.ua/about-library/misiya-biblioteky/>). Головна перевага мультифункціональності бібліотечного простору — це можливість поєднання в ньому вільного доступу до технологій та живого спілкування з однодумцями, підтримка сталих традицій та розвитку культурних, освітніх, мистецьких ініціатив.

Просування бренду сучасної бібліотеки має базуватися на зворотньому зв'язку із користувачами, вивчення їх інформаційних, комунікаційних та соціокультурних потреб, ступеня задоволеності бібліотечними сервісами. Найефективнішою формою оцінки ефективності бібліотечного брендингу є індекс капіталізації бренду, який базується на таких показниках: лояльності (коефіцієнт повернення користувачів до бібліотеки протягом певного проміжку часу); охоплення (частка присутності користувачів в медіапросторі бібліотеки, частота відвідуваності її сайту та месенджерів, користування чат-ботом бібліотечних послуг та ін.); емоційності відгуків (тональність згадок бібліотеки у соціальних мережах, кількість лайків та репостів її рекламних та інформаційних повідомлень). Ретельне відстеження реакцій користувачів на ті чи інші бібліотечні заходи, новітні послуги та форми обслуговування є потужним резервом для вдосконалення всіх складових бібліотечної екосистеми.

Налагодження бібліотеками стійкого зворотного зв'язку з користувачами дозволило визначити пріоритети сучасної молоді, які сприяють залученню її до бібліотеки. Серед них: можливість брати участь в офлайн-подіях (зустрічах із зірковими спікерами, відомими культурними діячами, поетами, письменниками), долучатися до «цифрового детоксу», психологічного розвантаження та інтелектуального дозвілля. Наприклад, Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого лише за лютий 2026 р. провела творчі зустрічі з популярним українським письменником Андрієм Кокотюхою, талановитим режисером Ахтемом Сейтаблаєвим, у музичній вітальні бібліотеки щотижня виступають зірки естради та народні артисти України, у арт-галереї проходять виставки живопису модних українських художників. У структурі багатьох публічних та університетських бібліотек України працюють нині курси штучного інтелекту, молодіжні хаби та коворкінги, різноманітні клуби за інтересами, що об'єднують однодумців, популяризують медіаграмотність та цифрову освіту, надають можливість безкоштовного користування VR-шоломами та 3D-друком. Більшість університетських бібліотек запровадили послуги чат-боту, який аналізує вподобання користувачів та надсилає їм персоналізовані рекомендації бібліотечних книг та подій. Рекламування серед користувачів означених можливостей бібліотек теж є потужним інструментом продуктивного бібліотечного брендингу.

Ефективною ідеєю бібліотечного брендингу є позиціонування бібліотечного простору як локації відкритості, інтелектуального драйву та естетики. Варто всіляко підтримувати намагання Української бібліотечної асоціації щодо впровадження в українських бібліотеках данської моделі «Бібліотека — чотири простори: простір

навчання, простір натхнення, простір подій, простір зустрічей». Таким чином, системна розбудова аксіологічної та функціональної складових брендингу, що базуються на означених цінностях і просторових моделях, дозволить повною мірою реалізувати його потенціал як інструмента соціальної довіри та тяжіння користувачів до бібліотечної екосистеми.

О. Клименко, О. Сокур

**МЕСЕНДЖЕР ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ БІБЛІОТЕКАРІВ
НАУКОВИХ УСТАНОВ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ**

O. Klymenko, O. Sokur

**MESSANGER AS A TOOL OF PROFESSIONAL COMMUNICATION
OF LIBRARIANS OF SCIENTIFIC INSTITUTIONS OF THE NATIONAL ACADEMY
OF SCIENCES OF UKRAINE**

Сучасне цифрове середовище зумовило зміни не лише в інформаційних і освітніх потребах користувачів, а й у фаховій комунікації бібліотекарів. Розбудова цифрового простору стимулювало зростання присутності бібліотекарів у соціальних мережах та месенджерах, які виступають потужними інструментами бібліотечної комунікації, роблять бібліотеки «видимими» для потенційних користувачів, сприяють підвищенню іміджу бібліотечного інституту в українському суспільстві через налагодження зв'язків із громадськістю та прямого маркетингу, обміну думками тощо. В умовах довготривалої війни саме фахові об'єднання в соціальних мережах та професійні групи в месенджерах допомагають налагоджувати інтерактивну взаємодію, стимулювати професійну активність, наповнювати інтернет-простір фаховим змістом, допомагають орієнтуватися в потоці фахової інформації тощо, тим самим формуючи надійну інституціональну систему корпоративної комунікації.

Від самого початку карантинних обмежень під час пандемії COVID-19 у березні 2020 р. було започатковано в месенджері Viber професійну групу «Мережа» для бібліотекарів наукових установ Національної академії наук України (НАН України), яка на 01.01.2020 р. нараховувала 95 установ (Viber був обраний через популярність, доступність і функціонал: можливість здійснювати аудіо- та відеодзвінки, дзвінки на стаціонарний телефон, миттєвий обмін повідомленнями). З початком повномасштабного вторгнення Російської Федерації на територію України 24 лютого 2022 р. ця група стала єдиним оперативним каналом зв'язку між академічними бібліотеками, які розташовані в Києві, Харкові, Львові, Миколаєві, Одесі, Кривому Розі, Дніпрі, Полтаві, Сумах, Ужгороді.

Основними завданнями новоствореного каналу корпоративної комунікації в умовах війни за Незалежність України було виокремлено: актуальний науково-методичний супровід функціонування бібліотек наукових установ НАН України; масштабування в організації діяльності академічної мережі бібліотек; динамічне вирішення нагальних практичних питань; розповсюдження точної та своєчасної інформації та важливих текстових, аудіо- чи відеофайлів; постійний (почасти цілодобовий) зв'язок із бібліотекарями-учасниками групи; миттєвий обмін різноманітним контентом у багатофункціональній книзі довгострокових контактів. *Базовим принципами* професійної групи «Мережа» стали: зведення централізації зверху до мінімуму (суб'єкт-суб'єктна взаємодія), відкритість (включення в групу

всіх охочих), демократичність (будь-які проблемні питання обговорюються на загал), мобільний обмін миттєвими повідомленнями як домінуючої символічної інтеракції вузького кола зацікавлених осіб-одномумців, оптимізація професійних зв'язків. *Чільною перевагою* професійної комунікації в групі стала надійна науково-методична підтримка задля підвищення ефективності діяльності академічних бібліотек як інформаційного базису фундаментальних і прикладних наукових досліджень.

Тобто, професійна група «Мережа» в месенджері Viber для бібліотекарів наукових установ Національної академії наук України стала невіддільним складником комунікативної стратегії Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського в умовах полікризових явищ.

Сьогодні ця група стала дієвою платформою презентації усіх напрямів діяльності бібліотеки (від збереження цінних документів фонду в умовах обстрілів до проведення різноаспектних івентів), установлення та поглиблення контактів, створення професійних колаборацій, обміну фаховою інформацією та апробованим досвідом, майданчиком підвищення кваліфікації тощо в процесі ефективної інформаційно-комунікаційної взаємодії бібліотечних працівників академічної мережі.

Через месенджер бібліотекарі наукових установ НАН України оперативно отримують актуальну інформацію від методистів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (НБУВ) про конференції, семінари і вебінари від Державної науково-технічної бібліотеки України, Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника, Національної наукової сільськогосподарської бібліотеки Національної академії аграрних наук, Національної наукової медичної бібліотеки України, Науково-технічної бібліотеки імені Г. І. Денисенка Національного технічного університету «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського», Наукової бібліотеки Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, Української бібліотечної асоціації тощо; дізнаються про нові можливості від Clarivate та Вікімедіа України, розробки від Міністерства цифрової трансформації України тощо. Бібліотечні працівники регулярно інформуються щодо розміщення дослідницьких даних у Репозитарії відкритих даних НАН України DataverseUA (проект Horizon Europa), відкритий доступ та відкриту науку.

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського як головний науково-методичний центр бібліотечної мережі НАН України (<http://irbis-nbuv.gov.ua/everlib/item/eg-0004724>), яка на 01.01.2026 р. нараховує 92 установи, чотири рази на рік організовує тематичні науково-методичні семінари в межах підвищення кваліфікації українських бібліотекарів, доповідачами й активними учасниками яких є бібліотечні працівники наукових установ Національної академії наук України. Інформація про ці заходи також розповсюджується в месенджері. Бібліотекарі беруть активну участь у культурно-освітніх заходах НБУВ, інформацію про які також отримують у групі «Мережа» (до прикладу, заходи присвячені історичним бібліотекам та колекціям, що мають історико-культурну цінність, презентації видань С. Жадан «Вишиваний. Король України», О. Шульгин «Вибрані твори» тощо).

Бібліотечні працівники наукових установ Національної академії наук України у Viber обговорюють нагальні питання з передплати наукової періодики, особливостей обліку дисертацій, надходження обов'язкового примірника академічних видань до фондів НБУВ, створення бібліографічного запису на певне видання, обмінюються контактною інформацією, публікують списки обмінних фондів, вітають колег

з публікаціями у фаховій періодиці та інше. У період тривалих відключень світла та перебоїв у роботі інтернету в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського, бібліотекарі також регулярно інформувалися про складнощі, які виникають у роботі через названі проблеми.

Прикладом ефективності цього каналу зв'язку є допис завідувачки бібліотеки Інституту біохімії імені Лопатюка НАН України Ольги Войцехівської: «Багато цікавої і корисної інформації. Це як скарбничка з підказками».

Професійна комунікація бібліотекарів наукових установ Національної академії наук України є специфічною смисловою комунікацією, що передає професійні знання та реалізовується в конкретному професійному бібліотечному середовищі. Як канал професійної комунікації месенджери є новим перспективним засобом організаційно-виробничої структури, виступаючи одночасно і як інформаційний ресурс. У процесі професійної комунікації бібліотекарі академічної мережі використовують цю платформу як майданчик для інформування та взаємодії у професійній спільноті.

Перспективним напрямом розбудови корпоративної комунікації бібліотекарів наукових установ Національної академії наук України, на наше переконання, є створення та публікація якісного фахового відеоконтенту на офіційному YouTube-каналі Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського як окремого інформаційного ресурсу. Адже за допомогою візуального контенту забезпечується високий ступінь утримання уваги підписників та залучення нових користувачів найбільшої наукової книгозбірні держави. Саме такий підхід здатен вплинути, насамперед, на підвищення фахового рівня бібліотекарів мережі, загальне охоплення аудиторії, підвищити «видимість» академічних бібліотек та сприяти зростанню уваги до них.

М. Опірський

ЕТАПИ АГРЕГАЦІЇ КОРПОРАТИВНОГО ЦИФРОВОГО РЕСУРСУ «БІБЛІОТЕЧНА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ХАРКІВЩИНИ»

М. Oprirskyi

STAGES OF AGGREGATION OF THE CORPORATE DIGITAL RESOURCE “LIBRARY ENCYCLOPEDIA OF KHARKIV REGION”

У 2026 р. виповнюється 10 років від першої публічної презентації регіонального корпоративного проекту «Бібліотечна енциклопедія Харківщини» (<https://libenc.korolenko.kharkov.com>), мета якого — «інтелектуальна інтеграція для виявлення загального здобутку бібліотечної галузі регіону та його популяризація». На цей час відсутні публікації фахівців, присвячених узагальненню досягнень цього унікального регіонального корпоративного проекту, який є визначним явищем бібліотечної енциклопедистики України.

«Бібліотечна енциклопедія Харківщини» представлена в електронному бібліографічному виданні «Корпус енциклопедичних видань України: бібліографічний онлайн-показник», створеного Інститутом енциклопедичних досліджень України. Для інформування про розвиток проекту на Facebook створено загальнодоступну групу.

Основними етапами агрегації корпоративного цифрового ресурсу «Бібліотечна енциклопедія Харківщини» є: підготовчий етап (2014–2016 рр.), етап активного

наповнення контенту регіональної бібліотечної енциклопедії (2017–2022 рр.); етап сталого розвитку корпоративного цифрового ресурсу (2023 р. — по теперішній час).

Специфічними ознаками першого етапу реалізації регіонального корпоративного проєкту «Бібліотечна енциклопедія Харківщини» стало створення концептуальної та організаційно-методичної бази його втілення, обґрунтування та презентація Харківською державною науковою бібліотекою імені В. Г. Короленка (ХДНБК) як ініціатора та координатора проєкту його тематичної структури, визначення складу редколегії і групи технічної підтримки цифрової платформи енциклопедії, формування авторських колективів на базі бібліотек-партнерів. Серед співорганізаторів проєкту були представники таких авторитетних і потужних бібліотек регіону як Центральна наукова бібліотека Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, Наукової бібліотеки Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут», НТБ Національного аерокосмічного університету «Харківський аерокосмічний інститут імені М. Є. Жуковського», наукових бібліотек Харківського національного медичного університету, Харківського національного університету радіоелектроніки, Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого, Харківського національного аграрного університету ім. В. В. Докучаєва, Харківської обласної універсальної наукової бібліотеки, Харківської обласної бібліотеки для дітей, Харківської обласної бібліотеки для юнацтва, Центральної міської бібліотеки Харкова, Харківської міської музично-театральної бібліотеки та ін. Керівником проєкту було обрано одну з його ініціаторів — заступницю директора з наукової роботи ХДНБК Л. В. Глазуну. Завдяки організованим нею циклам занять із методики розробки словника статей для енциклопедії та особливостей їх написання, за два роки підготовчого етапу реалізації проєкту було написано 60 енциклопедичних статей, підготовлених 45 авторами — представниками наукових і публічних бібліотек Харкова, викладачами Харківської державної академії культури. Демоверсія енциклопедії вперше була представлена на CD і презентована бібліотечній громадськості на XIX міжнародній науково-практичній конференції «Короленківські читання — 2016». У цьому ж році контент «Бібліотечної енциклопедії Харківщини» був оприлюднений на спеціальному розділі офіційного сайту ХДНБК.

Етап активного наповнення контенту регіональної бібліотечної енциклопедії (2017–2022 рр.) відзначився тим, що для 20 її тематичних розділів було створено близько 100 нових статей, більшість з яких присвячено персоналіям видатних бібліотекознавців-харківців, а також історії бібліотечної справи регіону, провідним бібліотекам Харкова, бібліотечному краєзнавству, унікальним документним фондам бібліотек Харківщини, її періодичним бібліотечним виданням. Велика увага приділялася висвітленню бібліотечних інновацій: напрямам опанування новітніх інформаційних технологій, проєктній діяльності бібліотек регіону. Лише авторський колектив ХДНБК подав до редколегії більше 20 енциклопедичних статей про проєкти, які виконуються в бібліотеці, про найцікавіші напрямки її роботи, зокрема про бібліотечні подкасти, бібліотечний коворкінг, бібліотечні нетикет та інфографіку.

Початок повномасштабного російського вторгнення призупинив роботу над проєктом, історична будівля ХДНБК зазнала суттєвих руйнувань внаслідок ракетних обстрілів Харкова, колектив бібліотеки перейшов на дистанційний формат роботи. Але вже з 2023 р. роботу над проєктом було відновлено й розпочався етап

сталого розвитку корпоративного цифрового ресурсу «Бібліотечна енциклопедія Харківщини» (2023 р. — по теперішній час). На початок 2026 р. обсяг цього ресурсу — 28 енциклопедичних статей, з них 83 статті (36 %) були присвячені персоналіям, 58 статей (25,4 %) — історії бібліотечної справи Харківщини, 14 статей (6 %) — бібліотекам Харкова та області, 11 статей (5 %) — новітнім інформаційним технологіям, 9 статей (4 %) — бібліографічній діяльності бібліотек, 8 статей (3,5 %) — документним фондам бібліотек Харківщини, 7 статей (3 %) — фаховим виданням як каналам професійної комунікації, 6 статей (2,6 %) — бібліотечному краєзнавству, 6 статей (2,6 %) — проєктній діяльності бібліотек, 6 статей (2,6 %) — професійній бібліотечній освіті на Харківщині, 4 статті (1,8 %) — професійним асоціаціям, об'єднанням, з'їздам, конференціям. Від 1 до 3 статей було в розділах «Соціокультурна діяльність бібліотек», «Бібліотечне обслуговування», «Науково-дослідна діяльність бібліотек», «Науково-методична робота, інноваційна практика», «Бібліотечний маркетинг, зв'язки з громадськістю», «Книга. Книжкова справа на Харківщині». На жаль, жодної статті не було опубліковано в рубриках «Бібліотечний менеджмент», «Міжнародні зв'язки бібліотек Харкова», «Інтеграція діяльності бібліотек, архівів, музеїв», хоча щорічно на міжнародній науково-практичній конференції «Королівські читання» ці проблеми обговорюються достатньо жваво.

Отже, динаміка розвитку та тематична структура контенту регіонального бібліотечного проєкту свідчить про сталість та системність його розбудови, прагнення організаторів та редколегії зберегти баланс у наповненні двох базових складових: історичної регіоналістики та бібліотечної інноватики. Понад третину енциклопедії присвячено персоналіям, що дозволяє висвітлити вагомий внесок харківської бібліотекознавчої школи в розвиток теорії і практики бібліотечної галузі країни, ще майже третина контенту відбиває еволюцію бібліотечної мережі Харківщини та її інституціональні особливості. Розділи бібліотечної інноватики та терміносистема цієї предметної області, яка представлена нині в енциклопедії, потребує більш ґрунтовного наповнення й змістовного вдосконалення, що є найближчою перспективою розвитку цього масштабного регіонального проєкту.

В. Міронов

НАПРЯМИ І ПЕРСПЕКТИВИ ВДОСКОНАЛЕННЯ БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ РОЗВИТКУ ТУРИЗМУ ПІВДЕННОЇ УКРАЇНИ

V. Mironov

DIRECTIONS AND PROSPECTS OF IMPROVING LIBRARY AND INFORMATION SUPPORT FOR TOURISM DEVELOPMENT IN SOUTHERN UKRAINE

Проблема удосконалення бібліотечно-інформаційного забезпечення розвитку туризму Південної України — один із напрямів регіонального відновлення в умовах нагальних потреб трансформації соціокультурного простору та зміни економічних пріоритетів. Загально доведений факт, що Південні області нашої Батьківщини завжди формували дієвий туристичний потенціал, адже це край, що уособлює та конгломерує природні ресурси, рекреацію, морське узбережжя, історико-культурну спадщину, власне, багатонаціональні традиції та розгалужену мережу закладів культури... Водночас війна призвела до руйнації значної частини туристичної інфраструктури, зниження майже нанівель інвестиційної активності,

кардинальної зміни структури попиту, якщо не сказати — її знищення, і, нарешті, цілком зрозумілим є факт — скорочення туристичних потоків. Тому вагомим сенсу набуває формування нової моделі інформаційної підтримки туризму, у якій бібліотечні установи регіону зможуть виступати системоутворюючими елементами регіональної туристичної сторінки економіки України. Адже воєнні реалії зумовили глибоку трансформацію бібліотечного управління в означених областях нашої держави. Бібліотеки працюють у надскладних безпечових умовах, зазнають фізичного пошкодження фондів, мають обмеження фінансових ресурсів, кадрових професійних втрат і порушення класичних комунікаційних зв'язків. Але саме в цих умовах, на наше переконання, посилилася їхня роль та соціокультурна «вага» як центрів інформаційної, ба більше — державницької стійкості громад.

Проблема умов до збереження документальної спадщини, оперативне оцифрування унікальних краєзнавчих матеріалів, формування електронних ресурсів і архівів історії краю та кропітке збирання і фіксація усних свідчень про події воєнного періоду, формують новий напрям діяльності, що має довгострокове значення для розвитку військово-історичного та культурно-пізнавального туризму Південної України. Нами вперше обґрунтовано постулат, що бібліотечні установи означеного регіону, формують інформаційну основу майбутнього туристичного відновлення.

Війна актуалізувала застосування комплексної моделі бібліотечного менеджменту, що інтегрує класичні бібліотечні функції з електронними сервісами, антикризовим управлінням і, головне, соціальною підтримкою населення. Бібліотечні установи, означених територій нашої держави, виконують функції комунікаційних центрів для внутрішньо переміщених осіб, майданчиків соціальної адаптації, просторів культурного діалогу, часто, навіть як психологічна допомога користувачам, а отже, їхня діяльність безпосередньо впливає на формування нових туристичних сфер регіону та сприяє синергії локальних спільнот і збереженню регіональної ідентичності. Відтак, наукова новизна представленої роботи полягає в концептуалізації бібліотечного управління воєнного періоду як складника формування інформаційної безпеки туристичної галузі та підґрунтя для післявоєнного ребрендингу Півдня України.

Інформаційно-комунікаційні форми та технології діяльності бібліотечних установ виокремлюємо як дієві алгоритми розвитку бібліотечного туризму — культурно-пізнавального туризму, що включає бібліотечні ресурси в систему місцевих туристичних маршрутів. Нами представлено авторське визначення бібліотечного туризму як конгломерату організаційно-цифрових практик, векторованих на введення бібліотечних установ до туристичної інфраструктури краю через представлення фондів, архівів, локальних історій та культурних подій. Переконані, що для Півдня України це є актуальним, з огляду на багатоаспектність історико-культурного формування, етнічних традицій та наявність значного краєзнавчого матеріалу і потенціалу.

Прикладне значення мають електронні краєзнавчі ресурси та колекції рідкісних видань, віртуальні виставки та екскурсії, інтерактивні мапи історичних, а відтак туристичних, об'єктів з QR-навігацією, мультимедійні гіді, що створюються в межах діяльності бібліотечних установ. Означений перелік інструментів розширює доступ до інформації та сприяє популяризації туристичних майданчиків краю, як з-поміж внутрішніх, так і серед потенційних іноземних відвідувачів. Ми переконані,

що синергія бібліотечних інформаційних технологій з місцевими туристичними осередками підвищує якість туристичного продукту, формує комплексний образ території, посилює комунікаційну взаємодію між культурною та туристичною інфраструктурою краю. Відтак, наукову новизну проблеми вбачаємо в розробці механізму (структури) інтеграції бібліотечних установ Південної України до системи територіального брендингу, а це, у свою чергу, передбачає залучення електронного контенту як алгоритму формування дієвого іміджу регіону.

Перспективи удосконалення бібліотечно-інформаційного забезпечення розвитку туризму в Україні, на нашу думку, варто окреслити через парадигму системної модернізації бібліотечної мережі з урахуванням регіональної специфіки Півдня нашої держави. Вважаємо за необхідне вказати на доцільність створення інтегрованих цифрових туристично-інформаційних майданчиків, безпосередньо на основі бібліотечних фізичних та електронних ресурсів, що концентруватимуть краєзнавчі фонди, архівні документи, мультимедійний матеріал та докладну інформацію про туристичну інфраструктуру краю. Адже зазначена платформа може стати центром єдиного інформаційного простору Півдня України й забезпечить систематизацію та доступ до туристично важливих і значущих відомостей, матеріалів, даних тощо. Визначаємо за необхідне започаткувати багатомовний цифровий контент з метою інтеграції регіону до світового туристичного простору та підтримання позитивного іміджу нашої держави за її межами.

Вагомим вектором удосконалення вище означеної теми дослідження є міжсекторальна взаємодія бібліотечних установ з об'єктами й суб'єктами туристичної інфраструктури, органами місцевого самоврядування та об'єднаними територіальними громадами й закладами освіти. Саме така колаборація уможливіло формування спектру туристичних продуктів, що поєднують подієвий, історико-культурний та освітній компоненти. А впровадження механізмів стратегічного планування, проектного фінансування, грантової підтримки та державно-приватного партнерства дозволить реалізувати бібліотечно-туристичні ініціативи в південних регіонах. Окрему увагу варто приділити формуванню ряду компетентностей бібліотечних фахівців у сфері цифрових комунікацій, інформаційного менеджменту, маркетингу і стратегічного планування.

Насамкінець, дозволимо підсумувати, що удосконалення бібліотечно-інформаційного забезпечення розвитку туризму Південної України розглядається нами як багатоаспектний процес, що поєднує ряд площин: антикризовий менеджмент, електронну трансформацію, збереження культурної спадщини та формування привабливої туристичної ідентичності регіону. Вбачаємо першість у розробленні структурної конфігурації бібліотечної установи як активного гравця регіональної туристичної екосистеми, що забезпечить системну єдність культурних ресурсів, інформаційних технологій і стратегій територіального розвитку. Втілення в життя означених напрямів сприятиме дієвому формуванню якісної інформаційної підтримки туризму, посиленню конкурентоспроможності Південної України та створенню передумов для його сталого, швидкого, якісного і сучасного післявоєнного відновлення.

Н. Бачинська

**КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД
У ПІДГОТОВЦІ БІБЛІОТЕЧНО-АРХІВНИХ ФАХІВЦІВ:
ВІД ТРАДИЦІЇ ДО ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ**

N. Bachynska

**COMPETENCY-BASED APPROACH IN THE TRAINING
OF LIBRARY AND ARCHIVAL SPECIALISTS:
FROM TRADITION TO DIGITAL TECHNOLOGIES**

Трансформацію та пошук нових векторів, наразі, переживає підготовка фахівців зі спеціальності 029 та В13, адже класичні методи навчання, що базувалися на традиційних теоретичних знаннях і практичних навичках, стрімко доповнюються дієвими цифровими технологіями. Актуальність теми зумовлена потребою формування професіоналів нового типу, які в подальшому зможуть якісно працювати в умовах цифрової трансформації XXI століття, синергувати знання з бібліотекознавства, архівознавства та інформаційних технологій і володіти компетенціями, необхідними для інноваційної практичної діяльності. Метою представленого матеріалу є спроба викристалізувати можливості компетентнісного підходу в процесі підготовки фахівців означеної спеціальності, векторувати тенденції синергії традиційних і цифрових методів навчання та запропонувати наше бачення конвергентної підготовки фахівців.

Наукову новизну визначаємо як подання компетентнісного підходу через алгоритм синергії традиційних і цифрових освітніх практик. Наше бачення полягає в запропонованій конструкції підготовки фахівців, що інтегрує класичні вміння й навички із цифровими інструментами та спектром міждисциплінарних компетенцій. Власне, це і є компетентнісний підхід, що базований на постулатах, які переконливо твердять, що навчання спрямоване і на набуття знань, і на формування комплексних умінь і навичок, реалізованих у майбутньому в професійній діяльності фахівця зі спеціальності.

При підготовці фахівців з означеної спеціальності, застосовуються теоретико-методологічні наративи з бібліотекознавства, архівознавства, інформаційних технологій. Застосовуються на практиці уміння працювати з електронними ресурсами, цифровими базами даних та системами управління документами. Нарешті, спектр аналітико-комунікаційних компетенцій та уміння інтегрувати традиційні методи до техніко-технологічних умов XXI століття.

Відтак, компетентнісний підхід поєднує класичні навчальні практики з інноваційними цифровими практиками, що зрештою формує професіонала, фахівця своєї справи, який може й повинен бути затребуваним у сучасному інформаційному середовищі.

Загальновідомо, що використання інформаційних технологій в освітньому процесі є необхідним елементом підготовки спеціалістів будь-якої спеціальності, зокрема й фахівців з 029 та В13. Відтак, варто назвати й інструментарій: це, насамперед, електронні каталоги, цифрові архіви, системи управління контентом, безумовно, це й онлайн-платформи для дистанційного і змішаного навчання та практичних завдань; електронні ресурси для формування умінь і навичок роботи з інформаційними потоками; різного роду програми для створення презентацій.

Ми пропонуємо впровадження, на постійній основі, системної інтеграції цифрових інструментів у кожний навчальний модуль, що одночасно формуватиме теоретичні і практичні уміння та навички і, головне, спектр цифрових компетенцій. Адже компетентнісний підхід — це синергія традиційних, цифрових методів та міждисциплінарних навичок. Скажімо, традиційні методи — це вміння й алгоритми роботи з паперовими та електронними документами, архівними фондами, класичні методики аналізу та систематизації інформації; цифрові технології — це електронні бази, цифрові платформи, інтерактивні інструменти тощо; міждисциплінарні навички — це менеджмент інформаційними процесами, розвиток і застосування критичного мислення, соціальна комунікація та вміння працювати в команді. Як результат, інтеграція приведених вище компонентів забезпечить формування професіонала, здатного ефективно реагувати на зміни в професійному середовищі та виконувати складні інформаційно-бібліотечні та архівні завдання.

Вважаємо, що основними практичними методами, що варто широко впроваджувати в навчальний процес, є як класичні, так і нові методи навчання. Так, скажімо, модульне навчання, де маємо поєднання тригону: теорія, практика, цифрові інструменти. Також варто назвати проектні завдання та кейси, за допомогою яких реальні професійні ситуації та завдання можна моделювати; онлайн-лабораторії для відпрацювання навичок менеджменту електронними ресурсами; інтерактивні формати для підвищення якісної залученості здобувачів. Наше бачення, а відтак і новизна, полягає в розробці комплексної системи практичної підготовки, де цифрові технології не лише доповнюють, а й підсилюють класичні методи навчання.

Таким чином, впровадження компетентнісного підходу в підготовку фахівців зі спеціальності потребує системного поєднання класичних і цифрових методів та модернізації навчальних програм; розвитку міждисциплінарних компетенцій; підготовки викладачів до роботи із цифровими платформами та інноваційними методиками. Запропоноване нами бачення дозволяє створити ефективну модель підготовки, що відповідає вимогам сучасного ринку праці та запитам інформаційного суспільства.

Компетентнісний підхід у підготовці фахівців спеціальності 029/B13 уможливить формування комплексних професійних і цифрових компетенцій; інтеграцію традиційних знань і сучасних технологій; розвиток аналітичного, критичного й креативного мислення; підготовку фахівців до роботи в умовах цифрової трансформації. Отже, наукова новизна полягає у створенні системної моделі підготовки фахівців з означеної спеціальності, що інтегрує класичні та цифрові методи навчання, відтак, бачення автора в цьому контексті полягає в розробці практично-орієнтованих стратегій формування компетентностей. Розробка й впровадження представленого бачення забезпечить якісну підготовку фахівців до професійної діяльності, в умовах цифрового суспільства XXI століття та формує сучасний, привабливий імідж освітніх програм спеціальності 029/B13.

О. Ауліна

СПЕЦИФИКА РОЗВИТКУ БІБЛІОТЕЧНОЇ СПРАВИ В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ

O. Aulina

SPECIFICS OF LIBRARY DEVELOPMENT IN THE CONTEXT OF DIGITAL TRANSFORMATIONS DURING RUSSIAN AGGRESSION AGAINST UKRAINE

У ХХІ столітті розвиток інформаційного суспільства визначається інтенсивною цифровізацією соціокультурних процесів, трансформацією комунікаційних практик та переосмисленням ролі інституцій пам'яті. Бібліотеки як ключові суб'єкти інформаційної, освітньої та культурної інфраструктури зазнають глибоких структурних змін, що особливо загострилися в умовах повномасштабної російської агресії проти України. Воєнний контекст не лише прискорив цифрові перетворення, а й надав їм екзистенційного виміру, пов'язаного зі збереженням національної культурної спадщини, протидією дезінформації та забезпеченням безперервного доступу до знань.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю комплексного осмислення специфіки розвитку бібліотечної справи в Україні в умовах поєднання двох потужних факторів: глобальної цифрової трансформації та збройного конфлікту. Якщо в мирний час цифровізація розглядалася як стратегічний напрям модернізації, то в умовах війни вона стала інструментом виживання та відновлення інституційної спроможності бібліотек.

Метою доповіді є визначення особливостей, тенденцій та інноваційних моделей розвитку бібліотечної справи в Україні під час російської агресії крізь призму цифрових трансформацій. Для досягнення мети застосовано системний, структурно-функціональний та порівняльний підходи, а також аналіз нормативно-правових документів і практик українських бібліотек.

По-перше, відбувається інтенсифікація процесів цифрової конверсії бібліотечних фондів. Унаслідок руйнування або пошкодження приміщень бібліотек, втрати частини фондів та обмеження фізичного доступу до ресурсів цифрове збереження стало пріоритетним напрямом діяльності. Оцифрування документів, створення електронних колекцій та віддалений доступ до них набувають не лише сервісного, а й стратегічного значення як механізми захисту культурної спадщини від фізичного знищення.

По-друге, змінюється функціональна парадигма бібліотек. В умовах інформаційної війни вони трансформуються з традиційних центрів зберігання документів у хаби інформаційної стійкості громади. Бібліотеки забезпечують доступ до перевірених джерел, сприяють формуванню медіаграмотності, організовують інформаційні кампанії з протидії дезінформації та фейковим наративам. Таким чином, цифрові інструменти стають засобами зміцнення інформаційної безпеки.

По-третє, посилюється соціально-комунікаційна функція бібліотек. У багатьох регіонах України бібліотеки виконують роль центрів підтримки внутрішньо переміщених осіб, освітніх майданчиків для дистанційного навчання, просторів психологічної допомоги та культурної інтеграції. Використання цифрових платформ, онлайн-сервісів, віртуальних заходів дозволяє забезпечити безперервність освітнього та культурного процесу навіть за умов повітряних тривог та релокації населення.

По-четверте, спостерігається трансформація професійної ідентичності бібліотекаря. Фахівець бібліотечної справи дедалі більше виступає як цифровий куратор, інформаційний аналітик, консультант із медіаграмотності та координатор електронних ресурсів. Це зумовлює необхідність постійного підвищення цифрових компетентностей, опанування нових технологій управління даними та роботи з електронними системами.

Окремої уваги потребує питання міжнародної співпраці. У період війни українські бібліотеки активізували партнерства з європейськими та світовими інституціями, що сприяє залученню грантових ресурсів, технічної підтримки, обміну цифровими колекціями та впровадженню міжнародних стандартів збереження цифрової інформації. Така співпраця посилює інтеграцію української бібліотечної системи в глобальний інформаційний простір.

Наукова новизна дослідження полягає в аналізі бібліотечної справи як елементу інфраструктури національної стійкості в умовах гібридної та повномасштабної війни. Уперше обґрунтовано концепцію «бібліотеки стійкості», що поєднує функції цифрового архіву, освітнього центру, комунікаційного хабу та платформи інформаційної безпеки. Запропоновано модель адаптивної цифрової трансформації бібліотек, яка враховує воєнні ризики, потреби громади та вимоги інформаційного суспільства.

Російська агресія стала каталізатором якісних змін у бібліотечній сфері України. Водночас ці зміни мають не тимчасовий, а стратегічний характер і формують нову траєкторію розвитку галузі. Цифровізація перестає бути лише технологічною модернізацією і перетворюється на інструмент збереження культурної ідентичності, підтримки громад та зміцнення інформаційного суверенітету держави.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з розробленням критеріїв оцінювання цифрової стійкості бібліотек, аналізом ефективності електронних сервісів у кризових умовах та формуванням державної політики підтримки бібліотечної інфраструктури в післявоєнний період відновлення.

Отже, специфіка розвитку бібліотечної справи в умовах цифрових трансформацій під час російської агресії проти України полягає в поєднанні технологічної модернізації з функціями соціальної підтримки, інформаційної безпеки та збереження культурної спадщини. Бібліотеки стають не лише провідниками знань, а й ключовими агентами національної стійкості в інформаційному суспільстві XXI століття.

В. Соколенко

НАВЧАЛЬНІ РЕСУРСИ ПЛАТФОРМИ PROMETHEUS ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ В13 БІБЛІОТЕЧНА, ІНФОРМАЦІЙНА ТА АРХІВНА СПРАВА

V. Sokolenko

PROMETHEUS PLATFORM EDUCATIONAL RESOURCES FOR STUDENTS OF SPECIALTY B13 LIBRARY, INFORMATION AND ARCHIVAL AFFAIRS

У сучасних умовах цифровізації освіти особливої актуальності набуває використання онлайн-платформ відкритого доступу, які забезпечують безперервне навчання, професійний розвиток і самовдосконалення здобувачів освіти. Однією з провідних освітніх платформ в Україні є Prometheus — національна платформа масових відкритих онлайн-курсів, яка надає доступ до якісних навчальних ресурсів українською мовою.

Для здобувачів освіти спеціальності В13 (Бібліотечна, Інформаційна та архівна справа) платформа Prometheus є важливим інструментом формування професійних компетентностей, розвитку цифрової грамотності, інформаційної культури та аналітичного мислення.

Платформа Prometheus була створена з метою забезпечення рівного доступу до якісної освіти для всіх громадян України. Вона об'єднує курси від провідних університетів, державних установ, міжнародних організацій та експертів-практиків.

Основні особливості платформи:

- безкоштовний доступ до більшості курсів;
- навчання українською мовою;
- гнучкий графік навчання;
- можливість отримання електронних сертифікатів;
- поєднання відеолекцій, тестових завдань, інтерактивних вправ і практичних кейсів;
- адаптація матеріалів до сучасних освітніх стандартів.

Для здобувачів освіти спеціальності В13 ресурси платформи Prometheus мають міждисциплінарний характер й охоплюють низку важливих курсів:

1. Цифрова грамотність та інформаційні технології

Курси із цифрової грамотності формують навички роботи з інформаційними системами, електронними ресурсами, хмарними сервісами, цифровими інструментами для обробки, зберігання та поширення інформації. Це є основою професійної підготовки майбутніх фахівців інформаційної сфери.

2. Інформаційна безпека та кібергігієна

Засвоївши матеріали з кібербезпеки, можна навчитися захисту персональних даних; безпечної роботи із цифровими архівами; інформаційної етики; протидії фейкам і маніпуляціям; безпечного користування онлайн-ресурсами.

Ці знання є надзвичайно важливими для фахівців, які працюють з інформаційними потоками та цифровими масивами даних.

3. Медіаграмотність (практичні навички)

Курси з медіаграмотності формують уміння аналізувати джерела інформації, оцінювати їхню достовірність, відрізняти факти від суджень, виявляти дезінформацію. Для спеціальності В13 це ключові професійні компетентності, пов'язані з інформаційною аналітикою та інформаційною експертизою.

4. Публічне управління та електронне врядування

Матеріали з електронного урядування, цифрових сервісів держави, відкритих даних і цифрової трансформації формують розуміння сучасних процесів у сфері інформаційної інфраструктури, документообігу та управління інформаційними ресурсами.

5. Освітні та наукові компетентності

Платформа пропонує курси з академічної доброчесності, академічного письма, роботи з науковими джерелами, оформлення досліджень, що є важливими для формування дослідницької культури здобувачів освіти.

Навчальні ресурси Prometheus представлені в різних формах: відеолекції; електронні конспекти; презентації; тестові модулі; інтерактивні завдання; практичні проекти; підсумкові контрольні роботи.

Такий формат забезпечує комплексний підхід до навчання та сприяє розвитку як теоретичних знань, так і практичних навичок.

Використання ресурсів Prometheus дозволяє доповнювати формальну освіту неформальним навчанням; розширювати професійні компетентності; формувати навички самоосвіти; адаптуватися до змін цифрового середовища; підвищувати конкурентоспроможність на ринку праці; інтегрувати сучасні цифрові інструменти в професійну діяльність; формувати культуру роботи з інформацією.

Таким чином, навчальні ресурси платформи Prometheus відіграють важливу роль у професійній підготовці здобувачів освіти спеціальності В13, забезпечуючи інтеграцію формальної, неформальної та інформальної освіти в єдиний освітній простір. Платформа не лише доповнює традиційний навчальний процес, а й суттєво розширює його можливості завдяки доступу до сучасних знань, інноваційних освітніх підходів та актуального цифрового контенту.

Навчальні курси Prometheus сприяють формуванню цілісної системи професійних компетентностей майбутніх фахівців інформаційної сфери, зокрема:

- розвитку інформаційної та цифрової культури;
- формуванню навичок роботи з електронними ресурсами, базами даних, цифровими архівами та інформаційними системами;
- оволодінню принципами інформаційної безпеки та кібергігієни;
- розвитку критичного мислення, аналітичних здібностей і медіаграмотності;
- підвищенню рівня академічної доброчесності та дослідницької культури.

Особливе значення платформа має у формуванні здатності здобувачів освіти до безперервного професійного розвитку, що є ключовою вимогою сучасного інформаційного суспільства. В умовах стрімкої цифрової трансформації саме вміння самостійно оновлювати знання, адаптуватися до технологічних змін й опановувати нові інструменти роботи з інформацією є визначальним чинником професійної успішності.

Крім того, Prometheus виконує важливу соціальну функцію, забезпечуючи рівний доступ до якісної освіти незалежно від місця проживання, матеріального становища чи освітніх можливостей здобувачів. Це сприяє демократизації освіти, формуванню освіченого, цифрового грамотного та інформаційно відповідального суспільства.

Отже, навчальні ресурси платформи Prometheus можна розглядати не лише як допоміжний інструмент у навчальному процесі, а і як стратегічний освітній ресурс, що сприяє підготовці конкурентоспроможних, мобільних, адаптивних та професійно компетентних фахівців спеціальності В13. Її використання в освітній діяльності створює умови для формування нової моделі фахівця інформаційної сфери — спеціаліста, здатного ефективно працювати в цифровому середовищі, управляти інформаційними ресурсами та брати активну участь у розвитку інформаційної інфраструктури сучасного суспільства.

Д. Румик

**КРОСПЛАТФОРМНІСТЬ
ЯК СУЧАСНИЙ ТРЕНД РОЗВИТКУ МЕДІАСЕРЕДОВИЩА
ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ**

D. Rumyk

**CROSS-PLATFORM COMPATIBILITY AS A MODERN TREND IN THE DEVELOPMENT
OF THE MEDIA SPACE OF PUBLIC LIBRARIES IN UKRAINE**

Ми розглядаємо медіасередовище бібліотеки як цілісну соціокомунікаційну систему, що є частиною загального інформаційного простору України. В умовах стрімкої цифрової трансформації та агресивної інформаційної війни рашистів проти незалежної України медіасередовище українських бібліотек стає важливою складовою критичної інфраструктури національної безпеки.

Нині варто відмовлятися від спрощеного розуміння бібліотечного медіасередовища як сукупності сторінок у соцмережах, яке формується навколо бібліотек. Бібліотека є генератором свого медіасередовища й має формувати його як систему взаємопов'язаних та взаємодоповнюючих компонентів: соціальні медіа та месенджери, бази даних, хмарні сервіси, медіахаби, подкаст-студії та медіалабораторії, де самі користувачі разом із бібліотекарями продукують цікавий контент для соціальних мереж. Сучасні бібліотеки створюють умови та надають користувачам інструменти для генерації якісного та цікавого для молоді медіапродукту (блогів, вікі-статей, подкастів, буктрейлерів, рілзів тощо). При цьому бібліотека формує в користувачів не лише продюсерські таланти, але й медіаграмотність та критичне мислення, що дуже важливо в умовах агресивної інформаційної війни та стрімкого поширення технологій штучного інтелекту. Зйомки інтерв'ю з лідерами думок, відомими письменниками, акторами, режисерами та журналістами, які поширюються бібліотеками в соціальних мережах, це відкритий та живий діалог із суспільством, громадою, державою (зокрема через участь у проєкті «Дія. Цифрова освіта»), що робить бібліотеку невіддільною складовою глобального інтелектуального простору.

Через змістовний та актуальний контент, що генерує бібліотека разом з користувачами для постійної актуалізації медіасередовища, воно виконує такі важливі функції: репрезентативну (створює «цифровий фасад» бібліотеки, рекламує її ресурси та сервіси); освітньо-соціалізуючу (бібліотека в соцмережах — це майданчик для нетворкінгу, співтворчості, опанування користувачами нових навичок та компетентностей, долучення їх до інтелектуальних спільнот та волонтерських ініціатив).

Досвід системного та планомірного формування кращими публічними бібліотеками України мультиплатформного медіасередовища дозволяє стверджувати, що генерування змістовного, релевантного та естетично оформленого контенту суттєво збільшує фізичне відвідування бібліотеки користувачами, зокрема молоддю, створює в суспільстві привабливий імідж бібліотечного соціального інституту. Так, Публічна бібліотека імені Лесі Українки в м. Київ (<https://lubl.kyiv.ua/>) систематично репрезентує свою діяльність через усі популярні месенджери та платформи: Instagram, Telegram, Facebook та YouTube. Харківська обласна бібліотека для дітей та юнацтва (<http://bibl.kharkiv.ua/>) додає до цього переліку комунікаційних каналів ще TikTok, щоб залучити до читання покоління Alpha (2010–2020 рр.), використовуючи

гумор та модні фішки для тих, хто народився й виріс в оточенні смартфонів та стрімінгових сервісів. Найбільше лайків та репостів викликають у цього покоління користувачів бібліотек прямі ефіри з бібліотечних заходів, естетично зняті Reels та Stories із життя бібліотеки, актуальні книжкові добірки, креативний вірусний контент з елементами гумору. Важливо підкреслити, що бібліотеки мають дуже оперативно оновлювати контент соціальних мереж, робити його інтелектуальним, захоплюючим, розвиваючим, всіляко сприяючи реальній конвертації віртуальної активності користувачів у їх інтелектуальний розвиток як суспільне благо.

Отже, кросплатформність сучасних бібліотек — це інструмент підвищення ефективності функціонування їх медіасередовища через створення його єдиної екосистеми, де Telegram-бот надсилає нагадування та інформує про найближчі заходи, Instagram надихає естетичними фотолокаціями бібліотеки, Facebook реєструє на подію, а YouTube зберігає та просуває довготривалий інтелектуальний та освітній відеоконтент.

Г. Колоскова

**ВІРТУАЛЬНА ДОВІДКА
ЯК ІНСТРУМЕНТ ІНФОРМАЦІЙНОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ
В ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ**

G. Koloskova

**VIRTUAL REFERENCE
AS AN INFORMATION SERVICE TOOL
IN THE ACTIVITIES OF A MODERN LIBRARY**

В умовах воєнного стану в нашій державі особливо важливим є дистанційне обслуговування всіх категорій користувачів. Водночас процеси цифровізації стали основним критерієм змін форматів та особливостей інформаційного обслуговування віддалених користувачів у діяльності державних та приватних документно-інформаційних структур. Сьогодні постійно створюються та розвиваються нові бібліотечно-інформаційні ресурси, продукти та сервіси, але також не втрачають своєї актуальності й такі відомі формати дистанційного обслуговування, як віртуальна довідка, електронна доставка документів, онлайн-запис до бібліотеки, електронна доставка документів та інші форми бібліотечно-інформаційних комунікацій. Спробуємо розглянути та проаналізувати послугу віртуальної довідки як інструмент інформаційного споживання на вебсайті Дніпропетровської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. Первочителів Слов'янських Кирила та Мефодія. Як відомо, в українській бібліотечній енциклопедії (<https://ube.nlu.org.ua/>) термін «Віртуальна довідка» визначається як об'єднана довідкова служба бібліотек України — безкоштовна on-line послуга, що спрямована на оперативне та максимальне задоволення інформаційних потреб віддалених користувачів. Аналіз сторінки Віртуальної довідки сайту ДОУНБ (<https://www.librdp.ua/>) та архіву виконаних довідок, засвідчив, що віддалені користувачі звертаються до послуги віртуальної довідки з метою уточнення щодо наявності конкретних вітчизняних та іноземних видань у фондах названої бібліотеки, тематичними запитам, фактографічними запитам, запитам щодо уточнення елементів бібліографічного опису певного видання, що знаходиться у фондах бібліотеки. Основними джерелами виконання таких запитів є: електронні каталоги та повнотекстові бібліографічні

бази даних, довідково-пошуковий апарат ДОУНБ, фонд виконаних довідок та ресурсів мережі «Інтернет». За даними аналізу статистичних даних відвідування сторінки на сайті ДОУНБ та інформаційно-аналітичного звіту названої бібліотеки за 2024 р. — у 2024 р. було виконано 553 запити віддалених користувачів. У 2025 р. та 1 кварталі 2026 р. разом виконано 669 запитів та 22 запити нині обробляються. Наведені дані переконують, що кількість звернень до послуги віртуальної довідки протягом 2025 р. залишилась на рівні попереднього року, а загальна кількість виконаних запитів у 2025 р. та в першому кварталі 2026 р. продовжує постійно збільшуватися. Ці факти дозволяють стверджувати, що нині послуга віртуальної довідки є затребуваним інформаційним сервісом для ефективного та оперативного забезпечення інформаційних потреб віддалених користувачів.

Отже, онлайн-сервіс віртуальної довідки, представлений на сайті ДОУНБ, доцільно розглядати не тільки як такий, що сприяє ефективному та оперативному забезпеченню інформаційних потреб, а і як сучасний інструмент інформаційного споживання та залучення віддалених користувачів до бібліотечної установи. Оскільки після підтвердження наявності потрібних джерел у фондах, віддаленні користувачі звертаються дистанційно з метою отримання потрібних документів в електронному форматі або особисто відвідують Дніпропетровську універсальну наукову бібліотеку та стають її читачами.

В. Мамон

УКРАЇНСЬКІ БІБЛІОТЕКИ В ЕКОСИСТЕМІ WIKIMEDIA (ЗА ДАНИМИ ОПИТУВАННЯ OPEN GLAM IN UKRAINE, 2025)

В. Мамон

UKRAINIAN LIBRARIES IN THE WIKIMEDIA ECOSYSTEM (BASED ON THE OPEN GLAM IN UKRAINE 2025 SURVEY)

Цифрове середовище змінює практики доступу до культурних матеріалів, а для бібліотек це означає не лише створення цифрових копій, а й організацію їх публічного онлайн-доступу. Важливими стають сталі платформи зі зрозумілими правилами використання й ліцензійною визначеністю контенту.

Одним із найбільш відомих середовищ такого типу є екосистема Фонду Вікімедіа (Wikimedia Foundation). Основним елементом екосистеми є Вікіпедія — вільна багатомовна енциклопедія, що створюється користувачами за правилами спільноти та з опорою на перевірені джерела. Поряд із нею працюють сестринські проекти. Для бібліотек найбільш практичними є Вікіджерела (Wikisource) і Вікісховище (Wikimedia Commons). Вікіджерела призначені для розміщення повних текстів, насамперед матеріалів суспільного надбання або матеріалів під вільними ліцензіями. Вікісховище є репозитарієм файлів, що використовуються у Вікіпедії та інших проєктах. Воно накопичує зображення, аудіо, відео та цифрові копії документів.

Співпраця галерей, бібліотек, архівів і музеїв із проєктами Фонду Вікімедіа розглядається як частина ініціативи GLAM-Wiki. Ініціатива пов'язана з відкриттям цифрових колекцій і підвищенням їх видимості. Попри зростання зацікавленості в ініціативі серед українських користувачів, інформація про реальний рівень обізнаності та готовності установ тривалий час була неповною. Тому в межах проєкту Open GLAM in Ukraine було проведено спеціальне опитування.

Дані опитування Open GLAM in Ukraine 2025 використано для аналізу українських бібліотек у контексті екосистеми Wikimedia. Уперше на такому масиві відповідей узагальнено рівень обізнаності бібліотек щодо сестринських вікіпроектів, стан практик оцифрування та уявлення про ліцензії Creative Commons і готовність до відкриття матеріалів.

Опитування проходило в межах міжнародного українсько-шведського проекту. Безпосереднім виконавцем була ГО «Вікімедіа Україна» в партнерстві з некомерційною організацією «Вікімедіа Швеція» та Державним архівом Швеції за підтримки Шведського інституту. Опитування тривало з 11.02.2025 р. до 12.03.2025 р. і охопило 554 установи з 23 областей України та міста Києва. Найчисельнішою групою респондентів були бібліотеки (358 установ), також долучилися музеї (101), архіви (28), галереї (5) та інші установи (62). Анкета складалася з трьох змістових блоків: перший був присвячений знанням про Вікіпедію, сестринські проекти та досвід співпраці з «Вікімедіа Україна», другий — практикам оцифрування та способам надання доступу до цифрових матеріалів, третій — обізнаності щодо ліцензій Creative Commons і готовності відкривати матеріали під вільними ліцензіями.

Результати опитування показують високий рівень обізнаності про Вікіпедію серед українських бібліотек, однак обізнаність про сестринські проекти є суттєво нижчою. Понад чверть бібліотек (27,37 %) засвідчили обізнаність із сестринськими вікіпроектами. Ще 36,87 % респондентів зазначили, що знають лише окремі ресурси, а 35,75 % — що не мають про них достатньої інформації. Практичний досвід співпраці з ГО «Вікімедіа Україна» має лише незначна частина бібліотек, лише 8,66 %. Водночас помітна частка установ виявляє зацікавленість у тому, щоб дізнатися більше про такі ініціативи та розглянути можливість співпраці.

Практики оцифрування в бібліотеках залишаються нерівномірними, лише незначна частка установ здійснює оцифрування власними силами (10,34 %), ще 20,39 % перебувають на етапі його планування. Решта бібліотек поки не планує оцифрування, насамперед через брак відповідних ресурсів. Відповіді респондентів показують, що цифрові матеріали бібліотек поширюються через різні канали, серед яких офіційні сайти установ, тематичні цифрові проекти, соціальні мережі, зовнішні платформи та партнерські ресурси. Це свідчить про відсутність єдиного усталеного формату публічного представлення таких матеріалів.

Зібрані дані виявили недостатній рівень обізнаності бібліотек про вільні ліцензії Creative Commons. Лише 13,13 % опитаних бібліотек знають про ліцензії, а використовують лише 4,15 %. Багато респондентів (26,35 %) вказують на потребу в додатковій інформації. Аналогічна ситуація щодо питання надання доступу до частини своїх фондів під вільною ліцензією. Лише незначна частка установ (1,6 %) вже надають такий доступ і ще 8,7 % готові розглянути це питання. Переважна частина респондентів (70,9 %) зазначила, що вони потребують додаткової інформації для ухвалення рішення. Таким чином, ключовою проблемою є недостатня поінформованість бібліотек про можливості вільного ліцензування та відсутність чітких практичних керівництв для його впровадження.

Отримані дані свідчать про високий рівень впізнаваності Вікіпедії серед українських бібліотек та значно нижчу обізнаність щодо сестринських вікіпроектів, які мають безпосередню практичну цінність для роботи з цифровими колекціями. Практичний досвід співпраці з організаціями руху Wikimedia залишається обмеженим, однак фіксується виражена готовність бібліотек до подальшого ознайомлення і взаємодії.

Рівень оцифрування в бібліотеках суттєво різняться й безпосередньо залежить від фінансових, технічних і кадрових можливостей установ. Значна частина бібліотек перебуває на етапі планування або відмовляється від оцифрування через фінансові, технічні та кадрові обмеження. Представлення цифрових матеріалів здійснюється через різні канали, що свідчить про відсутність домінуючої моделі публічного доступу.

Важливим результатом є виявлення недостатнього розуміння ліцензій Creative Commons та невизначеності щодо відкриття матеріалів під вільними ліцензіями. Головні бар'єри пов'язані не лише з браком ресурсів, а й із недостатнім розумінням механізмів вільного ліцензування, умов відкриття матеріалів і практичних моделей роботи з ними.

Загалом результати опитування демонструють наявність значного потенціалу для розвитку співпраці бібліотек України з проектами Wikimedia. Подальший прогрес пов'язаний із підвищенням ліцензійної грамотності, розвитком цифрових компетентностей, формуванням інституційних політик відкритого доступу та поширенням практик Open GLAM у бібліотечному секторі.

Ю. Вірун

РІВЕНЬ ОБІЗНАНОСТІ ПРАЦІВНИКІВ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ ДЛЯ ЮНАЦТВА ЩОДО ВИКОРИСТАННЯ ШІ В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

Yu. Virun

LEVEL OF AWARENESS OF EMPLOYEES OF THE VOLYN REGIONAL LIBRARY FOR YOUTH REGARDING THE USE OF AI IN PROFESSIONAL ACTIVITIES

Стрімкий розвиток генеративного штучного інтелекту зумовлює необхідність трансформації традиційних підходів до бібліотечно-інформаційної діяльності. Сьогодні ШІ — це реальний інструмент, який може звільнити бібліотекаря від рутини, автоматизувати пошук інформації та допомогти у створенні креативного контенту. Проте успішна цифровізація не можлива без розуміння готовності власне бібліотекарів до таких змін.

З цією метою у період із 23 до 27 лютого 2026 р. проведено анонімне опитування серед фахівців Волинської обласної бібліотеки для юнацтва (далі — ВОБЮ). До участі долучилися працівники різних відділів та посад, що дозволило авторці, як співробітниці цієї ж установи, дослідити питання доцільності використання технологій ШІ при виконанні робочих обов'язків бібліотекарями ВОБЮ.

Основні завдання опитування, яке складається з трьох тематичних блоків, полягали у визначенні рівня зацікавленості та рівня володіння ШІ-інструментами, виявленні найбільш трудомістких та часозатратних робочих завдань працівників, головних побоювань щодо впровадження штучного інтелекту в щоденну роботу та наявності потреби здобуття нових цифрових навичок. Отримані відповіді також стануть основою для розробки практичного мінікурсу для працівників ВОБЮ щодо основ роботи зі штучним інтелектом.

Учасниками опитування стали 26 бібліотекарів. Більшість — 21 респондент (80,8 %), має загальне уявлення про технології штучного інтелекту, 4 (15,4 %) добре орієнтуються в темі. Варіант «Мені це не цікаво» обрала одна людина.

42,3 % опитаних (11 працівників) іноді використовують у своїй роботі інструменти ШІ (ChatGPT, Gemini, Claude, Copilot, Napkin, Gamma, Suno, NotebookLM тощо). 11,5 % (3 бібліотекарі) роблять це регулярно, така ж кількість респондентів декілька разів експериментувала із цими технологіями. 34,6 %, тобто 9 працівників, не використовує ШІ взагалі.

Найчастіше інструменти штучного інтелекту застосовують для (запитання із можливістю вибору декількох варіантів) пошуку ідей (16 відповідей — 72,7 %), написання текстів (12 відповідей — 54,5 %) та створення зображень (6 відповідей — 23,7 %). Рідше з метою «витягування» тексту з фото (3 — 13,6 %), створення презентацій та інфографіки (2 — 9,1 %) й отримання швидкої інформації (1 — 4,5 %).

Аналіз відповідей працівників ВОБЮ на запитання «Які робочі завдання забирають у вас найбільше часу?» показав, що значна частина робочого часу припадає на три основні блоки завдань. По-перше, це інтелектуально-креативна робота: написання сценаріїв заходів, розробка квестів для молоді, створення відеопрезентацій та віртуальних виставок. По-друге, значний ресурс поглинає технічна та аналітична діяльність, зокрема ведення статистики, складання звітів, індексування документів та розпис статей. По-третє, вагоме місце посідає інформаційна комунікація — наповнення вебсайту, популяризація фонду в соцмережах та пошук інноваційних ідей для залучення читачів. Окремо фахівці виокремили специфічні часозатратні процеси, як-от відбір літератури на списання, реставраційний аналіз та робота з боржниками.

Відповіді на запитання про робочі завдання, які працівники хочуть оптимізувати, підтвердили запит колективу на технологічну модернізацію робочих процесів. Найбільше опитаних прагнуть оптимізувати підготовку звітності та обробку статистичних даних. Другим за пріоритетністю напрямом є генерація контенту: написання сценаріїв, текстів для заходів, популяризація книжкового фонду в соціальних мережах та створення візуальних презентацій. Також фахівці вказали на необхідність автоматизації інформаційного пошуку (зокрема для тематичного підбору літератури) та комунікації із користувачами.

Половина респондентів (13 бібліотекарів) підтримує та позитивно ставиться до використання штучного інтелекту в роботі бібліотеки. 8 фахівців (30,8 %) обрали варіант «скоріше позитивно», 4 (15,4 %) — «нейтрально», 1 (3,8 %) — «насторожено».

Важливим аспектом дослідження стало виявлення основних побоювань щодо впровадження ШІ. Згідно з отриманими даними, найвагомішим є ризик виникнення помилок та отримання недостовірної інформації — цей варіант обрали 16 респондентів (61,5 %). Питання складності використання нових інструментів турбує 7 опитаних (26,9%), а аспекти конфіденційності даних — 6 (23,1 %). Стурбованість щодо заміни людей технологіями висловили 5 працівників (19,2 %). Лише 3 респонденти (11,5 %) зазначили, що не мають жодних побоювань.

80,8 % бібліотекарів (21 людина) підтвердили потребу в здобутті нових знань та розвитку практичних навичок застосування штучного інтелекту. Серед найцікавіших для працівників тем — освоєння інструментів для генерації текстів та створення візуального контенту (зображень та презентацій). Також значна частина колег виявила інтерес до створення інфографіки та музики. Важливо, що частина респондентів зазначила: «цікавить усе» та «все перераховане», що свідчить про високий рівень відкритості до інновацій та готовність до всебічного опанування технологій штучного інтелекту.

Отже, результати дослідження свідчать про те, що фахівці Волинської обласної бібліотеки для юнацтва демонструють високу готовність до інновацій, адже понад 80 % опитаних мають позитивне ставлення до новітніх технологій та висловлюють запит на розвиток практичних навичок роботи з ІІІ.

В. Тимченко

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У НАЦІОНАЛЬНІЙ БІБЛІОТЕЦІ ТУРЕЧЧИНИ

V. Tymchenko

ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE NATIONAL LIBRARY OF TURKEY

У наші часи штучний інтелект захоплює багато сфер життя суспільства. Не виключенням є і бібліотечна справа. Для українського бібліотекознавства важливий світовий досвід у цій темі. У зв'язку із цим розглянемо досягнення Національної бібліотеки Туреччини в даній інновації. Ця установа є провідною в цьому нововведенні. Провідними турецькими працями в цій темі є стаття Е. Б. Ероглу (E. B. Eroğlu) та Н. Г. Ероглу (N. G. Eroğlu) “Kütüphanelerin Geleceği: Yapay Zeka ve Milli Kütüphanenin Öncü Rolü” 2024 року видання, яка перекладається як «Майбутнє бібліотек: штучний інтелект та передова роль Національної бібліотеки»; стаття М. Йилдиза (M. Yıldız) та Б. Ф. Йилдирим (B. F. Yıldırım) “Yapay Zeka ve Robotik Sistemlerin Kütüphanecilik Mesleğine Olan Etkileri” 2018 року видання, яка перекладається як «Вплив штучного інтелекту та роботизованих систем на бібліотечну професію»; стаття М. А. Унала (M. A. Ünal) та Ф. Оздемірджі (F. Özdemirci) “EBYS (e-Beyas) ve e-arşiv sistemlerinde/ uygulamalarında yapay zeka yaklaşımı” 2017 року видання, яка перекладається як «Розвідка про штучний інтелект у системах / практиках EBYS (e-Beyas) та e-arşiv» (e-arşiv перекладається як «електронний архів» — примітка перекладача); стаття О. Далкірана (O. Dalkıran) “Teknolojinin kütüphanelere etkisi: Bilgi kaynakları açısından bir yaklaşım” 2013 року видання, яка перекладається як «Вплив технологій на бібліотеки: погляд з боку джерел інформації».

Штучний інтелект має допомогти бібліотекарям в автоматизації каталогізації та упорядкування, покращити зв'язок із користувачами, пришвидшити доступ читачів до джерел у безперервному режимі (24/7), зокрема різними мовами.

Станом на 2024 рік у Національній бібліотеці Туреччини планується модернізувати бібліотечні служби та покращити обслуговування читачів за допомогою інструментів штучного інтелекту, а саме: у ході бібліотечної праці, в автоматизації, у каталогізації, у доступі до інформації, у довідковій службі, у підтримці читачів.

Окремим питанням є політика використання штучного інтелекту. Вона має такі принципи етичності та відповідальності: таємниця даних, прозорість, можливість дати рахунок та неприналежність до ніякої зі сторін.

Стратегічне планування інтеграції штучного інтелекту в бібліотечні служби має такі пункти: визначення практик штучного інтелекту та здобутки від них; створення політик керування даними, прозорості алгоритму та участь читачів; розвиток співробітництва з бібліотеками, технологічними фірмами, академічними установами та громадськими організаціями, планування ризиків, створення освітніх програм, визначення принципів етичного користування.

Важливим бачиться забезпечення повноти практик процесу розвитку спільних платформ штучного інтелекту та створення центральної інформаційної мережі. Ця мережа, основується на штучному інтелекті, має забезпечити великомасштабний

обмін даними між різними установами, вона буде надзвичайно важливою для бібліотек, вчених, інформаційних працівників, приватного сектору та інших колег.

Розповсюдження штучного інтелекту та роботизованих систем забере на себе багато праці, яку раніше виконували бібліотекарі: за оцінками Інституту майбутнього людства Оксфордського університету, у недалекій перспективі 65 % праці бібліотекарів візьмуть на себе штучний інтелект та роботизовані системи. У багатьох бібліотеках вже нині каталожні операції починає брати на себе штучний інтелект.

Отже, Національна бібліотека Туреччини відіграє передову роль у розвитку та розповсюдженні нових інформаційних служб побудованих на основі штучного інтелекту, результатом чого стане інтеграція штучного інтелекту у бібліотеки, захист культурного спадку, забезпечення доступу до інформації, впровадження в інформаційні служби технологій нового покоління. Особливо важливим завданням Національної бібліотеки Туреччини є створення інформаційної мережі на основі штучного інтелекту, яка об'єднає безмежні масиви даних багатьох бібліотек та інших інформаційних ресурсів.

За останніми дослідженнями, розповсюдження штучного інтелекту та роботизованих систем, з одного боку, забере зайнятість у бібліотекарів, а з другого боку — надасть нові можливості, значна частина бібліотекарів тепер будуть великою мірою спеціалістами в галузях штучного інтелекту та роботизованих систем, комп'ютерів, зв'язку, інтернету.

Г. Єрмолаєва

ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА ТА АРХІВНА СПРАВА»

G. Yermolaeva

THE USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE TRAINING OF STUDENTS IN THE SPECIALTY OF "INFORMATION, LIBRARY AND ARCHIVAL AFFAIRS"

Професійний ландшафт у сфері освіти зазнав суттєвих змін, зокрема в підготовці майбутніх фахівців спеціальності В13 «Інформаційна, бібліотечна та архівна справа» в контексті використання штучного інтелекту (ШІ). Активне впровадження цифрових та інтерактивних технологій спричинило переосмислення підходів до освітнього процесу, організації навчання та професійного розвитку здобувачів освіти. Особливу актуальність ці трансформації набули в умовах воєнного стану, коли освітнє середовище стикається з новими викликами: забезпечення безперервності навчання, формування нової якості освіти, безпека інформаційних ресурсів і документів.

Водночас ці обставини створюють унікальні можливості для впровадження інноваційних технологій та штучного інтелекту, що дозволяють підтримувати ефективність освітнього процесу, розвивати цифрову грамотність здобувачів та формувати професійні компетентності, необхідні для роботи в умовах динамічного та кризового інформаційного середовища.

Протягом останнього періоду на сторінках фахових наукових видань та матеріалів конференцій тема штучного інтелекту (ШІ) є актуальною та популярною, демонструючи її значущість і широке обговорення в науковій спільноті. Вона поєднує як позитивні очікування щодо його застосування та тривогу щодо потенційних наслідків.

Переваги технологій III в освіті: навчання з урахуванням індивідуальних потреб здобувачів (аналізують їхні навчальні стилі, інтереси та здібності, формують індивідуалізовані навчальні траєкторії, що сприяють підвищенню мотивації та ефективності навчання), універсальний доступ (забезпечують можливість користування освітніми матеріалами, включно особами з обмеженими можливостями, такими як вада зору або слуху, наприклад додатки для презентацій автоматично генерують субтитри в реальному часі, дозволяють дистанційно брати участь у лекціях або працювати з навчальним матеріалом у разі хвороби), адаптивне навчання (підлаштовують складність навчального контенту під рівень знань і навичок всіх, що дозволяє навчатися у власному темпі та уникати перевантаження або нудьги), вивчення мов (забезпечують миттєвий зворотний зв'язок та адаптацію вправ під рівень володіння мовою, сприяючи швидкому розвитку мовних навичок), гейміфікація навчання — (використання може зробити процес навчання більш захопливим та стимулюючи, можна використовувати для створення віртуальної та доповненої реальності, надаючи захоплююче середовище навчання), економія ресурсів (автоматизація рутинних завдань зменшує витрати часу і коштів, дозволяючи перенаправляти ресурси на підвищення якості та доступності освіти).

Недоліки технологій III в освіті: конфіденційність (збирання особистої інформації), залежність (шкода таким навичкам, як критичне мислення та самостійне вирішення проблем, крім того, це впливає на креативність та особистість, формування власної думки), правові проблеми (викликає питання щодо авторського права), обмежена достовірність контенту (створення неточної або маніпулятивної інформації, що вимагає додаткової перевірки та контролю).

Упровадження дисциплін «Штучний інтелект в інформаційно-документній діяльності», «Штучний інтелект для різних галузей», «Методи та системи штучного інтелекту», «Штучний інтелект у наукових дослідженнях», «Штучний інтелект в Україні: правові аспекти», «Штучний інтелект для навчання та саморозвитку», «Штучний інтелект та креатив», «Штучний інтелект в освіті та соціальному житті», «Цифровий малюнок та штучний інтелект», «Штучний інтелект в рекламі та маркетингу» відображає сучасний підхід до інтеграції цифрових технологій у освітній процес.

Майбутні фахівці інформаційної, бібліотечної та архівної справи здатні забезпечувати ефективне управління інформаційними процесами, що включає збір, обробку, зберігання, організацію та передавання інформації. Ця діяльність вимагає комплексу міждисциплінарних знань, які відображаються у відповідних набутих професійних компетенціях і навичках та охоплює складний комплекс операцій з управління інформаційними потоками, що вимагає теоретичних знань та практичних навичок, здатності аналізувати, систематизувати та інтерпретувати інформацію.

Системи штучного інтелекту вимагають постійного навчання й підтримки, оскільки нові типи документів, термінологія та інші фактори можуть вплинути на їх ефективність і точність.

Перспективи подальших наукових досліджень пов'язані з комплексним аналізом використання технологій штучного інтелекту в процесі викладання фахових дисциплін, зокрема в аспекті практичного опанування сучасних інструментів III, а саме: підготовка текстів, аналіз інформації, консультації (ChatGPT, Claude, Gemini, Perplexity AI), переклад документів, наукових текстів,

архівних матеріалів (DeepL, Google Translate, Microsoft Translator), оцифрування архівів, створення електронних баз (ABBYY FineReader, Tesseract OCR, Adobe Scan), інструменти для створення чат-ботів (Dialogflow, Botpress, Microsoft Bot Framework, ManyChat), аналіз інформаційних потоків (Tableau з AI, Power BI AI, RapidMiner), інфографіка, презентації, візуалізація даних (DALL-E, Midjourney, Stable Diffusion, Canva AI), редагування, академічна доброчесність (Grammarly, QuillBot, Turnitin AI Detection).

Особлива увага має приділятися формуванню в здобувачів освіти вмінь критично оцінювати ефективність різних платформ, добирати оптимальні цифрові рішення для інформаційної, бібліотечної й архівної діяльності, а також усвідомлювати етичні та правові аспекти використання інтелектуальних систем.

Підготовка таких фахівців вимагає здатності ефективно застосовувати сучасні технології та інструменти ШІ для підвищення ефективності освітнього та професійного процесу.

Д. Гончаров

КОНЦЕПТУАЛЬНА МОДЕЛЬ ОЦІНЮВАННЯ РІВНЯ ІНТЕГРАЦІЇ ТЕХНОЛОГІЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В БІБЛІОТЕЧНУ ДІЯЛЬНІСТЬ

D. Honcharov

CONCEPTUAL MODEL FOR ASSESSING THE LEVEL OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE INTEGRATION IN LIBRARY ACTIVITIES

Штучний інтелект (ШІ) нині використовується в більшості українських бібліотек, але його інтеграція в бібліотечне середовище фрагментарна й мотивована окремими фахівцями, які побачили його нові творчі можливості та способи оптимізації рутинних технологічних процесів. Бібліотеки вивчають доцільність масштабування досвіду окремих ШІ-ентузіастів у загальну практику, попри те, що технології ШІ розглядаються фахівцями як сукупність сервісів — «чорних ящиків», здатних генерувати якісні результати лише за умови коректного формулювання запиту. Ключовою компетентністю ШІ-бібліотекаря нової ери стає практичний досвід ітераційного створення запитів до популярних ШІ-моделей і валідації згенерованих результатів.

Ще десять років тому модернізація бібліотеки зводилась до оцифрування фонду та створення електронних каталогів, репозиторіїв, автоматизованих бібліотечно-інформаційних систем, що об'єднало бібліотеки в пошуках схожих рішень, але поява ШІ навпаки актуалізувала відмінності між установами. Наприклад, наукова бібліотека може використовувати Scopus AI та Scite AI для роботи з дослідницькими джерелами й цитуваннями, дитяча бібліотека озвучувати анімаційні мультфільми та генерувати пісні за допомогою ElevenLabs та Suno AI, а деякі бібліотеки застосовують ChatGPT та Canva AI для генерації Instagram-постів. Дві бібліотеки можуть використовувати несумісні інструменти ШІ та по-різному інтегрувати його для дослідницької роботи, взаємодії із читачами, презентації бібліотеки в соцмережах тощо. Відсутність чіткої стратегії на початку «ери ШІ», а також різний рівень їх матеріально-технічної бази фактично призвели до неможливості оцінити рівень інтеграції ШІ конкретною бібліотекою відносно інших бібліотек і впровадити загальний лінійний план інтеграції цих технологій.

Під час дослідження було розроблено авторську пелюсткову діаграму-модель «СИНЕРГІЯ», приклад надано на рисунку 1.

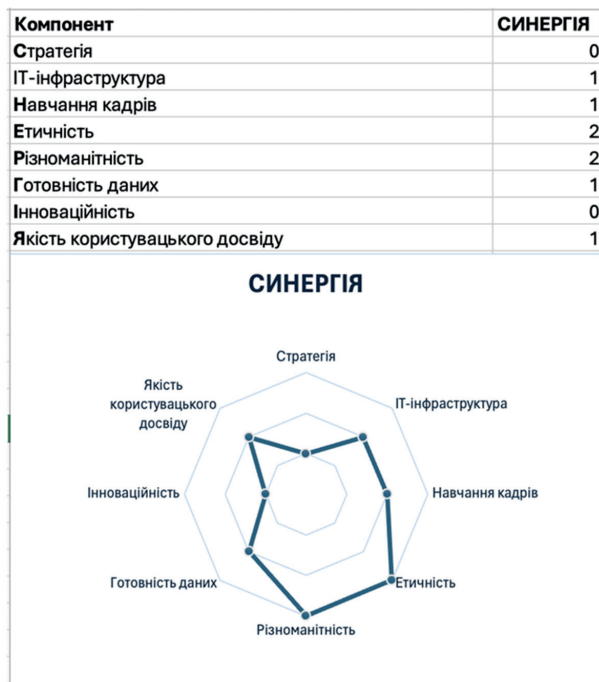


Рис. 1. Приклад моделі.

Модель виконує діагностичну функцію, забезпечуючи візуалізацію сильних і слабких аспектів інтеграції ІІІ в бібліотечну діяльність і створена з метою порівняльного аналізу. Оцінювання кожного компонента здійснюється за трирівневою шкалою (0–2), де: 0 — аспект не реалізовано, 1 — аспект перебуває на стадії впровадження, 2 — аспект стабільно функціонує.

- стратегія або організаційна підготовка передбачає системний аналіз чинних рішень та планування. Високий рівень цього аспекту означає наявність стандартизованих рекомендацій для типових завдань і інституційний, а не індивідуальний характер використання ІІІ;
- ІТ-інфраструктура — сукупність матеріально-технічних ресурсів бібліотеки для підтримки і масштабування технологій ІІІ, включаючи серверні потужності або хмарні рішення, а також механізми інтеграції із існуючими сервісами;
- навчання кадрів та управління знаннями — сукупність теоретичних і практичних освітніх заходів, спрямованих на перехід до задокументованих відтворюваних процесів;
- етичність — знання та контроль дотримання етичних та правових норм використання ІІІ, зокрема відповідність чинному законодавству, дотримання

авторського права, захист персональних даних та виявлення упереджень в згенерованих результатах;

- різноманітність використання ШІ визначається широтою його застосування, тоді як технологічна зрілість передбачає інтеграцію алгоритмів у різних напрямках діяльності бібліотеки з можливістю кількісної оцінки їхньої ефективності;
- готовність даних визначається сумісністю форматів файлів з технологіями ШІ, високим рівнем достовірності, класифікацією персональних даних та рівнями доступу до них;
- інноваційність відображає здатність бібліотеки до постійної апробації нових моделей та обміну досвідом із професійною спільнотою. Висока динаміка галузі вимагає безперервної адаптації, наприклад, модель GPT від OpenAI з 2022 до 2025 р. мала 21 версію, але станом на початок 2026 р. активно підтримується лише GPT-5.2;
- якість користувацького досвіду це інтегральний показник, що поєднує інтуїтивність інтерфейсів, корисність персоніфікованих послуг та побудову довіри відвідувачів до сервісів бібліотеки. Систематичний аналіз відгуків дозволяє адаптувати алгоритми до потреб спільноти і розробити освітні заходи для навчання читачів основам взаємодії з ШІ.

Отже, інтеграція технологій ШІ в діяльність українських бібліотек перебуває на початковому етапі та характеризується нерівномірністю впровадження. Запропонована модель «СИНЕРГІЯ» здатна виявляти сильні й слабкі аспекти та допомагає формувати обґрунтовані стратегії проактивного розвитку бібліотечних сервісів на основі ШІ. Подальші дослідження доцільно спрямувати на вивчення кожної конкретної компоненти моделі з метою аналізу поточного стану їх реалізації та розробки типових рекомендацій щодо розвитку.

А. Гайван

РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МОДЕРНІЗАЦІЇ ОСВІТНІХ ПОСЛУГ БІБЛІОТЕК ЗВО

А. Haïvan

THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MODERNIZING EDUCATIONAL SERVICES PROVIDED BY HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS LIBRARIES

У сучасних умовах цифрової трансформації бібліотеки закладів вищої освіти (ЗВО) зазнають суттєвих змін. Традиційна модель «сховища книг» вагомо поступається місцем концепції «інтелектуального хабу», де ключовим ресурсом стають персоналізовані сервіси з обробки та засвоєння інформації. Використання штучного інтелекту (ШІ) є каталізатором цієї трансформації, перетворюючи бібліотеку на активного учасника освітнього процесу, здатного надавати інноваційні послуги.

Тематика впровадження ШІ в бібліотечну справу є об'єктом пильної уваги світової наукової спільноти. Серед закордонних дослідників варто виділити С. Ерв'є (S. Hervieux) та А. Вітлі (A. Wheatley), які аналізують практичне застосування ШІ в сервісах академічних бібліотек та трансформацію пошукової поведінки користувачів. Поряд із ними, Е. Кокс (A. Cox) досліджує вплив алгоритмів на майбутнє професії. Вітчизняні вчені Н. Маранчак, О. Івашкевич та Т. Ярошенко адаптують ці світові практики до українського контексту, враховуючи специфіку

цифровізації ЗВО. Пріоритетним напрямом для українських дослідників є розробка ШІ-систем, здатних функціонувати в умовах нестабільного енергопостачання та обмежених технічних ресурсів. Це забезпечить безперервність наукового пошуку та стійкість освітньої екосистеми в кризових умовах.

Модернізація освітніх послуг за допомогою ШІ охоплює кілька стратегічних векторів, за якими бібліотека переходить від пасивного надання інформації до активного супроводу навчання:

1. Інтелектуальний пошук та семантична навігація. Традиційні каталоги доповнюються системами на базі обробки природної мови (NLP). Це дозволяє реалізувати послугу контекстуального підбору джерел, де ШІ розпізнає глибинний науковий намір користувача, а не лише реагує на ключові слова. Системи на кшталт Primo Research Assistant надають наративні відповіді з точними посиланнями на джерела, що критично важливо для економії часу дослідника.
2. Персоналізовані освітні траєкторії. Бібліотечний простір стає середовищем для розгортання «ШІ-асистентів», які аналізують прогалини в знаннях здобувача та пропонують адаптивний навчальний контент. Системи, побудовані на моделях типу LearnLM, застосовують метод сократівського діалогу: замість того щоб надавати користувачу готові відповіді, вони скеровують його до самостійного виявлення помилок. Це, у свою чергу, сприяє розвитку критичного мислення та глибокому розумінню матеріалу.
3. Підтримка академічної доброчесності та наукового письма. Модернізація цієї послуги полягає в переході від простого виявлення плагіату до превентивного навчання. Бібліотеки впроваджують інструменти (наприклад, StrikePlagiarism), які не лише ідентифікують ШІ-згенерований текст, а й надають дослідникам консультативну підтримку щодо коректного цитування та належного оформлення авторських тез.
4. Підтримка відкритої науки. ШІ-алгоритми допомагають автоматично створювати метадані для відкритих репозитаріїв, забезпечуючи відповідність даних принципам FAIR (знахідність, доступність, сумісність, можливість повторного використання), що сприяє підвищенню видимості результатів досліджень для глобальної наукової спільноти.

Інтеграція ШІ-технологій дозволяє бібліотекам перейти до моделі «розумної бібліотеки», де фізична інфраструктура та хмарні технології формують цілісне середовище. Таке середовище активно підтримує навчальну та дослідницьку діяльність, адаптуючись до індивідуальних запитів користувачів. Водночас функціонування в межах цієї інтелектуальної екосистеми вимагає якісно нових компетенцій. У реаліях, керованих алгоритмами, здатність критично оцінювати ШІ перетворюється на базову навичку. Бібліотеки ЗВО беруть на себе роль ключових центрів формування ШІ-грамотності — здатності розпізнавати, розуміти, застосовувати та оцінювати нейромережеві технології. Це розширює традиційну концепцію інформаційної грамотності та додає до неї нові технологічні та етичні виміри.

Проте впровадження інтелектуальних систем супроводжується певними ризиками, зокрема формуванням «інформаційних бульбашок», коли користувач отримує лише ту інформацію, яка відповідає його попереднім пошукам чи вузьким інтересам. За таких умов роль бібліотекаря як навігатора, здатного нівелювати алгоритмічні упередження, стає ще більш актуальною.

Впровадження ІІІ в українських бібліотеках ЗВО відбувається в умовах безпрецедентних безпекових та соціально-економічних викликів. Попри наслідки воєнного стану, фінансові обмеження та дефіцит кадрів, спостерігається стійкий інтерес та адаптивність до інновацій. Модернізація сервісів в Україні часто має прикладний характер, фокусуючись на безкоштовних та доступних ІІІ-інструментах для задоволення нагальних потреб академічного середовища.

Отже, інтеграція ІІІ в діяльність бібліотек ЗВО є не просто технічним оновленням, а фундаментальною трансформацією парадигми бібліотечно-інформаційного обслуговування. Перехід від моделі «сховища» до концепції інтелектуальної екосистеми дозволяє бібліотекам перетворитися на активних суб'єктів освітнього середовища. Реалізація векторів персоналізації навчання, підтримки академічної доброчесності та відкритої науки забезпечує ефективний пошук інформації та формування критично необхідної ІІІ-грамотності користувачів. В українських реаліях цей процес підтверджує адаптивність академічної сфери, де застосування доступних інструментів дозволяє забезпечити сучасний рівень наукових комунікацій попри виклики воєнного характеру.

М. Шаповал

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ БРЕНДИНГОВОЇ СТРАТЕГІЇ БІБЛІОТЕК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

М. Shapoval

ARTIFICIAL INTELLIGENCE AS A TOOL FOR BRAND STRATEGY DEVELOPMENT IN LIBRARIES OF CULTURE AND ARTS HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS

Питання про те, чи може бібліотека бути брендом — у повному, а не метафоричному розумінні цього слова, — ще кілька років тому сприймалося як риторичне. Однак цифрова трансформація й зміна поведінки інформаційного споживача перетворили його на цілком практичне. Бібліотеки культурно-мистецьких закладів вищої освіти опинилися в особливій ситуації: від них очікують одночасно академічної серйозності, мистецької чутливості й комунікаційної активності — і все це в умовах, далеких від ресурсного достатку. Саме тому технології штучного інтелекту (ІІІ) заслуговують на розгляд не як модна тема, а як реальний інструмент вирішення конкретних інституційних проблем.

Реальна картина кадрового забезпечення бібліотек цього типу рідко вписується в уявлення про повноцінний маркетинговий відділ. Посади SMM-фахівця, бренд-менеджера чи навіть рядового контент-редактора в переважній більшості штатних розписів просто відсутні. Бібліотекар, чия фахова ідентичність сформована навколо роботи з документом та інформаційним пошуком, змушений паралельно вести соціальні мережі, придумувати акції, відстежувати реакцію аудиторії — і робити це між обслуговуванням читачів та веденням каталогів. Вихід із цього структурного протиріччя не в розширенні штату, що часто нереалістично, а в зміні самого інструментарію роботи. І тут ІІІ відіграє роль не замінишки людини, а її реального підсилювача.

Генеративні мовні моделі вже сьогодні дозволяють бібліотечному фахівцю без спеціальної підготовки створювати тексти анонсів, дописи для соціальних мереж, сценарії коротких відеоматеріалів — і робити це регулярно, зберігаючи

єдиний тон голосу бренду. Це вирішує одну з найгостріших проблем малих команд: нерегулярність комунікацій, яка руйнує будь-яку спробу вибудувати впізнаваний образ установи. Паралельно інструменти на основі обробки природної мови дають змогу моніторити, як аудиторія реагує на контент, які теми резонують у культурно-мистецькому середовищі, де перетинаються інтереси студентів, викладачів і зовнішніх відвідувачів — і коригувати стратегію, не чекаючи щорічного звіту.

Окремий вимір — візуальна складова бренду. Бібліотека мистецького ЗВО перебуває під особливим тиском естетичних очікувань: її оточення — художники, дизайнери, музиканти — має власне, і доволі вимогливе, відчуття форми. Відсутність штатного дизайнера за таких умов — це не просто адміністративна прогалина, а репутаційний ризик. Інструменти генерації зображень та ШІ-асистенти для роботи з візуальним стилем дозволяють формувати айдентiku, що відповідає профілю установи, — від оформлення виставкових матеріалів до цифрових банерів і шаблонів для соцмереж. Так само чат-боти на базі ШІ забезпечують персоналізований діалог із користувачами навіть тоді, коли жоден співробітник фізично не доступний, формуючи досвід взаємодії, який безпосередньо впливає на сприйняття бренду.

Важливо зазначити: описані рішення не вимагають від бібліотечних працівників перетворюватися на IT-фахівців. Попередні хвилі цифровізації нерідко провалювалися саме через те, що їх впровадження передбачало тривалу й коштовну перекваліфікацію. Сучасні ШІ-інструменти будуються принципово інакше — інтерфейс природної мови означає, що фахівець взаємодіє з технологією приблизно так само, як з колегою: формулює завдання словами, уточнює, коригує. Це знімає психологічний бар'єр і робить технологію реально корисною для людей, чия сила — у розумінні культурного контексту, а не в програмуванні.

Разом із тим було б інтелектуально нечесним обійти обмеження цього підходу. Надмірна автоматизація комунікацій загрожує тим, чим особливо дорожить культурно-мистецьке середовище, — живим, особистісним контактом. Якщо кожен допис схожий на інший, а відповіді в чат-боті позбавлені нюансів — бренд не будується, а розмивається. Є й питання авторського права на ШІ-генерований контент, і ризик уніфікації, коли різні установи починають виглядати однаково, оскільки користуються одним набором інструментів. Відповідь на ці виклики — не відмова від технологій, а усвідомлена модель їх використання: бібліотекар залишається носієм місії, цінностей і культурної пам'яті установи, тоді як ШІ бере на себе рутинне масштабування цих змістів.

Бібліотека культурно-мистецького ЗВО — це не місце, де зберігаються книжки про мистецтво. Це простір, де мистецтво живе в діалозі з дослідником, студентом, практиком. Брендингова стратегія такої установи має це відображати — і відображати послідовно, регулярно, з увагою до деталей. Штучний інтелект не є гарантією цього результату, але він вперше дає малим командам реальні інструменти, щоб цей стандарт підтримувати. Саме в цьому — його справжня цінність для бібліотечної справи сьогодні.

Я. Мартиненко

ОПТИМІЗАЦІЯ СЕРВІСНОЇ ФУНКЦІЇ СУЧАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ В КОНТЕКСТІ ВПРОВАДЖЕННЯ ХМАРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Y. Martynenko

OPTIMIZATION OF THE MODERN LIBRARY'S SERVICE FUNCTION IN THE CONTEXT OF CLOUD TECHNOLOGIES IMPLEMENTATION

Трансформації бібліотечно-інформаційної діяльності зумовлюють суттєві зміни в організації обслуговування користувачів, сприяють удосконаленню функцій бібліотек. Оскільки бібліотеки стають місцями зберігання великих обсягів інформації, вони змушені шукати нові способи та шляхи організації власної діяльності щодо надання бібліотечних послуг. Для бібліотек вкрай важливою є можливість відповідати запитам сучасних користувачів щодо надання доступу до інформації в зручний для них час без необхідності фізичного відвідування приміщення бібліотеки. Також для бібліотечних установ суттєвим викликом є забезпечення зберігання великих масивів даних та надання безперешкодного доступу до них. Сучасні книгозбірні змушені дбати не лише про вдосконалення фізичних приміщень, але й про розбудову віртуальних просторів для зручності задоволення користувацьких запитів. Крім того, важливим є встановлення зворотного зв'язку з користувачами для вивчення їхніх актуальних потреб та забезпечення ефективності реалізації сервісної функції. Актуалізується також і проблема безпеки зберігання інформації, дотримання конфіденційності, інтелектуальної власності.

Саме сучасні інформаційні технології дозволяють бібліотекам реалізувати поставлені цілі та подолати бар'єри, що виникають у цифровому суспільстві, оскільки їх впровадження відкриває нові можливості щодо організації збору та зберігання інформації, надання безперешкодного доступу до неї в будь-який час із будь-якої локації. Такі інформаційні технології, як штучний інтелект, інтернет речей, хмарні обчислення дозволяють більш ефективно організувати процес надання бібліотечних послуг, а отже їх впровадження може сприяти оптимізації сервісної функції сучасної бібліотеки.

Проблеми модернізації бібліотечно-інформаційної діяльності в науковому українському дискурсі розглядають К. Бережна, О. Воскобойнікова-Гузева, В. Горовий, Т. Гранчак, І. Давидова, В. Ільганаєва, О. Желай, О. Кобелев, В. Копанєва, Л. Кравець, О. Мар'їна, О. Онищенко, Г. Шемаєва, І. Ярема та ін.

Різні аспекти використання хмарних технологій в українських бібліотеках досліджують М. Аветісова, Р. Білоусова, О. Василєва, Н. Кунанець, Я. Левченко, Н. Линська, А. Лукашина, О. Макарова, Т. Новицька, С. Орехова, В. Пасічник, А. Ржеуський та ін.

Чимало уваги питанню використання хмарних технологій у бібліотеках приділяють зарубіжні дослідники І. Вада (I. Wada), М. Датт (M. Dutt), А. Каушік (A. Kaushik), А. Кумар (A. Kumar), К. Ракеш (K. Rakesh), Б. Шилendra Кумар (B. Shylendra Kumar), П. Мамата (P. Mamatha), М. Ювардж (M. Yuvaraj) та ін.

У Законі України «Про бібліотеки та бібліотечну справу» поняття «бібліотечна послуга» визначено як «результат діяльності бібліотеки із задоволення інформаційних, науково-дослідних, освітніх, культурних та інших потреб користувачів бібліотеки». А користувачем бібліотеки є «фізична чи юридична особа, яка звернулася до

послуг бібліотеки». Отже, надання бібліотекою послуг своїм користувачам і є реалізацією сервісної діяльності бібліотеки, тобто її сервісної функції.

Аналізуючи трансформації функцій сучасної бібліотеки, К. Бережна у своїй дисертації називає й сервісну функцію, вказуючи при цьому на те, що саме ця функція спрямована на «надання інформації про наявні бібліотечні ресурси, організацію пошуку, видачі і прийому документів і інформації з запитів різних категорій користувачів, забезпечення доступу до віддалених джерел інформації». І. Ярема акцентує увагу на впровадженні нових сервісних стратегій у практику бібліотечно-інформаційної діяльності та називає такі їх характеристики: визначення пріоритетних інформаційних потреб користувачів; індивідуалізація бібліотечного обслуговування; впровадження креативних форм і методів такого обслуговування; вибір мережевих каналів надання інформаційних продуктів і послуг.

Бібліотечний сервіс покликаний задовольнити потреби користувачів щодо надання їм якісних бібліотечних послуг, врахувати індивідуальні характеристики кожного з них у процесі бібліотечного обслуговування, отже сервісна функція ґрунтується на клієнтоорієнтованому підході, тобто зорієнтована на потреби користувачів бібліотеки, які і є її клієнтами. Оптимізація реалізації сервісної функції бібліотеки є важливою умовою забезпечення якості бібліотечно-інформаційної діяльності.

Серед новітніх інформаційних технологій, які активно впроваджуються в діяльність сучасних бібліотек та мають суттєвий вплив на підвищення ефективності бібліотечного обслуговування, важливу роль відграють хмарні обчислення, які поступово стають невіддільною складовою функціонування сучасних бібліотек.

На думку М. Ювараджа (М. Yuvaraj), перевагами використання бібліотеками хмарних технологій є можливість компактно зберігати в хмарі їх різноманітні інформаційні ресурси, надаючи до них безперешкодний доступ. При цьому це не потребує встановлення в бібліотеках спеціального програмного забезпечення для їх використання, крім широкосмислового підключення та веббраузера; користувачі та сервери можуть перебувати в будь-якій локації, а бібліотека може об'єднувати ресурси декількох бібліотек. Крім того, як вважає дослідник, таким чином забезпечується інтерактивна комунікація між різними користувачами та бібліотекарями через різноманітні блоги та соціальні мережі.

Як стверджує М. Юварадж (М. Yuvaraj), у хмарному середовищі бібліотеки можуть запропонувати своїм користувачам такі послуги: доступ до бібліотечних колекцій; вчасне надання бібліотечних послуг на вимогу; зручну для користувача стратегію пошуку; використання хмарних інструментів для обміну контентом, формування спільнот, управління цитуванням; співпраця у веденні бібліотечних записів; спільне управління користувацьким контентом у хмарі.

М. Датт (М. Dutt) також називає ті бібліотечні послуги, які можуть бути модернізовані завдяки використанню хмарних обчислень, зокрема серед них видача електронних книжок, об'єднаний бібліотечний каталог, завантаження цифрових документів, комунікація з користувачами, обмін документами, електронне навчання.

М. Юварадж (М. Yuvaraj) визначає перелік хмарних інструментів, які можуть бути використані в бібліотеках для забезпечення ефективності надання бібліотечних послуг, а отже й для оптимізації сервісної функції сучасної бібліотеки. Серед цих інструментів дослідник виокремив такі: хмарні інструменти електронної пошти та комунікації; хмарні інструменти соціальної групи; хмарні інструменти соціальних

мереж; хмарні інструменти збору інформації; хмарні інструменти управління подіями; хмарні сервіси для обміну файлами; хмарні інструменти для роботи з відео та презентаціями; хмарне програмне забезпечення та прикладні сервіси; хмарні інструменти для зберігання / резервування даних; хмарні операційні системи; хмарні інструменти для підвищення продуктивності бібліотечно-інформаційної діяльності; хмарні бібліотечні рішення. Усі ці інструменти можуть бути використані, а більшість з них уже використовується, сучасними бібліотеками, що оптимізує надання бібліотечних послуг, забезпечує ефективність реалізації сервісної функції сучасної бібліотеки.

Отже, хмарні технології є одним із найпростіших, найшвидших та найдешевших рішень щодо збереження, обробки великих обсягів інформації та керування ними за допомогою мережі віддалених серверів, розміщених в інтернеті, вони полегшують процеси обміну інформацією, управління ресурсами, дозволяють користувачам отримати доступ до інформації у будь-який час із будь-якої локації, допомагають бібліотекам розширити свої можливості щодо зберігання інформаційних ресурсів. Відповідно, їх використання в бібліотечно-інформаційній діяльності сприяє успішному подоланню різноманітних бар'єрів, що виникають у процесі надання бібліотечних послуг, забезпечує підвищення їх якості й продуктивності, що загалом може сприяти оптимізації сервісної функції сучасної бібліотеки.

O. Borysov

**DATAFICATION AS AN INSTRUMENT
OF STRATEGIC MANAGEMENT IN LIBRARIES
UNDER THE INTEGRATION OF INTERNET OF THINGS TECHNOLOGIES**

О. Борисов

**ДАТАФІКАЦІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ СТРАТЕГІЧНОГО УПРАВЛІННЯ БІБЛІОТЕКОЮ
В УМОВАХ ІНТЕГРАЦІЇ ТЕХНОЛОГІЙ ІНТЕРНЕТУ РЕЧЕЙ**

Digital transformation is changing society, and new ideas that try to capture what is happening come with it: the blurring of technology and social institutions. Datafication is one of those ideas. It started showing up in academic writing around the early 2010s, right around the time big data and algorithmic analytics were becoming important. The term “datafication” first appeared as people noticed that digital spaces do more than hold information. They take everyday life and turn it into measurable data — stuff that can be sorted, analyzed, and used to make rings. Mayer-Schönberger and Cukier made this point back in 2013: technology had finally reached a point where we could track events, interactions, and behavior in ways we never could do before. A year later, José van Dijck pushed the idea further. She described datafication as the process of turning human actions into numbers that could be tracked and interpreted. She asked bigger questions about what happens when this becomes not just a tool, but a worldview.

Then, in 2019, Nick Couldry and Ulises Mejias pushed the idea even further. They started talking about datafication as a form of colonialism, a system in which life gets pulled into digital structures, and data becomes a kind of currency.

So, when we talk about datafication, we are not just talking about moving paper records onto computers. It is something bigger. It is about creating new kinds of data from activities that were never measured before, and then feeding that data back into how decisions get made. Within library and information activities, this implies a transition

from recording operational statistics to creating an analytical environment in which user activity, space utilization, collection circulation, environmental parameters, and other aspects of institutional functioning become part of the evidentiary foundation of strategic management. In conjunction with Internet of Things technologies, datafication acquires an institutional dimension, transforming into a structural component of the library's managerial model.

The integration of IoT infrastructure enables continuous, real-time data collection and analysis. Put together sensor systems, RFID tracking, ways to monitor who comes in and which areas they use, plus control over temperature and lighting, and suddenly you have got a whole new level of insight into how the library really works. It starts to feel less like a building and more like a living system, where every little event can be captured and fed back into how things are run. Significantly, the managerial value of these processes is determined not by the quantity of collected indicators but by the institution's ability to transform them into coherent analytical conclusions.

International experience demonstrates that libraries integrating analytical platforms with IoT solutions are transitioning toward an evidence-based, predictive management model. In a 2021 article for "College & Research Libraries", E. Garoufallou made the case that big data gives libraries a real chance to get a handle on user behavior and start making smarter calls about where to put their resources. Along the same lines, M. Oakleaf's well-known 2010 work, "The Value of Academic Libraries", points out that measurable outcomes are becoming essential not just for making strategic choices, but also for proving to the world that libraries actually matter. Then there is a 2013 piece by Corral, Kennan, and Afzal in "Library Trends", where they examine how analytical tools are increasingly shaping everything from research support to resource management. E. Garoufallou emphasizes that big data analytics enable libraries to identify trends in user behavior and optimize resource allocation. M. Oakleaf's 2010 report, "The Value of Academic Libraries", makes a point that has become hard to ignore: libraries need measurable evidence, not just to make smart decisions, but to show the people funding them that they actually matter. Corral, Kennan, and Afzal came along a few years later and dug into how analytics were starting to reshape things — research support, how resources get managed, all of it. Up in Northern Europe, though, libraries had already moved past the conversation. They were already using measurement as part of their daily routine. Aabo and Audunson (2012) showed how libraries there started using data on space use and energy efficiency as part of their broader sustainability strategies. In East Asia, the implementation of IoT-based architectures empowers real-time monitoring of library processes and operational adjustments of service policies, as discussed by Q. Zhou in the 2024 article "Smart Library Architecture Based on Internet of Things and Software-Defined Networking" in "Heliyon".

At the same time, scholars are pushing back against the idea that everything can be measured. There is a risk Van Dijck warns about. When we start treating complex human processes as just data points, the people involved tend to disappear from view. Libraries are caught right in the middle of this. They have to be efficient, sure. But they also have to protect confidentiality — and that is not just a rule, it is part of their identity. J. D. Dinneen and J. Spears, in their 2020 article "Data Analytics in Academic Libraries: Principles and Ethical Considerations" in "The Journal of Academic Librarianship", claim that straightforward data-use policies and the development of a trustworthy institutional culture must accompany the implementation of analytics.

The level of the library regarding digital maturity is a key determinant of effective datafication. How well a library handles datafication really comes down to its digital maturity. Having the technology is one thing. But do the staff actually know what to do with the data? Is there a real strategy behind it? Can you actually measure whether you are making progress? Those are the questions that matter. Without those pieces in place, even the smartest IoT solutions will not change much in how things actually run, how analytical indicators are defined, or the factual impact of IoT-based solutions on management processes. Without the formation of a relevant managerial culture, datafication risks remaining at the level of statistical accumulation rather than being transformed into strategic decisions.

Datafication processes in the Ukrainian library sector are currently at a formative stage. Most institutions employ automated systems to maintain electronic catalogs and produce statistical reporting. Most libraries are not jumping to install sensors and analytics systems. They are mostly using them for record-keeping: nothing more. Those tools could do so much more, but nobody is really using them that way. The existence of digital systems is not always accompanied by the implementation of analytical procedures capable of transforming collected data into long-term managerial decisions. Consequently, a gap appears between technological capabilities and managerial practice.

Understanding datafication as a strategic management tool enables outlining a direction to overcome this gap. This involves integrating a consistent cycle in which IoT-generated data undergo analytical interpretation and become the foundation for managerial decisions influencing service development, spatial organization, and resource policy. That kind of approach means more than just upgrading technology. You also need to build a culture around working with data, put policies in place to handle it responsibly, and start using real evidence to guide your strategic plans.

Thus, in the context of integrating Internet of Things technologies, datafication emerges as a systemic mechanism for transforming strategic library management. It stimulates the transition from an intuitive and descriptive planning model to an analytically grounded one, enhances institutional adaptability to changes in the information environment, and creates preconditions for long-term development. In the end, it all comes down to whether libraries can bring together new technology and their core purpose — serving people, not just crunching numbers. It is necessary to balance efficiency with openness and make sure the people using the library still trust you. And when you look at global trends alongside local realities, you start to see a path forward that makes sense for libraries seeking their place in a digital world.

О. Федотова, І. Олійник

ПРІОРИТЕТНІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНИХ ФАБРИК ДУМОК

O. Fedotova, I. Oliinyk

PRIORITY DEVELOPMENT VECTORS FOR MODERN THINK TANKS' INFORMATION ACTIVITIES

У сучасному глобалізованому світі фабрики думок (think tanks) перетворюються з класичних дослідницьких інституцій на потужних суб'єктів інформаційної діяльності, що формують коло пріоритетів суспільства. В умовах збільшення обсягів інформації та стрімкого розвитку цифрових технологій їхня роль полягає не лише

в генеруванні нових знань, а й в управлінні ціннісними наративами від глибокої аналітики великих даних (Big Data) до боротьби за правдивість інформації у світі, де емоції часто-густо превалюють над фактами.

Сьогодні фабрики думок виступають надважливою комунікаційною ланкою між академічною наукою, політичною владою та громадськістю, перетворюючи неструктуровану інформацію на прикладні рішення та визначаючи контури світового інформаційного простору.

Комплексний характер інформаційної діяльності вказаних аналітичних осередків дозволяє структурувати їхній розвиток за кількома векторами, кожен з яких є відповіддю на виклики сучасного комунікаційного середовища:

1) Посилення політичної суб'єктності та орієнтованості на прийняття рішень. Інформаційна робота центрів трансформується з пасивного збору даних у стратегічний інформаційний супровід державних рішень. Аналітичні центри фокусуються на підготовці інформаційної продукції прикладного характеру (аналітичних записок, сценаріїв, прогнозних оглядів тощо), яка здатна оперативно інтегруватися в процес розробки політики. Визначальним стає не просування теоретичних концепцій, а перетворення складної інформації на дієвий інструментарій для політичного прогнозування та управління суспільними трансформаціями.

2) Зростання суспільно-комунікаційної ролі фабрик думок. Інформаційна діяльність аналітичних центрів виходить за межі вузькокорпоративних інтересів і набуває соціально-просвітницької ролі, трансформуючись у важливий соціальний інститут. Їхня робота більше не обмежується урядовими консультаціями, а охоплює формування інклюзивного інформаційного середовища, де ці осередки популяризують складні експертні знання для широкого загалу. Таким чином, їхня робота спрямовується на інформаційне забезпечення суспільного блага. Підвищення рівня політичної грамотності населення, роз'яснення державних реформ та стимулювання публічних дискусій сприяє перетворенню фабрик думок на каталізатор розвитку громадянського суспільства.

3) Пріоритет експертизи. Сьогодні, коли інтернет переповнений різноманітною, зокрема неперевіреною інформацією та фейками, саме висока кваліфікація аналітиків є головним критерієм якості роботи аналітичних осередків. Розвиток цього напрямку означає перехід від звичайного збору фактів до глибокого інтелектуального аналізу. Досвід дослідників гарантує, що висновки будуть об'єктивними та правдивими. Формування сильної команди експертів стає головним завданням, оскільки глибока авторська аналітика дозволяє фабрикам думок залишатися авторитетним джерелом достовірних даних в сучасному інформаційному світі.

4) Модернізація представлення результатів досліджень та розширення каналів комунікації. Інформаційна робота аналітичних центрів на даному етапі виходить за межі традиційного консультування, охоплюючи розгалужену систему публічних та закритих комунікацій. Це передбачає поєднання класичних публікацій з інтерактивними форматами (експертними панелями, цифровими конференціями, практичними тренінгами та мультимедійними платформами). Тому актуальним є використання таких комунікаційних майданчиків, де результати аналізу спочатку презентуються, а далі проходять апробацію в ході комунікування з партнерами, що забезпечує високу релевантність та практичну цінність наданих рекомендацій.

Гнучкість у реалізації цих змін ставатиме дедалі вагомішим чинником успіху, спонукаючи аналітичні центри до модернізації робочих процесів та переходу на нові комунікаційні стандарти.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що майбутнє фабрик думок залежить від їхньої здатності до швидкої цифрової адаптації. Вони еволюціонують від формату статичних сховищ знань до ролі активних учасників інформаційної боротьби, гарантуючи достовірність даних у глобальній мережі.

Головними перспективними напрямками розвитку аналітичних центрів є: цифровізація (перехід від паперових звітів до інтерактивних платформ, відеоформатів), відкритість (налагодження діалогу з політиками та звичайними громадянами для роз'яснення сутності складних реформ), автономність (подолання фінансової залежності від спонсорів, збереження власної експертної позиції).

Для України надзвичайно важливо розвивати власну мережу аналітичних центрів, спираючись на кращий досвід провідних осередків світу. Тільки поєднуючи глибоку науку із сучасними технологіями, фабрики думок зможуть ефективно протидіяти дезінформації та допомагати державі приймати обґрунтовані рішення. Отже, сучасний аналітичний центр має стати як джерелом інформації, так й інтелектуальним путівником, що допомагає суспільству впевнено орієнтуватися в умовах постійних змін.

Ю. Левченко, В. Петрович

**ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ДОВГОСТРОКОВОЇ АВТЕНТИЧНОСТІ
ЕЛЕКТРОННИХ ДОКУМЕНТІВ В АРХІВНІЙ СПРАВІ
В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ**

Yu. Levchenko, V. Petrovich

**THE PROBLEM OF PRESERVING THE LONG-TERM AUTHENTICITY
OF ELECTRONIC DOCUMENTS IN ARCHIVAL AFFAIRS
IN THE CONTEXT OF DIGITAL TRANSFORMATIONS**

Масштабна цифровізація документальних процесів загострила проблему, яка досі не отримала системного вирішення ні в законодавчій, ні в науково-практичній площині: як забезпечити довгострокову автентичність та юридичну дійсність електронних документів, якщо технологічне середовище, у якому їх створено, невинно змінюється? Паперовий документ зберігає автентичність самостійно протягом десятиліть. Електронний — ні: зміна форматів, оновлення програмного забезпечення, застарівання криптографічних алгоритмів і фізична деградація носіїв роблять цю проблему центральною для сучасної архівної, бібліотечної та інформаційної справи.

Сутність проблеми полягає в так званому «парадоксі цифрового збереження»: чим активніше суспільство переходить на електронний документообіг, тим більшим є ризик масової втрати документальної пам'яті через технологічне старіння. За оцінками фахівців, окремі формати електронних документів стають нечитабельними вже через 10–15 років без цілеспрямованих заходів із технічного супроводу. Це особливо критично для архівних установ, які зобов'язані зберігати документи постійного зберігання практично без часового обмеження.

Чинна нормативно-правова база України лише частково охоплює цю проблему. Закон України «Про електронні документи та електронний документообіг» (2003) та накази Державного агентства з питань електронного урядування визначають вимоги до форматів і підписів для поточного документообігу, проте не встановлюють механізмів підтвердження автентичності через тривалий час. Зокрема, кваліфікований електронний підпис (КЕП) технічно не здатен підтвердити незмінність

документа через 25–50 років: сертифікати підписів мають обмежений термін дії, а самі криптографічні алгоритми з часом можуть бути зламані або визнані застарілими. Міжнародний стандарт ETSI EN 319 102, на який орієнтується ЄС, передбачає формати підписів із підтримкою довгострокового архівування (XAdES-LTA, PAdES-LTA), однак їх практичне впровадження в Україні залишається фрагментарним.

Технічний вимір проблеми охоплює три взаємопов'язані загрози. По-перше, форматна застарілість: документи, створені у форматах, що виходять з ужитку (наприклад, окремі версії .doc, .wps), потребують міграції до актуальних форматів, що саме по собі може порушити автентичність якщо не супроводжується фіксацією метаданих. По-друге, деградація носіїв: оптичні диски, магнітні стрічки та навіть сучасні SSD мають обмежений ресурс зберігання без активного обслуговування. По-третє, ключова проблема криптографічного старіння: алгоритм SHA-1, ще недавно повсюдно використовуваний в електронних підписах, нині вважається скомпрометованим, що ставить під сумнів юридичну силу документів, підписаних із його застосуванням.

У світовій практиці для вирішення цієї проблеми застосовується модель OAIS (Open Archival Information System, ISO 14721), яка описує функціональну архітектуру цифрового архіву, що забезпечує довгострокову збереженість та доступність об'єктів. У межах цієї моделі автентичність підтримується через систематичну перевірку контрольних сум, документування ланцюжка зберігання (chain of custody), міграцію форматів з ведінням протоколів та повторне підписання документів чинними криптографічними засобами до закінчення терміну дії попередніх підписів. Перспективним рішенням є також технологія блокчейн як засіб незмінного реєстру підтвердження цілісності: хеш документа, внесений до розподіленого реєстру, залишається верифікованим незалежно від стану оригінального сховища.

Інституційний вимір проблеми в Україні поглиблюється недостатньою координацією між архівними установами, провайдерами систем електронного документообігу та органами стандартизації. Відсутній єдиний реєстр форматів, схвалених для довгострокового архівного зберігання; не затверджено обов'язкових регламентів перепереверки та повторного підписання документів; бракує кваліфікованих фахівців з цифрового збереження у державних архівах. Показово, що навіть у переліку протестованих систем електронного документообігу, затверджені Дія, критерій підтримки довгострокового архівування документів відсутній як обов'язкова вимога.

Вирішення окресленої проблеми вимагає комплексного підходу на кількох рівнях. На законодавчому рівні — внесення змін до архівного законодавства із чіткими вимогами до форматів і процедур довгострокового зберігання електронних документів, гармонізованими з директивами ЄС. На технічному рівні — обов'язкове впровадження форматів підписів із підтримкою LTA (Long-Term Archival), формування та регулярне оновлення еталонних архівних копій, використання форматів PDF/A та XML як пріоритетних для архівного зберігання. На інституційному рівні — створення національної системи цифрового депозитарію з функцією моніторингу цілісності документів та підготовка фахівців із цифрового збереження у структурі архівних установ.

Отже, проблема довгострокової автентичності електронних документів є однією з ключових невирішених проблем інформаційної, бібліотечної та архівної

справи в умовах цифрових трансформацій. Без системного вирішення цієї проблеми переведення документообігу в електронний формат ризикує перетворитися з модернізації на масштабну загрозу документальній пам'яті держави та суспільства.

М. Белла

**ЦИФРОВА НЕРІВНІСТЬ:
ПРОБЛЕМА ДОСТУПУ ДО ІКТ ДЛЯ РІЗНИХ СОЦІАЛЬНИХ ГРУП**

М. Bella

**DIGITAL INEQUALITY:
THE PROBLEM OF ACCESS TO ICT FOR DIFFERENT SOCIAL GROUPS**

В умовах глобалізації та інформатизації інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ) стають важливим ресурсом розвитку суспільства. У сучасному суспільстві ІКТ стали невіддільною частиною економічного, соціального та культурного життя. Вони забезпечують доступ до освіти, медичних послуг, політичної активності та культурного обміну. Однак, попри стрімке поширення цифрових інструментів, **проблема цифрової нерівності** залишається надзвичайно актуальною. Вона проявляється в обмеженому доступі різних соціальних груп до ІКТ та в нерівномірності використання цифрових ресурсів. Феномен цифрової нерівності перешкоджає повноцінній соціальній інтеграції та посилює існуючі форми дискримінації.

Цифрова нерівність — це розрив між людьми, які мають доступ до сучасних інформаційно-комунікаційних технологій і володіють необхідними цифровими навичками, і тими, хто позбавлений цих можливостей.

Дослідники виділяють три рівні прояву цього явища:

- технічний доступ — наявність пристроїв та підключення до інтернету;
- компетентнісний аспект — здатність користуватися цифровими інструментами;
- функціональний аспект — ефективність застосування ІКТ у професійному та повсякденному житті.

Найбільш уразливими сьогодні є такі категорії населення:

- люди похилого віку, які зазнають труднощів в освоєнні цифрових технологій;
- малозабезпечені сім'ї, обмежені в доступі до пристроїв та інтернету;
- сільські мешканці, які стикаються з відсутністю інфраструктури;
- люди з обмеженими можливостями здоров'я;
- діти та молодь із соціально-неблагополучних родин.

Причини цифрового розриву мають комплексний характер та пов'язані як із соціально-економічними, так і з культурними особливостями розвитку суспільства. Одним із ключових факторів є економічне розшарування та низький рівень доходів, які обмежують доступ багатьох громадян до сучасних цифрових пристроїв та якісного інтернету. Істотну роль відіграє й нестача освітніх програм, спрямованих на формування цифрової грамотності, що перешкоджає ефективному використанню інформаційно-комунікаційних технологій навіть за наявності технічного доступу. Додатковим бар'єром стає географічна віддаленість та слабкий розвиток телекомунікаційної інфраструктури в сільських та віддалених районах, де мешканці часто стикаються з низькою швидкістю з'єднання або повною відсутністю мережі. Наприклад, за дослідженнями ПРООН, під час пандемії коронавірусу в закладах загальної середньої освіти сільської місцевості освітній процес фактично

призупинився через нестабільне інтернет-з'єднання та дефіцит цифрових пристроїв у представників соціально вразливих і малозабезпечених груп населення. Додатковим бар'єром стало те, що громади, розташовані поблизу лінії зіткнення на сході України, часто не мали фінансової спроможності покривати витрати на підключення до швидкісного інтернету.

Зрештою, значний вплив мають і культурні чинники, зокрема недовіра до цифрових технологій та психологічні бар'єри, які заважають активному освоєнню нових інструментів. Всі ці причини разом посилюють цифрову нерівність і вимагають системного підходу до їх подолання.

Наслідки цифрової нерівності проявляються в різних сферах життя й значно впливають на соціальний розвиток. Насамперед вона сприяє поглибленню існуючого соціального розшарування: групи населення, які мають доступ до інформаційно-комунікаційних технологій, отримують додаткові можливості для освіти, працевлаштування та саморозвитку, тоді як уразливі категорії залишаються осторонь цих процесів. Обмежений доступ до цифрових ресурсів звужує можливості здобуття якісної освіти та трудової реалізації, що знижує конкурентоспроможність окремих груп населення на ринку праці.

Окрім того, цифрова нерівність веде до зниження громадянської та політичної активності, оскільки саме інтернет та цифрові платформи стають сьогодні найважливішими інструментами громадської участі. Відсутність навичок та ресурсів обмежує можливості вираження позиції та взаємодії з державними інститутами. Суттєвим наслідком стає і соціальна ізоляція: люди похилого віку, мешканці віддалених районів або малозабезпечені сім'ї виявляються виключеними з активного інформаційного та культурного обміну.

Зрештою, цифрова нерівність сприяє виникненню нової форми дискримінації — цифрової, коли доступ до послуг, інформації та можливостей визначається не лише соціальним становищем, а й ступенем залучення до цифрового середовища. Все це робить проблему цифрового розриву однією з ключових загроз для соціальної справедливості та сталого розвитку суспільства.

Для мінімізації цифрового розриву необхідний комплекс заходів, що включає:

1. Розвиток цифрової інфраструктури, особливо в сільських та віддалених районах.
2. Державні та міжнародні програми субсидування доступу до інтернету та цифрових пристроїв для малозабезпечених громадян.
3. Програми навчання цифрової грамотності для всіх вікових груп.
4. Створення доступних технологій для людей з обмеженими можливостями.
5. Партнерство держави, бізнесу та некомерційних організацій у вирішенні проблем цифрового розриву.

Цифрова нерівність є серйозним викликом сучасному суспільству, оскільки обмежує соціальну справедливість і рівність можливостей. Подолання цього явища потребує комплексного підходу, що включає розвиток інфраструктури, підвищення цифрової грамотності та цифрових компетенцій та розширення доступності технологій. Подолання цифрового розриву дозволить використовувати потенціал ІКТ як універсального інструменту соціальної інтеграції, культурного обміну, соціальної мобільності та підвищення якості життя. Водночас цифрова трансформація суспільства актуалізує потребу в системному моніторингу рівня цифрової інклюзії різних соціальних груп, зокрема вразливих категорій населення.

Важливим чинником зменшення цифрової нерівності є також формування стійких моделей публічно-приватного партнерства, спрямованих на забезпечення рівного доступу до цифрових ресурсів і сервісів.

І. Октисюк, В. Петрович

СОЦІАЛЬНІ МЕДІА ЯК ІНСТРУМЕНТ УПРАВЛІННЯ ІНФОРМАЦІЄЮ

І. Oktysiuk, V. Petrovich

SOCIAL MEDIA AS AN INFORMATION MANAGEMENT TOOL

У сучасному суспільстві соціальні медіа стали важливою частиною повсякденного життя людей. Станом на 2026 рік більшість населення активно користується цифровими платформами для спілкування, читання та пошуку новин, навчання, роботи та розваг. Соціальні мережі вже давно перестали бути лише способом спілкування між людьми — вони перетворилися на потужний інструмент поширення, контролю та обробки інформації. Саме тому тема управління інформацією через соціальні медіа є актуальною та потребує дослідження.

Соціальні медіа — це онлайн-платформи, де користувачі можуть створювати контент, поширювати його й взаємодіяти одне з одним. Найпопулярнішими платформами є: Facebook, Instagram, TikTok, YouTube, Telegram та інші. В Україні та загалом у світі ці платформи активно використовуються для комунікації між органами державної влади, бізнесом і громадянами. Головною особливістю соціальних медіа є те, що кожен користувач може одночасно бути автором і споживачем інформації. Це змінює традиційну модель передавання інформації, яка раніше контролювалася переважно медіаорганізаціями.

Управління інформацією в соціальних мережах означає контроль над створенням, поширенням, зберіганням та видаленням контенту. Сьогодні цей процес значною мірою автоматизований. Платформи використовують алгоритми, які аналізують поведінку користувачів, їхні вподобання, час перегляду, реакції та взаємодію з контентом. На основі отриманих даних формується персоналізована стрічка новин, тобто кожна людина бачитиме різний контент, навіть якщо заходить на одну й ту саму платформу.

З одного боку, така система є доволі зручною, адже користувач отримує інформацію, яка відповідає його вподобанням та інтересам. Натомість виникає ризик формування так званих інформаційних «бульбашок», коли людина бачить лише ті погляди й новини, які підтверджують її думку. Це може негативно впливати на критичне мислення та об'єктивність сприйняття подій. Для користувачів цих платформ важливо навчитися критично оцінювати інформацію та перевіряти її на достовірність, особливо перед її поширенням. У 2026 р. питання прозорості алгоритмів і контролю над штучним просуванням контенту залишається важливим у межах міжнародних регуляторних ініціатив.

У сучасному інформаційному просторі соціальні медіа активно використовуються під час кризових ситуацій — воєнних дій, природних катастроф або інших надзвичайних ситуацій, коли громадяни швидко отримують інформацію саме через цифрові платформи.

Державні установи використовують офіційні сторінки та канали для оперативного повідомлення населення. Це дозволяє швидко поширювати важливі дані та реагувати на зміни. Проте разом зі швидкістю поширення інформації зростає і ризик появи дезінформації, маніпуляцій та фейків.

Окрему роль у процесі управління інформацією відіграє таргетована реклама та аналітика даних. Компанії та організації аналізують поведінку аудиторії, щоб краще розуміти її потреби та формувати ефективні комунікаційні стратегії. Завдяки інструментам статистики можна відстежувати кількість переглядів, вподобань, поширень та коментарів. Це допомагає оцінити, наскільки ефективно поширюється інформація та як вона сприймається користувачами.

Разом із тим виникає питання захисту персональних даних. Соціальні платформи збирають великі обсяги інформації про користувачів, включаючи їхню активність, місцеперебування та інтереси. Хоча компанії заявляють про політику конфіденційності, ризик витоку або неправомірного використання даних залишається. Саме тому важливо впроваджувати правила безпечного користування соціальними мережами та підвищувати рівень цифрової грамотності населення.

Ще одним важливим аспектом є боротьба з дезінформацією. У соціальних медіа інформація поширюється дуже швидко, і часто люди діляться новинами без перевірки джерел — це може призводити до поширення неправдивих фактів, маніпулятивних матеріалів або спеціально створених фейкових повідомлень. Платформи впроваджують системи модерації контенту, маркування підозрілих матеріалів та автоматичного виявлення активності ботів, однак повністю контролювати інформаційний простір складно.

Соціальні медіа можна розглядати як інструмент управління інформацією, який має як позитивний, так і негативний вплив. Вони дозволяють швидко передавати дані, формувати громадську думку, організовувати комунікацію та підтримувати зв'язок між людьми. Однак вони потребують відповідального використання, чіткого регулювання та постійного вдосконалення механізмів контролю контенту.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що розглянуто соціальні медіа не лише як платформу для спілкування, а і як систему управління інформацією, у якій важливу роль відіграють алгоритми, поведінка користувачів і механізми контролю контенту.

Отже, соціальні медіа стали ключовим елементом сучасного інформаційного простору та активно впливають на процеси комунікації на різних рівнях. Їх функціонування базується на поєднанні технологічних інструментів, аналітики даних та активності користувачів, що формує складну систему управління інформацією. У таких умовах особливої важливості набуває питання регулювання цифрового середовища, забезпечення прозорості алгоритмів і захисту даних.

В. Петрович

ПРОБЛЕМА ЗАХИСТУ ПЕРСОНАЛЬНИХ ДАНИХ ПРАЦІВНИКІВ КАДРОВОЮ СЛУЖБОЮ В ПЕРІОД ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ

V. Petrovich

THE PROBLEM OF PROTECTION OF EMPLOYEES' PERSONAL DATA BY THE PERSONNEL SERVICE DURING MARTIAL LAW IN UKRAINE

Захист персональних даних — гарантоване Конституцією України право на недоторканність приватного життя. На період запровадження воєнного стану, що введений Указом Президента України від 24.02.2022 року «Про запровадження воєнного стану в Україні», можуть обмежуватися конституційні права і свободи громадян. Це стосується обмеження права фізичних осіб на невтручання в особисте

й сімейне життя, доступ до персональних даних на території України. Проте зазначені обмеження можуть установлюватися лише в правовому полі й виключно в інтересах національної безпеки, економічного добробуту та прав людини.

З моменту оголошення в Україні правового режиму воєнного стану почастишали випадки незаконного збирання та шахрайським способом отримання персональних даних громадян України, особливо волонтерів, військових, державних службовців, публічних осіб тощо. Тому питання захисту персональної інформації громадян, інформаційних ресурсів, що містять зазначену інформацію, є вкрай важливими.

Українськими парламентарями напрацьована потужна нормативна база щодо забезпечення захисту персональних даних у мирний час. Реалізація нормативних положень, практичне впровадження знайшло своє відображення в доробках науковців та практиків — В. Брижко, С. Єсімов, Н. Камінська, К. Мельник, Т. Обуховська та інші.

Кадрова служба займається питаннями документування та організацією роботи з документами стосовно особового складу підприємства з питань приймання, переведення, звільнення працівників тощо. Тому збирання та обробка персональних даних — це посадові обов'язки уповноважених працівників кадрової служби.

Відповідно до українського законодавства відомості або сукупність відомостей про фізичну особу, яка може бути ідентифікована або може бути конкретно ідентифікована, є персональними даними. Отже, особисті відомості працівників, які містяться в кадрових документах, зокрема паспортні дані, реєстраційний номер облікової картки платника податків, соціальний статус, пільги, склад сім'ї, освіта, особисті відомості про вік, родинне становище та інші відомості, вважаються персональними даними. Питання отримання персональних даних, їх обробки та зберігання чітко регламентуються на законодавчому та локальному рівнях. Проте сьогодні в умовах воєнного стану зберігання персональних даних, крім додаткового захисту, потребує рекомендації щодо дій працівників кадрової служби у випадку надзвичайної ситуації: вторгнення, окупації, обстрілу тощо.

Значною проблемою є також втрата документів та їх відновлення. І хоча певні відомості містяться в Державних реєстрах, окремі державні установи вимагають саме оригіналів документів. Наприклад, Пенсійний фонд вимагає надання паперового оригіналу трудової книжки, попри те, що більшість відомостей можна отримати в електронному варіанті у вигляді витягів. Оцифровані трудові книжки не приймаються. Проте, трудова книжка могла бути втрачена, зіпсована чи просто залишена в кадровій службі на окупованій території.

Згідно із Законом України «Про внесення змін до деяких законів України щодо забезпечення інформаційно-комунікаційних функціонування систем, систем електронного зв'язку, публічних електронних реєстрів» (№ 7152 від 13.03.2022), дозволено розміщувати публічні реєстри за кордоном під час воєнного стану та до шести місяців після його скасування. Але він не вирішує проблему захисту персональних даних. Держава не надала чітких рекомендацій працівникам кадрових служб щодо збереження та захисту персональних даних працівників.

Єдині офіційні рекомендації щодо захисту персональних даних знаходимо в роз'ясненнях та рекомендаціях Уповноваженого Верховної Ради України з прав людини: в умовах воєнного стану персональні дані мають збиратися та оброблятися на законних підставах. У документі підкреслюється важливість забезпечення захисту

цих даних, усі юридичні та фізичні особи, що займаються обробкою персональних даних «...зобов'язані забезпечити захист цих даних від випадкових втрати або знищення, від незаконної обробки, у тому числі незаконного знищення чи доступу до персональних даних». Також пропонується «використовувати персональні дані в разі створення умов щодо їх захисту», тобто створювати резервні копії документів, фото, телефонів, які необхідно зберігати в надійному місці.

Певні поради знаходимо в наукових дослідженнях. Так, В. Світличний до основних принципів захисту персональних даних відносить:

1. Законність. Тобто збирання, обробка, використання персональних даних мають здійснюватися на правових підставах.
2. Мінімізація даних. Отримання персональних даних у мінімальному обсязі, виключно для окреслених цілей, тобто не перевищуючи потрібні обсяги.
3. Точність. Персональні дані мають вчасно оновлюватися в разі потреби.
4. Обмеження зберігання. Персональні дані мають зберігатися лише протягом часу використання. Після чого мають знищуватися або анонімізуватися.
5. Інтегритет даних і конфіденційність. Ідеться про надійність захисту відомостей персональних даних від витоку та втрати.
6. Відповідальність. Продовження імплементації та інтегрування українського законодавства до норм Європейського Союзу.

Дослідник наголошує на необхідності забезпечення як фізичного захисту персональних даних, так і технічних засобів обробки та зберігання (використання криптографічного захисту). У підсумку науковець наголошує, що захист персональних даних в умовах воєнного стану — це комплекс заходів, спрямованих на фізичний захист об'єктів, захист інформаційних систем, криптографічний захист даних, а також екстрені процедури реагування на інциденти. Важливо також забезпечити методичний інструментарій для реалізації визначених положень. Що, безумовно, є прямим обов'язком держави. Отже, питання захисту персональних даних в умовах воєнного стану залишається відкритим. Кадрові служби не в змозі забезпечити надійний захист персональних даних. Неврегульованість на державному рівні окреслених проблем призводить до жакхливих наслідків. Навіть повне оцифрування особистих відомостей працівників та передача на зберігання особових справ та трудових книжок самим працівникам не може вирішити проблему повністю. Кадрова служба має керуватися чіткими вказівками та нормативними положеннями, а вони наразі відсутні.

СЕКЦІЯ:
ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНІ СИСТЕМИ
В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

В. Маслак, М. Книш

**ЦИФРОВІ ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ КАФЕДРИ
ЯК ЕЛЕМЕНТ СУЧАСНОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА**

V. Maslak, M. Knysh

**DIGITAL INFORMATION RESOURCES OF THE DEPARTMENT
AS AN ELEMENT OF THE MODERN EDUCATIONAL ENVIRONMENT**

У сучасних умовах диджиталізації освітні установи потребують інформаційного середовища, що забезпечує оперативність, доступність та структурованість їхньої інформації. У цьому контексті основним ресурсом виступає офіційний вебсайт.

Заклади вищої освіти, як правило, мають інтернет-представництво, водночас структурні підрозділи, зокрема кафедри, не завжди. У більшості випадків вони обмежуються сторінкою або розділом на офіційному вебсайті університету з базовим інформуванням користувачів про освітню, наукову та організаційну діяльність. Водночас це може знижувати ефективність комунікації.

Окремий вебсайт кафедри створює додаткові можливості для об'ємності та систематизованості його наповнення, що відображається в зручній навігації та доступності матеріалів для різних категорій користувачів. За своєю структурою він може розглядатися як елемент корпоративного порталу університету й виступати контрольованим ресурсом, у межах якого освітня установа регулює зміст і форму представлення інформації. Такий підхід підвищує інформаційну взаємодію та управління контентом.

Зазвичай вебсайт стає першим джерелом інформації про діяльність кафедри, а також одним із важливих чинників, що впливають на вибір абітурієнтів. Потенційні вступники дедалі частіше оцінюють структурні підрозділи не лише за освітніми програмами, а й за загальним цифровим образом та представленням в мережі. Крім того, стейкхолдери можуть відслідковувати актуальну інформацію на сайті, що сприяє підвищенню довіри до підрозділу.

Щодо контенту, вебсайт дає можливість інформувати про освітні програми, кадровий склад, наукову діяльність, студентські ініціативи, а також може містити розклад занять, навчально-методичні матеріали, нормативні документи, результати студентської діяльності, новини й анонси подій, інформацію про наукові досягнення як викладачів, так і здобувачів. Для більш ефективного сприйняття контенту використовуються мультимедійні матеріали (текст, фото, відео, зображення, аудіо, візуалізація даних тощо). Актуальність і структурованість інформації, сучасний дизайн та зручність користування значно впливають на формування цифрового іміджу кафедри та університету загалом.

Значну роль також відіграють соціальні мережі. Найбільш популярними є Facebook, Instagram, Telegram, Viber та YouTube. Вони є дієвими каналами поширення освітнього контенту, оперативного інформування аудиторії, отримання зворотного зв'язку та формування онлайн-спільнот. Поступово зростає роль TikTok, Threads та інших сервісів короткого текстового або відеоконтенту. Їх використання відкриває додаткові можливості для популяризації діяльності кафедри та залучення молоді.

Сучасна ситуація на ринку освітніх послуг в Україні зумовлює необхідність постійного вдосконалення цифрової інформаційної комунікації закладів вищої освіти та їх структурних підрозділів для забезпечення конкурентоспроможності. З огляду на це доцільно рекомендувати структурним підрозділам регулярне оновлення вебсайту, удосконалення навігаційної структури, активне використання мультимедійного та інтерактивного контенту, впровадження адаптивного та багатомовного дизайну, а також слідування за сучасними трендами та реалізацію SMM-стратегії в соціальних мережах.

Такі заходи сприятимуть підвищенню ефективності інформаційної комунікації, формуванню позитивної репутації та забезпеченню представництва діяльності кафедри не лише на національному, а й на міжнародному рівні.

Отже, офіційний вебсайт та соціальні мережі структурного підрозділу закладу вищої освіти є ключовими елементами цифрового інформаційно-комунікативного середовища.

О. Чернявська

ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ОСВІТНІХ ПЛАТФОРМ: ПРОБЛЕМИ ТА ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ

О. Cherniavska

INFORMATION AND DOCUMENTATION SUPPORT OF EDUCATIONAL PLATFORMS: CHALLENGES AND DEVELOPMENT TRENDS

Стрімкий розвиток інформаційних технологій та процеси цифровізації суспільства істотно впливають на трансформацію освітнього середовища. У сучасних умовах освіта дедалі більше переходить у цифровий формат, що зумовлює активне використання різноманітних освітніх платформ для організації навчального процесу. Ці платформи забезпечують доступ до навчальних матеріалів, створюють можливості для дистанційного та змішаного навчання, сприяють ефективній взаємодії між викладачами та здобувачами вищої освіти.

У контексті розвитку цифрової освіти важливого значення набуває інформаційно-документне забезпечення освітніх платформ. Воно передбачає організацію системи електронних документів, освітніх ресурсів та інформаційних потоків, що забезпечують ефективне функціонування освітнього процесу в цифровому середовищі. Саме від якості організації інформаційно-документного забезпечення залежить доступність навчальних матеріалів, зручність їх використання та ефективність управління освітньою діяльністю.

Інформаційно-документне забезпечення освітніх платформ є важливою складовою сучасної інформаційної інфраструктури закладів освіти. Воно охоплює створення, зберігання, систематизацію та використання електронних освітніх ресурсів, а також документування навчального процесу та управлінської діяльності. У зв'язку із цим дослідження особливостей організації інформаційно-документного забезпечення освітніх платформ є актуальним завданням сучасної науки.

Інформаційно-документне забезпечення є важливим елементом функціонування будь-якої інформаційної системи, зокрема й освітніх платформ. У широкому розумінні воно являє собою сукупність процесів створення, обробки, зберігання та використання документної інформації, необхідної для забезпечення діяльності певної організації або системи.

У сфері освіти інформаційно-документне забезпечення передбачає організацію електронних освітніх ресурсів, навчально-методичних матеріалів, адміністративних документів та інших інформаційних ресурсів, що використовуються в навчальному процесі. Освітні платформи є технологічною основою для реалізації цих процесів, оскільки саме вони забезпечують доступ до навчального контенту, організацію комунікації між учасниками освітнього процесу та управління освітньою діяльністю.

У сучасних умовах інформаційно-документне забезпечення освітніх платформ набуває комплексного характеру. Воно включає не лише традиційні документи, але й різноманітні цифрові ресурси: мультимедійні матеріали, інтерактивні курси, відеолекції, електронні бібліотеки та бази даних. Такі ресурси створюють нові можливості для навчання, оскільки дозволяють поєднувати текстову, графічну, аудіо- та відеоінформацію.

Особливістю інформаційно-документного забезпечення освітніх платформ є його інтеграційний характер. Воно об'єднує різні інформаційні ресурси та системи в єдине інформаційне середовище, яке забезпечує доступ до освітньої інформації та підтримує всі етапи навчального процесу.

Сучасні освітні платформи виконують низку важливих функцій. Насамперед, вони забезпечують доступ до навчальних ресурсів у будь-який час та з будь-якого місця, що значно розширює можливості навчання. Крім того, вони сприяють інтерактивній взаємодії між учасниками освітнього процесу, що є важливим чинником підвищення ефективності навчання.

Освітні платформи також виконують функцію управління навчальним процесом. Вони дозволяють викладачам організовувати навчальні курси, контролювати виконання завдань, оцінювати результати навчання та аналізувати успішність студентів. Завдяки цьому значно спрощується процес управління освітньою діяльністю.

Важливою особливістю освітніх платформ є можливість інтеграції з іншими інформаційними системами закладу освіти, зокрема електронними бібліотеками, репозиторіями наукових праць, системами управління документообігом та адміністративними базами даних. Це сприяє формуванню єдиного інформаційного простору закладу освіти.

Ефективне функціонування освітніх платформ неможливе без належної організації інформаційно-документного забезпечення. Воно включає декілька важливих складових.

Першою складовою є електронні освітні ресурси, які становлять основу навчального контенту. До них належать електронні підручники, навчальні посібники, лекційні матеріали, презентації, відеолекції та інші цифрові матеріали. Вони забезпечують доступ до навчальної інформації та сприяють підвищенню ефективності навчального процесу.

Другою складовою є документування освітнього процесу. Освітні платформи дозволяють створювати та зберігати різноманітні документи, пов'язані з організацією навчання. Це можуть бути навчальні програми, робочі програми дисциплін, розклади занять, електронні журнали, результати тестування та інші документи.

Третьою важливою складовою є системи управління інформаційними ресурсами. Вони забезпечують зберігання, систематизацію та пошук освітніх матеріалів. Сучасні інформаційні технології дозволяють використовувати хмарні сервіси та бази даних, що значно підвищує доступність та надійність зберігання інформації.

Крім того, важливою складовою інформаційно-документного забезпечення є методичне забезпечення, яке включає правила створення та використання електронних освітніх ресурсів, стандарти оформлення документів та рекомендації щодо організації навчального процесу в цифровому середовищі.

Попри значні переваги освітніх платформ, їх використання пов'язане з певними проблемами. Однією з основних проблем є недостатній рівень стандартизації електронних освітніх ресурсів, що ускладнює їх систематизацію та використання.

Ще однією проблемою є інтеграція різних інформаційних систем. У багатьох закладах освіти використовуються різні програмні платформи, які не завжди сумісні між собою. Це створює труднощі в організації єдиного інформаційного середовища.

Важливим питанням також є підвищення рівня цифрової компетентності учасників освітнього процесу. Для ефективного використання освітніх платформ необхідно забезпечити відповідну підготовку викладачів та студентів.

Перспективи розвитку інформаційно-документного забезпечення освітніх платформ пов'язані з подальшим упровадженням новітніх інформаційних технологій. Зокрема, перспективним напрямом є використання штучного інтелекту для аналізу освітніх даних, автоматизації процесів управління навчанням та створення персоналізованих освітніх траєкторій.

Також важливим напрямом розвитку є створення відкритих освітніх ресурсів та міжнародних освітніх платформ, що сприятиме розширенню доступу до знань та розвитку глобального освітнього простору.

І. Захарова, І. Войташинський

СУБ'ЄКТИ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ РОЗВИТКУ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА ХХІ СТОЛІТТЯ

I. Zakharova, I. Voitashynskyi

SUBJECTS OF INFORMATION ACTIVITY IN THE XXI-CENTURY INFORMATION SOCIETY

Інформаційна діяльність у суспільстві здійснюється суб'єктами, які мають певні інтереси й прагнуть їх реалізувати, ставлячи перед собою відповідні цілі. Їхня взаємодія з іншими суб'єктами (клієнтами, партнерами та ін.) зумовлює механізми та форми організації інформаційної діяльності в суспільстві. У процесі цієї взаємодії встановлюються інформаційні відносини — це система правових, економічних, соціальних і технічних зв'язків між суб'єктами в процесі створення, збирання, обробки, зберігання, поширення та використання інформації. Вони охоплюють всі аспекти, пов'язані з інформацією, включаючи права та обов'язки суб'єктів, доступ до інформації, її захист і передавання.

Суб'єкти інформаційних відносин — це особи або організації, які беруть участь у процесах роботи з інформацією. Закон України «Про інформацію» визначає, що суб'єктами інформаційних відносин є громадяни України, юридичні особи та держава. Суб'єктами інформаційних відносин, згідно із цим Законом, можуть бути також інші держави, їхні громадяни та юридичні особи, міжнародні організації та особи без громадянства.

Учасників інформаційних відносин відповідно до їхньої ролі в процесі життєдіяльності суспільства можна поділити на такі категорії:

- населення, під яким розуміються громадяни України та інших держав, а також особи без громадянства;
- комерційні організації, що є юридичними особами України та інших держав, включаючи приватних підприємців;
- некомерційні організації — юридичні особи України та інших держав;
- органи державної (центральної) влади та відповідного галузевого управління;
- органи місцевої влади, самоврядування та відповідного галузевого управління.

Об'єктом інформаційних відносин є сама інформація — знання, факти, дані, новини, статистика, дослідження тощо, що може мати різні форми (текстова, цифрова, звукова, візуальна тощо) та різний ступінь доступності (відкрита, конфіденційна, захищена).

Зміст інформаційних відносин — це права і обов'язки суб'єктів у процесі створення, використання, обробки та захисту інформації. Зміст включає правила збирання даних, обмеження на їх використання, норми захисту приватної інформації, доступ до суспільно важливої інформації тощо.

Слід звернути увагу, що на практиці поряд із терміном «суб'єкт інформаційних відносин» вживається термін «суб'єкт інформаційної діяльності». Другий термін хоч і поступається першому за рівнем узагальнення, однак наголошує саме на активній ролі таких суб'єктів, які намагаються певним чином впливати на своє інформаційне середовище.

Суб'єкт інформаційної діяльності — це особа, організація або група осіб, які беруть активну участь у процесах створення, збирання, обробки, зберігання, поширення та використання інформації. Суб'єкти інформаційної діяльності можуть мати різні ролі та цілі в інформаційному просторі, і їхні функції залежать від виду інформаційної діяльності, якою вони займаються.

Класифікація суб'єктів інформаційної діяльності:

- фізичні особи — це окремі люди, які беруть участь в інформаційній діяльності. Сюди можна віднести громадян, які шукають, створюють, споживають або поширюють інформацію. Наприклад, журналісти, дослідники, блогери, учасники соціальних мереж, споживачі інформації з різних джерел (Інтернет, ЗМІ, наукові публікації тощо);
- юридичні особи (організації) — це підприємства, установи, організації, що займаються інформаційною діяльністю на професійному рівні. До них належать ЗМІ, інформаційні агентства, науково-дослідні інститути, бібліотеки, архіви, інформаційні компанії, навчальні заклади, видавництва, консалтингові та аналітичні компанії;
- державні органи. До цієї категорії належать органи державної влади та місцевого самоврядування, які ведуть інформаційну діяльність у межах своєї компетенції. Вони створюють, зберігають, поширюють державну інформацію, розробляють інформаційну політику та забезпечують доступ громадян до публічної інформації. Наприклад, міністерства, відомства, регуляторні органи, установи, відповідальні за архіви та статистику;
- громадські організації та об'єднання — це неприбуткові організації, що займаються збором, аналізом та поширенням інформації в межах своїх статутних завдань. Вони часто беруть участь в інформаційно-просвітницькій діяльності, аналітиці та розробці рекомендацій. Сюди належать екологічні організації, правозахисні групи, професійні асоціації;

- міжнародні організації — це міжнародні установи, які працюють над глобальними питаннями та ведуть інформаційну діяльність у міжнародному масштабі. До них належать ООН, ЮНЕСКО, ВООЗ, Світовий банк, Європейський Союз та інші. Вони збирають, аналізують і поширюють інформацію на глобальному рівні, а також розробляють стандарти для доступу до інформації та її захисту;
- наукові та освітні установи. Сюди входять університети, академії наук, дослідницькі інститути, які займаються створенням, обробкою та поширенням наукової та технічної інформації. Вони створюють наукові знання, публікують результати досліджень і забезпечують освітню інформацію.

Основні функції суб'єктів інформаційної діяльності відповідно до інформаційних процесів, які були розглянуті вище:

- 1) створення інформації — генерація нових даних та знань. Ця функція особливо важлива для дослідників, науковців, журналістів, аналітиків, які збирають та обробляють дані для створення нової інформації;
- 2) збирання та накопичення інформації — передбачає збирання та систематизацію інформації з різних джерел. Наприклад, державні органи збирають статистичні дані, а бібліотеки накопичують книги та інші інформаційні ресурси;
- 3) обробка та аналіз інформації — вивчення та обробка отриманої інформації для отримання нових знань або висновків. Аналітичні центри, ЗМІ та наукові установи часто виконують цю функцію;
- 4) зберігання інформації — створення умов для збереження інформації протягом тривалого часу. Цим займаються архіви, бібліотеки, інформаційні системи;
- 5) поширення інформації — полягає в переданні інформації від одного суб'єкта до іншого. Сюди входять ЗМІ, освітні установи, міжнародні організації, які займаються розповсюдженням інформації серед широкого кола осіб;
- 6) забезпечення доступу до інформації — надання користувачам можливості отримати доступ до інформаційних ресурсів. Це здійснюється через публічні джерела інформації, відкриті бази даних, офіційні сайти державних органів тощо;
- 7) захист інформації. Суб'єкти інформаційної діяльності зобов'язані захищати конфіденційну та приватну інформацію. Це особливо важливо для організацій, які працюють із персональними даними або комерційною таємницею.

Отже, у сучасному інформаційному суспільстві суб'єкти інформаційної діяльності відіграють ключову роль у формуванні та функціонуванні інформаційного простору. Вони забезпечують основні інформаційні процеси — створення, збирання, обробку, зберігання, поширення та захист інформації. До таких суб'єктів належать фізичні особи, організації, державні органи, громадські та міжнародні інституції, а також наукові й освітні установи, діяльність яких регулюється нормативно-правовими актами. Ефективна взаємодія цих суб'єктів сприяє розвитку інформаційних відносин, підвищенню рівня доступу до інформації та формуванню відкритого інформаційного середовища, що є важливою умовою розвитку культури, науки та суспільства загалом.

С. Савченко, К. Клоченков

**МІРКУВАННЯ ПРО КНИГОЗНАВЧУ КОНЦЕПЦІЮ
АКАДЕМІКА ЯРОСЛАВА ІСАЄВИЧА**

S. Savchenko, K. Klochenkov

**REFLECTIONS ON THE BOOK STUDIES CONCEPT
OF ACADEMICIAN YAROSLAV ISAIEVYCH**

В українському книгознавстві усталилася думка, що теоретичним дослідженням приділяється значно менше уваги, ніж історико-книгознавчим. Утім, це глобальна тенденція. Наприклад, відомий польський вчений Кшиштоф Мігонь вважав, що книгознавство — це, власне, і є історія книги, яка включає всі етапи: появу писемності, її розвиток, використання різних носіїв (від дощечок до паперу) та способи письма (від паличок до складального друкарського шрифту).

Брак теоретичних рефлексій у книгознавстві можна пояснити поширенням суміжних дисциплін — документознавства та інформології, які перебрали на себе теоретико-методологічну функцію. З цим висновком можна погодитися лише частково, оскільки це аж ніяк не означає вичерпання теоретичного потенціалу в самому книгознавстві.

Красномовним свідченням цього лишаються праці, що давно набули статусу класичних: «Галактика Гутенберга» Маршалла Маклуена, дослідження Елізабет Айзенштейн про вплив друкарства на культурні зміни, праці Роже Шартъє про практики читання та етичну стандартизацію суспільства через друк і, зрештою, розвідки Анрі-Жана Мартена про друкарський верстат як потужний економічний і культурний рушій. Усі вони переконливо доводять: головне — ставити правильні та змістовні питання, які не обмежуються з'ясуванням того, хто, де, коли і що надрукував.

Саме в цьому контексті особливої ваги набувають праці академіка Ярослава Ісаєвича (1936–2010). На нашу думку, сьогодні лише вони можуть претендувати на статус концептуального узагальнення та теоретичного підґрунтя українського книгознавства.

Значну частину творчого життя наш видатний вчений присвятив історії української книги — як рукописної, так і друкованої, зокрема постаті першодрукаря Івана Федорова (Львів, 1975, 1983). Книгознавчій тематиці було присвячено десятки статей, заміток і рецензій; варто згадати хоча б знаменитий ілюстрований каталог стародруків, виданий у двох томах спільно з Якимом Запаском (Львів, 1981). Концептуальним підсумком занурення в тематику стала монографія «Українське книговидання: витоки, розвиток, проблеми» (Львів, 2002) — найбільш теоретична з-поміж усіх праць про українську книгу, що претендує на синтез та осмислення всіх етапів її історії. Автор простежує розвиток українського книговидання від рукописних кодексів до сучасних електронних форм, підкреслюючи роль книги у формуванні національної культури, ідентичності та державності. Його ключова теза: книговидання — це не просто технічний процес, а засадничий елемент інформаційної інфраструктури суспільства, що визначає культурні, мовні та політичні процеси.

Книга Я. Ісаєвича фундаментальна, і нічого подібного українська історіографія досі не мала. Вся її сутність крилася не в декларованих теоретичних «проривах», а у величезній кількості малопомітних, на перший погляд, відкриттів і глибоких

спостережень. Тому, хто був «не в темі», їх було складно помітити: учений висловлювався обережно, з численними застереженнями, зіставленнями різних точок зору. Теоретичні коментарі він нерідко виносив у примітки, ніби свідомо не відволікаючи читача від магістрального фактологічного наративу. За цією позірною скромністю приховувалася масштабна концепція української книги.

Ісаєвичу належить низка принципових спостережень про українську специфіку феномену друкарства. Зокрема, він доводить, що лише в друкованій книзі атрибутами тексту стають титульні сторінки, стандартизована пагінація та рубрикація — принципово нові системи класифікації та пошуку інформації. Лише в друкованій книзі остаточно утверджується ідея індивідуального авторства та інтелектуальної власності: автора, перекладача, редактора, ілюстратора. Відтак книга стає не просто носієм тексту, а інституцією, що впорядковує знання й легітимізує авторський голос. Не менш важливою є теза про те, що друкована книжка сприяла поширенню позитивної оцінки новаторства. Красномовним свідченням цього Ісаєвич вважає напис на надгробку Івана Федорова: «Друкар книг пред тим невиданих». Ця формула означала розрив із середньовічною «авторською скромністю» та маніфестацію модерного авторського новаторства — зміну, що мала далекосяжні культурні наслідки.

Ярослав Ісаєвич вступає в обережну, але принципову дискусію з провідними західними дослідниками. Він вважає спрощеною думку Анрі-Жана Мартена про православну книгу, яка нібито лише підтримувала традицію, не продукуючи жодних суспільних змін. Навпаки, на українському матеріалі реформування та збереження традиції за допомогою друкованої книги становили єдиний діалектичний процес: традиція і новація не протистояли одна одній, а взаємно живилися. Учений підкреслював значення українсько-білоруського «койне» — «простої руської мови», своєрідного середнього стилю літератури, який, попри значний потенціал, так і не став мовою модерного письменства.

Так само Ісаєвич не погоджується з тезою Елізабет Айзенштейн про «безодню між світом рукописів та світом стародруків». На українському матеріалі він виявив більше тяглості між епохами, ніж розривів, а суспільні зміни, спричинені друкарством, постають у нього не як революційний злам, а як тривала й органічна трансформація. Ця полемічна позиція є не просто науковою обережністю — вона відображає специфіку українського культурно-історичного досвіду, де перехідні процеси відбувалися в умовах бездержавності та культурного пограниччя. Манускрипт на українсько-білоруських теренах довгий час функціонував в одному просторі зі стародруками, на це були свої соціокультурні причини.

Учений переконливо довів, що українське друкарство розвивалося синхронно з європейським і пройшло ті самі структурні етапи. Спочатку друкарнями керували міщани-підприємці та магнати-меценати. Із середини XVII століття почала домінувати церква. Тобто ініціатива просвіти через друк належала «громадянському суспільству», це була низова соціальна ініціатива. Лише наприкінці XVIII століття з'явилися державні друкарні. У цьому полягає принципова відмінність від російського друкарства, яке від самого початку було по суті державним. Кожен із цих етапів відповідав певній культурній добі: Ренесансу, Контрреформації та бароко, освіченому абсолютизму. На цій основі Ісаєвич послідовно обстоює тезу про належність України XVI–XVII століть до умовної «Центральної Європи» та про її органічну участь у культурних процесах цього ареалу. Українська книжна

людина протягом багатьох століть культурно орієнтувалася на Захід, а не на Схід. Проте українське друкарство (як церковнослов'янською, так і «простою руською мовою») було для Я. Ісаєвича формою протидії денаціоналізації, полонізації та окатоличенню. Україна була орієнтована на Захід, однак воліла мати власну культурну та цивілізаційну суб'єктність, а не зливатися з Польщею. Недаремно, як відзначав автор, польські католицькі кола дуже негативно й нервово зреагували на появу друкарень Івана Федорова в Заблудові, Львові та Острозі.

Висловлені вченим ідеї мають очевидне значення для ширших дискусій про місце України в європейській цивілізаційній традиції. Концепція історії української книги Ярослава Ісаєвича залишається найбільш розробленою теоретичною системою у вітчизняному книгознавстві. Її вагомість полягає не лише в широкому охопленні емпіричного матеріалу, а й у здатності ставити питання, що виходять далеко за межі суто бібліографічної або археографічної проблематики. Книга постає в його працях як складний культурний, соціальний і політичний феномен. Саме такий підхід долає прірву між простою історією друку та сучасною теорією, відкриваючи потужні перспективи для подальшого розвитку українського книгознавства.

В. Брусенцев

ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ СУБД ДЛЯ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБІГУ ТА ЦИФРОВИХ АРХІВІВ

V. Brusentsev

ADVANTAGES AND DISADVANTAGES OF USING MODERN DATABASE MANAGEMENT SYSTEMS FOR ELECTRONIC DOCUMENT MANAGEMENT AND DIGITAL ARCHIVES

Масштабна трансформація суспільних процесів і цифровізація організаційної діяльності зумовлюють інтенсивне збільшення обсягів електронної документації. Це вимагає розробки досконалих цифрових рішень для архівування та документообігу, які б оптимізували процеси зберігання, доступу та захисту даних.

Ключовим фактором життєздатності цифрових систем є впровадження системи управління базами даних (СУБД) як базового технологічного інструментарію. Завдяки здатності працювати зі структурованим і неструктурованим контентом, сучасні рішення гарантують цілісність даних, високий рівень безпеки через контроль доступу та надійність операцій за рахунок механізмів транзакційності.

Водночас інтеграція СУБД у середовище електронного документообігу супроводжується низкою технічних, організаційних та фінансових викликів. Це зумовлює потребу в детальному дослідженні як потенціалу, так і слабких сторін сучасних баз даних у контексті управління цифровим контентом.

Під системою електронного документообігу (СЕД) розуміють програмно-технічний комплекс, що забезпечує автоматизоване управління документаційними процесами в цифровому форматі. Фундаментом архітектури СЕД виступають бази даних, які централізовано зберігають файли, їхні реквізити та історію обробки.

У сучасних СЕД використовуються різні типи СУБД, зокрема:

1. Реляційні СУБД (MySQL, PostgreSQL, Oracle, Microsoft SQL Server), які забезпечують високий рівень структурованості даних, підтримку складних запитів і механізмів транзакційності.

2. Об'єктно-реляційні СУБД, що поєднують можливості реляційної моделі з підтримкою складних об'єктних структур.
3. NoSQL-системи, які застосовуються для роботи з великими обсягами неструктурованих даних, включаючи текстові документи, мультимедійні файли та журнали подій.

Вибір конкретного типу СУБД залежить від особливостей системи документообігу, обсягів інформації, вимог до продуктивності та рівня інформаційної безпеки.

Використання сучасних систем управління базами даних у системах електронного документообігу та цифрових архівах має низку суттєвих переваг:

1. Централізоване зберігання інформації. СУБД забезпечують централізоване управління документами та їх метаданими, що дозволяє уникнути дублювання інформації та підвищити ефективність її використання.
2. Швидкий пошук і доступ до документів. Завдяки використанню індексів, механізмів оптимізації запитів і структурованого зберігання даних користувачі можуть швидко знаходити необхідні документи навіть у великих цифрових архівах.
3. Підтримка багатокористувацького режиму. Сучасні СУБД забезпечують одночасну роботу великої кількості користувачів із документами, підтримують механізми блокування та управління транзакціями.
4. Забезпечення цілісності та надійності даних. СУБД реалізують механізми контролю цілісності, резервного копіювання та відновлення інформації, що є критично важливим для систем управління документами.
5. Підвищення рівня інформаційної безпеки. Сучасні СУБД підтримують багаторівневі механізми контролю доступу, аутентифікацію користувачів та шифрування даних.
6. Масштабованість систем. СУБД дозволяють масштабувати інформаційні системи відповідно до зростання обсягів даних і кількості користувачів.

Попри значні переваги, використання СУБД у системах електронного документообігу має певні недоліки.

1. Висока вартість впровадження. Інсталяція, налаштування та підтримка сучасних СУБД можуть потребувати значних фінансових витрат, особливо у випадку використання комерційних рішень.
2. Необхідність високої кваліфікації персоналу. Для ефективного адміністрування баз даних потрібні фахівці з відповідною підготовкою у сфері інформаційних технологій.
3. Складність інтеграції з іншими системами. У деяких випадках інтеграція СУБД із наявними інформаційними системами організації може бути складною та потребувати додаткових технічних рішень.
4. Ризики втрати або компрометації даних. Попри наявність механізмів захисту, системи електронного документообігу можуть бути вразливими до технічних збоїв, кібератак або помилок користувачів.
5. Залежність від технологічної інфраструктури. Функціонування СУБД потребує стабільної роботи серверного обладнання, мережевої інфраструктури та систем резервного копіювання.

СУБД є фундаментальним компонентом архітектури сучасних цифрових архівів та систем електронного документообігу. Впровадження цих технологій забезпечує систематизацію зберігання, оптимізацію процесів обробки та оперативного

пошуку документів, одночасно гарантуючи високий рівень безпеки та цілісності інформаційних масивів.

Результативність використання СУБД зумовлена не лише технічними характеристиками платформи, а й кваліфікацією фахівців та якістю IT-інфраструктури. Майбутнє галузі лежить у площині інтеграції хмарних сервісів, розподілених сховищ та інструментів штучного інтелекту, що дозволить вивести управління цифровими архівами на якісно новий рівень.

І. Побіженко

**МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ
МУЛЬТИМЕДІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ
ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ В13 БІБЛІОТЕЧНА, ІНФОРМАЦІЙНА ТА АРХІВНА СПРАВА**

I. Pobizhenko

**METHODOLOGICAL ASPECTS OF MULTIMEDIA COMPETENCY FORMATION
FOR FUTURE SPECIALISTS IN SPECIALTY B13 LIBRARY, INFORMATION
AND ARCHIVAL AFFAIRS**

Сучасна парадигма розвитку бібліотечно-інформаційної та архівної справи (спеціальність 029 / В13) визначається трансформацією традиційних соціокультурних інституцій у динамічні мультимедійні середовища. За цих умов фахівець нової генерації має не лише досконало володіти навичками класичного документознавства, а й самостійно створювати, редагувати та поширювати високоякісний візуальний та аудіальний контент. Саме тому вивчення освітніх компонент «Мультимедійні технології (робота з аудіо та відео)» та «Мультимедійна анімація» («Інтерактивна анімація») набуває статусу важливої умови формування професійних компетентностей бакалаврів і магістрів у сучасному цифровому середовищі.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному обґрунтуванні методичної системи формування мультимедійної компетентності, що органічно поєднує традиційні педагогічні підходи з AI-орієнтованими технологіями в підготовці фахівців галузі знань 02 «Культура і мистецтво» / В «Культура, мистецтво та гуманітарні науки».

Методологічна основа підготовки базується на інтеграції теоретичних знань із практичними навичками та передбачає кілька важливих складових. Здобувачі опановують повний цикл розробки мультимедійного продукту — від ідеї та написання сценарію до фінального рендерингу та постобробки, що формує поєднання функцій інформаційного аналітика, контент-менеджера та фахівця з візуальних комунікацій. Навчальні програми охоплюють глибоке вивчення спеціалізованого програмного забезпечення: роботу зі звуком у редакторах Audacity та WavePad, відеовиробництво в системах VSDC, Shotcut, Lightworks та DaVinci Resolve, а також анімаційні технології — від GIF-анімації та 2D-векторних середовищ (Pencil, Synfig Studio) до 3D-моделювання в Blender. Окремим напрямом є ознайомлення з AI-генераторами (Runway, Pika Labs) для автоматизації анімації та ліпсінгу, а також основ VR/AR і технологій XR (Extended Reality) для створення інтерактивних фільтрів і віртуальних екскурсій у музеях і бібліотеках. Мультимедійна компетентність передбачає також здатність ефективно функціонувати в медіа-інформаційному середовищі та створювати інформаційні продукти для платформ Instagram, TikTok та YouTube.

Система оцінювання є проектно-орієнтованою: до 80 балів зі 100 формується за рахунок практичних і самостійних робіт, зокрема створення анімованих банерів, морфінгу, 2D / 3D-анімації персонажів та монтажу відеопроєктів. Такий підхід відповідає компетентнісній парадигмі вищої освіти та забезпечує готовність випускника до реальної професійної діяльності.

Перспективним напрямом розвитку навчальних програм є розширення практики міждисциплінарних проєктів, у яких здобувачі взаємодіють із студентами суміжних галузей — журналістики, культурології та музейної справи. Такий формат наближає навчальне середовище до реальних умов виробництва медіапродукту та розвиває командні навички. У майбутньому розглядається можливість систематичного залучення фахівців-практиків і проведення воркшопів, що дозволить формувати не лише технічні, а й професійно-комунікативні компетентності. Таким чином, комплексна підготовка з використанням мультимедійних технологій дозволяє сформувати фахівця, здатного здійснювати відбір, аналіз і поширення інформації в різних цифрових форматах. Запропонована методична концепція поєднує традиційні компетенції зі стрімко розвиваючими AI-інструментами, формуючи конкурентоспроможного спеціаліста для інформаційних, бібліотечних, архівних і культурних установ.

А. Шелестова, С. Лубенець

СТАНДАРТИ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ТА КІБЕРБЕЗПЕКИ: МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД ТА ВПРОВАДЖЕННЯ В УКРАЇНІ

A. Shelestova, S. Lubenets

INFORMATION AND CYBER SECURITY STANDARDS: INTERNATIONAL EXPERIENCE AND IMPLEMENTATION IN UKRAINE

В умовах непинного процесу цифровізації у всіх сферах життєдіяльності та у всіх галузях, який відбувається у світі та в Україні зокрема, завдання забезпечення безпеки наявних інформаційних ресурсів є критично важливим для будь-якої установи. Задля забезпечення інформаційної та кібербезпеки напружуються стандарти, які покликані нормувати систему захисту інформаційних ресурсів будь-якої організації. Поглянемо на ключові аспекти міжнародної стандартизації у сфері кібербезпеки та кроки, які робить Україна задля досягнення реалізації інтеграції в глобальний безпековий інформаційний та кіберпростір.

Передусім слід відзначити сімейство міжнародних стандартів ISO 2700х, які становлять основу для розбудови та функціонування системи управління інформаційною безпекою (СУІБ) у будь-якій організації. Кожен окремих стандарт цієї серії присвячений конкретному аспекту СУІБ організації. Так, у ISO 27001 визначено вимоги до створення та функціонування СУІБ; в ISO 27701 фокус робиться на управлінні захистом персональних даних; у ISO 27017 та ISO 27018 надано рекомендації щодо безпеки використання хмарних сервісів; в ISO 27005 прописано методологію управління ризиками тощо. Загалом ця серія стандартів налічує десятки стандартів, що охоплюють різного роду аудити СУІБ організації (ISO 27007), галузеве застосування принципів розбудови СУІБ (наприклад, ISO 27019 фокусується на галузі енергетики) та техніко-технологічні аспекти, такі як безпека мереж (ISO 27033) або робота з цифровими доказами (ISO 27037).

Окремо необхідно зазначити основну концепцію стандарту ISO/IEC 27001:2022 «Інформаційна безпека, кібербезпека та захист приватного життя — Системи управління інформаційною безпекою», суть якої зводиться до того, що інформаційна безпека базується на єдності трьох принципів, а саме конфіденційності, цілісності та доступності. Окрім того, практика впровадження стандартів цієї серії показує, що розподіл зусиль при впровадженні інформаційної та кібербезпеки безпеки такий: 80 % успіху залежить від менеджменту, політики інформаційної та кібербезпеки організації, процесів організації інформаційної та кібербезпеки, відповідальності та обізнаності персоналу; і лише 20 % успіху залежить від технологій, системи та архітектури моделі інформаційної та кібербезпеки. Отже, головна мета СУІБ будь-якої організації полягає в забезпеченні безперервності та безперебійності своєї діяльності та бізнес-процесів та максимальної мінімізації ризиків шляхом попередження інцидентів в системі інформаційної та кібербезпеки.

Для України важливою подією у 2025 р. стало офіційне приєднання України до Угоди про визнання загальних критеріїв (CCRA). Україна стала 34-ю країною-учасницею в статусі Certificate Consumer. Це дає нашій державі право визнавати сертифікати безпеки IT-продуктів, видані іншими країнами-учасницями, на основі стандартів ISO/IEC 15408 та ISO/IEC 18045. Такий крок, у свою чергу, дає можливість спростити вихід українських IT-продуктів на міжнародні ринки та сприяє значній економії коштів при проведенні сертифікації IT-продуктів.

Окрім цього Україна активно адаптує міжнародні вимоги у формат національних стандартів (ДСТУ), що дає можливість гармонізувати українську систему стандартизації із міжнародною. Особлива увага приділяється таким сферам, як: електронна ідентифікація, де впроваджено ДСТУ ISO/IEC серій 29100 (приватність) та 29146 (керування доступом); біометричні системи, де вже діють стандарти оцінювання безпеки біометрії (ДСТУ ISO/IEC 19989) та виявлення атак на біометричне подання (ДСТУ ISO/IEC 30107); кібербезпека загалом, де прийнято оновлені ДСТУ ISO/IEC 27001:2023, 27002:2023 та 27005:2023, що повністю відповідають своїм міжнародним аналогам тощо.

Отже, впровадження міжнародних стандартів на системній основі дозволяє українським організаціям не лише захистити свої інформаційні ресурси від загроз, а й отримати суттєву конкурентну перевагу на світовому ринку інформаційних та програмних продуктів.

Л. Пугач

ДИСТАНЦІЙНІ СЕРВІСИ ТА ІННОВАЦІЙНІ ПОСЛУГИ ПУБЛІЧНОЇ БІБЛІОТЕКИ: СУЧАСНІ ПРАКТИКИ ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ УНІВЕРСАЛЬНОЇ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ

L. Pugach

REMOTE SERVICES AND INNOVATIVE SERVICES OF THE PUBLIC LIBRARY: MODERN PRACTICES OF THE LVIV REGIONAL UNIVERSAL SCIENTIFIC LIBRARY

Публічні бібліотеки перебувають у процесі активної цифровізації, що спрямована на модернізацію бібліотечних послуг, розширення доступу до інформації та залучення нових користувачів у цифровому середовищі. Інституції динамічно розвиваються, упроваджують інноваційні технології та стають потужними центрами освіти, культури та знань. Цифрові трансформації забезпечують підвищення

доступності інформації, розвиток компетенцій працівників та ефективність обслуговування, що стверджує роль сучасних бібліотек як інформаційних хабів суспільства.

Яскравим репрезентантом процесу цифровізації та розвитку дистанційних послуг є Львівська обласна універсальна наукова бібліотека (ЛОУНБ) — найбільша в регіоні багатогалузева публічна бібліотека. Для користувачів бібліотека пропонує наступні дистанційні послуги: електронний каталог (ЕК) із зручним інтерфейсом, де пошук можна здійснювати як за усіма пошуковими полями, так і за окремими з них, як-от: (автором, назвою); віддалений доступ до передплачених ліцензованих електронних баз даних; електронна доставка документів; інформування користувачів про нові надходження; онлайн-консультації; онлайн-реєстрація користувачів; наявність віддаленого доступу до матеріалів наявних у локальній мережі; семінари, вебінари, професійні тренінги в онлайн-режимі. Зокрема, для популяризації своєї діяльності ЛОУНБ використовує YouTube-канал, що дозволяє поширювати інформацію про бібліотечні послуги, онлайн-заходи, освітні та культурні програми, а також залучати широку аудиторію користувачів у цифровому середовищі. Використання відеоплатформи сприяє підвищенню видимості бібліотеки, розвитку дистанційного обслуговування та зміцненню її репутації як сучасного інформаційного центру.

Порівняльний аналіз дистанційних послуг побудований на таких показниках: кількість відвідувань ЕК, віртуальна довідка бібліотеки, віртуальна довідка Пункту доступу громадян; загальна кількість консультацій (змішана форма) за 2019–2025 рр.

На основі звітної документації ЛОУНБ за період (2019–2025 рр.) можна зробити наступні висновки: динаміка кількості відвідувань ЕК: 2019 рік — 1600 відвідувань, 2020 р. — 2700 відвідувань (зростання на 68,75 %), 2021 р. — 4312 відвідувань (зростання на 59,7 %), 2022 р. — 36924 відвідувань (зростання на 756,2 %), 2023 р. — 74096 відвідувань (зростання на 100,6 %) 2024 р. — 82567 відвідувань (зростання на 11,4 %), 2025 р. — 85345 відвідувань. Спостерігаємо динаміку зростання кількості відвідування електронного каталогу впродовж досліджуваного періоду. Популярність цього сервісу щороку зростає. Особливий стрибок відбувся у 2022–2023 рр., припускаємо, що це пов'язано з розширенням електронних ресурсів бібліотеки, покращенням інтерфейсу каталогу або активним просуванням сервісу серед користувачів. Динаміка кількості виконання Віртуальної довідки: 2019 рік — 6 виконаних запитів; 2020 р. — 16 виконаних запитів; 2021 р. — 9 виконаних запитів; 2022 р. — 10 виконаних запитів; 2023 р. — 36 виконаних запитів; 2024 р. — 43 виконаних запити, 2025 р. — 50 виконаних запитів. Спостерігаємо, що у 2020 р. — відбувся значний стрибок у кількості відвідувань. Це пов'язано з початком пандемії COVID-19 та обмеженням фізичного доступу до бібліотеки. Зростання кількості відвідувань простежуємо у 2023–2025 рр., це зумовлено онлайн-заходами, а також замовленнями запитів за допомогою віртуальної довідки. Кількість звернень до віртуальної довідки бібліотеки залишається відносно низькою протягом усього періоду. Спостерігаємо коливання кількості відвідування від 6 до 43 із різким спадом та підйомом у 2023–2024 рр. У 2025 р. віртуальна довідка не користується значним попитом серед користувачів. Припускаємо, що користувачі недостатньо проінформовані про наявний сервіс або є альтернативні способи отримання інформації.

У ході дослідження з'ясовано динаміку кількості виконання віртуальної довідки Пункту доступу громадян: 2019 р. — 128 відвідувань; 2020 р. — 32 відвідування (зменшення на 75 %); 2021 р. — 56 відвідувань (зростання на 75 %); 2022 р. — 56 відвідувань; 2023 р. — 43 відвідування (зменшення на 23,2 %); 2024 р. — 58 відвідувань (зростання на 34,9 %). Кількість звернень до віртуальної довідки Пункту доступу громадян також є відносно низькою та характеризується значними коливаннями. Популярність віртуальної довідки Пункту доступу громадян є нестабільною та залежить від зовнішніх факторів, таких як-от: проведення різноманітних заходів, кампаній або змін у законодавстві, що стосуються доступу громадян до інформації. Зменшення кількості звернень за загальною консультацією може свідчити про те, що користувачі бібліотеки все більше користуються електронними ресурсами для отримання інформації. Проте зростання у 2023–2025 рр. засвідчує ефективність онлайн-заходів, спрямованих на популяризацію цього виду послуг.

Новою послугою для користувачів, ЛОУНБ став цикл відкритих лекцій директора бібліотеки під назвою: «Лекція Івана Сварника для екскурсантів та всіх». Ця ініціатива спрямована на популяризацію знань, підвищення інформаційної та культурної компетентності користувачів, а також активізацію взаємодії з громадою. Вартими уваги є діючий: Пункт доступу громадян до офіційної інформації (у громадян є можливість ознайомитися з офіційними документами та отримати інформацію про діяльність органів державної влади); та Регіональний тренінговий центр для бібліотекарів (РТЦ). Центр працює згідно з програмою «Бібліоміст». Мета програми — сприяння розвитку сучасної системи публічних бібліотек в Україні. Одним із завдань є навчання бібліотекарів і користувачів (з можливістю навчання в онлайн-форматі). Координатор Центру завідувачка навчально-методичного відділу Львівської обласної універсальної наукової бібліотеки — О. Шматько. Зокрема, бібліотечні працівники Львова та Львівської області мають можливість підвищення свого фахового рівня шляхом проходження навчання в РТЦ на порталі [e-osvita. lounb.org.ua] за програмою курсу «Нова бібліотечна послуга: використання ІТ та Інтернету у бібліотеці». Зокрема, у 2023 р. науково-методичним відділом на базі РТЦ започатковано інтерактивну школу «ІТ-чомусяки». На вебінарах учасники освоюють основи комп'ютерної грамотності, ознайомлюються з можливостями нових технологій, зокрема використання штучного інтелекту в бібліотеці, вивчають, як правильно та ефективно писати пости в соцмережах тощо. Записи вебінарів публікуються на YouTube-каналі. На постійній основі відбувається обмін досвідом у Хабах Львова та регіону. Започатковано регулярні виїзні семінари, як-от: «Успіху часто досягають ті, хто не знає, що поразка неминуча» (учасники семінару: 18 територіальних громад Львівської області обмінювалися досвідом, історіями успіху та проблемами, які виникали під час створення Хабів цифрової освіти), «Дев'ять незнайомих і ко». Яскравим прикладом діяльності ЛОУНБ є виїзний семінар для координаторів Бібліохабів (зокрема бібліотек Пустомитівської ТГ), що присвячений обговоренню видів інтерактивних івентів, упровадження інновацій та використання лайфхаків бібліотеки щодо залучення користувачів та їх перевтілення в «агентів змін»; «Мріяла про крісло-грушу, а збувся креативний простір для втілення цифрових, творчих ідей у бібліотеці» (про трансформацію книгозбірні в м. Моршин у сучасний інтерактивний простір розвитку громади); «Літературний креденс та цифровий хаб — об'єднані в Новому Роздолі» (про

реалізацію проєкту й облаштування БібліоХабу на базі Центральної бібліотеки міста у 2023 р.); «Славсько — гори вражень, море креативу» (війсне засідання координаторів Бібліохабів до славської громади. Здобуття цифрових навичок у бібліотеках — Хабах цифрової освіти — 2024) та багато ін. Зокрема, у Клубук-абонементі впроваджена послуга «Мобільна бібліотека» (послуга безкоштовна). Ідея та реалізація дистанційної послуги належить відділу Клубук-абонементу, зокрема провідній бібліотекарці Т. Грудень. Доставка книг додому відбувається в межах центру міста Львова. Користувачами послуги є люди з інвалідністю, з тимчасовою втратою працездатності та люди похилого віку. Є постійні користувачі послуги, а також доєднуються люди, яких скеровують із соціального захисту громадян. У приміщенні Клубук-абонементу відбуваються різноманітні заходи в змішаному форматі, зокрема: святкова хода проспектом Шевченка у вишиванках під музичний супровід; мистецький проєкт Н. Харт про дерусифікацію бібліотек; акція «Книга у подарунок»; захід на тему: «Інклюзивний простір у сучасних бібліотеках» (гість-партнерка заступниці ГО «Рівні можливості для всіх» Ю. Сухова); візний дводенний воркшоп бібліотечних працівників абонементу у Львівський культурний хаб. ЛОУНБ, РТЦ для бібліотекарів та Клубук абонемент мають самостійні сторінки у Фейсбучі.

У підсумку зазначимо, що ЛОУНБ активно модернізує свої послуги, розширює цифровий контент і формує середовище для навчання, культури та наукових досліджень. Завдяки впровадженню дистанційних сервісів та нових послуг, бібліотека відповідає не лише викликам цифрової ери, а й посідає позицію потужного центру комунікації, освіти та інформаційної підтримки громади.

О. Супрун, І. Жилик

**ПЕРСОНАЛІЗАЦІЯ ІНТЕРФЕЙСУ
НА ОСНОВІ ПОВЕДІНКОВИХ ПАТЕРНІВ КОРИСТУВАЧА
ЯК ФАКТОР ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ЦИФРОВИХ СИСТЕМ**

О. Suprun, I. Zhyliak

**INTERFACE PERSONALIZATION BASED ON USER BEHAVIORAL PATTERNS
AS A FACTOR IN INCREASING THE EFFICIENCY OF DIGITAL SYSTEMS**

Цифрова трансформація суспільства, яка проявляється в зростанні обсягів інформації та ускладненні цифрових систем, створює нові виклики для взаємодії користувачів з інтерфейсами. Користувачі повинні опрацьовувати великі масиви даних, швидко виконувати завдання та приймати рішення в умовах інформаційного перевантаження. Традиційні статичні інтерфейси не враховують індивідуальні особливості користувача, його поведінкові патерни, частоту використання функцій або порядок виконання дій. Це призводить до високого когнітивного навантаження, збільшення часу виконання завдань та зростання числа помилок. Саме тому стає критично важливою персоналізація інтерфейсу, що базується на поведінкових патернах користувачів. Така персоналізація дозволяє адаптувати інтерфейс до конкретних користувачів, автоматично оптимізуючи навігацію, представлення інформації та пріоритизацію функцій, що суттєво підвищує ефективність взаємодії.

Метою дослідження є визначення принципів персоналізації інтерфейсу на основі поведінкових патернів користувачів, аналіз її впливу на ефективність

виконання завдань та оцінка впливу на показники користувацького досвіду і usability цифрових систем.

Персоналізація інтерфейсу є процесом адаптації елементів цифрового середовища під потреби та поведінку користувача. На відміну від статичних інтерфейсів, персоналізовані системи враховують частоту використання конкретних функцій, час взаємодії з ними, типові сценарії навігації та контекст використання системи. Усі ці параметри дозволяють формувати модель користувача, яка визначає оптимальне розташування елементів, порядок відображення інформації та пріоритетність функцій.

Поведінкові патерни користувача формуються на основі його повторюваних дій. Аналіз цих патернів дозволяє прогнозувати наступні дії користувача та автоматично налаштовувати інтерфейс для підвищення ефективності взаємодії. З точки зору когнітивної психології, персоналізація дозволяє значно знизити зовнішнє когнітивне навантаження, що критично важливо для підвищення швидкості обробки інформації та точності виконання завдань у цифровому середовищі.

Поведінкові патерни можна описати через повторювані моделі взаємодії з інтерфейсом. До таких моделей належать частота використання функцій, тривалість взаємодії з окремими елементами, послідовність виконання дій, просторові патерни навігації та контекст використання системи. Наприклад, користувач, який часто використовує певну функцію, отримує доступ до неї більш швидко, тоді як рідко використовувані функції можуть відображатися в другорядному меню.

Аналіз показав, що традиційні інтерфейси не забезпечують оптимальної ефективності через відсутність адаптації та високий рівень когнітивного навантаження. Вони передбачають універсальні принципи навігації і однакове представлення інформації для всіх користувачів, що часто призводить до перевантаження та повільного виконання завдань. Натомість персоналізовані інтерфейси враховують індивідуальні особливості користувача, адаптують порядок відображення інформації, пріоритизують функції та забезпечують зниження когнітивного навантаження, що підвищує ефективність взаємодії. Ця різниця чітко простежується в таблиці 1 порівняння.

Поведінкові патерни включають частоту використання функцій, час взаємодії, послідовність дій та контекст використання. Частота використання функцій дозволяє системі визначати пріоритетність елементів, розташовуючи найважливіші на видних місцях. Час взаємодії дає змогу виявляти складні або зайві елементи, які потребують спрощення. Послідовність дій дозволяє створювати адаптивні маршрути навігації, що повторюють звичні сценарії користувача, тоді як контекст використання забезпечує динамічне підлаштування інтерфейсу під тип пристрою, розмір екрану та умови оточення.

Дослідження показують, що персоналізовані інтерфейси значно підвищують продуктивність користувача. Час виконання завдань скорочується, оскільки користувачі швидше знаходять потрібні функції, зменшується кількість помилок і підвищується рівень задоволеності користувацьким досвідом. На основі емпіричних даних було створено таблицю, що відображає ключові показники ефективності взаємодії.

Табл. 1.

Порівняння традиційного та персоналізованого інтерфейсу

Критерій	Статичний інтерфейс	Персоналізований інтерфейс
Адаптація	Відсутня	Автоматична адаптація інтерфейсу відповідно до поведінкових патернів користувача
Ефективність	Середня	Висока завдяки пріоритизації функцій і адаптивній навігації
Когнітивне навантаження	Високе	Низьке через оптимальне представлення інформації та скорочення зайвих кроків
Навігація	Фіксована	Динамічна, адаптується під послідовність дій користувача
User Experience	Середній	Високий, оскільки інтерфейс підлаштовується під індивідуальні потреби

Система персоналізації складається з кількох взаємопов'язаних модулів. Модуль збору даних відповідає за відстеження поведінки користувача під час взаємодії з інтерфейсом, включаючи частоту використання функцій, тривалість сесій та послідовність дій. Модуль аналізу обробляє отримані дані, визначає ключові патерни й формує профіль користувача. Модуль адаптації на основі моделі користувача змінює розташування елементів, пріоритетність функцій, колірну гаму та структуру меню. Інтерфейсний рівень відображає адаптований інтерфейс користувачу, забезпечуючи максимально ефективну взаємодію.

Практична цінність персоналізованих інтерфейсів полягає в скороченні часу виконання завдань, зменшенні кількості помилок та підвищенні об'єктивності оцінки продуктивності користувача. Використання адаптивних інтерфейсів дозволяє організаціям підвищити ефективність цифрових систем, зменшити витрати часу та підвищити задоволеність персоналу.

У майбутньому персоналізація інтерфейсів тісно інтегруватиметься з технологіями штучного інтелекту та неймереж, що дозволить прогнозувати поведінку користувачів на основі великих обсягів даних й автоматично оптимізувати інтерфейси. Використання predictive interfaces та автоматизованих систем рекомендацій забезпечить більш глибоку адаптацію під індивідуальні потреби користувачів.

Отже, персоналізація інтерфейсу на основі поведінкових патернів користувачів є ключовим напрямом розвитку цифрових систем. Використання поведінкової аналітики та адаптивних технологій дозволяє знизити когнітивне навантаження, скоротити час виконання завдань і підвищити ефективність взаємодії. Результати дослідження підтверджують, що персоналізовані інтерфейси значно покращують User Experience і показники usability, створюючи більш продуктивне та зручне цифрове середовище для користувача.

В. Гришин

МОДЕЛІ ЗАСТОСУВАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ДЛЯ ОБРОБКИ ДОКУМЕНТІВ В ОРГАНАХ ВЛАДИ

V. Hryshyn

MODELS FOR THE APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE FOR THE DOCUMENT PROCESSING IN GOVERNMENTAL BODIES

Упродовж останнього десятиліття органи публічної влади опинилися в ситуації постійного зростання інформаційного навантаження. Щодня до державних установ надходять тисячі документів різного типу — від звернень громадян і службових записок до нормативних актів, аналітичних звітів і міжвідомчого листування. Така інтенсивність документообігу ставить перед управлінською системою нові виклики: забезпечити швидкість опрацювання інформації, зберігаючи при цьому точність, системність і прозорість прийняття рішень. У цьому контексті особливої актуальності набуває застосування технологій штучного інтелекту, які відкривають можливості для автоматизації роботи з документами та оптимізації інформаційних процесів у державному секторі.

Першим етапом цифрової трансформації управління стало впровадження систем електронного документообігу. Вони змінили саму логіку роботи з управлінською документацією, перевівши значну частину процесів із паперової форми в цифрове середовище. Такі системи забезпечують реєстрацію, зберігання та передавання документів між структурними підрозділами установи, формуючи єдиний інформаційний простір органу влади. Дослідники підкреслюють, що сучасні цифрові сервіси документообігу стають не лише інструментом зберігання інформації, а й платформою для подальшої автоматизації управлінських процесів.

Наприклад, звернення громадян можуть автоматично розподілятися за напрямками державної політики — соціальне забезпечення, житлово-комунальні питання, земельні відносини чи адміністративні послуги. Після цього система здатна автоматично спрямувати документ до відповідного структурного підрозділу або посадової особи, що значно прискорює процес його розгляду.

Подальший розвиток електронного урядування пов'язаний із формуванням політики відкритих даних, яка передбачає активне використання цифрових інформаційних ресурсів у державному управлінні. Розширення доступу до даних і розвиток інформаційної інфраструктури створюють нові можливості для застосування інтелектуальних технологій, зокрема алгоритмів аналізу текстової інформації. У таких умовах штучний інтелект починає виконувати роль інструменту, що допомагає систематизувати великі масиви документів і забезпечити ефективне управління інформаційними потоками.

Застосування штучного інтелекту в документообігу є провідним інструментом під час автоматичної класифікації документів. Її сутність полягає в аналізі змісту тексту з метою визначення його тематичної належності або функціонального призначення. На практиці це означає, що система може самостійно визначати тип документа — наприклад, чи йдеться про службове доручення, звернення громадянина або аналітичну довідку — і відповідно спрямовувати його до потрібного структурного підрозділу. Використання сучасних моделей аналізу природної мови дозволяє здійснювати таку класифікацію не лише за ключовими словами, а й з урахуванням контексту та змістових зв'язків між поняттями.

Важливим аспектом застосування інтелектуальних технологій є також удосконалення пошуку інформації в електронних архівах. У великих державних установах накопичуються значні обсяги документів, доступ до яких часто ускладнюється через складність структурованих баз даних або недосконалість традиційних пошукових механізмів. Використання алгоритмів аналізу тексту дозволяє здійснювати більш глибоке опрацювання інформації, враховуючи не лише формальні ознаки документа, а і його змістову структуру. Завдяки цьому підвищується точність пошуку та значно скорочується час, необхідний для знаходження потрібної інформації.

Разом із тим інтеграція штучного інтелекту в систему державного управління не обмежується лише технологічним виміром. Інтеграція штучного інтелекту в систему державного управління пов'язана також із ширшими питаннями організації управлінської діяльності, правового регулювання та етичних стандартів використання цифрових технологій. Наприклад, компетентність працівників. Ефективне використання інтелектуальних інформаційних систем потребує відповідного рівня цифрових компетентностей працівників державного сектору. У сучасних умовах державний службовець дедалі частіше виступає не лише як адміністратор документів, а і як користувач складних інформаційно-аналітичних систем, що підтримують процес прийняття управлінських рішень. Саме тому розвиток професійних навичок у сфері цифрових технологій стає важливою умовою успішної модернізації публічного управління.

У науковій літературі підтверджується теза, що ефективне впровадження інтелектуальних систем можливе лише за умови комплексного підходу, який поєднує технічні інновації з розвитком нормативної бази та підвищенням цифрових компетентностей державних службовців.

Отже, сучасні моделі застосування штучного інтелекту у сфері документообігу демонструють значний потенціал для підвищення ефективності діяльності органів влади, а також дозволяють не лише автоматизувати рутинні операції, пов'язані з обробкою документів, а й формують нові підходи до управління інформацією в державному секторі. У перспективі інтеграція інтелектуальних технологій із системами електронного урядування може стати важливим чинником модернізації публічного управління та розвитку більш гнучкої й ефективної моделі державної адміністрації.

Р. Шалева

ІНФОРМАЦІЙНА ТА ЦИФРОВА КУЛЬТУРА ПІДПРИЄМНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ

R. Shaleva

INFORMATION AND DIGITAL CULTURE OF ENTREPRENEURIAL ACTIVITY IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION

Багатогранність феномена культури відображена в численних підходах до її дослідження. Семантична багатозначність терміна «культура» зумовлює можливість його використання для окреслення широкого спектра об'єктивних і суб'єктивних станів, процесів і результатів, властивих людині. З огляду на інформаційну природу культури та особливості сучасного етапу розвитку людства окремої уваги заслуговує визначення ключових концептів, серед яких «інформаційна культура» і «цифрова

культура». Цей ряд поповнюють такі поняття, як «інформаційно-технологічна культура», «цифрова грамотність», «інформаційно-комп'ютерна грамотність», «цифрові компетенції», «цифрові можливості», «цифрові стратегії», «цифрове партнерство» та ін.

Науковці, досліджуючи інформаційну культуру як феномен сучасності, наголошують на наявності всіх підстав стверджувати про формування також такого поняття, «інформаційна культура організації (підприємства / установи)». Такий вид культури формує загальний рівень володіння інформаційними ресурсами та вміння ефективно використовувати їх в управлінських і бізнес-процесах. У сучасних умовах цифровізації така культура трансформується в цифрову, що охоплює навички роботи із цифровими платформами, технологіями та інноваційними інструментами підприємництва. Інформаційна культура в підприємстві визначає здатність аналізувати, обробляти та використовувати дані для прийняття рішень. Вона є основою для формування цифрової культури, яка спрямована на ефективне використання цифрових технологій у розвитку бізнесу та взаємодії з партнерами. Інформаційна культура забезпечує базові компетенції в роботі з інформацією. Усвідомлений підхід до епохи цифрових трансформацій потребує нового бачення цифрової культури.

Нині, попри непередбачувані обставини та економічні зміни, спричинені воєнним станом та іншими кризовими явищами, важливою умовою для виживання та діяльності підприємств також можна вважати й цифровізацію. Упровадження цифрових технологій зумовило трансформацію управлінських процесів, бізнес-комунікацій і форм взаємодії між суб'єктами господарювання. У цих умовах цифровізація перестала бути лише інструментом автоматизації окремих операцій і почала набувати стратегічного значення, визначаючи напрями розвитку підприємств, їх конкурентоспроможність та адаптивність до динамічних змін зовнішнього середовища.

У сучасних умовах цифровізації підприємницької діяльності значення інформаційної та цифрової культури зростає: вони визначають здатність суб'єктів бізнесу ефективно працювати з інформацією, технологіями та цифровими платформами. Взаємодія цих культур формує основу для розвитку цифрових компетенцій і можливостей, що сприяють оптимізації управлінських процесів, підвищенню інноваційності та конкурентоспроможності підприємств.

Цифрова культура під час війни є одним із ключових факторів стійкості та виживання українського бізнесу, забезпечуючи швидку адаптацію до кризових умов, оптимізацію процесів, збереження зв'язку з клієнтами та перехід в онлайн-формат. Вона дозволяє автоматизувати роботу, знизити потребу в офісних ресурсах, забезпечує безпечне зберігання даних у хмарних сховищах. Цифрова культура охоплює сукупність норм, компетентностей і моделей поведінки персоналу, що забезпечують готовність підприємства до використання цифрових інструментів й адаптації до технологічних змін. Її формування сприяє підвищенню ефективності управлінських рішень, внутрішніх комунікацій та інноваційної активності.

Перенесення бізнес-процесів, документів та комунікацій (ERP-системи, хмари) в онлайн дозволяє компаніям працювати навіть під час блекаутів чи релокації.

Цифровізація допомагає оптимізувати ресурси, зокрема автоматизація знижує витрати та потребу в кадрах, що критично при скороченні обсягів виробництва.

Використання соціальних мереж, SEO, чат-ботів та електронної комерції є основним способом збереження та пошуку клієнтів. Цифрові інструменти забезпечують майже миттєвий обмін інформацією, що критично важливо в умовах війни. Проте цифрова трансформація означає не лише технічні зміни, тут можна говорити про комплексну трансформацію дій працівників, спрямовану на впровадження нових підходів до роботи.

Беручи до уваги наукові підходи до дослідження інформаційної і цифрової культур, зауважимо, що в міжнародній науковій літературі цифрова культура розглядається як сукупність організаційних цінностей і компетентностей, які сприяють ефективному використанню цифрових технологій. Наприклад, дослідження в одній з найпрестижніших у світі бізнес-школ MIT Sloan School of Management Едгара Шейна — відомого як одного із засновників теорії організаційної культури — сформулювали сучасне розуміння культури, лідерства та розвитку кар'єри в організаціях. Едгар Шейн пов'язує культуру організації з моделями поведінки та управлінськими практиками, які в цифрову епоху трансформуються під впливом технологій.

Українські науковці акцентують увагу на цифровій культурі як важливій складовій професійної та управлінської культури, що визначає рівень цифрової грамотності персоналу, готовність до інновацій, а також якість бізнес-комунікацій.

У чому ж полягає відмінність цих понять? Інформаційна культура зосереджена на критичному мисленні, оцінці достовірності та обробці даних. Цифрова ж культура вимагає технічної грамотності, цифрової безпеки та етикету в мережі. Цифрова культура витікає з інформаційної, але адаптує її до таких сучасних умов, як право на цифровий доступ, використання віртуальної реальності та кібербезпека. Інформаційна культура — це ширше поняття, що охоплює вміння шукати, аналізувати та використовувати інформацію загалом, тоді як цифрова культура фокусується на правилах поведінки, навичках та етиці користування саме цифровими пристроями та інтернетом. Інформаційна культура базується на роботі з контентом, а цифрова — на технічній компетентності.

Цифрова культура активними темпами набуває стратегічного значення, визначаючи напрями розвитку підприємств, характер управлінських процесів і ефективність бізнес-комунікацій. Встановлено, що реалізація бізнес-процесів безпосередньо залежить від рівня сформованості цифрової культури, яка підвищує адаптивність підприємств, їх конкурентоспроможність і стійкість у сучасному цифровому середовищі.

Взаємозв'язок інформаційної та цифрової культури є очевидним. Узгоджене формування і розвиток цих складових підприємницької діяльності сприятиме підвищенню адаптивності підприємств до цифрових викликів, оптимізації управлінських процесів і зміцненню конкурентних позицій у цифровому середовищі. Тому такі поняття доцільно розглядати не як ізольовані елементи, а як взаємопов'язану систему, що забезпечує цілісність і результативність цифрової трансформації підприємницької діяльності.

P. Bakiv

ДОКУМЕНТОЗНАВЧІ ХАРАКТЕРИСТИКИ НОРМАТИВНО-ПРАВОВИХ АКТІВ У СИСТЕМІ ЮРИДИЧНОЇ ДОКУМЕНТАЦІЇ

R. Vakiv

DOCUMENTOLOGICAL CHARACTERISTICS OF NORMATIVE ACTS IN LEGAL DOCUMENTATION SYSTEM

Правове життя відображає стан і розвиток суспільства, тому в юридичній літературі та юридичному докумєнтознавстві юридичний документ визначають як письмовий акт, оформлений відповідно до встановлених правових норм і такий, що містить правову інформацію. У ньому фіксуються права та обов'язки, а також підтверджуються юридичні факти, події чи дії, які спричиняють виникнення певних правових наслідків.

На сьогодні єдиної загальноприйнятої класифікації юридичних документів не сформовано. У правничій практиці документацію державного рівня часто групують залежно від сфери її дії. Зокрема, виділяють міжнародні документи (пакти, договори, угоди), внутрішньодержавні (конституція, закони, укази, постанови), процесуальні (протоколи, постанови, вироки) та службові документи (рапорти, накази, звіти). Інший підхід передбачає класифікацію за ступенем значущості: основні процесуальні документи (постанови, протоколи, ухвали, вироки, заяви тощо), а також допоміжні й службові процесуальні документи. До допоміжних належать акти, висновки, рапорти, пояснення, подання, заяви, службові листи, довідки, тоді як до службових — накази, розпорядження, договори, доповідні записки, звіти, зведення, плани тощо. Окрім цього, пропонуються й інші варіанти класифікації, зокрема поділ на нормативні акти, акти застосування права, договори та інші види юридичних документів.

Юридичні документи також можна розглядати як результат правотворчої діяльності. У такому розумінні вони утворюють систему законів та інших правових актів держави, що засвідчують регулювання суспільних відносин на її території. Залежно від юридичної сили ці акти формують ієрархічну структуру, центральне місце в якій посідає конституція держави. Окрім неї, до системи належать закони, ухвалені представницьким органом влади — парламентом, які регулюють найбільш важливі суспільні відносини та мають найвищу юридичну силу після конституції. До цієї системи входять також акти глави держави, уряду, нормативні документи міністерств та інших центральних органів влади, а також нормативні акти органів місцевого самоврядування.

Нормативно-правовий акт (НПА) передусім є письмовим юридичним документом, який повинен відповідати встановленим вимогам як щодо форми, так і щодо змісту. Його можна віднести до службових документів, оскільки він створюється юридичною особою — суб'єктом правотворчої діяльності, тобто уповноваженим органом державної влади або місцевого самоврядування, що має відповідні повноваження на його прийняття та належним чином оформлює і реєструє такий документ.

У докумєнтознавстві нормативно-правовий акт розглядається як різновид офіційного докумєнта, що має визначену юридичну силу та оформлюється відповідно до чітко встановлених правил. Важливим чинником, який забезпечує юридичну силу докумєнта, є наявність відповідних реквізитів. До обов'язкових

реквізитів юридичного документа належать назва документа, дата і місце його створення, найменування органу чи посадової особи, що його прийняли, текст, підпис, а також зображення державних символів або емблем організації, коди організації та документа. Крім того, можуть використовуватися грифи погодження, затвердження чи обмеження доступу, а також позначки контролю або візи. Саме ці елементи забезпечують легітимність документа та надають йому юридичної сили. Нормативно-правовий акт є особливим видом документа, який має характерні ознаки, що відрізняють його від інших письмових джерел інформації.

Ознаки НПА як документа:

- 1) офіційність: НПА завжди є офіційним письмовим документом, що приймається або видається компетентним державним органом. Це надає йому владного й загальнообов'язкового характеру;
- 2) чітка форма та реквізити: НПА має суворо визначену структуру (назва, номер, дата, назва органу-видавця, підпис) і оформлюється згідно з правилами юридичної техніки. Це забезпечує його ідентифікацію та юридичну достовірність;
- 3) письмова форма: це ключова ознака, що дозволяє зафіксувати норми права, забезпечити їх стабільність і доступність для ознайомлення, а також уникнути довільного тлумачення.

Властивості НПА як документа:

- 1) юридична сила: ця властивість визначає місце акта в ієрархії правових документів (наприклад, Конституція має вищу юридичну силу, ніж закон). Жоден акт нижчої сили не може суперечити акту вищої сили;
- 2) нормативність: НПА містить норми права — загальнообов'язкові правила поведінки, розраховані на багаторазове застосування, а не на одноразову дію, як, наприклад, судовий вирок або наказ про звільнення;
- 3) загальнообов'язковість: це властивість, що відрізняє його від інших документів. Приписи НПА є обов'язковими для виконання всіма суб'єктами, на яких вони поширюються, і їх дотримання гарантується державою.

Отже, НПА належить до категорії офіційних, управлінських та службових документів завдяки специфічним реквізітам, які засвідчують його юридичну силу та призначення.

Н. Пан

КЛЮЧОВІ НАПРЯМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ КЛАСИФІКАЦІЙНИХ СИСТЕМ У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Н. Пар

KEY DIRECTIONS OF CLASSIFICATION SYSTEMS TRANSFORMATION IN THE DIGITAL ENVIRONMENT

Цифровізація бібліотек і архівів змінила середовище функціонування класифікаційних систем. Якщо в традиційній бібліотеці індекс класифікації насамперед виконував функцію розстановки й відображення систематичного каталогу, то в електронному каталозі він стає полем метаданих, яке підтримує тематичні фільтри, фасетну навігацію і міжсистемний обмін записами. Як зазначає Н. Стрішенець, у цифровому середовищі функціонування класифікаційних систем нерозривно пов'язане з іншими інструментами тематичного пошуку (ключовими

словами, рубрикаторами, тезаурусами). При цьому їхня ефективність безпосередньо залежить від рівня інтеграції в сучасні пошукові інтерфейси.

Ефективність класифікації визначається здатністю інтегруватися в пошукові інтерфейси. Доцільно виокремити шість ключових напрямів сучасної трансформації класифікаційних систем, що охоплюють як технологічний рівень, так і аспект взаємодії з користувачем.

Перший напрям трансформації (інфраструктурний) пов'язаний із стандартизацією метаданих. Класифікаційний індекс у сучасних системах опису ресурсу співіснує з бібліографічними полями, ідентифікаторами, предметними рубриками та елементами опису змісту. Дослідження ролі метаданих у забезпеченні доступу до цифрових ресурсів засвідчують, що метадані виконують функцію «каркаса» для навігації та об'єднання різнорідних колекцій, а класифікаційні схеми стають одним із способів семантичного структурування такого каркаса.

Наступний вектор стосується перетворення класифікаційних систем на машинно-читні словники та моделі (семантичний рівень). У межах організації знань це реалізується через адаптацію класифікацій до форматів семантичного вебу, зокрема SKOS (стандарт W3C для Linked Data). Такий підхід дозволяє публікувати класифікаційні поняття як мережі термінів із чітко визначеними ієрархічними та асоціативними відношеннями (ширше / вужче / пов'язане). Стандарти керування тезаурусами та їх інтероперабельністю (зокрема ISO 25964) задають принципи побудови контрольованих словників, які можуть взаємодіяти з класифікаційними схемами та підтримувати автоматизоване зіставлення понять.

Окремим пріоритетом є розвиток інструментів автоматизованого індексування (технологічний рівень). Алгоритми тематичного моделювання, класифікації текстів і машинного навчання застосовуються для попереднього присвоєння індексів або підказок для бібліотекаря. Варто зауважити, що ефективність автоматичного індексування потребує навчальних корпусів, стабільних контрольованих словників і чіткості синтаксису індексу. Тому на практиці найкращі результати демонструє гібридна модель: машина пропонує варіанти, а фахівець провадить перевірку на відповідність теми змісту документа та нормативним таблицям.

Четвертий напрям трансформації полягає в переході від «лінійної» ієрархії до багатовимірної навігації (архітектурний рівень). Класифікаційний індекс у поєднанні з фасетами дозволяє користувачеві звукувати результати пошуку за тематикою, формою документа, місцем, періодом, мовою тощо. Така фасетна навігація концептуально близька до комбінаційних можливостей УДК, де допоміжні таблиці дають змогу відображати різні аспекти теми.

Ще один важливий вектор включає інтероперабельність і «переклад» між класифікаційними системами (мережевий рівень). У глобальних інформаційних мережах дедалі частіше виникає потреба зіставляти індекси різних систем (наприклад, УДК і ДКД, УДК і рубрикатори, локальні класифікації й онтології). Такі зіставлення підтримують агрегатори, міжбібліотечні каталоги та корпоративні системи, а їх якість залежить від чіткості семантики класів і стабільності термінології.

Нарешті, останній напрям змін зумовлений тим, що цифрове середовище посилює вимоги до користувацького досвіду (користувацький рівень). Для більшості читачів індекси як коди є непрозорими, тому ефективні системи пошуку приховують «технічний шар» і надають людинозрозумілі підказки: назви класів, дерева тематик, пов'язані терміни, рекомендації. Це підтверджує тенденцію

перетворення класифікації на бек-офісний інструмент семантичної організації доступу, який повинен працювати «за лаштунками», але залишатися керованим і перевірюваним.

Отже, трансформація класифікаційних систем у цифровому середовищі проявляється в їх інтеграції з метаданими, машиночитаними словниками, автоматизованим індексуванням, багатовимірною навігацією, інтероперабельністю та користувацьким досвідом. Усі ці зміни не заперечують значення традиційних класифікацій, а радше розширюють їх функції, роблячи їх частиною сучасної інфраструктури організації знань.

В. Пивоварова, А. Шелестова

**ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРАВОВИХ Й ІНСТИТУЦІЙНИХ МЕХАНІЗМІВ УПРАВЛІННЯ
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЮ ВЛАСНІСТЮ В УКРАЇНІ В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ЕКОНОМІКИ
ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ**

V. Pyvovarova, A. Shelestova

**TRANSFORMATION OF LEGAL AND INSTITUTIONAL MECHANISMS
FOR INTELLECTUAL PROPERTY MANAGEMENT IN UKRAINE
IN THE CONTEXT OF THE DIGITAL ECONOMY AND EUROPEAN INTEGRATION**

В умовах стрімкої розбудови суспільства знань та реалізації концепції п'ятої промислової революції, так званої Індустрії 5.0, важливою основою для інноваційного розвитку нашої держави та формування стійкої конкурентоспроможної цифрової економіки стає ефективне функціонування патентної системи України.

Увага до правових аспектів питання цифрової трансформації патентної системи України обумовлена нагальною необхідністю в модернізації накопичених патентних ресурсів, що своєю чергою забезпечує належний облік, охорону та відкритий доступ до результатів інтелектуальної діяльності в межах глобальних та повсюдних процесів цифрової трансформації.

Дослідження змін та реформ, що відбуваються в системі патентних ресурсів України дає підстави виокремити три ключові аспекти реформування галузі. Перший аспект — нормативно-правовий, який визначає правову основу патентної системи, яка представлена Конституцією України, Цивільним кодексом України та низкою спеціальних законів України, що регулюють охорону прав на винаходи, корисні моделі, промислові зразки та знаки для товарів і послуг. Ключовим напрямком модернізації цього аспекту на сучасному етапі є гармонізація національного законодавства з правовою системою Європейського Союзу, що активно реалізується в межах виконання нашою державою Угоди про асоціацію між Україною та ЄС від 2014 року.

Другий аспект — інституційна трансформація, яка відбувається останніми роками, зокрема протягом останніх п'яти років відбулося докорінне переформатування організаційної структури управління патентною системою України. Ключовим моментом стало створення державної організації «Український національний офіс інтелектуальної власності та інновацій» (УКРНОІВІ), яка підпорядковується Міністерству економіки, довкілля та сільського господарства України. Таке переформування дозволило забезпечити централізацію функцій щодо експертизи та реєстрації об'єктів промислової власності, підвищивши прозорість процедур та якість надання адміністративних послуг.

Третій аспект — цифровізація та електронне урядування, що стало стратегічним пріоритетом і дозволяє здійснювати оптимізацію в напрямку взаємодії між державними інституціями, заявниками та суб'єктами інновацій та інтелектуальної власності. Відповідно до Проекту Стратегії розвитку сфери інтелектуальної власності до 2030 року, саме цифрові інструменти мають стати ключовим та основним базисом для побудови сучасної клієнтоорієнтованої системи управління патентною системою України.

Таким чином, можна зазначити, що правові та організаційні складові забезпечення управління патентною системою України наразі перебувають на етапі активного реформування та переформатування. А системне та повсюдне впровадження цифрових технологій, адаптація та гармонізація національної патентної системи відповідно до міжнародних стандартів створюють необхідні передумови та підвалини для подальшого більш ефективного вдосконалення сфери інтелектуальної власності як ключового ресурсу інноваційного розвитку нашої держави.

М. Замета, А. Татарников

**МЕТОДОЛОГІЯ ПОБУДОВИ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ СИСТЕМ
МОНІТОРИНГУ ЯКОСТІ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ
НА ОСНОВІ СЕМАНТИЧНОГО АНАЛІЗУ ДОКУМЕНТІВ**

M. Zameta, A. Tatarnykov

**METHODOLOGY FOR BUILDING INTELLIGENT SYSTEMS
FOR MONITORING THE QUALITY OF THE EDUCATIONAL PROCESS
BASED ON SEMANTIC ANALYSIS OF DOCUMENTS**

Разом зі стрімким розвитком новітніх технологій, різні робочі сфери людства зіткнулися зі змінами цифрового середовища, починаючи із джерел масової інформації та освіти й завершуючи автоматизацією фабричних систем та проектуванням важких інтелектуальних баз.

Сучасна зміна парадигми навчання характеризується переходом від репродуктивного відтворення знань до формування компетенцій з інтелектуального аналізу інформації. Раніше освіта базувалась на запам'ятовуванні фактів, оскільки низка інформації була важка для розповсюдження або дослідження, через що основним напрямом засвоєння знань вважався енциклопедизм, достатньо було знати інформацію, для того щоб її розуміти. Сьогодні, коли будь-яка інформація доступна за секунду завдяки існуванню мережі «Інтернет», парадигма змістилась на критичне мислення та верифікацію наявної бази знань.

У новій парадигмі навчання студент стає активним суб'єктом освітнього процесу, а не об'єктом. До розвитку новітніх технологій викладач був єдиним джерелом істини, коли студент переважно становив пасивного слухача. У сучасному середовищі навчання стає орієнтованим на студента.

В умовах «інформаційного шуму» та генеративного штучного інтелекту в академічному середовищі освіти знаходяться серед безперервного потоку інформації, без можливості фільтрувати її під час процесу навчання, що призвело до застосування неймереж для облегшення процесу перевірки знань для студентів. Традиційні методи перевірки стають неактуальними. Звичайний антиплагіат, що передбачає пошук ідентичних фрагментів тексту в обмежених базах даних вже не допомагає перевірити академічну доброчесність релевантно до рівня розвитку

сучасних технологій, завдяки яким генеративні системи можуть створити абсолютно новий текст, його формування або бачення без зайвої складності.

У цей час, об'єктивність оцінювання втрачається внаслідок «людського фактору» викладачів. І в технічних, і в гуманітарних сферах професійної освіти, суб'єктивність оцінювання переважає через відсутність чітких факторів оцінювання робіт або їх фактичного ігнорування.

Системи контролю якості освіти базуються на документальному підході та семантичному аналізі. Формальна перевірка допомагає провести аналіз унікальності, порівняти відповідність наведених джерел, вказаних у тексті до використаних цитат, а також дослідити рівень дотримання Державних стандартів України (ДСТУ) в оформленні документу, що допомагає визначити те, наскільки робота відповідає формальним вимогам оформлення. До інтелектуального аналізу входить перехід від порівняння символів до розуміння змісту тексту. У великих наукових дослідженнях семантичний аналіз відіграє найголовнішу роль, оскільки його перевірка дозволить не просто перефразувати текст, а й продемонструє рівень оригінальності самого дослідження, його методів та алгоритмів.

Введення єдиної інформаційно-документної системи як засобу об'єктивного оцінювання студентських робіт та наукових досліджень допоможе побудувати новий простір для захисту авторських прав та підтримання академічної доброчесності.

Сучасний цифровий простір реалізував технічні засади інтелектуальної перевірки студентських робіт. Використання методів обробки природної мови NLP (Natural Language Processing) вже активно використовуються для аналізу структури та логіки тексту. Таким чином, наразі реалізується можливість виявлення ознак використання генеративних моделей або перевірки оригінальності самого дослідження чи алгоритму роботи. Таким чином, системи із подібним набором інструментів зможуть перевіряти на оригінальність навіть роботи, що передбачають виконання одного варіанту завдання, оскільки алгоритм виконання або процес дослідження має відрізнитись. Перевірка передбачає внесення додаткових факторів оцінювання роботи, якщо необхідно звернути увагу на конкретні способи виконання або алгоритм виконання. Внаслідок такого процесу перевірки формується оцінка стилістичної єдності та термінологічної коректності роботи.

Практичне значення впровадження інтелектуальних систем полягає в докорінній оптимізації діяльності викладача та персоналізації освітнього процесу студента. Автоматизація рутинних процесів, як виокремлення ключових тез та ідентифікація типових помилок, дозволяє змістити фокус із механічної перевірки тексту на якісну змістовну дискусію. Важливим аспектом є формування «цифрового сліду» студента, що акумулює дані про його навчальний прогрес, стиль написання та динаміку виправлення зауважень. Такий підхід дає змогу будувати прогностичні моделі успішності та вчасно коригувати навчальну траєкторію, забезпечуючи перехід від епізодичного контролю до безперервного супроводу.

Використання стандартизованих алгоритмів аналізу мінімізує вплив суб'єктивних чинників та забезпечує прозорість процесу оцінювання в системі закладу освіти. Уніфікація критеріїв перевірки за допомогою штучного інтелекту гарантує рівні умови для всіх учасників освітнього процесу, що є критично важливим для дотримання принципів академічної доброчесності. Це не лише підвищує довіру до результатів оцінювання, а й створює надійну базу об'єктивних даних для внутрішнього моніторингу якості освіти на рівні кафедри чи університету.

У контексті культурної трансформації інформаційного суспільства XXI століття інтелектуальні системи перевірки знань перетворюються з каральних інструментів на засоби підтримки високих стандартів академічної культури. Нова парадигма навчання передбачає сприйняття автоматизованого аналізу як конструктивного відгуку, що стимулює розвиток критичного мислення та відповідальності автора. Перспективи розвитку таких систем в Україні пов'язані з їх інтеграцією в єдиний цифровий освітній простір, що сприятиме гармонізації вітчизняних освітніх стандартів із глобальними трендами цифровізації та підвищенню інтелектуального капіталу нації.

Трансформація цифрового середовища та поширення генеративних технологій суттєво змінюють підходи до організації освітнього процесу і контролю академічної доброчесності. Традиційні методи перевірки студентських робіт, що базуються переважно на формальному пошуку текстових збігів, втрачають ефективність у сучасному інформаційному просторі, де створення унікального тексту може здійснюватися автоматизованими системами. У зв'язку із цим виникає потреба у впровадженні більш комплексних та інтелектуальних механізмів оцінювання результатів навчальної діяльності.

Одним із перспективних рішень є створення та впровадження єдиної інформаційно-документної системи аналізу студентських робіт, що поєднуватиме формальну перевірку документів із семантичним аналізом змісту. Така система повинна інтегрувати методи обробки природної мови, алгоритми аналізу стилістичної та термінологічної узгодженості тексту, а також інструменти оцінювання логіки викладу й оригінальності дослідницького підходу. Важливою складовою її функціонування може стати формування індивідуального цифрового профілю студента, що дозволить відстежувати динаміку навчального розвитку та підвищувати точність оцінювання.

А. Тарасюк, В. Петрович

СУТНІСТЬ ТА ЗНАЧЕННЯ СТАТИСТИЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ В СИСТЕМІ УПРАВЛІННЯ

A. Tarasyuk, V. Petrovich

THE ESSENCE AND SIGNIFICANCE OF STATISTICAL INFORMATION IN THE MANAGEMENT SYSTEM

У сучасних умовах розвитку інформаційного суспільства статистична інформація посідає ключове місце в системі управління будь-якими організаціями та установами. Ефективне управління потребує об'єктивних, своєчасних та достовірних даних, які дозволяють оцінювати стан об'єкта управління, прогнозувати розвиток подій, приймати оптимальні управлінські рішення та контролювати їх виконання. Статистична інформація є основою для аналізу діяльності, планування, прийняття рішень і стратегічного розвитку організації.

Актуальність теми дослідження зумовлена кількома важливими факторами. По-перше, у сучасних умовах економічної та соціальної нестабільності організації стикаються з великою кількістю інформаційних потоків, і ефективне управління без достовірних статистичних даних стає неможливим. По-друге, розвиток цифрових технологій та автоматизованих систем обробки інформації значно збільшив обсяг даних, що потребують системного аналізу та використання в прийнятті рішень.

По-третє, статистична інформація є важливим інструментом у стратегічному плануванні та моніторингу діяльності організацій, що дозволяє своєчасно виявляти проблеми та ухвалювати коригувальні управлінські рішення. Крім того, в умовах глобалізації та інтеграції економіки зростає конкуренція, і організації, які ефективно використовують статистичні дані, мають суттєву перевагу в ухваленні обґрунтованих рішень та прогнозуванні результатів діяльності.

Таким чином, дослідження ефективного використання статистичної інформації в управлінській діяльності є важливим як для наукової спільноти, так і для практичної діяльності організацій, оскільки дозволяє підвищити якість управлінських рішень, оптимізувати процеси управління та забезпечити науково обґрунтоване прогнозування розвитку організацій.

Науковою основою дослідження стали праці вітчизняних учених, які зробили значний внесок у вивчення питання використання статистичної інформації в управлінській діяльності та з проблем прийняття управлінських рішень. Значний масив інформації щодо статистичної інформації та її використання в управлінській діяльності знаходимо в підручниках і посібниках. Попри наявність наукових напрацювань, окремі аспекти використання статистичної інформації в управлінській діяльності, зокрема в процесі прийняття управлінських рішень, залишаються дискусійними та потребують подальшого дослідження.

Ефективне управління суспільним розвитком загалом є неможливим або суттєво ускладнюється без належного інформаційного забезпечення. Під цим поняттям слід розуміти систематизовану сукупність науково опрацьованих даних, які через внутрішні інформаційно-комунікаційні канали передаються управлінським структурам для підготовки та реалізації обґрунтованих управлінських рішень. Так, І. Іваницький зазначає, що інформаційне забезпечення інноваційної діяльності доцільно трактувати як процес збору, обробки, узагальнення, збереження та використання інформації, необхідної для планування, проектування й реалізації інноваційних проектів. Його основною метою є забезпечення управлінців повною, достовірною та своєчасною інформацією, що сприяє прийняттю ефективних рішень і підвищенню результативності впровадження інновацій. Відтак, потреба в якісній інформації для здійснення управлінської діяльності та прийняття виважених рішень у сфері інновацій є ключовим чинником формування відповідної системи інформаційного забезпечення.

Особливу роль у цій системі відіграє статистична інформація, яку слід розглядати як сукупність статистичних показників, моделей і прогнозів, що відображають масові соціально-економічні явища та процеси. Вона є важливим джерелом управлінської інформації, оскільки містить нові та корисні відомості, необхідні керівникам для прийняття обґрунтованих управлінських рішень.

Статистична інформація є необхідним елементом усіх стадій управлінського процесу, зокрема: діагностики та аналізу — надає підґрунтя для оцінювання поточного стану системи; прогнозування — забезпечує побудову моделей майбутнього розвитку на основі виявлених тенденцій; планування — дає змогу формувати реалістичні й обґрунтовані цілі та завдання; прийняття рішень — створює інформаційну основу для вибору оптимальних альтернатив; контролю та оцінювання — дозволяє порівнювати фактичні результати з плановими показниками. Таким чином, статистична інформація забезпечує безперервність, обґрунтованість і результативність управлінського циклу.

Відповідно до Закону України «Про офіційну статистику» статистична інформація — це документована інформація, що дає кількісну характеристику масових явищ та процесів, які відбуваються в економічній, соціальній, культурній та інших сферах життя суспільства.

Статистична інформація являє собою систематизовані кількісні дані про масові соціально-економічні явища та процеси, що характеризуються повторюваністю, структурованістю та закономірностями розвитку. Вона формується на основі результатів статистичних спостережень, обробки та аналізу інформаційних масивів, що дає змогу всебічно оцінити стан та динаміку об'єктів управління.

Варто зазначити, статистичне спостереження — це «планомірний науково організований процес виробництва статистичної інформації щодо масових явищ і процесів, які відбуваються в економічній, соціальній, демографічній, екологічній, культурній та інших сферах життя суспільства в Україні та її регіонах, з подальшим поширенням цієї статистичної інформації суспільства».

На підставі результатів державних статистичних спостережень відбувається своєчасне забезпечення неупередженою та об'єктивною статистичною інформацією, необхідною для інформування суспільства, формування й моніторингу економічної та соціальної політики, прийняття обґрунтованих управлінських рішень державними органами.

У сучасних умовах стрімкої цифровізації суспільства та економіки особливої актуальності набуває проблема забезпечення якісної, актуальної та надійної статистичної інформації. Все частіші запити з боку державного управління, бізнесу, громадськості на оперативні аналітичні дані зумовлюють необхідність трансформації методологічних і технологічних засад офіційної статистики. З метою покращення якості статистичної інформації виробники державної статистики мають право перевіряти та редагувати дані, комбінувати дані з різних джерел, здійснювати зіставлення індивідуальних даних респондентів виключно у статистичних цілях та використовувати статистичні методи оцінки для заповнення відсутніх даних. Варто зазначити, що в сучасних умовах цифровізації управлінської діяльності особливого значення набуває використання великих даних для покращення точності та надійності аналітичних моделей.

Ключовими властивостями статистичної інформації є масовість, репрезентативність, порівнянність, регулярність оновлення та здатність відображати як кількісні, так і якісні характеристики явищ. Саме ці властивості роблять статистичні дані універсальним інструментом аналітики та прийняття управлінських рішень.

Статистична інформація, що отримується в результаті проведених органами державної статистики та іншими виробниками офіційної статистики державних статистичних спостережень, виробляється на підставі первинних даних щодо респондентів або адміністративних даних, що пройшли одну чи декілька стадій оброблення, аналізу, зберігаються в електронному вигляді та пройшли процедуру забезпечення статистичної конфіденційності.

Отже, статистична інформація є невіддільною складовою системи управління, яка забезпечує прозорість і наукову обґрунтованість, можливість об'єктивного аналізу, прогнозування та оцінювання ефективності діяльності організацій. Вона дозволяє отримувати комплексне уявлення про стан об'єкта управління, формувати реалістичні цілі, оцінювати результати діяльності та прогнозувати майбутній розвиток. Сучасні цифрові технології значно розширюють можливості

використання статистичної інформації та підвищують вимоги до її якості, своєчасності та доступності, водночас розширюють можливості її використання для підвищення ефективності управлінських рішень.

І. Каліщук, В. Петрович

ОСОБЛИВОСТІ ЗАПРОВАДЖЕННЯ ЕЛЕКТРОННИХ ТРУДОВИХ КНИЖОК У ПЕРІОД 2022–2025 РОКІВ

I. Kalishchuk, V. Petrovich

FEATURES OF THE INTRODUCTION OF ELECTRONIC EMPLOYMENT RECORD BOOKS DURING 2022–2025

У 2022–2025 роках українське трудове законодавство зазнало значних змін, спричинених війною, що призвело до впровадження гнучкості трудових договорів, розширення дистанційної роботи, цифровізації документообігу та адаптації правил щодо робочого часу та відпусток, із загальною метою забезпечення стабільності бізнесу та захисту економіки, але з фокусом на офіційному працевлаштуванні як гарантії прав працівників.

До початку повномасштабного вторгнення Україна діяла в межах класичної радянсько-реформованої моделі трудового права, основу якої становив КЗпП України 1971 р. із численними змінами. Трудові гарантії були переорієнтовані на забезпечення стабільності трудових відносин, домінування постійної зайнятості, тривалі процедури звільнення, сувору регламентацію робочого часу, режимів праці та відпочинку. Регламентація була значною мірою формалізованою, а кадрове діловодство — документально насиченим та жорстко стандартизованим (накази, трудові договори, повідомлення, погодження, трудові книжки тощо).

Основу регулювання становили: КЗпП України, Закон України «Про відпустки», Закон України «Про охорону праці».

Така система була придатною для мирного часу, однак виявилася недостатньо гнучкою для умов війни, коли підприємства втрачали можливості працювати у звичайному режимі, персонал масово переміщався, а потреба в дистанційних або нестандартних форматах зайнятості різко зросла.

15 березня 2022 року було ухвалено Закон України «Про організацію трудових відносин в умовах воєнного стану», це стало поворотним моментом у розвитку трудового законодавства. Закон запровадив низку тимчасових, але надзвичайно значущих механізмів, спрямованих на забезпечення гнучкості, мобільності та швидкості кадрових процедур.

Одним із найбільш значущих етапів цифровізації стало запровадження електронних трудових книжок, правовий статус яких визначений Законом України «Про внесення змін до деяких законодавчих актів України щодо обліку трудової діяльності працівника в електронній формі». Згідно із законом, електронна трудова книжка містить повний обсяг інформації про трудову діяльність працівника, що раніше фіксувалася виключно в паперовому форматі. У 2022–2025 роках активне запровадження електронних трудових книжок стало критично важливим, оскільки паперові документи часто знищувались, втрачались або ставали недоступними через бойові дії. Перехід до цифрової форми дозволив забезпечити стабільність обліку трудового стажу, спростив комунікацію між роботодавцем і державними

реєстрами та забезпечив доступ працівників до інформації незалежно від їхнього місцезнаходження.

Починаючи з 2022 року, держава активно впроваджувала електронні трудові книжки як частину ширшої політики цифровізації публічних послуг. Основою цієї реформи стало створення єдиного електронного реєстру, у якому зберігаються відомості про трудову діяльність громадян. Інформація про стаж, місце роботи та інші кадрові дані почала поступово переноситися з паперових носіїв до електронної системи. Цей процес передбачав перехідний період, під час якого роботодавці та працівники могли оцифровувати наявні записи з паперових трудових книжок і передавати їх до відповідних державних баз даних.

Важливу роль у реалізації цієї реформи відіграли державні інституції, зокрема органи соціального страхування та пенсійного забезпечення. Завдяки електронному обліку трудового стажу значно спростилися процедура призначення пенсій і соціальних виплат. Дані про трудову діяльність стали доступними в цифровому форматі, що дозволяє швидше перевіряти інформацію, уникати помилок і зменшувати ризик втрати або пошкодження документів. Крім того, електронна система сприяє прозорості трудових відносин і полегшує контроль за дотриманням законодавства у сфері праці.

У період до 2025 року електронні трудові книжки поступово стали основною формою фіксації трудового стажу. Працівники отримали можливість самостійно переглядати інформацію про свою трудову діяльність через електронні кабінети, а роботодавці — оперативно вносити необхідні дані до системи. Це також сприяло зменшенню бюрократичних процедур і спростило кадрову роботу на підприємствах.

Водночас запровадження нової системи вимагало вирішення певних викликів. Одним із них стала необхідність забезпечення належного рівня кібербезпеки та захисту персональних даних громадян. Також важливим завданням було навчання працівників кадрових служб та інформування населення про переваги і порядок користування електронними сервісами. Попри ці труднощі, поступовий перехід до електронного формату довів свою ефективність і став важливим кроком у розвитку електронного урядування.

Статистичні дані про впровадження електронних трудових книжок:

- станом на 25 квітня 2025 року в одній з областей вже 79 тисяч працівників мали оформлені електронні трудові книжки — це становить приблизно 44 % від середньооблікової чисельності працівників у цій області;
- у регіоні (Волинська область) станом на листопад 2025 року повідомляли, що 51,6 % працівників вже мають електронні трудові книжки;
- за даними 2025 року від страхувальників до системи було отримано сотні тисяч скан-копій документів для оцифрування трудової діяльності; наприклад, повідомляється, що за певний звітний період надійшло 306,0 тис. скан-копій трудових книжок, які були повністю опрацьовані;
- в одному з управлінь у 2025 році відзначено, що із числа трудових книжок, які надійшли на атрибутування (переведення в електронну форму), 92,8 % уже оцифровано;
- згідно із чинним нормативним регулюванням: з 10 червня 2021 року в Україні офіційно діють електронні трудові книжки, а паперові втрачають юридичну силу після 10 червня 2026 року.

Статистика демонструє, що перехід до електронних трудових книжок не є декларацією — це фактична реальність. Уже значна частина працівників мають запис у цифровому реєстрі, що підтверджує реальне функціонування системи. Відсотки оцифрування свідчать про те, що система адаптована та працює — це аргумент на користь того, що цифровий документообіг може ефективно замінити паперовий, зменшуючи ризики втрати або псування документів. Масштаби сканування та подання даних через вебпортали демонструють масову залученість роботодавців й організацій, що важливо для системності реформ і для того, щоб електронні кадрові документи були повноцінним механізмом обліку та контролю трудових відносин. Нормативні терміни (до 2026 року) створюють чітку правову основу переходу, що додає юридичної передбачуваності.

Отже, впровадження електронних трудових книжок у 2022–2025 роках стало важливим елементом цифрової трансформації державного управління. Воно сприяло підвищенню ефективності обліку трудового стажу, спростило взаємодію між працівниками, роботодавцями та державними органами, а також заклало основу для подальшого розвитку цифрових послуг у сфері праці та соціального забезпечення.

О. Волинов

ЕКОНОМІЧНІ МЕТОДИ ОЦІНКИ ЕФЕКТИВНОСТІ ВПРОВАДЖЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ СИСТЕМ

O. Volynov

ECONOMIC METHODS FOR EVALUATING THE EFFECTIVENESS OF INFORMATION SYSTEMS IMPLEMENTATION

Сучасна економічна діяльність потребує ефективних управлінських рішень. Інформаційні системи різних типів дозволяють оптимізувати бізнес-процеси та менеджмент ресурсів. Традиційні підходи щодо їхньої оцінки зосереджені переважно на фінансових показниках, не відображають багатовимірного характеру цифрових перетворень і часто не містять достатнього аналізу ризиків.

Актуальність теми визначається тим, що інформаційні системи перетворилися на інвестиційний актив і водночас на інструмент цифрової трансформації бізнес-процесів. Для підприємств, особливо промислових, такі системи здатні забезпечувати не лише економію витрат, а й підвищення продуктивності, прозорості управління, якості прийняття рішень і стабільності процесів. Проте пряме грошове визначення результативності впровадження або модернізації інформаційних систем залишається складним. Це пов'язано з тим, що ефект часто виникає із часовою затримкою, частина змін проявляється опосередковано через проміжні ланки діяльності, а значна частка результатів має нематеріальну природу, наприклад гнучкість, швидкість реакції, рівень клієнтського сервісу, цифрова зрілість персоналу. Додатково зростає роль ризиків, зокрема технологічних, організаційних і кіберризиків, які можуть суттєво змінювати очікуваний економічний результат.

Нині підприємства активно впроваджують інформаційні системи, щоб швидше працювати, краще керувати ресурсами та приймати рішення на основі даних. Такі системи вже не сприймаються лише як програми для бухгалтерії чи обліку складу.

Мета — дослідити, як можна оцінювати ефективність інформаційних систем економічними методами так, щоб врахувати не тільки фінансові показники, а й нефінансові результати та ризики.

Найчастіше для оцінки ефективності інформаційних систем використовують фінансові методи. Це розрахунки на кшталт рентабельності інвестицій, чистої приведеної вартості, внутрішньої норми прибутковості, терміну окупності, повної вартості володіння. Вони потрібні, щоб зрозуміти, чи окупляться витрати на систему, і чи вигідно її впроваджувати. Перевага цих методів у тому, що вони зрозумілі керівництву й дозволяють порівнювати різні проекти. Але є і суттєві мінуси. Наприклад, інформаційна система часто покращує не кінцевий результат напряду, а проміжні процеси. Через це фінансовий ефект може з'явитися пізніше або бути розмитим. Також складно точно спрогнозувати, скільки саме грошей зекономить система або який додатковий дохід вона принесе.

Фінансові розрахунки варто доповнювати нефінансовими показниками. Вони відображають реальні зміни в роботі підприємства. Наприклад, наскільки швидше виконуються операції, чи стало менше помилок, чи підвищилась прозорість обліку, чи покращилась взаємодія між відділами, чи зросла задоволеність клієнтів, чи легше керівникам отримувати потрібну інформацію для рішень. Такі речі інколи можна виміряти кількісно, наприклад час обробки замовлення, кількість помилок, кількість звернень у підтримку. А інколи потрібні опитування та експертні оцінки, наприклад щодо зручності системи для працівників або рівня підготовки персоналу.

У проектах із впровадження інформаційних систем ризики дуже поширені. Їх також варто враховувати. Це може бути складна інтеграція з іншими програмами, проблеми з якістю даних, залежність від постачальника, затримки у впровадженні, перевищення бюджету, спротив працівників, недостатнє навчання, а також кіберзагрози. Якщо не зважати на це, то можна отримати ситуацію, коли на папері проект виглядає вигідним, але на практиці ефект буде набагато меншим або навіть негативним.

З огляду на це пропонується комплексна логіка оцінки ефективності інформаційної системи, яка включає три кроки. Перший крок — розрахувати фінансову частину: витрати на впровадження, супровід, навчання, а також очікувані економічні вигоди, наприклад економія часу, зменшення втрат і помилок, підвищення продуктивності. Другий крок — зафіксувати нефінансові результати через набір показників у чотирьох напрямках: економічні результати, технологічні зміни, організаційні зміни та зміни, пов'язані з персоналом. Третій крок — оцінити ризики та їхній можливий вплив на результат, наприклад через шкалу «низький, середній, високий» або через просту таблицю ризиків із ймовірністю та наслідками.

Також важливо оцінювати ефективність не один раз, а протягом життєвого циклу системи. До впровадження оцінюється доцільність і очікуваний ефект, під час впровадження контролюються витрати й проміжні результати, а після запуску перевіряється фактичний ефект та ухвалюються рішення щодо доопрацювання або модернізації. Це дозволяє уникнути ситуації, коли підприємство витратило кошти, але не отримало очікуваних змін через слабе управління проектом або недостатнє використання системи.

Отже, ефективність інформаційних систем не можна об'єктивно оцінити тільки фінансовими розрахунками. Найкращий результат дає комплексний підхід, коли одночасно враховуються витрати, фінансові вигоди, реальні зміни в процесах і роботі персоналу, а також ризики. Це допомагає ухвалювати більш обґрунтовані рішення щодо впровадження й розвитку інформаційних систем та отримувати від них реальну користь у цифровій трансформації підприємства.

В. Стецюк

**ІНТЕГРАЦІЯ CRM-СИСТЕМ І МАРКЕТПЛЕЙСІВ
ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ
УПРАВЛІННЯ ПІДПРИЄМСТВОМ**

V. Stetsiuk

**INTEGRATION OF CRM SYSTEMS AND MARKETPLACES
AS A TOOL FOR IMPROVING BUSINESS MANAGEMENT EFFICIENCY**

Цифровізація економіки посприяла появі й розвитку нових форм організації торгівлі та пожвавленню конкуренції. Стрімко зростає значення електронної комерції (e-commerce), яка відбувається дистанційно за допомогою інформаційно-комунікаційних технологій. Серед платформ, де здійснюють онлайн-торгівлю, варто виокремити: інтернет-магазини, маркетплейси, соцмережі, системи цифрових платежів. У багатьох сегментах електронної комерції саме маркетплейси стали основною інфраструктурою взаємодії продавців і покупців, яка концентрує трафік, стандартизує транзакції, забезпечує платіжні й логістичні сервіси, формує механізми довіри через відгуки та рейтинги, а також опосередковує вибір споживача за допомогою пошуку, рекомендацій і реклами. Сьогодні багато підприємств реалізують товари завдяки названим платформам через зручність. Разом з тим e-commerce породжує проблему локалізації інформації про клієнтів, замовлення, оплати, доставки та повернення в різних кабінетах продавця та окремих створених для роботи таблицях. Через це підприємству складніше швидко зрозуміти реальну картину бізнесу, контролювати якість обслуговування та ухвалювати рішення без помилок.

Один із найефективніших способів отримувати повноцінні відомості про продажі, працювати продуктивно з новими та постійними клієнтами — інтегрувати маркетплейс із CRM-системою (Customer Relationship Management — управління клієнтськими відносинами). Це програма для автоматизації роботи з клієнтами, що об'єднує базу даних, історію спілкування, фінансовий облік та аналітику в одному місці. Там підприємство веде реєстр покупців і замовлень, фіксує звернення та контролює роботу менеджерів. Якщо під'єднати CRM до маркетплейсу, дані починають синхронізовано передаватися в одне місце, що робить управління продажами значно простішим.

Мета дослідження — виявити головні переваги інтеграції CRM-систем із маркетплейсами та їх вплив на організацію управлінських рішень в електронній торгівлі.

Коли підприємство продає на маркетплейсі, воно має справу з кількома видами даних. По-перше, це дані про замовлення: що саме купили, у якій кількості, за якою ціною, коли оформлено, і який статус має замовлення. По-друге, це дані про оплату: чи був платіж за замовлення, коли надійшли кошти, чи були часткові оплати. По-третє, це дані про доставку: коли товар відправили, чи доставили його, чи була відмова. По-четверте, це дані про повернення: що повернули, через яку причину, яку суму треба повернути покупцю або яку суму не зараховують продавцю. По-п'яте, це витрати й утримання маркетплейсу: комісії за продаж, плата за рекламу, плата за додаткові послуги, інколи витрати на доставку. Усе це впливає на реальний фінансовий результат підприємства.

Проблема в тому, що без інтеграції ці дані відображаються окремо, наприклад в кабінеті маркетплейсу, у звітах логістики, у банківських виписках, у листуванні з клієнтом. Коли бухгалтер або менеджер намагається підсумувати все вручну, виникають типові помилки: загублені повернення, неправильна сума чистого доходу, відсутність зв'язку між замовленням і оплатою, плутанина в товарах, пропущені витрати. Через це підприємство може неправильно оцінювати, який товар реально прибутковий, а який лише створює видимість обороту.

Інтеграція маркетплейсу із CRM означає, що дані про замовлення автоматично передаються в систему. Далі CRM зберігає їх у єдиному списку, де кожне замовлення має зрозумілу структуру: товар, кількість, ціна, покупець, статус, дата, спосіб доставки, сума комісії, факт оплати й факт повернення. Головна перевага в тому, що CRM робить відомості зручними для роботи. Менеджер стежить за замовленнями, а керівник бачить загальний стан продажу товару.

Важливим аспектом є вплив достовірних та інтегрованих даних на первинні документи. Зокрема в електронній комерції вони є основою для законного ведення бізнесу, підтверджують здійснення господарських операцій для перевірок та звітності. CRM-система сама по собі не замінює бухгалтерську програму. Вона може підготувати дані й сформувати чернетку документів, але бухгалтер повинен перевірити правильність оформлення, особливо якщо йдеться про документи для податкового обліку. CRM допомагає зібрати та впорядкувати інформацію, але юридичну коректність документів забезпечує бухгалтерський облік.

Відповідно однією з переваг інтеграції CRM-системи є впорядкованість даних. Коли замовлення з маркетплейсу автоматично потрапляють до CRM, підприємство відображає їх разом. У кожному запиті видно товар, кількість, суму, статус, спосіб доставки, а також чи було повернення. Менеджеру не потрібно постійно відкривати різні сторінки, копіювати інформацію вручну й боятися, що він щось пропустить. Це відразу зменшує кількість помилок та економить робочий час.

Другою перевагою є покращення роботи з клієнтами. CRM зберігає історію звернень: що питав покупець, коли звертався, як йому відповіли, чи вирішили проблему. Персоналізація та індивідуальний підхід до клієнта допомагають підтримувати якість обслуговування. Маркетплейси часто приховують дані замовників, основний фокус — на продажах. Також CRM може нагадувати менеджерам про важливі дії, наприклад відповісти на повідомлення або уточнити деталі доставки. Як наслідок, клієнти отримують швидкі відповіді та більше довіряють продавцю. Це також впливає на його рейтинг, видимість товарів, конкурентоспроможність серед інших колег в одному сегменті.

Третя перевага — доступна аналітика. Дані збираються в одному місці з різних магазинів, платформ, керівник може швидко побачити, що відбувається з продажами. Наприклад, скільки замовлень за день, тиждень або місяць, скільки з них виконано, скільки було повернень, які товари продаються краще і на яких ринках. Це дозволяє ухвалювати рішення на основі фактів, а не припущень.

Четверта перевага — можливість точніше розраховувати реальний прибуток. На маркетплейсах часто є приховані витрати, якщо дивитися лише на суму продажів. Серед них — комісія маркетплейсу, реклама, доставка, повернення. Якщо такі дані також потрапляють у CRM або принаймні фіксуються поруч із замовленням, підприємство може краще розуміти, які товари справді вигідні, а які приносять мало прибутку через великі витрати або часті повернення.

П'ята перевага — кращий контроль запасів, підтримка актуальності щодо наявності товарів. Коли CRM відображає усі замовлення, легше відстежити, які товари швидко закінчуються, а які не користуються попитом. Для малого та середнього товарного бізнесу — це оптимальне рішення, а часто кращий вибір саме в інтернет-торгівлі, ніж окремі програми складського обліку. Система допомагає правильно планувати закупівлі та уникати ситуацій, коли товару немає, але запит на них є. CRM з модулем складського обліку можуть використовувати для інвентаризації, оприбуткування тощо.

Шоста перевага — можливість працювати відразу з кількома каналами продажів. Багато підприємств продають не лише на одному маркетплейсі, а на двох або трьох, а ще мають сторінку в соцмережах або сайт. Якщо усі замовлення з різних місць потрапляють в одну CRM-систему, керувати бізнесом стає набагато легше. Підприємство може порівнювати, де продажі кращі, де більше повернень, де витрати вищі, і на цій основі змінювати стратегію.

Сьома перевага — автоматизація рутини. CRM може створювати завдання менеджерам, нагадувати про відповіді клієнтам, фіксувати статуси замовлень, формувати прості звіти. Це звільняє час для більш важливої роботи: покращення товарів, сервісу, маркетингу і розвитку бізнесу.

Отже, інтеграція CRM-систем із маркетплейсами дає підприємству реальні практичні переваги. Вона збирає дані в одному місці, зменшує ручну роботу й кількість помилок, допомагає швидше обробляти замовлення, покращує сервіс і робить аналітику більш зрозумілою. Завдяки використанню системи керівник приймає більш обґрунтовані рішення, підприємство краще планує запаси й витрати в умовах високих вимог та рівня конкуренції на маркетплейсах, а клієнти отримують якісніше обслуговування.

Ye. Demchenko

**INTELLECTUAL SYSTEMS FOR VERIFYING THE AUTHENTICITY
OF DIGITAL DOCUMENTS:
METHODS FOR DETERMINING GENERATIVE ARTIFACTS**

Є. Демченко

**ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ СИСТЕМИ ВЕРИФІКАЦІЇ АВТЕНТИЧНОСТІ
ЦИФРОВИХ ДОКУМЕНТІВ:
МЕТОДИ ВИЗНАЧЕННЯ ГЕНЕРАТИВНИХ АРТЕФАКТІВ**

The rapid change of the XXI-century information society faces a drastic challenge: the line between reality and AI simulation is disappearing. As generative artificial intelligence (GenAI) becomes more advanced, the cultural sector faces a serious threat. For centuries, museums and archives have been the main keepers of “documentary truth”. However, modern neural networks can now create hyper-realistic historical manuscripts, photos, and even lost artworks. This creates a risk that synthetic history will hide the real one. Under certain conditions, people might take synthetic content as real, which allows for fake stories to spread into various parts of everyday life. It might be quite applicable to consider how to apply various intelligent verification systems in culture, focusing on finding generative artifacts to protect our collective memory. This is not just a technical task, but a vital step in safeguarding our heritage in an era of digital doubt.

The primary challenge lies in the gap between a digital copy of a real object and something created entirely by AI. Each authentic historical document has its own material history seen in its small flaws. This is shown via the organic surface of old photos, the soft focus of vintage lenses, and the tiny signs of aging on old paper or parchment. In contrast, Generative AI creates images using statistical patterns, which often makes them look too smooth or unnaturally perfect. There is an urgent need for a system that is capable of discerning the absence of tangible details. Such a tool would enable us to distinguish authentic historical records from algorithmic outputs.

From a cultural perspective, unmarked AI documents create a double danger. Initially, they distort the accuracy of our collective past. If a synthetic image is recognized as a genuine record in a digital archive, it misleads future generations and creates a false narrative about their past. Consequently, this results in a dangerous situation when people stop trusting any historical record whatsoever. As for the American financier and criminal J. Epstein, there are many photo proofs that sometimes seem to be AI-generated because they are so absurd, despite their actual authenticity. Similarly, generated photos of other modern figures might be considered as the actual fact even though such images are artificial and those meetings never happened. Most people will not even check the truthfulness but will simply believe that reality matches its appearance, distorting people's histories and spreading fakes across the Internet. This may cause diminishing perception of the original artifact due to substituting unique historical authentication with mass-produced algorithmic copies. So, intelligent systems can be acknowledged as more than just tech tools. Their purpose is to function as digital custodians of authenticity, protecting the indispensable interrelation between a digital copy and its authentic physical history.

The verification solution proposed in this research is developed specifically for cultural objects. Instead of relying exclusively on human judgment, the system works like a "digital microscope" to check details invisible for human. The process follows three clear steps, the first one is it look for errors at the pixel level. It checks if the light and shadows look natural. Finally, the system compares its findings with a large database of verified and real historical textures. The software is specifically trained to identify tiny errors and unusual patterns. These mistakes always appear when an AI model tries to create or improve an old image by using artificial data. This forensic method enables each archival file to be assigned a clear score, called an Authenticity Index. Such an index creates a standardized trust metric that can be applied by cultural institutions worldwide. And the score provides a strong scientific reason to believe that a document is real and reliable in terms of history.

A comparative approach application to contextual and linguistic verification is the focus of investigation. Processing of written records (letters or official documents) by the system resembles the work of a digital expert on historical texts. Integration of advanced language technology and reliable databases of established facts can confirm the records' authenticity. That facilitates detecting historical errors or misconceptions. This is where a fake document haphazardly refers to events or organizations and even geographical names that had not yet existed during that epoch. In particular, an AI-composed letter dated 1922 might contain some distinctive administrative terms or linguistic styles that only originated in the late XX century. One more engaging illustration could be a XVII-century document reporting of the town by the name it only received hundreds of years later, or referring to some technology that was not yet invented. Sometimes, a forged record might even describe a historical personality in the area where they could not possibly have been during that particular period. On finding these mistakes in history the intelligent system

can correctly identify the document as a digital copy rather than an authentic historical artifact. This process helps to detect fakes that look authentic on the surface but include facts that belong to an incorrect historical era. This layer of meaning ensures that the inner logic of the document possesses both originality and visual representation.

Introduction of these systems also has a great impact on ethics and national security, that is true to such countries as Ukraine. During the current period of full-scale war and constant information attacks against Ukraine, the ability to prove that our documents are real is essential for our national identity. The enemy often tries to destroy our cultural history or change the facts to suit their propaganda. Intelligent systems provide a vital shield against deepfake history, which aims to make our national heritage look fake or replace real archives with made up stories. For instance, many AI-generated videos are now spreading via such notorious social media platforms as TikTok and Facebook. These digital fakes aim to create confusion about our history and modern life, that makes the protection of our historical truth a matter of national survival. These materials range from manipulated speeches of public personalities and context transformation to suit the aggressor's needs to generated videos with warped contexts that exploit painful contemporary topics. Given that TikTok and Facebook target different age demographics — youth and adults, respectively — and these categories are often subject to manipulation, such content presents a grave danger. Consequently, the application of technology for cultural objects verification is now a key way to protect a nation's history. By adopting proactive marking protocols, such as “fragile digital watermarking”, cultural institutions can guarantee that their digital twins are inextricably linked to the physical originals, making any subsequent AI-based manipulation instantly visible.

In conclusion, these AI tools are not meant to replace experts, but to provide them with more efficient ways of preserving the truth. Modern culture of the XXI century and beyond must be a culture of verifiable truth and the documentation of facts. We must acknowledge that technology, which created the threat of deepfakes, in addition presents essential instruments for threats neutralization. They do not only store documents any more, they are involved in their active protection by means of smart technology. Gaining mastery in artificial patterns identification allows us to foster digital archives as a genuine representation of human life and guard historical truth from the influence of AI generated content.

А. Астахова

ЦИФРОВІ ІНСТРУМЕНТИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ДОПОМОГИ: ПРОЄКТУВАННЯ САЙТУ-ВІЗИТІВКИ ПСИХОЛОГІНИ

A. Astakhova

DIGITAL TOOLS FOR PROMOTING PSYCHOLOGICAL HELP: DESIGNING A CORPORATE PROMO WEBSITE CARD FOR A PSYCHOLOGIST

Під час вибору психолога потенційний клієнт прагне якомога швидше отримати зрозуміле уявлення про фахівця: його професійну підготовку, досвід роботи, підходи до терапії та формат взаємодії. Від повноти та доступності цієї інформації значною мірою залежить рішення людини звернутися по психологічну допомогу. Саме тому важливим інструментом первинного знайомства між фахівцем і потенційним клієнтом стає вебресурс, який дозволяє системно представити професійну діяльність психолога.

Одним із найпоширеніших форматів такого представлення є вебсайт-візитівка. Він забезпечує постійний доступ до структурованої інформації про послуги, методи роботи та професійний досвід фахівця. Крім того, завдяки продуманій візуальній комунікації та використанню принципів UX/UI-дизайну подібний ресурс може сприяти формуванню довіри до психолога та полегшувати встановлення первинного контакту з клієнтом.

Таким чином, розробка персонального вебресурсу для психологині є не лише технічним завданням, а й важливим кроком у цифровізації послуг зі збереження психічного здоров'я в умовах сучасних викликів.

Метою роботи є розробка сучасного вебсайту-візитівки для фахівця у галузі психології, який би забезпечував ефективну комунікацію з цільовою аудиторією та сприяв популяризації послуг із відновлення психічного благополуччя особистості.

Для досягнення поставленої мети було визначено такі завдання:

- провести аналітичний огляд сучасних вебвидань схожої тематики та визначити актуальні тренди у вебдизайні та UX/UI для сфери ментального здоров'я;
- сформулювати концепцію ресурсу, визначити цільову аудиторію та розробити стратегію позиціонування психологині в цифровому просторі;
- обґрунтувати технічні та функціональні вимоги до сайту, зважаючи на принципи адаптивності, швидкодії та доступності (згідно зі стандартами WCAG);
- здійснити розробку вайфрейм-прототипу для візуалізації інформаційної архітектури та логічної послідовності блоків контенту;
- створити уніфікований UI-kit, що включає колірну палітру, типографіку та графічні елементи, які відповідають специфіці психологічної діяльності;
- обрати програмне та технічне забезпечення, що дозволить реалізувати високу швидкість завантаження та повну адаптивність ресурсу;
- виконати програмну реалізацію проекту з використанням сучасних інструментальних засобів.

З огляду на регламентований обсяг матеріалів, у межах цієї публікації основну увагу буде зосереджено на результатах виконання перших двох етапів дослідження: аналітичному огляді сучасних тенденцій у дизайні вебресурсів для сфери ментального здоров'я та формуванні концепції персонального позиціонування фахівця-психолога в цифровому просторі.

Методологія проведеного аналітичного огляду базувалася на комплексному дворівневому аналізі: на першому етапі було вивчено провідні українські вебресурси для виявлення специфіки локального ринку, а на другому — проаналізовано закордонні аналоги для визначення глобальних тенденцій у сфері репрезентації ментального здоров'я у вебпросторі. Такий підхід дозволив сформулювати цілісну концепцію майбутнього проекту, що поєднує вітчизняний досвід емпатичної комунікації з міжнародними стандартами технологічності.

Результати аналізу українського сегмента, зокрема платформи “Rozmova” та персональних сайтів фахівців (С. Ісаєнко та К. Павловської), засвідчили домінування тенденції до спрощення інтерфейсів. Було встановлено, що сучасні українські ресурси фокусуються на мінімізації когнітивного навантаження через використання значного обсягу вільного простору та спокійних палітр, що транслюють відчуття безпеки. При цьому персональні сайти-візитки частіше використовують емпатичний UX-дизайн, де структура сторінки будується навколо особистості фахівця, тоді як

платформи-агрегатори роблять ставку на функціональність та складні системи фільтрації для швидкого підбору допомоги.

Глобальний ринок демонструє три ключові вектори розвитку цифрової психології. Платформа Amaterasu впроваджує технологічний підхід, де через складні візуальні ефекти та нестандартну сітку підкреслюється інноваційність та роль ШІ в ментальному здоров'ї. Ресурс Esther Perel є еталоном персонального бренду, де акцент зроблено на преміальній типографіці та зануренні користувача в екосистему медіаконтенту. На противагу їм, Headspace використовує стратегію емоційної доступності: через ілюстрації, округлі форми та яскраві кольори сайт знижує тривожність та перетворює складні практики на зрозумілу гру. Ці приклади доводять, що успішний ресурс має балансувати між технологічністю, авторитетністю бренду та емоційним комфортом інтерфейсу.

Аналіз дозволив визначити ключові вимоги до проектування вебресурсу психологині. Головними критеріями успішної реалізації визначено створення інтуїтивно зрозумілої навігації та використання підтримувального тону текстів (tone of voice) для вибудови довіри. Проект передбачає високий рівень адаптивності, відповідність стандартам інклюзивності та гармонійний UI-дизайн, що забезпечує емоційний спокій користувача. Впроваджена інтерактивність має бути стриманою, допомагаючи утримати увагу та спрощуючи шлях до запису на консультацію.

Наступним етапом дослідження стало формування концепції вебресурсу, що базувалося на результатах глибинного інтерв'ю із замовницею та анкетування цільової аудиторії. У ході інтерв'ю було з'ясовано, що основний потік нових клієнтів фахівчиня отримує через офлайн-комунікацію, використовуючи фізичні візитівки з QR-кодом, який веде на стандартний генератор посилань. Проте існує рішення було визнано нерелевантним професійному іміджу, оскільки шаблонний вигляд сервісу не дозволяє повною мірою розкрити експертність психолога та сформувати необхідний рівень довіри у потенційного клієнта. Відтак, ключовим запитом стало створення персоналізованого іміджевого односторінкового сайту, головною функцією якого є якісне інформування нової аудиторії без впровадження прямого інструментарію для онлайн-запису на консультації.

Паралельно було проведено дослідження серед поточних та потенційних клієнтів для визначення їхніх інформаційних потреб під час первинного знайомства з фахівцем. Результати опитування продемонстрували, що для аудиторії критично важливим є наявність структурованих даних про фахову освіту, практичний досвід та специфіку терапевтичних підходів, які використовує психолог. Користувачі зазначили, що прозорість інформації про можливі формати роботи та легкий доступ до контактних даних є визначальними факторами в ухваленні рішення про звернення за допомогою. Таким чином, синтез отриманих даних дозволив визначити структуру майбутнього сайту-візитівки як інструменту, що транслює професіоналізм та етичність фахівця, відповідаючи на конкретні запити користувачів через продуману інформаційну архітектуру.

Дослідження підтвердило необхідність розробки зрозумілого та доступного односторінкового сайту, що відповідає на ключові запити аудиторії та формує професійне враження про фахівця. Візуальна концепція проекту базується на гармонійній композиції із чіткою ієрархією компонентів та використанні читабельних шрифтів. Для збереження впізнаваності персонального бренду замовниці було вирішено інтегрувати в дизайн її фірмовий синій колір.

**ЕВОЛЮЦІЯ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ
АВТОМАТИЗАЦІЇ РЕКЛАМНИХ ПРОЦЕСІВ У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ**

**EVOLUTION AND TECHNOLOGICAL FOUNDATIONS
OF ADVERTISING PROCESSES AUTOMATION IN THE DIGITAL ENVIRONMENT**

Сучасний цифровий маркетинг характеризується динамічним переходом від традиційних статичних методів дистрибуції контенту, що складає основу маркетингової діяльності, до складних та спеціалізованих інтелектуальних систем. Застосування таких систем трансформує і кардинально змінює підходи до вибору алгоритмів таргетування та механізмів автоматизації маркетингових завдань щодо рекламування, а це напряму впливає на ефективність сучасної інтернет-реклами.

Якщо говорити про розвиток принципів та механізмів просування та розповсюдження рекламного контенту серед цільової аудиторії, то слід зазначити, що на етапі появи інтернет-реклами застосовували так звані детерміновані алгоритми, основою яких були чіткі математичні моделі та умови прямого збігу ключових слів. Сучасні системи, які застосовуються для просування рекламного контенту в мережі «Інтернет» — це динамічні системи. Так, якщо раніше реклама в мережі «Інтернет» показувалася лише за умови точної відповідності запиту користувача, то ключовим фактором сьогодення є аналіз великих масивів даних (Big Data) та використання нейромереж, що дає змогу маркетологам віднайти так звані приховані інсайти та краще зрозуміти свою цільову аудиторію, а отже й краще планувати рекламну кампанію в мережі «Інтернет».

Застосування сучасних алгоритмів змінює підходи до аналізу маркетингових даних від простого підрахунку щільності ключових слів до глибокого розуміння контексту та намірів цільової аудиторії і навіть окремого користувача (Search Intent). Так користувач стає ключовим елементом, користувач вже розглядається не такий, що пасивно отримує рекламний контент, а як джерело активних поведінкових дій, таких як час перебування на сторінці, глибина перегляду, історія переглядів, покупки, реакції тощо.

Розвиток сучасних технологій робить можливим та доступним застосування механізмів автоматизації в рекомендаційних та пошукових системах, що дає можливість персоналізувати рекламний контент і точніше націлитися на цільову аудиторію. Так суть сучасної автоматизації маркетингових завдань базується на створенні максимально точного «цифрового портрета» користувача. На прикладі платформи YouTube можна побачити, що дані класифікуються за трьома групами факторів, такими як: рейтингові фактори, що враховують реакцію цільової аудиторії та актуальність контенту; пошукові фактори, які спрямовані на семантичний аналіз назв та описів контенту; глядацькі фактори, що забезпечують профілювання рекламного контенту на основі віку, географії та історії запитів користувача. Важливим моментом є те, що робота зі збору даних таких, як, навіть, історія локацій або голосового пошуку, відбувається на постійній основі. Це, у свою чергу, дає можливість автоматизувати ухвалення рішень про показ реклами в момент найбільшої ймовірності взаємодії з користувачем.

В основі автоматизації можна виокремити дві основні стратегії, які дозволяють налаштувати взаємодію рекламного контенту з користувачем. Перша стратегія

відома як Pull-стратегія, вона застосовується SEO, і в її основі закладено ідею, користувач сам шукає відповідь на свій запит. Друга стратегія — Push-стратегія, яку застосовують у SMM. В основі цієї стратегії активно залучаються алгоритми соціальних мереж та інших мережевих платформ і вже ці алгоритми пропонують відповідний рекламний контент на основі інтересів та поведінки користувача в мережі.

Як висновок, слід зазначити, що еволюція та трансформація технологій, що дозволяють працювати із рекламним контентом в мережі «Інтернет» сформували таку систему, де нейромережі здатні самостійно опрацьовувати запити користувачів та робити прогнози щодо майбутніх потреб цільової аудиторії та окремих користувачів. А це визначає високу точність таргетування та максимальну економічну ефективність у цифровому просторі.

СЕКЦІЯ:

СХІД ТА ЗАХІД У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

О. Коваль

ЯПОНІЗМ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ІНТЕРПРЕТАТИВНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ОЛЬГИ ПЕТРОВОЇ

O. Koval

JAPONISM AND OLHA PETROVA'S METHODOLOGY OF INTERPRETATIVE ART HISTORY

Відома мисткиня, провідний дослідник форм сучасного, європейського, українського, далекосхідного мистецтва, докторка філософії та кандидат мистецтвознавства О. Петрова розглядає мистецтвознавство (і методи його аналітичної роботи) як наукову галузь, що має рефлексивний характер від часу власного зародження у XVI ст. та до сьогодні. Цікаво, що, скориставшись оповідним та белетризованим жанром «травелогу», дослідниця й мисткиня переводить інструментарій започаткованого концепцією У.Еко «відкритого твору» — в стратегії самозрефлексованої наукової методології дослідження мистецтва країн Східноазійського культурного регіону, перш за все Країни Сонця, Що Сходить. Щоправда, орієнтиром для культурологічно-мистецтвознавчого розгляду японського способу мислення, побуту, культури та мистецтва, «пам'яті роду» японців, для авторки служить не концепція У.Еко з її вільною рецепцією Є. Штейнером, а Г. Кайзерлінг, з його щоденником-путівником, який став для мисткині-дослідниці орієнтиром гібридного сходознавчого дослідження. І цей орієнтир знадобився для проникнення в національну культуру Японії й визначення «принципових засад культурної антропології на мікроісторичному та мікроментальному рівнях». Оптика Г. Кайзерлінга співпадає з традицією *ніккі бунгаку*, де щоденниковий формат стає в один рівень з пізнішою за походженням есеїстикою *дзуйхіцу*. Саме в цій парадигмі авторці вдається «Дивитися та бачити» мистецтво Японії, застосовуючи апарат філософії мистецького досвіду: «Особисте сприйняття культури та побуту Японії авторка культурологічної розвідки постійно корелює з дослідженнями та висновками сучасної японістики. Широка база знань з питань <...> культури та ментальних засад “Країни Сонця, що Сходить” є надійним фундаментом для “голосу” авторки як індивідуальної присутності в темі Японії». Саме так: на рівні «голосу та пензля»

відбувається винайдення «відкритості» утаємниченого (чим завжди була і є Японія) та оприявнення нових способів художнього діалогу з Японією. «Культурологічна розвідка дуалістична, бо текст постійно розгортається як на макроісторичному, так і на мікроментальному рівнях. Приватний ракурс тексту є дійсним нервом книги. Розвідка в “живому” слові передає правдиву картину буття в чужому географічному, соціально-ментальному просторі, так само, як і самоосмислення чужинки в інноваційному середовищі». Інноваційним середовищем для О. Петрової став її власний японізм. За живописом О. Петрової, яким огорнуто її травелог-міркування та висновки, можна укласти своєрідну майже «періодичну таблицю» морфінгу далекосхідної поетики пензля й туші у фовістську, експресіоністичну «нірвану» метамодерної авторки. У своїй доповіді на методологічній конференції в жовтні 2025 р. в ІПСМ вона відверто встала на шлях саморефлексії, в межах якої оприявлено особисті (і не лише схождознавчі) спостереження: «Аналіз мистецького твору завжди є зоровою та інтелектуальною (вербальною) рефлексією на художній продукт. Від дослідника варто очікувати уважного вдивляння (навіть вживання) в художній образ, а також і в свідомість митця-автора того чи іншого твору» (з тез доповіді). Складність, утім причарованість, досвіду академікині полягає в проявленому нею вольовому зусиллі, спрямованому не стільки, задля того, щоб «розчинитися» в досліджуваній культурі (вона того не потребує), скільки в тому, щоб перетворити власний «японістський» живопис в іпостась прихованого мистецтвознавчого вербалізму, де кожен твір, продемонстрований у книзі, є своєрідним *візуальним есеєм*, так яскраво узаконеним в інтерпретаційному мистецтвознавстві Дж. Берджером (а в текстуальному вимірі — Т. Мітчеллом та Дж. Елкінсом). Як відомо — без додаткової інформації зображення мовчать, хоча живопис та каліграфія, як показав Д. Арас, а раніше О. Завадська та Є. Штейнер, у своїй розумовій здібності заслуговують на увагу. Завдячуючи дослідженням В. Белозьорової, ми знаємо, що ані європейська іконографія, ані іконологія не спричиняють інтелектуального зсуву в розумінні сутності й природи мистецтва Китаю та Японії. Утім лише в такий («іконологічний») «художницький спосіб» він виявився здійсненим. Інтерпретаційний метод дослідження та вивчення й осмислення мистецьких феноменів Японії виявився не іконологічним у його звичайному розумінні з часів Пановського-Гомбріха-Бялостоцького, а постіконологічним, що спрацював на рівні «неоднозначності художнього повідомлення» (У. Еко). Йому пасує той рівень візуального семіозису, який уповні вкладається в принцип (модель) каліграфічного чи живописного сувою: відповідно до нього знаки ієрогліфічного типу сприймаються і конкретно, і умоглядно, а сам ієрогліф (в О. Петрової її живописний та щоденниковий текст) стає *гібридом вербально-пикторіальної та перцептографічної ідеограматики*. Сувій не знає бічних кордонів і меж, європейський митець також виходить за межі видимого у своїй дослідницькій і творчій роботі: образи Японії живописця О. Петрової — «формули-схеми» японізму, перелитого в емоційно-поняттєвий та образно-відтворницький досвід, що переходить свою межу — укладаються в позамистецтвознавчий наратив. Тому і текстуально-прагматичні, і мистецькі роботи киянки «мають декілька рівнів закованої символіки, знаковості, багатозначної змістовності», для якої потрібно застосовувати не застарілі, описові методи, а більш гнучкі засоби інтелектуальної, аналітичної інтерпретації художнього твору, (...), щоб здолати та позбавитися “мороку недовизначеності” (вираз Ернста Гомбріха)», — за власними словами авторки тексту «З Хіраката під голос флейти». Таким чином,

японізм Ольги Петрової, залишаючись у межах європейського «далекосхідного» візуального наративу (в образотворчому плані його супроводжує гостра фовістська експресія з ледь пізнаваними елементами натуралістичного відтворення; він з'єднаний з парадоксальною поєднаністю біоморфних і кристаломорфних морфем, гібридною злитістю та незмісисістю східної каліграфічної ідеограмаптичності, обмацаною «третім» оком, зображальною предметністю, супроводжується нервованістю ритмів, абсолютизованим відчуттям фактури й текстури живописного мазка, кольоровою спектральністю трансмодерного живопису), — є виходом до нового рівня картографії картини взаємовпливів європейської та далекосхідної (японської) культур. Звісно, читач очікує на діалог між ними. Досвід О. Петрової, попри всі очевидні взаємозахоплення, демонструє, що такого діалогу насправді не існує. Є мікроментальні та мікроісторичні формули бачення, зі своєю прихованою лінгвістичною естетикою. Подібно до тієї, яку містять ієрогліфічні написи Нісікаві Нея та Мірімото Рюсекі. Монтажність ієрогліфічного мислення японських каліграфів передалася і українській художниці-дослідниці. І справді: людина стільки разів живе на землі, скільки ієрогліфів та стилів їх написання вона знає. Тоді і життя, і дослідницький та мистецький досвід буде сприйматися нею як «інтригуючий лабіринт, що збуджує фантазію» (О. Петрова про каліграми М. Рюсекі). Принаймні, — мистецтвознавчу. Втіхою для такої фантазії є «любляча герменевтика» науково-мистецького японізму, що набула справді інтерпретаційного відблиску на сторінках дивовижної книги: «Японія. З Хіраката під голос флейти...» (2024). Цей інтерпретаціонізм розглядається як вираз семіотичної мінімалізації смислів, що розкривають характер сучасного ієрогліфічного бачення, завдячуючи якому ми стаємо свідками трансформацій образотворчої мови та мистецтвознавчого дискурсу.

М. Христенко

**ПОСУД ДЛЯ КИТАЙСЬКОЇ ЧАЙНОЇ ЦЕРЕМОНІЇ
У ВИКОНАННІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МАЙСТРІВ:
МІЖ ІНСПІРАЦІЄЮ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЄЮ**

М. Khrystenko

**CERAMICS FOR THE CHINESE TEA CEREMONY
BY CONTEMPORARY UKRAINIAN ARTISTS:
BETWEEN INSPIRATION AND INTERPRETATION**

Нині в Україні китайська чайна культура активно поширюється та популяризується, перестає сприйматись як «екзотична атракція», інкорпорується в повсякденність. Китайська чайна церемонія потребує використання спеціального посуду та інвентарю, що суттєво відрізняється від елементів, звичних для європейського методу приготування чаю. На український ринок значна кількість подібного посуду імпортується безпосередньо з Китаю, але в процесі розвитку чайної культури все більше вітчизняних керамістів у своїх роботах звертаються до теми традиційного китайського чаювання.

В українському науковому дискурсі чайний посуд розглядають переважно в контексті японізму (А. Ожога-Масловська), водночас артефакти, натхненні китайською художньою традицією, залишаються малодослідженими. Через це постала необхідність розглянути посуд для китайської чайної церемонії авторства сучасних

українських майстрів у контексті культурного орієнталізму та глобалізаційних процесів.

До розгляду взято роботи митців-керамістів, серед яких — В. Шаповалов, О. Лесишин, І. Маслова, К. Каш, Д. Кокошко, а також асортимент майстерні «Кегга».

Традиційний китайський метод приготування чаю передбачає наявність двох невіддільних елементів: чайника, або *гайвані*, тобто посудин, що використовуються безпосередньо для заварювання, а також піал, у які розливають уже готовий настій для його подальшого споживання. Також важливим елементом є *чахай*, або ж «чаша справедливості» — окрема ємність, у яку зливають весь чай з посудини для заварювання, а вже з неї розливають настій у піали.

Ознайомлення з емпіричним матеріалом та аналіз творчого доробку згаданих українських майстрів підтверджує їх апеляцію до китайської чайної культури, наслідком якої є не пряме копіювання чи відтворення традиційних зразків посуду, а скоріше є їх вільна інтерпретація. До прикладу, авторське бачення автентичної форми чайника «*сі ши*» проявляється у видозміні окремих його частин (потовщена кришечка, інакший вигин ручки, рельєфність поверхні тощо). В оздобленні переважає глазурування. Також присутня орнаментика, стилізована під етнічну або окремі декоративні елементи (шипи, ручки для піал у вигляді геометричних фігур тощо). Серед розглянутих авторських робіт виразною та поширеною тенденцією є фокус на посудинах для заварювання (чайники, *гайвані*) й піалах, в той час, як *чахай* у доробку присутній рідко.

Отже, узагальнюючи викладене, відмітимо, що в просторі української візуальної культури авторський чайний посуд вирізняється широкою різноманітністю форм, серед яких знаходять місце як традиційні, так і експериментальні. Іноді майстри жертвують практичними параметрами виробу на користь яскравої естетики.

Таким чином, роботи українських майстрів являють собою авторську інтерпретацію елементів посуду, необхідних для традиційного китайського чаювання та безпосередньо інспіровані китайською чайною культурою, її загальними принципами й естетикою, що є одним з проявів репрезентацій китайської художньої традиції в просторі візуальної культури сучасної України.

М. Шарпило

ПОВСЯКДЕННІСТЬ ЯК НОСІЙ ПАМ'ЯТІ ПРО ЄВРЕЙСЬКИЙ СВІТ НАПЕРЕДОДНІ ГОЛОКОСТУ У ФОТОСПАДЩИНІ РОМАНА ВИШНЯКА

M. Sharpylo

DAILY LIFE AS A VEHICLE FOR REMEMBERING THE JEWISH WORLD ON THE EVE OF THE HOLOCAUST IN THE PHOTOGRAPHIC LEGACY OF ROMAN VISHNIAC

Ключовим чинником для реалізації комеморативних практик Голокосту є ревіталізація візуальних свідчень довоєнного життя єврейських громад. У цьому дискурсі виняткового значення набувають роботи американського фотографа Романа Вишняка. Його світлини, створені в 1935–1938 рр. під час експедицій Східною Європою (зокрема землями сучасного Закарпаття), трансформувалися з етнографічної фіксації в архів пам'яті про втрачену юдейську спадщину.

Спочатку фото мали виключно соціально-документальний характер і не були пов'язані з аспектом меморіалізації. Однак після Голокосту знімки набули

ретроспективного змісту. Повсякденність у Вишняка функціонує як носій пам'яті. Через фотовідтворення буденності єврейства сформувалась нова форма комеморації, де об'єктом вшанування стає автентичний життєвий простір, чия унікальність осмислюється через призму його подальшого знищення. Саме тому виникає необхідність детального розгляду художніх та композиційних особливостей світлин фотографа, серед яких слід виділити такі:

1. *Архітектоніка єврейського буття як об'єкт меморіалізації.* На відміну від пізніх зображень таборів чи гетто, фотороботи Романа Вишняка документують довоєнний період життя юдейських громад. У кадрах органічно поєднуються ритми праці, навчання, віри й родинних зв'язків. Репрезентація буденності слугує візуальним доказом повноти єврейського світу, підкреслюючи масштаби Голокосту через побутові речі.

2. *Матеріальна деталь як репозиторій пам'яті.* На світлинах Вишняка предметний світ відіграє символічну роль. Одяг, капелюхи, книги, меблі, віконні рами, дерев'яні лави, релігійні атрибути — функціонують як маркери єврейського середовища. Після Голокосту ці предмети перетворилися на меморіальні знаки. Вони дозволяють осмислити не абстрактну жертву трагедії, а матеріально окреслену культуру.

3. *Образ єврейства перед Голокостом як форма присутності.* Особливість фотографій Романа Вишняка полягає в тому, що вони не містять зображення катастрофи. Світлини презентують юдейський світ у момент, коли ніхто ще не знає про майбутнє. Це створює потужний партисипаційний ефект. Глядач опиняється всередині трагічної перспективи, де все наповнене передчуттям неминучої втрати.

4. *Фотографічний погляд як етична парадигма.* Вишняк свідомо не естетизує конструкт єврейського кварталу як архаїчного релікта. Портрети юдеїв вирізняються стриманістю та гідністю. Розміщення камери на рівні очей нівелює ієрархічну дистанцію між фотографом і суб'єктом, що створює відчуття діалогу. За таких умов повсякденність перетворюється на інструмент збереження присутності людини в контексті темпоральності.

Отже, фотоспадщина Романа Вишняка є візуальним архівом, де повсякденність трансформується з об'єкта спостереження на носій пам'яті про знищений єврейський світ під час Голокосту. Водночас подальшого аналізу потребує специфіка саме закарпатської серії робіт фотографа та порівняння її з доробками з Польщі, Литви тощо. Дослідження цього аспекту дозволить виявити специфічні етнокультурні риси юдеїв України й розширити комеморативний зріз.

Х. Бурдим

ХИБА ВЦІЛІЛОГО ЯК ХУДОЖНЯ СТРАТЕГІЯ У ФОТОПРОЕКТАХ СУЧАСНОЇ ІСТОРІЇ (ВІД 1945 РОКУ)

К. Burdym

SURVIVORSHIP BIAS AS AN ARTISTIC STRATEGY IN PHOTOGRAPHIC PROJECTS OF CONTEMPORARY HISTORY (SINCE 1945)

Фотографія другої половини XX — початку XXI ст. зазнала суттєвих трансформацій у способах репрезентації історичної травми та колективної пам'яті. Якщо в першій половині XX ст. фотографічне свідчення переважно асоціювалося з безпосередньою фіксацією події, то в сучасних практиках дедалі частіше

відбувається зміщення фокусу на її наслідки, залишки та простори пам'яті. У цьому контексті особливого значення набуває феномен хиби вцілілого — когнітивного викривлення, за якого уявлення про подію формується через ті об'єкти, місця або свідчення, що збереглися, тоді як більшість її елементів назавжди втрачено. У фотографічних практиках після Другої світової війни цей принцип стає не лише аналітичним інструментом, а й художньою стратегією, що дозволяє працювати з відсутністю, мовчанням і фрагментарністю історичного досвіду. У цьому сенсі відсутність людини в кадрі часто виступає не браком інформації, а свідомим художнім прийомом, який візуалізує неможливість повної репрезентації історичної катастрофи.

Одним із ключових способів візуалізації хиби вцілілого в сучасній фотографії є звернення до ландшафту як до носія пам'яті. У таких практиках місце події постає не як нейтральний фон, а як своєрідний архів, що зберігає сліди насильства або травми. Подібну стратегію демонструють роботи Джоела Стернфельда із серії “On This Site”, у якій фотограф документує місця трагічних подій у США. Звичайні пейзажі постають у напруженій взаємодії між буденністю простору та знанням про події, що відбулися в цих локаціях. Схожий підхід застосовує Пол Сіврайт у серії “Sectarian Murder”, присвяченій місцям релігійно-політичних убивств у Північній Ірландії. У цих роботах фотографія функціонує не як пряме свідчення насильства, а як інструмент дослідження його слідів у просторі. Подібні художні практики часто описують через поняття *late photography* — фотографії, створеної після завершення події, коли сама катастрофа вже не може бути зафіксована безпосередньо. У такому випадку фотографія працює з її залишками: ландшафтами, об'єктами або архівними фрагментами.

Теоретичним підґрунтям для осмислення подібних фотографічних практик є концепція «місць пам'яті» (“*lieux de mémoire*”), запропонована французьким істориком П'єром Нора. На його думку, у модерному суспільстві пам'ять дедалі рідше передається через безперервну традицію і натомість концентрується у певних символічних точках — ландшафтах, об'єктах або архівних структурах, що функціонують як носії колективної пам'яті. Такі місця виникають саме тоді, коли безпосередній зв'язок із подією вже втрачено, а її присутність підтримується через матеріальні або символічні сліди. У цьому контексті фотографія виступає інструментом актуалізації місць пам'яті, фіксуючи простори, де історична подія вже відсутня, але її наслідки продовжують існувати в ландшафті.

Окрему групу художніх стратегій становить звернення до об'єктів, що пережили катастрофу. У серії “Hiroshima” японська фотографка Ішіучі Міяко знімає одяг та особисті речі жертв атомного бомбардування Хіросіми. У цих роботах відсутність людського тіла компенсується присутністю предметів, що зберігають сліди індивідуального життя. Подібний підхід демонструє і Софі Рістельбер у серії “Fait”, де фотографія фіксує шрами ландшафту після війни в Перській затоці. У таких випадках фотографія працює не з самою подією, а з її матеріальними залишками, що функціонують як свідчення історичної травми.

В українському мистецтві подібна оптика набуває особливої актуальності у зв'язку з сучасною війною. Показовим прикладом є проект «Ізюмський ліс» Яни Конової, присвячений місцю масового поховання, виявленого після деокупації Ізюма. У цій роботі фотографія не відтворює саму подію насильства, а працює з її простором — ландшафтом, що стає носієм пам'яті та травматичного

досвіду. Таким чином, зображення функціонують як спроба осмислення історії через те, що залишилися після катастрофи.

Отже, аналіз сучасних фотографічних практик свідчить, що хвиля вцілілого може виступати продуктивною художньою стратегією в репрезентації історичної травми. Замість прямого зображення події фотографії дедалі частіше працюють із її слідами — ландшафтами, об'єктами або архівними фрагментами. Подібний підхід дозволяє уникнути буквальної візуалізації насильства та водночас відкриває можливість для глибшого осмислення механізмів історичної пам'яті. У цьому сенсі фотографія постає не лише документом події, а й інструментом дослідження того, що залишилися після неї. Працюючи з ландшафтами, предметами та іншими фрагментами реальності, що випадково збереглися, вона звертає увагу на ті елементи історії, які стають єдиними видимими свідченнями минулого. Саме тому хвиля вцілілого розглядаємо як художню стратегію, що дозволяє осмислювати історію через її залишки та водночас візуалізує неможливість повної репрезентації втрат, які залишаються поза межами зображення.

Д. Овчаренко

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПАМ'ЯТІ І МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ДИХОТОМІЯ ФІЗИЧНОГО ТА ЦИФРОВОГО В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ

D. Ovcharenko

TRANSFORMATION OF MEMORY AND THE ARTISTIC SPACE: THE DICHOTOMY OF THE PHYSICAL AND THE DIGITAL IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION

Глобалізаційні процеси ХХІ ст. докорінно змінюють архітектуру соціокультурного простору України та світу. Однією з найважливіших трансформацій є перехід від антропоцентричної моделі пам'яті до технологічної. В умовах сучасних викликів, зокрема воєнного стану, питання збереження культурного коду України набуває особливої гостроти. Фізична вразливість матеріальних носіїв пам'яті змушує звертатися до цифрових альтернатив, що породжує складну дихотомію між «живим» спогадом та «холодним» цифровим кодом.

Пам'ять як цифровий слід та архівний феномен. У цифрову епоху пам'ять дедалі більше стає «архівною». Як зазначає Вольфганг Ернст, замість суб'єктивного дискурсу ми стикаємося з «холодним механічним оком» — технологічно нейтральним кодом (W. Ernst. “Digital memory and the archive”, 2013). Ключовим поняттям тут виступає цифровий слід, який, за визначенням Катерини Чуб, є унікальною сукупністю даних про активність користувача в мережі, що формує його віртуальну ідентичність (К. Чуб. «Що таке цифровий слід і як його мінімізувати»). Така форма пам'яті, на думку дослідників, є практично незнищеною, оскільки алгоритми сучасного програмного забезпечення дедалі частіше замінюють функцію «видалити» на «архівувати», що призводить до виникнення «надто хорошої пам'яті», яку людина не в змозі контролювати (R. Heersmink, J. A. Carter. “The philosophy of memory technologies: Metaphysics, knowledge, and values”, 2017).

Мистецька рефлексія ефемерності та руйнації пам'яті. Сучасне фотомистецтво стає медіаархеологічною технікою дослідження межі між фізичним та цифровим. Глибоку візуальну метафору забування представляє Алін Смітсон в інсталяції “The Ephemeral Archive”. Через серію портретів авторка фіксує етапи

сенсорного згасання: від втрати пам'яті про запахи та звучання голосу до повного візуального небуття. Це підкреслює, що навіть за умови цифрової фіксації суб'єктивне переживання пам'яті залишається ефемерним.

Фізичну деградацію носіїв досліджує Дебора Орлофф у проєкті “Elusive Memory”. Фотографуючи пошкоджені сімейні архіви, вона перетворює технічні дефекти на візуальне відображення роботи людської пам'яті — із порушеним змістом та відсутніми деталями. Питання ж влади архіву над біологічним життям піднімає Тарін Саймон. У проєкті “A Living Man Declared Dead” вона доводить, що в глобалізованому світі бюрократична (архівна) пам'ять часто виявляється сильнішою за реальну фізичну присутність людини.

Цифровий глітч та збереження національного коду. Взаємодія людини і технології в Україні сьогодні також осмислюється через естетику глітч-арту, де цифрова помилка стає художнім засобом. Водночас цифрові фотоархіви виступають ефективним чинником збереження культурної спадщини та формування національної ідентичності в Україні. Між тим, як зазначає Ірина Сумченко, розмежування процесів «забування» та «забуття» в культурі дозволяє краще зрозуміти механізми функціонування пам'яті в умовах медіанасиченого простору (І. Сумченко. «Забування» та «забуття» як феномени культури).

Характеризуючи процес трансформації пам'яті в соціокультурному просторі України в цілому, можна стверджувати, що відбувається перехід від матеріальних артефактів до розгалужених цифрових екосистем. Хоча цифровізація забезпечує тривалість збереження даних, мистецький аналіз свідчить про небезпеку втрати емоційної глибини спогаду. На думку Олега Білого, оптимальним шляхом є поєднання технологічного архівування з живою соціокультурною рефлексією минулого, що базується на розумінні особливостей людської психології та сучасних філософських стратегій (О. Білий. «Художня стратегія та політична комунікація: політична філософія», 2021).

Т. Єрмакова

**СИНАЙСЬКА ЕНКАУСТИЧНА ІКОНА «МУЧЕНИК І МУЧЕНИЦЯ»
У ЗІБРАННІ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ:
ІСТОРІЯ НАДХОДЖЕННЯ ТА НАУКОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПАМ'ЯТКИ**

T. Yermakova

**THE SINAI ENCAUSTIC ICON “MARTYR AND FEMALE MARTYR”
IN THE COLLECTION OF THE KHANENKO MUSEUM:
HISTORY OF ACQUISITION AND SCHOLARLY STUDY OF THE ARTIFACT**

Серед найцінніших пам'яток ранньохристиянського мистецтва, що зберігаються на території України, є синайські ікони VI–VII ст. з колекції Музею Богдана та Варвари Ханенків у Києві. Ці твори належать до раннього етапу розвитку візантійського іконопису та виконані в техніці енкастики, давньої технології живопису, що передбачає використання воску як основного зв'язувального матеріалу для фарб. Саме ця техніка була характерною для античного портретного мистецтва і згодом стала одним з важливих засобів формування ранньої християнської образності.

Значення київської колекції полягає в тому, що подібні ікони є надзвичайно рідкісними. За віком та технікою виконання вони мають близькі аналогії лише в монастирі Святої Катерини на Синаї. У світових музейних зібраннях такі пам'ятки

практично відсутні, що надає колекції Музею Ханенків виняткової історико-культурної цінності.

Початок дослідження синайських ікон пов'язаний з діяльністю архімандрита Порфирія Успенського (1804–1885), видатного знавця східнохристиянських старожитностей. Під час подорожей до Близького Сходу (у середині XIX ст.) він відвідав монастир Святої Катерини на Синайському півострові, де виявив давні ікони, що зберігалися в монастирській вежі. Саме він першим звернув увагу на їхню наукову та мистецьку цінність і висловив припущення щодо їхнього раннього походження, датуючи їх приблизно VII ст. Повернувшись до Києва, дослідник передав свою колекцію до Церковно-археологічного музею при Київській духовній академії. Після смерті Порфирія Успенського ікони були офіційно передані до музейного зібрання у 1885 р., де їх почали вивчати провідні дослідники, зокрема Н. Кондаков, Д. Айналов та М. Ліхачов.

Упродовж XX ст. ікони неодноразово опинялися під загрозою втрати. Політичні події, війни та зміни музейних установ створювали небезпеку для їх збереження. Однак, завдяки зусиллям науковців та музейних працівників, пам'ятки вдалося врятувати. У 1940 р. вони були передані до Музею західного і східного мистецтва (нині Музей Ханенків), де були реставровані та включені до постійної експозиції.

Переходячи до художніх особливостей енкаустичних ікон, потрібно зазначити, що ця техніка живопису походить з античного мистецтва і передбачає нанесення фарб, змішаних з гарячим воском, на дерев'яну основу. Завдяки цьому живопис набуває особливої фактурності, глибини кольору та довговічності. У ранніх християнських іконах ця техніка дозволяла досягати м'яких світлотіньових переходів і створювати ефект внутрішнього світління обличчя святих.

Художня мова цих ікон поєднує риси античної портретної традиції та нові принципи християнського мистецтва. Зокрема, зберігається увага до індивідуальних рис обличчя, характерна для пізньоантичного портрету, але водночас з'являється прагнення передати духовний стан персонажа. У результаті формується новий тип сакрального образу, де фізична реальність підпорядковує символічному змісту. Важливу роль у цьому відіграє використання світла. Багатотонарне письмо створює ефект саява обличчя святих, що символізує їхню духовну трансформацію та причетність до божественної благодаті.

Однією з найдавніших ікон київської колекції є образ Богоматері з Христом-немовлям, датованим VI ст. У композиції поєднуються реалістичні риси античного живопису та символічна мова християнського мистецтва. Золоте тло ікони у візантійській традиції символізує божественне світло, яке випромінюється від Христа й Богородиці. Таке світло сприймалося як знак присутності Божої благодаті та істини. У цьому образі можна простежити процес трансформації античного мистецтва, але водночас надає образу духовної зосередженості та урочистості.

Ікона Іоана Хрестителя також належить до найдавніших пам'яток колекції. Деякі дослідники припускають, що вона могла бути створена навіть раніше за ікону Богоматері з немовлям. Ймовірними центрами її походження вважають художні майстерні Єгипту або Палестини. Особливістю цієї ікони є техніка виконання. Воскові фарби були нанесені безпосередньо на дерев'яну основу без традиційного ґрунту, що робить цей твір важливим джерелом для вивчення ранніх технологій енкаустичного живопису. Незважаючи на значні пошкодження, образ пророка справляє сильне емоційне враження завдяки експресивній манері письма та напруженій духовній виразності.

Ікона із зображенням святих мучеників Сергія і Вакха належить до наступного етапу розвитку раннього візантійського іконопису і датується VII ст. У ній зберігаються риси античної портретності, однак вони вже значною мірою підпорядковані духовному змісту. Лики святих виконані густими рельєфними мазками енкаустичного живопису, що створює складну систему світлотіньових переходів. Завдяки цьому обличчя виглядають світлоносними, ніби освітленими зсередини. Такий художній прийом дозволяє передати ідею духовного преображення людини, яка досягає святості через мученицький подвиг.

«Мученик та мучениця» — четверта енкаустична ікона колекції, яка також датується приблизно VII ст. Вона значно відрізняється від інших ікон колекції як художньою мовою, так і розміром (більшим за інші роботи). Композиційна побудова цієї ікони має певні паралелі з пізньоантичними портретами подружніх пар. Водночас у ній присутні характерні християнські символи — німби, хрести та інші атрибути мучеництва. Проте достовірно ще не встановлена іконографія святих, оскільки ікона має значні пошкодження. У верхній частині пам'ятки збереглися залишки написів, за якими дослідники припускають, що вони можуть бути ідентифіковані як «Платон і Гликерія». Первісно, як зазначають дослідники початку XX ст., зокрема Д. Айналов, композиція мала прикраси у вигляді додаткового воскового нашарування по центру композиції у великому хресті, імітуючи дорогоцінні каміння, що може свідчити про її святкове призначення.

Синайські ікони з колекції Музею Ханенків мають виняткове значення для дослідження витоків християнського іконопису. Вони демонструють процес переходу від античної портретної традиції до формування нового сакрального образу, що характеризує мистецтво Візантії. Крім того, ці пам'ятки є важливим джерелом для вивчення техніки енкаустичного живопису, яка майже повністю зникла в подальшій історії іконопису, поступившись місцем темперному письму.

Н. Pashayev

**THE INFLUENCE OF AZERBAIJANI CRAFTSMEN
ON THE DEVELOPMENT OF EGYPTIAN ARTISTIC METAL AND JEWELRY ART
IN THE XXI CENTURY**

Х. Пашаєв

**ВПЛИВ АЗЕРБАЙДЖАНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ
НА РОЗВИТОК ЄГИПЕТСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ
ТА ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ ХХІ СТОЛІТТЯ**

One of the countries with which Azerbaijan cooperated widely among Arab countries was Egypt. Economic and cultural relations between Azerbaijan and Egypt have ancient historical roots. It is a positive fact that after gaining independence, Azerbaijan re-established ancient economic and cultural relations between the two states. Thus, today, mutual cooperation relations have been established between the two countries in various fields. Azerbaijan-Egypt relations are developing on an upward trend in the field of culture, as well as in other — political, economic, humanitarian — spheres. There is mutual cultural cooperation between Egypt and Azerbaijan, which serves the interests of both peoples, and continues today.

First of all, it is necessary to emphasize the great influence of Azerbaijani artistic metal and jewelry art on the activities and creativity of Egyptian craftsmen in the modern era.

The most important and vivid manifestation of the influence of Azerbaijani artistic metal and jewelry art and craftsmen on Egyptian artistic metal and jewelry art is the work of Osama Abdul Rahman.

Born in 1977 in Cairo, Egypt, currently a professor at the Faculty of Artistic Metal at Helwan University in Cairo, a member of the Egyptian Artists Union, with exhibitions in Canada, Italy, Turkey, etc. countries, Osama Abdul Rahman entered the doctoral program of the Azerbaijan State Academy of Arts in 2009 to obtain a scientific degree in accordance with the agreement concluded between Egypt and Azerbaijan in the field of culture, and in 2012, he defended his dissertation entitled *Comparative Analysis in Egyptian and Azerbaijani Toreutic Art* and received the scientific degree of Doctor of Philosophy in Art History.

During his 4 years of doctoral studies at the Azerbaijan Academy of Arts, Usama Abdul Rahman became closely acquainted with the ancient roots of Azerbaijani artistic metal art and the national artists working in this field, as well as their creativity. Of course, close acquaintance with the secrets of Azerbaijani artistic metal art played an important role in the further formation and development of the future, individual creativity of this young artist.

Among the Azerbaijani artists who had a great influence on the creativity of Usama Abdul Rahman, the names of two should be especially emphasized - members of the Union of Artists of Azerbaijan Eyyubov Jamaladdin Bilal oglu and Seyidzade Fuzuli Aliverdi oglu. It was in their field that the Egyptian artist was able to get acquainted with all the peculiarities and secrets of artistic metal art, which were unknown to him until then, during his studies in Azerbaijan. In particular, the role of Jamaladdin Eyyubov (according to the decree of our esteemed President Ilham Aliyev dated 31.06.2014, this professional artist was awarded the honorary title of Honored Worker of Culture for his great services in the development of our culture) in this field is undeniable. It is a positive fact that Usama Abdul Rahman has not lost the knowledge and secrets, the respect he has received and the hospitality shown to him by Azerbaijani artists, or in popular parlance, "bread and salt", and he especially emphasized this during an important speech organized on June 2, 2014 at the Flu-Dubai Center (formerly the S. Bahlulzadeh Exhibition Hall) consisting of the handiwork of the Egyptian artistic metal artist Usama Abdul Rahman.

A study of the work of Usama Abdul Rahman and other young artists who have studied in Azerbaijan for postgraduate and doctoral studies proves that the traces of the influence of Azerbaijani artistic metal and jewelry art are clearly visible in the household items and decorative examples they have created in recent years. In one of his speeches, Usama Abdul Rahman emphasized:

"Egyptian and Azerbaijani cultures are close to each other, and I have tried to combine this similarity in the form and decorative design of artistic metal and jewelry items in my work". vurğulamışdır.

In the numerous, valuable handicrafts created by the young artist in the last 3 years, as a result of the progressive changes that took place in the social, economic and cultural life of Egypt at the beginning of the 21st century, the new trends that have strengthened in the cultural development and artistic activity of the people, and in public consciousness, especially patriotism, creativity based on the most beautiful traditions of the past national artistic heritage and the progressive achievements of modern world, including Azerbaijani art, have found their full expression. At the same time, in the form and artistic design of metal objects, in addition to national Egyptian traditions, a special place is given to various

geometric and floral ornaments, including buta, which are widespread and have taken an important place in our art.

During his studies in Azerbaijan, as a result of the influence of professional artistic metal craftsmen of Azerbaijan, Osama Abdul Rahman, in addition to jewelry, also deeply mastered the secrets of the art of toreutics. As a result, after returning to his homeland, the young Egyptian artist managed to create numerous copper bowls, bowls and trays, decorated with geometric and floral ornaments, portraits and plot scenes, with an original artistic form, fine lines, and great professionalism. It should be emphasized that, like jewelry, these household items created by Osama Abdul Rahman clearly show the influence of Azerbaijani craftsmen. This is manifested in their form, decor, and style of execution.

Thus, the study of the work of the modern Egyptian artist — Osama Abdul Rahman proves that the Azerbaijani artistic metal and jewelry art, which has ancient history and roots, as well as some Azerbaijani craftsmen representing this field, possessing great talent and professionalism, had a certain influence on the formation and development of the Egyptian artistic metal and jewelry art of the XXI century.

Pan Linlin

**HERMENEUTIC ANALYSIS OF VISUAL IMAGES
IN THE DIALOGUE OF CHINESE AND EUROPEAN CULTURES
AS A COMPONENT OF ART TEACHER TRAINING**

Пань Лінлін

**ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ АНАЛІЗ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ
У ДІАЛОЗІ КУЛЬТУР КИТАЮ ТА ЄВРОПИ
ЯК СКЛАДНИК ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА**

In today's information society, where visual content has become the dominant mode of knowledge transfer, a teacher's visual culture is transforming from an auxiliary skill into a strategic tool of professional activity. For a future fine arts teacher, it serves as the foundation of professional communication, enabling them not only to transmit aesthetic values but also to foster a critical perception of the surrounding world in their students. A high level of visual culture allows the educator to effectively employ images as a language of instruction, making the educational process interactive and meaningful. Therefore, new approaches to understanding visual language are critically necessary today. The formation of artistic-visual competence becomes the bedrock that enables the educator not only to create images but also to interpret them professionally. This takes on particular significance in the context of the interaction between Eastern and Western artistic traditions, where the visual image acts as a medium of communication.

The relevance of the research is driven by the necessity of implementing methods that allow students to grasp the value of the visual image in modern pedagogical communication through the prism of the dialogue of cultures. The scientific novelty lies in the proposed methodology for the “decoding” of visual artistic images through hermeneutics.

One of the key tools for forming the visual-analytical component of competence is the hermeneutic (semiotic) approach. Within the framework of this approach, a work of art (a painting) is considered a specific “text” that requires deep analysis and the deciphering of symbols. The process of implementing the hermeneutic approach to the study of visual images includes:

1. An approach to the work as a “text”, where students learn to perceive visual elements (color, line, composition) as signs carrying hidden cultural meanings. The application of hermeneutic and semiotic approaches in the process of professional training allows for the effective implementation of the interpretive-analytical stage of forming the artistic-visual competence of future teachers.

2. The method of “artistic decoding”, used to identify semantic differences between Eastern and Western images. Examples include the symbolism of emptiness in Chinese painting versus linear perspective in European painting. The implementation of this “artistic decoding” method within the context of the dialogue of cultures (China and Europe) fosters the development of students’ analytical-visual skills, specifically the ability to conduct a deep analysis of style, color, and the symbolism of works of art.

3. Comparison of styles and the “dialogue of cultures”. Through art-historical essays and analytical discussions, students perform hermeneutic analysis, which promotes the unity of emotional and rational perception of art. The methodology, based on the principles of dialogism and the unity of the emotional and rational, ensures a transition from simple contemplation to the conscious interpretation of the visual image as a cohesive “text”.

4. The interpretive-analytical stage, which involves tasks for “decoding” symbolism, helping students find personal meaning in works from different eras and nations. Mastering hermeneutic analysis within an art-historical approach enables future educators to find personal significance in creative tasks and forms a positive professional attitude toward visual creativity.

Turning to the practical aspect of our research, it is worth focusing on the method of artistic decoding, which is central to forming the visual-analytical component of the future teacher’s competence. Within the framework of the hermeneutic approach, we consider a work of art as a complex “visual text”, where every element carries its own semantic meaning.

This method is most distinctly manifested during the comparative analysis of Eastern and Western artistic traditions. Let us consider how a symbol is “read” in traditional Chinese Shan Shui painting versus European realism. In Chinese painting, images of mountains and water are not mere imitations of nature. They are, above all, a philosophical category. The mountain symbolizes the stable male principle of “Yang”, while water represents the shifting female principle of “Yin”. When a Chinese student analyzes such a painting, they do not seek optical resemblance; instead, they strive to experience a resonance with “Dao” — the inner essence of the universe. A crucial role here is played by “emptiness” (the white paper), which serves as a symbol of infinite space and the source of all images.

In contrast, in European realism, these images of mountains and water have an entirely different nature — they are material and socially conditioned. When a realist depicts a landscape, they rely on linear perspective and chiaroscuro (light and shadow), creating a “window into the world”. Here, the symbol is decoded through specific detail: the state of nature may symbolize the character’s psychological state or the social upheavals of the era. In this context, the student perceives not a metaphysical idea, but the objective truth of life.

Such a comparison involves not only the acquisition of art-historical knowledge but also profound internal work by the student. Through the dialogue of cultures, the future teacher learns to understand that visual language is a way of transmitting values. The implementation of such tasks allows for the development of students’ “professional vision”, where the emotional perception of a work is combined with a rational analysis of its symbolic structure.

In conclusion, it should be noted that the proposed methodology, based on hermeneutic analysis and intercultural dialogue, allows for the achievement of several significant results in the professional training of educators. Firstly, we anticipate a qualitative development of students' analytical-visual skills. Through the method of image decoding, future teachers master the ability to conduct a profound professional analysis of the style, color scheme, and compositional structure of works of art. Secondly, this fosters the formation of a motivational-value-based attitude toward their future profession. Students achieve a deep realization of the value of the visual image as a powerful tool in modern pedagogical communication.

Most importantly, this approach ensures an increase in the overall level of artistic-visual competence. Through a harmonious synthesis of traditional Eastern and Western artistic traditions with innovative methods of interpretation, we prepare a new generation of teachers capable of navigating the global visual landscape freely.

Лінь Чжен

**НАТЮРМОРТ З ХРИЗАНТЕМАМИ ЛІНЬ ФЕНМЯНЯ:
НА ПЕРЕТИНІ СХІДНОГО ТА ЗАХІДНОГО ЖИВОПИСУ**

Lin Zheng

**LIN FENGMIAN'S "STILL LIFE WITH CHRYSANTHEMUMS":
AT THE INTERSECTION OF EASTERN AND WESTERN PICTORIAL ART**

Лінь Фенмянь (1900–1991) — ключова постать в історії китайського живопису ХХ ст., з ім'ям якої пов'язують формування модерністських художніх практик, оснований на синтезі східного та західного мистецького досвіду. Саме таку мету послідовно ставив перед собою митець, який від раннього віку навчався мистецтва різьблення по каменю у свого діда — практиці, що традиційно належала до вмінь освіченого художника-інтелектуала. Після ознайомлення з трактатом «Слово про живопис із Саду гірничного зерна» (芥子園畫譜) — своєрідним канонічним посібником XVII–XVIII ст. для китайського живописця — він остаточно зацікавився живописом. Згодом, під час навчання в Парижі, художник заново відкрив для себе цінність традиційної китайської культури, особливо захопившись витонченістю кераміки епохи Сун (960–1279).

Повернувшись до Китаю, Лінь Фенмянь звернувся до вивчення кам'яної пластики династії Хань (206 р. до н. е. — 220 р. н. е.) і фресок Дуньхуана, а також лакових виробів епохи Воюючих царств (403–221 рр. до н. е.), пейзажного живопису династій Суй (590–618) і Тан (618–907), народної новорічної гравюри та силуетів театру тіней. Водночас митець уважно вивчав західний імпресіоністичний живопис, убачаючи в ньому нові можливості для передачі світла, тіні та кольору як чинників життєвої виразності зображення. Одним із репрезентативних прикладів синтезу принципів китайського традиційного й західного мистецтва є картина «Хризантеми» (1988), що являє собою зображення квітів у вазі на чорному тлі.

Мистецтвознавець Фен Юань у праці «Лінь Фенмянь — попередник, який живився західним мистецтвом задля відродження китайського живопису» зазначає, що художник переосмислив традиційний принцип «ставитися до білого як до чорного» та звичну практику білого тла, перетворивши їх на «ставитися до чорного як до білого», водночас зберігаючи насичені контрастні кольори. Розроблений ним спосіб використання чорного тла бере витоки у вдосконаленні технік складного

лакового живопису. Саме цей принцип виразно реалізовано в натюрморті «Хризантеми», де чорний фон створює ефект тонких світлих мазків, що асоціюються з естетикою лакового мистецтва.

У композиційному вирішенні своїх робіт, зокрема й зазначеного натюрмрту, Лінь Фенмянь послідовно надає перевагу квадратному формату, що перегукується з традиціями живопису епохи Сун. На момент створення картини художникові виповнилося 88 років. Вибір мотиву хризантем видається не випадковим. Митець народився в Кантоні — регіоні, багатому на ці квіти і, відповідно, це добре знана рослина. У традиційній етиці хризантема символізує стриманість, внутрішню свободу та життя в гармонії з природою. Квітка стала емблемою «шляхетної самоти» вченого-даоса. У китайській культурі хризантема має глибоку символіку в інтелектуальній традиції, пов'язану з образом ученого-самітника, вишуканих поезій та аристократів духу. Пити вино з пелюстками хризантем і спостерігати красу місяця — оспівана століттями ознака освіченої людини. Як писав поет Тао Юаньмін (365–427), чії вірші передаються з покоління в покоління понад тисячу років: «Зриваючи хризантеми під східною огорожею, я здалеку бачу Південну гору». Після нього хризантема стала одним із «чотирьох благородних рослин» у живописі разом із бамбуком, сливою та орхідеєю.

У ранній період, коли Лінь Фенмянь очолював Ханчжоуську академію мистецтв, його резиденція була двоповерховим будинком у західному стилі з садом. У майстерні та довкола неї стояли горщики з фіолетовими й рожевими квітами, які художник вирощував власноруч. Квітучий сад став важливим джерелом образів у його творчості. Після Другої світової війни та політичних змін у Китаї митець переїхав до Шанхаю, де вів усамітнене життя. Він продовжував писати квіти, однак вони вже не постають у природному середовищі, а зображуються зрізаними у вазях. Цей мотив набуває виразного символічного змісту, відображаючи внутрішню самотність митця, подібного до квітки, позбавленої коріння.

Живопис Лінь Фенмяня вирізняється сміливістю та енергією мазка. Кожен дотик пензля передає відчуття живої матерії, розкриваючи пластичність форми та чуттєвість кольору. Як прийнято в західному мистецтві, натюрморт має чіткі просторові орієнтири й характеристики матеріальності: кількома світлими мазками на чорному тлі він окреслює контур скляної вази, намічає горизонтальну поверхню, на якій вона розташована. Водночас твір зберігає риси дитячої безпосередності, інтимності й декоративної узагальненості, що наближає його до традиції новорічних народних зображень (т. зв. новорічні підношення) і водночас утворює ідею гармонійної цілісності.

Підсумовуючи, відмітимо, що звернення до мотиву «квіти у вазі» дозволяло художникові, з одного боку, апелювати до усталеного жанру китайського традиційного живопису, а з іншого — продемонструвати принципово новий художній підхід, оснований на синтезі культурних традицій. Лінь Фенмянь у загаданому натюрморті спирається на китайську традиційну символіку квітів, використовує характерний формат, прийоми лакового живопису та новорічних картин квітів і, водночас, ускладнює зображення прийомами західного живопису.

На жаль, попри загальне визнання ролі Лінь Фенмяня в мистецтві XX ст., його натюрморти, що поєднують національні та західні художні традиції, досі залишаються недостатньо дослідженими й належно поцінованими.

Лю Мінсюань

МІЖМЕДІЙНІ ПРАКТИКИ ТА ВИКОРИСТАННЯ ЗМІШАНИХ МАТЕРІАЛІВ У СУЧАСНОМУ КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ

Liu Mingxuan

INTERMEDIAL PRACTICES AND THE USE OF MIXED MATERIALS IN CONTEMPORARY CHINESE PICTORIAL ART

В умовах глобалізації сучасного мистецтва живопис дедалі активніше виходить за межі традиційних форм і матеріалів. Ця тенденція особливо виразно проявляється в сучасному китайському живописі, де традиційна художня спадщина поєднується з міжмедійними підходами та використанням змішаних матеріалів. Подібні практики стають важливим засобом осмислення культурної ідентичності, історичної пам'яті, сучасної соціальної реальності.

Міжмедійні практики в сучасному китайському живописі виявляються в поєднанні живопису з фотографією, ready-made об'єктами, інсталяцією, відео та цифровими технологіями. У цьому процесі живопис, зберігаючи власну автономну художню мову, вступає в діалог з іншими медіа. Таким чином митці розширюють межі візуального висловлювання та переосмислюють роль живопису в контексті сучасного мистецтва.

Використання змішаних матеріалів є однією з ключових ознак сучасного китайського живопису. Окрім традиційних матеріалів — туші, паперу та полотна — художники активно залучають дерево, тканину, метал, пісок, промислові матеріали та ready-made об'єкти. У цьому контексті матеріал перестає бути лише технічним засобом і набуває концептуального значення, стаючи носієм культурних, історичних або соціальних смислів.

Характерною рисою китайського контексту є глибинний зв'язок між сучасним експериментом і традиційною естетикою. Міжмедійні пошуки та матеріальні експерименти не заперечують класичних принципів китайського живопису, а трансформують їх відповідно до умов сучасності. Традиційні уявлення про простір, порожнечу, ритм і матеріальність отримують нову інтерпретацію через поєднання з сучасними медіа та нетрадиційними матеріалами. Крім того, міжмедійні практики в сучасному китайському живописі часто пов'язані з критичним осмисленням процесів урбанізації, глобалізації та культурної трансформації. Поєднання живопису з об'єктами й елементами інсталяції дозволяє художникам формувати багатопланові просторові структури, у яких візуальний образ взаємодіє з фізичною присутністю матеріалу та простору.

Отже, міжмедійні практики та використання змішаних матеріалів становлять важливий напрям розвитку сучасного китайського живопису. Зберігаючи зв'язок із національною традицією, ці практики сприяють оновленню художньої мови. Через синтез живопису, різних медіа та матеріалів сучасний китайський живопис постає як динамічна художня форма, здатна активно реагувати на виклики сучасного світу.

ЕТИЧНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРНОГО ГЛУШІННЯ В ПРАКТИКАХ НЕТ-АРТУ

О. Afanasiev

THE ETHICAL DIMENSION OF CULTURAL JAMMING IN NET-ART PRACTICES

Культурне глушіння (cultural jamming) — мистецько-активістська тактика, направлена на протидію суспільству споживання та масовій культурі шляхом підміни чи видозмінення їх основного інструменту — реклами. У часи активного використання інтернету практики культурного глушіння зазнали трансформацій через їх перенесення у віртуальний простір, гармонійно інтегрувавшись з такими напрямками сучасного цифрового мистецтва, як нет-арт. Проте загострились питання ефективності культурного глушіння та широти його застосування (наприклад, не лише для викриття корпоративних маніпуляцій, а й як культурний супротив у реальних військових конфліктах), а також питання етичного характеру, зокрема, наскільки злом, підміна чи апропріація є допустимими та ефективними, і чи не наражають вони на небезпеку у відповідь через максимальну доступність інтернет-творчості для кожного користувача.

Пряких наукових розвідок щодо використання культурного глушіння в нет-арті та нових етичних викликів, які воно зумовлює, знайдено не було. Однак існує ряд знакових досліджень, що можуть бути корисними в аналізі вищезгаданої проблематики. Однією з перших ґрунтовних робіт, у котрій описувалось явище культурного глушіння, є програмний есей М. Дері «Культурне глушіння: хакінг, слешинг та снайпінг в імперії знаків». У ньому автор стверджує, що оточуюча реальність наповнена безліччю знаків, багато з яких нав'язуються людині медіакорпораціями через рекламу та можуть негативно впливати на соціум. Використовуючи ті ж самі рекламні способи, але підмінюючи сенси, можливе викриття маніпуляцій та звернення глядачів до усвідомлення проблем, які виникли через масову культуру. Дері виправдовує практики апропріації, вважаючи їх необхідним кроком заради боротьби з культом споживацтва. Це зближує практики культурного глушіння з нет-артом, де більш пріоритетними є правда та справедливість, ніж аналіз засобів їх досягнення.

Стаття Крістін Гарольд «Риторика розіграшу: культурне глушіння як медіаактивізм» пропонує змістити акценти від агресивної протидії до розіграшів. Це зменшує певні ризики для митця, тому що він перестає бути руйнівником, а стає іронічним жартівником. На думку авторки, ця позиція більш ефективна, оскільки завдяки пранкам, які мімікрують під рекламні форми, можна глибше зрозуміти засоби впливу медіакорпорацій та переформатувати їх.

В есеї Кейт Кроуфорд та Тревора Паглена «Розкопки III: Політика зображень у навчальному наборі для машинного навчання» критичний погляд дослідників падає на процес класифікації даних та навчання алгоритмів, де задіяні справжні люди. За допомогою сайту ImageNet Roulette кожен інтернет-користувач мав змогу завантажити своє фото, і нейромережа, що базувалася на ImageNet (величезному наборі візуальних даних, який використовується для навчання III розрізняти образи), могла охарактеризувати фото різноманітними мітками. Проте люди нерідко бачили образливі результати. Автори за допомогою користувачів викрили недоліки та свідомі чи несвідомі маніпуляції III, який навчається звичайними людьми, котрі мають власні стереотипи та упередження. На проєкт ImageNet Roulette та

дослідження «Розкопки III» відреагували і представники ImageNet, які видалили сотні тисяч зображень у категорії «люди» і пообіцяли зробити підхід до анування зображень більш об'єктивним та етичним. Цей випадок демонструє актуальність й ефективність практик культурного глушіння і в сучасному цифровому просторі, де велику роль грають машинні алгоритми та бази даних.

Тактика культурного глушіння, не намагається вступати в пряму атаку, користуючись протилежними панівній парадигмі засобами. Навпаки, відбувається мімікрія підіснуючестетику, але сенси підмінюються. У цій практиці застосовуються такі інструменти постмодернізму, як артінтервенція, іронія та гіпертекст. Проте на відміну від постмодерністського абсурду та хаосу, представники культурного глушіння звертаються до морально-етичних проблем, прагнучи побудувати справедливе та рівне суспільство. Для деяких митців це сприймається як війна, підривна практика та партизанське мистецтво, деякі позиціюють свою діяльність як гру, а інші виконують роль відсторонених аналітиків та намагаються осягнути вплив масової культури й цифрових технологій на життя сучасної людини.

Спочатку культурне глушіння працювало з традиційним візуальним контекстом (підміна реклами на вуличних плакатах, колажі тощо). Але з появою та поширенням інтернету, митців стала цікавити віртуальна реальність через її значний вплив на звичайну реальність і людську свідомість. Художнім полем стали сайти та соцмережі, що все більше почали орієнтуватись на персонального користувача. Останній став ще більше вразливим до різноманітних маніпуляцій, у тому числі політичним. Однією з головних цілей представників культурного глушіння є не руйнація ворожих наративів, а вироблення в людей критичного й аналітичного мислення, вміння відрізнити правду від брехні, власні бажання від нав'язаних.

Важливим етичним питанням стосовно використання практик культурного глушіння, особливо в інтернет-середовищі, є їхня схожість у багатьох моментах з пропагандистськими засобами, такими як підміна понять, наклеювання ярликів, психологічний тиск тощо. Якщо початкові прояви культурного глушіння в нет-арті робились шляхом артінтервенцій у простір масової культури, зокрема створенням майже ідентичних сайтів з явною чи прихованою заміною сенсів (наприклад, фейкові сайти The Yes Men), та мали на меті викриття несправедливості й неправди, то методи останніх двох десятиліть (пов'язані з використанням соцмереж, ботів, III, дідфейків) направлені на аналіз значно ширшої аудиторії, більшого впливу на свідомість та глибших маніпулятивних дій. Звичайно, ці інструменти можуть бути нейтральними чи позитивними за своєю сутністю, проте в епоху віртуалізації, постправди та інформаційних війн, часто складно об'єктивно оцінити наміри того чи іншого митця.

У випадках, коли мистецтво стає своєрідною формою опору (на прикладі України в російсько-українській війні), постає питання можливої фетишизації війни чи нівелювання її трагічної сутності. У якості прикладів можна пригадати мем Saint Javelin, де в іконічний та антимилітарний за своєю суттю образ Богородиці вплітається зброя, а також іронічні й гіпертрофовані образи, зокрема зображення трактора, який тягне ворожий танк. Подібні прояви мистецтва є корисними в короткотерміновій дії при найбільш складних, але шоківих ситуаціях, оскільки можуть консолідувати суспільство та зменшити психологічне напруження. Але якщо подібні образи будуть затримуватись надовго, то це може зашкодити об'єктивному сприйняттю реальних загроз, та перетворить мистецтво на кітч, який втратить свою протидіючу функцію.

Діпфейк-технологія (глибока підробка) може бути ефективним інструментом, особливо коли йдеться про інформаційну боротьбу з ворогом. Однак щоб створювати генеративні зображення, не обов'язково бути митцем, тому вони можуть використовуватись різними людьми на благо, наприклад, у боротьбі з авторитарними режимами, так і для деструктивних цілей та пропаганди тими ж самими авторитарними режимами.

Поєднання тактики культурного глушіння з практиками нет-арту створює розширений інструментарій для боротьби з негативним впливом корпоративних чи владних наративів. Артінтервенція та мімікрія для підриву є ефективним засобом, проте викликає певні ризики. Існує складність у розрізненні пропаганди та її підміни через швидкоплинність інформації, емоційну направленість контенту і відсутність великої кількості часу для ґрунтового критичного аналізу. Ворожі організації та режими також можуть застосовувати практики культурного глушіння проти митців й активістів через їх доступність в епоху ШІ (зокрема, діпфейки). Перспективними є знаходження безпечних для авторів та глядачів засобів використання тактики культурного глушіння, пошук механізмів, які допомагали б ефективно боротись з маніпуляціями та пропагандою, а також аналіз постійної трансформації форм нет-арту, враховуючи динамічні зміни цифрового середовища.

А. Тарасова

РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТІЛА ТА ТІЛЕСНОСТІ У ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ ІТАЛІЇ 1920–1940 РОКІВ

A. Tarasova

REPRESENTATIONS OF THE BODY AND CORPOREALITY IN THE VISUAL PRACTICES OF ITALY, 1920–1940

Проблема тілесності в культурі є одним із засадничих чинників, що слугує індикатором естетичних уявлень та політичних, релігійних, мистецьких практик. На кожному історичному етапі існували притаманні тій чи іншій культурі уявлення про тіло, його роль в осмисленні навколишньої дійсності. Поєднуючи внутрішнє та зовнішнє, тілесність постає як збірний елемент взаємодії того, що є фізично даним, і того, що є умовно осмисленим. Звернення саме до італійського досвіду 1920–1940-х рр. зумовлене сильною мистецькою спадщиною Античності та Відродження, яку фашистський рух не міг ігнорувати і вирішив використати. Проблематика тілесності в цей період цікава тим, що вона показує повний цикл життя цієї ідеї: від інструменту впливу та ідентифікації до гіпертрофованого абсурду, який втратив зв'язок зі справжньою людиною.

1. Тотальність. Прагнення через мову тіла окупувати всі простори приватного життя людини. Фашистська ідеологія не обмежується публічним простором, а прагне уніфікувати (звести до одної форми) та політизувати навіть інтимні аспекти існування особистості. Мова тіла, нав'язана мистецтвом, поширюється на повсякденну поведінку, жести та навіть вибір одягу, вимагаючи постійної відповідності колективному ідеалу. Це прагнення до тотального контролю перетворює тіло кожного громадянина на постійно діючий, неусвідомлений пропагандистський плакат.

Плата за тотальність — це відсутність приватного мистецтва, це єдиний засіб зайняти ті ніші, які людина б зайняла сама, якби держави там не було. Мистецтво використовувалось у цьому сенсі як апарат витіснення. Особливо плакат, живопис,

скульптура мали заступати собою і не давати вирости нічому окрім того, що насаджено владою. Цього має бути багато, широко і масштабно. А це все припускає говоріння певними художніми мовами.

2. Пропагандистська художня мова (мова звернення до глядача, поєднання форми, стилістики, композиції). Тілесність у мистецтві — це про ідеологію, а не авторську точку зору, традицію чи пошук змістів. Художній вираз підпорядковується політичному завданню, де естетика стає прямим продовженням партійної доктрини. Головною метою є не художнє дослідження, а ефективне донесення через легко впізнавані, монументальні образи тіла. Форма, композиція та символіка тіла використовуються для кодування й передачі чітких, безапеляційних ідеологічних повідомлень.

Це все мова переконання, тобто тіло має бути не просто чимось, а має певними засобами переконувати в правильності поведінки. Ви дивитесь на атлета, але вам насправді кажуть, що здоровий спосіб життя потрібен, щоб ви служили в армії, або щоб народжувала дітей і була з широкими стегнами.

Відповідно, відбувається перехід до монументальної скульптури, оскільки мова і пропаганда — це мова, що стверджує і яка має бути всюди. Короткі вислови прибирають усі неоднозначності і неочевидності. Монументальна пластика не вимагає деталей, проробки рис обличчя й загального маркеру. Мова пропагандистської скульптури — це спрощення, уніфікація, формалізація. Максимально без варіантів осмислення.

3. Вибірковість. У репрезентації тілесності в мистецтві лишаються лише ті форми та інтерпретації, які підтверджують ідеї Муссоліні. Усе інше — заперечується, маргіналізується та відсіюється. Це створює суворий канон, де перевага надається атлетичним, дисциплінованим та архетипним фігурам, котрі втілюють ідеал «нової людини». Мистецтво піддається жорсткій цензурі, що систематично усуває будь-яке зображення тіла, яке може бути сприйняте як слабке, індивідуальне або таке, що критикує режим. Таким чином, вибіркоче зображення тілесності перетворюється на інструмент формування монолітної та керованої суспільної свідомості.

У плакаті це можна прослідкувати в трьох основних виділеннях. Це була сувора художня догма та незаперечність: виокремлювати позитивних персонажів серед усіх персонажів, героїв серед позитивних персонажів, головного героя серед героїв. Це правило забезпечувало, що на кожній картині чи сцені була лише одна, ідеальна, домінуюча фігура, яка несла ідеологічне послання.

4. Інструментальність тіла. Тіло — це не тіло, а інструмент для втілення та демонстрації фашистської пропаганди. Тілесність — це інтерфейс курування масами. Воно слугує знаряддям для поширення й візуалізації державних ідеалів, перетворюючись на носія політичного повідомлення. Саме через стандартизовану, героїчну тілесність влада проєктує свою силу та непохитність на суспільство. У цьому контексті тіло втрачає індивідуальність і стає функціональною одиницею для маніпуляції та контролю. У такому випадку завдання мистецтва бути рупором влади, упроваджувати та насаджувати цінності й ідеологеми фашизму.

О. Вербін

**«БОРЩ І ВАРЕНИКИ»: ГАСТРОНОМІЧНА УКРАЇНА
В ЗАХІДНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ**

O. Verbin

**“BORSCHT AND VARENYKY”: GASTRONOMIC UKRAINE
IN WESTERN AUDIOVISUAL ARTS**

У гуманітарних науках інтерес до їжі як культурного феномену сформувався не одразу. Тривалий час гастрономія перебувала в полі побутових дискусій, нібито не потребуючи теоретичного осмислення. Однак друга половина XX ст., завдяки розвитку антропологічних досліджень, переводить їжу з «кухонних балачок» у систему значень, у якій закладений багаторічний досвід людства. “Food Studies” — міждисциплінарне поле, що поєднує як семіотичні, історичні дослідження, праці щодо репрезентації їжі в медіа. Одним з перших прикладів цих розвідок стала структуралістська антропологія К. Леві-Строса, зокрема робота «Сире та варене» (1964 р.), в якій автор вводить бінарні опозиції у вигляді «сирого» та «приготованого». Сире символізує стан до культурного втручання, а приготоване — культурний акт, який поєднує знання, технології приготування, ритуали та способи подачі. Тому унікальний кулінарний простір різних країн має здатність репрезентувати культуру не гірше, аніж будь-які історичні джерела.

Не менш цікавою виявляється семіотична оптика Р. Барта, що показує, як побутове переходить у знакове. За автором, їжа конструє уявлення про спільноту, а конкретний продукт або страва стають ознаками традиційності. При тому стирається межа між соціальними класами, вони зшиваються в єдине ціле, вибудовуючи національний образ. За кордоном така їжа може репрезентуватись як ностальгійний якір, що дає туристу або іммігранту відчуття ніби він «удома».

У кінематографічній площині їжа, окрім елементу мізансцени, нерідко стає носієм культурної ідентичності. Західний, зокрема голлівудський, кінематограф закріпив національні кухні як одні з основних маркерів відмінності: італійська паста та піца («Їж, молись, кохайся» (2010 р.), «Клан Сопрано» (1999 р.), «Леді та Волоцюга» (1955 р.), французькі вина та сир («Емілі в Парижі» (2020 р.), «Рататуй» (2007 р.), «Хороший рік» (2006 р.), японські суші та рамен («Труднощі перекладу» (2003 р.), «Той, що біжить по лезу» (1982 р.). У цьому ряді Україна дедалі частіше позначається через свою національну кухню (борщ, вареники, книш). На відміну від образу війни, бандитизму та сексуалізації персонажів українського походження, їжа дає можливість західному світу репрезентувати культуру «іншого» майже безконфліктно, адже автентична атмосфера й домашній затишок не завжди вимагають глибокого занурення в геополітичний контекст. Отже, подібна репрезентація в медіа може демонструвати Україну як позитивний культурний знак та нейтралізувати її складність.

Одним з ключових феноменів української гастрокультури на теренах Сполучених Штатів є ресторан “Veselka”, заснований у Нью-Йорку в 1954 р. українськими емігрантами. Документальний фільм М. Фіоре «Veselka: на розі у центрі світу» (2022 р.) демонструє заклад громадського харчування як символ культурної присутності української ідентичності в американському мегаполісі під час повномасштабного вторгнення Росії в Україну. В умовах війни «Веселка» стає місцем солідарності з українським народом. Динамічна камера фіксує «українськість» через

ритуали праці (ліплення вареників, оновлення жовто-блакитної фарби в інтер'єрі ресторану), взаємну опіку працівників ресторану під час драматичних звернень президента В. Зеленського до українського народу. Показово, що робота підкреслює домашній затишок як основну політику ресторану, яка протистоїть фабричному виробництву — усі страви готуються «як удома», тисячні заготовки вареників ліпляться лише вручну. Праця виступає символом спадкоємності, матеріалізованою пам'яттю, де національні українські страви відтворюються в іншій країні, але дозволяють утримувати зв'язок із Батьківщиною. Паралельно, український борщ та голубці зчитуються як символ культурної дипломатії в сцені візиту мера й політичної еліти Нью-Йорку до «Веселки». По-перше, українська культура ніби легітимізує свою присутність у просторі міста, по-друге, страва дегустується як культурний текст, знайомство двох націй у рамках сенсорного досвіду, що не потребує знання мови чи історії.

У художніх фільмах та серіалах українська гастрономічна культура з'являється пунктирно, що частково ускладнює кодування українського. Одним з перших прикладів є кримінальний трилер «Збройний барон» (2005 р.), де фігурує сімейний ресторан українських емігрантів у районі «Маленька Одеса». Айдентика закладу несвідомо плутає глядача, адже представлена івритом та російською мовою, зберігаючи назву з українським топонімом («Кримський»). Серед меню «російської та єврейської кухні» — саме так зазначає вивіска на склі закладу — набір «східноєвропейських/пострадянських» страв: шашлик, оселедець, червона ікра, і наостанок, борщ. Подібну логіку можна бачити в серіалі «Дві дівчини без копійчини» (2011 р.) — дія розгортається в кафе, що належало колись російській мафії. Українськість виражається через фігуру сексуально-збоченого кухара Олега, який додає в репертуар типової американської закускової (бургери, картопля фрі, кава) борщ. Страва-символ редукується до комічного реквізиту — офіціантка проливає борщ на відвідувачку, зазначаючи, що хлопець кине жінку раніше, ніж відіпруться сліди. Комічність українських їстівних звичок можна побачити у картині «І все освітлось» (2005 р.) — їжа стає бар'єром між двома культурами. У придорожному українському готелі відмова американця від м'яса викликає підозру («чи він хворий?»); персонажі пояснюють — «в Україні все подається з м'ясом». Отже, герой Е. Вуда отримує мінімалістичну вечерю — ціла варена картопля.

Показово, що в низці закордонних серіалів, кухня — це частина образу українських жіночих персонажів — репрезентація відбувається через патріархальні уявлення про українок. Наприклад, в серіалі «Доктор Хаус» (2004 р.), українська іммігрантка Домініка використовує кулінарію як спосіб соціальної взаємодії. Подарована власноруч випечена паска під час знайомства з працівниками лікарні, зустріч інспектора міграційної служби українським книшем іронічно коментується як символ «підкупу», що є невід'ємним процесом взаємодії в Україні. Хатня робітниця Магда з серіалу «Секс і місто» (1998 р.), хоч і не демонструє кулінарні здібності в рамках сюжету, більшу частину екранного часу проводить на кухні, повчаючи прогресивну американку щодо навичок випікання пирогів для налагодження романтичних стосунків з чоловіком.

Відтак, екранний образ української кухні закордоном майже ніколи не належить до сфери «високої» кухні. На відміну від репрезентації Франції, що подається через інституції престижу (мішленівська зірка, культ шеф-кухаря, ритуали дегустації), українська їжа локалізується в повсякденності. У кадрі можна побачити

невеличку сімейну їдальню, придорожнє кафе, простір швидкого харчування, що, безумовно, дає місце дискусії про класову оптику. Борщі і вареники працюють як знак простоти, культурної зрозумілості, що вписані в естетику нижче-середнього сегменту. За цією логікою, українська кухня в західному кіно функціонує подібно до інших «етнічних» точок мегаполісу — східних/близькосхідних чи азійських закладів, на кшталт, лавок з шаурмою, кебабом, локшиною. Такі образи, передусім, демонструються як доступні і швидко впізнавані, однак не позиціонуються як висока естетична традиція. Українська кухня зображена як простір «для своїх», локальна ніша, що виконує функцію соціального притулку: місце, де можна швидко отримати ситну їжу та відчуття спільноти. Частково помітні гендерні рамки, в яких західний екран конструює українську жінку через їжу. Образи, що підкріплюють уявлення про «місце жінки» в патріархальному середовищі, здатні підживлювати уявлення про Україну як простір архаїчного, де жіночі ролі зведені до дбання про домашній обов'язок.

Цінь Цзіє

ЕВОЛЮЦІЯ ПРІОРИТЕТІВ СУЧАСНОГО ПРОСТОРОВОГО ДИЗАЙНУ ТА АНАЛІЗ ТЕОРІЇ ЕМОЦІЙНОГО ДИЗАЙНУ

Qin Jie

EVOLUTION OF PRIORITIES IN CONTEMPORARY SPATIAL DESIGN AND ANALYSIS OF EMOTIONAL DESIGN THEORY

Протягом історії формування штучного середовища принципи просторового дизайну змінювалися відповідно до соціальних, технологічних і філософських трансформацій. Модерністський рух XX ст. утвердив принцип «форма слідує за функцією», поставивши ефективність, стандартизацію та раціональність у центр дизайнерського мислення. Проте з розвитком постмодерністської критики й зростанням значущості нематеріальних потреб у постіндустріальному суспільстві відбувся зсув ціннісних орієнтирів. У XXI ст., в умовах глобалізації, цифровізації та урбанізації, простір перестає бути лише фізичною оболонкою і стає «місцем», що акумулює пам'ять, емоції та ідентичність.

У зв'язку з цим виникає необхідність дослідити, яким чином пріоритети дизайну трансформувалися від функціоналізму до емоційної орієнтації, а також яким чином теорія емоційного дизайну може бути системно інтегрована в просторову практику.

Функціоналістська парадигма та її обмеження. Архітектори модернізму, зокрема Ле Корбюзьє та Міс ван дер Роє, розглядали архітектуру як «машину для життя», де домінували принципи утилітарності, економічності та технологічної раціональності. Попри ефективність цього підходу в умовах післявоєнної відбудови, він зазнав критики через абстрагування від психологічних потреб людини та культурного контексту, що призводило до втрати «відчуття місця».

Поворот до людиноцентричності. Дослідження Крістофера Александера, Яна Гейла та розвиток екологічної психології наголосили на важливості поведінкових моделей користувачів і соціальної взаємодії у просторі. Наукові дослідження підтвердили вплив просторового середовища на емоційний стан, рівень стресу та соціальну поведінку, що стало підґрунтям для зміни дизайнерських пріоритетів.

Інтеграція теорії емоційного дизайну. Теорія Дональда Нормана визначає три рівні емоційного сприйняття: 1) вісцеральний (інстинктивний) рівень —

безпосередня сенсорна реакція на світло, матеріали, колір, масштаб; 2) поведінковий рівень — зручність використання, комфорт, функціональна ефективність; 3) рефлексивний рівень — символічні, культурні та особистісні значення простору.

У просторовому дизайні ці рівні формують комплексну систему емоційної взаємодії людини з середовищем. Розглянемо, як емоційно орієнтований дизайн простежується у сучасних проєктах.

«Лісова клініка» (Японія), *архітектор: Кенго Кума*. Вісцеральний рівень: використання натурального дерева та паперу васі створює теплу сенсорну атмосферу; природне освітлення зменшує тривожність пацієнтів. Поведінковий рівень: раціональна організація потоків, зонування забезпечують ефективність і приватність. Рефлексивний рівень: простір транслює концепцію «зцілення», інтегруючи архітектуру в природний контекст.

Jewel Changi Airport (Сінгапур), Safdie Architects. Вісцеральний рівень: внутрішній водоспад і тропічний сад формують емоційний ефект захоплення. Поведінковий рівень: інтеграція комерційних і рекреаційних функцій забезпечує зручність користування. Рефлексивний рівень: простір перетворює аеропорт на символ національної ідентичності та культурний бренд.

Отже, сучасний просторовий дизайн демонструє зміщення акценту з вирішення утилітарних завдань на створення емоційно значущих переживань. Функція не заперечується, а інтегрується в ширший емоційний контекст. Відтак, дизайнер стає не лише технічним фахівцем, а й куратором досвіду та наративу.

Таким чином, «емоційний пріоритет» стає визначальною парадигмою сучасного просторового дизайну. Майбутній розвиток галузі вимагатиме від дослідника та розробника проєкту міждисциплінарного підходу, глибокого розуміння психології людини й здатності трансформувати абстрактні емоційні потреби у конкретні просторові рішення.

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ:

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

І. Ткаченко

МІЖ СПОРТОМ І МИСТЕЦТВОМ: ВИРАЖАЛЬНІ МОЖЛИВОСТІ ЕСТЕТИЧНОЇ ГІМНАСТИКИ В СУЧАСНОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ ТВОРІ

I. Tkachenko

BETWEEN SPORT AND ART: THE EXPRESSIVE POSSIBILITIES OF AESTHETIC GYMNASTICS IN CONTEMPORARY CHOREOGRAPHIC WORKS 3

Є. Боковикова

СПЕЦИФІКА ПОСТАНОВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФА В УМОВАХ ІНКЛЮЗИВНОГО МИСТЕЦЬКОГО СЕРЕДОВИЩА

Y. Bokovykova

SPECIFICITY OF THE CHOREOGRAPHER'S PERFORMING ACTIVITY IN AN INCLUSIVE ARTISTIC ENVIRONMENT 4

М. Богатирьова, Л. Маркевич

КРИТЕРІЙ ТА ПОКАЗНИКИ СФОРМОВАНOSTІ ХУДОЖНЬОЇ ЦІЛІСНОСТІ В ТАНЦІ

M. Bohatyrova, L. Markevych

CRITERIA AND INDICATORS OF THE LEVEL OF ARTISTIC INTEGRITY IN DANCE 6

К. Куртева

ЕСТЕТИКА ІНКЛЮЗІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ХХІ СТОЛІТТЯ

K. Kurtieva

THE AESTHETICS OF INCLUSION IN XXI CENTURY CHOREOGRAPHIC ART 9

А. Яремій, Л. Маркевич

ХОРЕОГРАФІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ

ЯК ПРОСТІР ПСИХОЕМОЦІЙНОГО РОЗВИТКУ ОСОБИСТОСТІ

A. Yaremii, L. Markevych

CHOREOGRAPHIC ACTIVITY

AS A SPACE FOR PSYCHO-EMOTIONAL DEVELOPMENT OF PERSONALITY 11

О. Стоколоса, Л. Маркевич

ГЕНДЕРНІ АСПЕКТИ КОМУНІКАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ

В ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВАХ

O. Stokolosa, L. Markevych

GENDER ASPECTS OF COMMUNICATIVE CULTURE IN CHOREOGRAPHIC COLLECTIVES 13

Р. Виклюк, Л. Маркевич

ПРОЕКТНО-ФЕСТИВАЛЬНА ДІЯЛЬНІСТЬ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ПРОФЕСІЙНОГО СТАНОВЛЕННЯ: ФОРМАТИ ТРАНСФОРМАЦІЇ

R. Vykliuk, L. Markevych

PROJECT AND FESTIVAL ACTIVITY IN CHOREOGRAPHIC ART AS AN ENVIRONMENT

FOR PROFESSIONAL DEVELOPMENT: TRANSFORMATION FORMATS 15

А. Шелепа, Б. Водяний

АНАЛІЗ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК ПЕРЕДУМОВА ПРОФЕСІЙНОЇ ПОСТАНОВЧОЇ

ДІЯЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФА

A. Shelepa, B. Vodiani

ANALYSIS OF A MUSICAL WORK AS A PREREQUISITE

FOR THE PROFESSIONAL STAGING ACTIVITY OF A CHOREOGRAPHER 18

О. Довгань, В. Водяна

РОЛЬ СЦЕНІЧНОЇ ДІЇ ТА МІЗАНСЦЕНИ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ

O. Dovgan, V. Vodiana

THE ROLE OF STAGE ACTION AND MISE-EN-SCÈNE IN A CHOREOGRAPHIC PERFORMANCE 20

В. Шкрядо, Б. Водяний

НАВЧАННЯ ГРИ НА МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТІ В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ

ПІДГОТОВКИ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ:

МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ЗВ'ЯЗКИ

V. Shkriado, B. Vodiani

TEACHING MUSICAL INSTRUMENT PERFORMANCE IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL TRAINING

OF THE FUTURE CHOREOGRAPHY TEACHER: INTERDISCIPLINARY CONNECTIONS 22

К. Мовчан, Б. Водяний ТЕМП, АГОГІКА І ДИНАМІКА ЯК ЧИННИКИ ДРАМАТУРГІЇ ТАНЦЮВАЛЬНОГО НОМЕРА K. Movchan, B. Vodiany TEMPO, AGOGICS, AND DYNAMICS AS FACTORS OF DRAMATURGY IN A DANCE PERFORMANCE	24
Ю. Сивоконь, Г. Шестопал-Кичук ВЗАЄМОВПЛИВ КЛАСИЧНОГО ТА СУЧАСНОГО ТАНЦЮ В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ Y. Syvokon, H. Shestopal-Kychuk THE INTERACTION OF CLASSICAL AND MODERN DANCE IN THE SYSTEM OF PROFESSIONAL TRAINING OF FUTURE CHOREOGRAPHERS	27
М. Берднік МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ДЕФІЦИТ У ПІДГОТОВЦІ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ПАР: РОЗРОБКА СТРУКТУРОВАНОЇ МОДЕЛІ НАВЧАННЯ ПІДТРИМКАМ У БАЛЬНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ M. Berdnik METHODOLOGICAL DEFICIT IN THE TRAINING OF DANCE COUPLES: DEVELOPMENT OF A STRUCTURED MODEL FOR TEACHING LIFTS IN BALLROOM CHOREOGRAPHY	29
Д. Бондаренко ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НОМОФОБІЇ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА D. Bondarenko INTERPRETATION OF NOMOPHOBIA THROUGH CHOREOGRAPHIC ART	31
Т. Брацун ОСОБЛИВОСТІ МОТИВАЦІЙНИХ ЗАХОДІВ У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ РОБОТІ З ДІТЬМИ ДОШКІЛЬНОГО ТА МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ T. Bratsun FEATURES OF MOTIVATIONAL ACTIVITIES IN CHOREOGRAPHIC WORK WITH PRESCHOOL AND PRIMARY SCHOOL CHILDREN	32
М. Тимошкіна, Л. Маркевич ПЕРФОРМАТИВНІСТЬ ЯК ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА M. Timoshkina, L. Markevych PERFORMATIVITY AS A HISTORICAL-CULTURAL AND METHODOLOGICAL PHENOMENON IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN CHOREOGRAPHIC ART	34
Д. Федорченко БАЛЬНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНА ПРАКТИКА ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ D. Fedorchenko BALLROOM CHOREOGRAPHY AS A SOCIO-CULTURAL PRACTICE OF NATIONAL IDENTITY PRESERVATION	37
К. Шкурєєв ФОРМУВАННЯ КОМПЕТЕНЦІЙ ФАХІВЦЯ З БАЛЬНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ K. Shkuryeyev FORMATION OF COMPETENCES OF A BALLROOM CHOREOGRAPHY SPECIALIST IN THE CONTEXT OF MODERN SOCIO-CULTURAL TRENDS	38
В. Коростильова РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ФЕНОМЕНУ НОСТАЛЬГІЇ В ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ V. Korostylova REPRESENTATION OF THE PHENOMENON OF NOSTALGIA IN CHOREOGRAPHIC ART	40
В. Піковець ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ЗАСТОСУВАННЯ ІМПРОВІЗАЦІЙНИХ ПРАКТИК У ХОРЕОГРАФІЧНІЙ РОБОТІ З ПІДЛІТКАМИ V. Pikovets PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF USING IMPROVISATIONAL PRACTICES IN CHOREOGRAPHIC WORK WITH ADOLESCENTS	42

М. Бологов ЗНАЧЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ГРУПИ ХОРУ ІМ. Г. ВЕРЬОВКИ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ M. Bolohov THE ROLE OF THE DANCE ENSEMBLE OF THE VERYOVKA CHOIR IN SHAPING UKRAINIAN NATIONAL IDENTITY.....	44
А. Ковальчук ТІЛЕСНО-ОБРАЗНИЙ ДОСВІД ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ВПЕВНЕНOSTІ МАЙБУТНІХ ТАНЦІВНИКІВ A. Kovalchuk BODI-IMAGE EXPERIENCE AS A BASIS FOR THE FORMATION OF PERFORMANCE CONFIDENCE IN FUTURE DANCERS.....	46
М. Печененко, С. Печененко СПЕЦИФІКА ТРАНСФОРМАЦІЇ РЕГІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ НАРОДНОГО ТАНЦЮ В СУЧАСНІЙ ХОРЕОГРАФІЧНІЙ КУЛЬТУРІ M. Pechenko, S. Pechenko SPECIFICITY OF THE TRANSFORMATION OF REGIONAL FEATURES OF FOLK DANCE IN MODERN CHOREOGRAPHIC CULTURE.....	47
К. Дмитренко КОГНІТИВНІ, ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНІ ТА СОЦІАЛЬНІ АСПЕКТИ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ПІДЛІТКІВ K. Dmytrenko COGNITIVE, PSYCHOPHYSIOLOGICAL AND SOCIAL ASPECTS OF DANCE ACTIVITY IN ADOLESCENTS.....	50
В. Конош УКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ КОСТЮМ: ЕТНІЧНИЙ КАНОН ЧИ НАВ'ЯЗАНИЙ СТЕРЕОТИП? V. Konosh UKRAINIAN NATIONAL COSTUME: AN ETHNIC CANON OR AN IMPOSED STEREOTYPE?	52
Л. Вельган, К. Клошник, Л. Шур ОСОБЛИВОСТІ РИТМІЧНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ L. Velgan, K. Kloshnyk, L. Shchur FEATURES OF THE RHYTHMIC ORGANIZATION OF UKRAINIAN FOLK DANCES.....	53
Л. Вельган, Л. Шур ІМПРОВІЗАЦІЯ В ПОБУТОВИХ ТРАДИЦІЙНИХ ТАНЦЯХ ЗАХІДНОГО ПОДІЛЛЯ L. Velgan, L. Shchur IMPROVISATION IN DOMESTIC TRADITIONAL DANCES OF WESTERN PODILLIA	55
Р. Казлітін ПРИВАТНІ ТАНЦЮВАЛЬНІ СТУДІЇ ЯК ОСЕРЕДОК РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ ЇХ ФУНКЦІОНУВАННЯ R. Kazlitin PRIVATE DANCE STUDIOS AS CENTERS FOR THE DEVELOPMENT OF CONTEMPORARY CHOREOGRAPHY AND THE SPECIFICS OF THEIR FUNCTIONING.....	57
І. Макарова ІНКЛЮЗИВНА ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ПРОСТІР ТВОРЧОЇ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ТАНЦІВНИКІВ З РІЗНИМИ МОЖЛИВОСТЯМИ I. Makarova INCLUSIVE CHOREOGRAPHY AS A SPACE FOR CREATIVE SELF-REALIZATION OF DANCERS WITH DIFFERENT CAPABILITIES.....	58
О. Герчук ДІАЛОГ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ: СИНТЕЗ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ ІЗ СУЧАСНИМИ ХОРЕОГРАФІЧНИМИ ПРАКТИКАМИ O. Herchuk DIALOGUE OF TRADITION AND INNOVATION: SYNTHESIS OF UKRAINIAN FOLK CHOREOGRAPHY WITH MODERN CHOREOGRAPHIC PRACTICES.....	60

О. Чаркіна СУЧАСНИЙ СТАН ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ В ТРЕНУВАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ З ХУДОЖНЬОЇ ГІМНАСТИКИ O. Charkina CURRENT STATE OF CHOREOGRAPHIC TRAINING IN THE RHYTHMIC GYMNASTICS TRAINING PROCESS	61
А. Соколик СЦЕНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЛЬСЬКИХ НАРОДНИХ ТАНЦІВ: СПІВВІДНОШЕННЯ АВТЕНТИКИ ТА СТИЛІЗАЦІЇ A. Sokolyk STAGE INTERPRETATION OF POLISH FOLK DANCES: THE RELATIONSHIP BETWEEN AUTHENTICITY AND STYLIZATION	63
Н. Семенова ПОШУК НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКИМИ ХОРЕОГРАФАМИ У 2022–2026 N. Semenova SEARCH FOR NATIONAL IDENTITY BY UKRAINIAN CHOREOGRAPHERS IN 2022–2026	65
К. Бортник, К. Островська ТРАНСФОРМАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРІАЛУ В НАРОДНО-СЦЕНІЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ: ДОСВІД В. ГЛУШЕНКОВА K. Bortnyk, K. Ostrovska TRANSFORMATION OF FOLKLORE MATERIAL IN FOLK STAGE CHOREOGRAPHY: THE EXPERIENCE OF V. GLUSHENKOV	67
А. Остриннікова, Б. Водяний ФОРМУВАННЯ В МУЗИЦІ ЯК СТРУКТУРНИЙ ОРІЄНТИР ДЛЯ ПОБУДОВИ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМПОЗИЦІЇ A. Ostriannikova, B. Vodiani FORM-BUILDING IN MUSIC AS A STRUCTURAL FRAMEWORK FOR THE CONSTRUCTION OF CHOREOGRAPHIC COMPOSITION	69
О. Мазурук, Б. Водяний МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ПІДГОТОВКА ХОРЕОГРАФІВ У КОНТЕКСТІ РОБОТИ З ДИТЯЧИМ ТАНЦЮВАЛЬНИМ КОЛЕКТИВОМ O. Mazuruk, B. Vodiani MUSICAL AND INSTRUMENTAL TRAINING OF CHOREOGRAPHERS IN THE CONTEXT OF WORK WITH A CHILDREN'S DANCE GROUP	71
Д. Нашта МЕТОДИКА РОЗРОБКИ КОСТЮМІВ ТА СЦЕНОГРАФІЇ ДЛЯ РЕПЕРТУАРНИХ КОМПОЗИЦІЙ ДИТЯЧОГО ХОРЕОГРАФІЧНОГО КОЛЕКТИВУ D. Nashta METHODOLOGY FOR DESIGNING COSTUMES AND SCENOGRAPHY FOR REPERTOIRE COMPOSITIONS OF A CHILDREN'S CHOREOGRAPHIC ENSEMBLE	74

СЕКЦІЯ: НОВІТНІ ДОСЛІДЖЕННЯ В СЦЕНІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

І. Борис АКТОР ЯК ЯДРО КОМУНІКАТИВНОЇ ПРИРОДИ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ I. Borys THE ACTOR AS THE CORE OF THE COMMUNICATIVE NATURE OF CONTEMPORARY THEATRE	76
С. Гордєєв ПЕДАГОГІЧНА СПАДЩИНА ЛЕСЯ КУРБАСА І СУЧАСНА ТЕАТРАЛЬНА ОСВІТА УКРАЇНИ: ШЛЯХИ НАУКОВОГО ОСМИСЛЕННЯ ІСТОРІЇ, РЕАЛІЙ ТА ПЕРСПЕКТИВ S. Gordeyev THE PEDAGOGICAL HERITAGE OF LES KURBAS AND MODERN THEATRICAL EDUCATION IN UKRAINE: WAYS OF SCIENTIFIC COMPREHENSION OF HISTORY, REALITIES, AND PROSPECTS	77

А. Кікоть ПРОБЛЕМАТИКА ПОЕТИЧНОГО ТЕАТРУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ A. Kikot THE PROBLEMATICS OF POETIC THEATRE IN CONTEMPORARY ART OF UKRAINE	79
С. Февральова ВАЖЛИВІСТЬ ДИСЦИПЛІНИ «МАЙСТЕРНІСТЬ АКТОРА» В ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ АКТОРІВ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ S. Fievrалova THE IMPORTANCE OF THE DISCIPLINE "ACTOR'S SKILLS" IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF MUSICAL AND DRAMA THEATRE ACTORS	81
А. Біленька, О. Світлична ОСОБЛИВОСТІ МОВНОГО ОБРАЗУ ДЖОНА КІТІНГА У ФІЛЬМІ «СПІЛКА МЕРТВИХ ПОЕТІВ» A. Bilenka, O. Svitlichna FEATURES OF JOHN KEATING'S LINGUISTIC IMAGE IN THE FILM "DEAD POETS SOCIETY"	82
А. Лебідь ПЕРФОРМАТИВНИЙ ПІДХІД У ПЕРСПЕКТИВІ ОНОВЛЕННЯ ПЕДАГОГІЧНИХ МОДЕЛЕЙ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ АКТОРА В ГАЛУЗІ ВИКОНАВЧИХ МИСТЕЦТВ A. Lebid PERFORMATIVE APPROACH IN THE PERSPECTIVE OF RENEWING PEDAGOGICAL MODELS OF ACTOR PROFESSIONAL TRAINING IN THE FIELD OF PERFORMING ARTS	84
О. Михайлюченко ПСИХОФІЗИКА АКТОРА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ В ПРОЦЕСІ ПОЄДНАННЯ ВОКАЛУ, РУХУ ТА АКТОРСЬКОЇ ГРИ O. Mykhailiuchenko PSYCHOPHYSICS OF A MUSICAL AND DRAMA THEATRE ACTOR IN THE PROCESS OF COMBINING VOCAL, MOVEMENT AND ACTING	86
Ю. Шевченко АБСУРД — КВІНТЕСЕНЦІЯ НЕРЕАЛІСТИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ Y. Shevchenko ABSD — THE QUINTENCE OF UNREALISTIC DRAMATURGY	88
Ю. Одокієнко АКТУАЛЬНІ КОНЦЕПЦІЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ УНІВЕРСАЛЬНОГО АКТОРА СФЕРИ ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ Y. Odokienko CURRENT CONCEPTS OF PROFESSIONAL TRAINING OF A UNIVERSAL ACTOR IN THE FIELD OF PERFORMING ARTS	89
В. Михайленко КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД У ПІДГОТОВЦІ АКТОРІВ У ГАЛУЗІ ПЕРФОРМАТИВНИХ МИСТЕЦТВ: УКРАЇНСЬКИЙ ТА МІЖНАРОДНИЙ КОНТЕКСТ V. Mykhailenko COMPETENCE-BASED APPROACH TO TRAINING ACTORS IN THE FIELD OF PERFORMING ARTS: UKRAINIAN AND INTERNATIONAL CONTEXT	91
О. Зайцев ГЕНЕЗА І РОЗВИТОК УГОРСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ НА ЗАКАРПАТТІ (КІНЕЦЬ ХІХ — ПЕРША ЧВЕРТЬ ХХ СТОЛІТТЯ) O. Zaitsev GENESIS AND DEVELOPMENT OF HUNGARIAN THEATRE CULTURE IN TRANSCARPATIA (END OF THE XIX — FIRST QUARTER OF THE XX CENTURY)	92
Ю. Олійник ОНЛАЙН-ФОРМАТИ КУЛЬТУРНИХ ПОДІЙ ЯК НОВИЙ НАПРЯМ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ Y. Oliynyk ONLINE FORMATS OF CULTURAL EVENTS AS A NEW DIRECTION OF PROFESSIONAL TRAINING	94

Н. Хворостенко ХАРКІВСЬКА ТРАДИЦІЯ СЦЕНОГРАФІЇ: ВИТОКИ І СЬГОДЕННЯ N. Hvorostenko THE KHARKIV TRADITION OF SCENOGRAPHY: ORIGINS AND THE PRESENT	96
Р. Давидов АРХЕТИП ФАТАЛЬНОЇ ЖІНОЧОЇ СИЛИ В СЦЕНІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ ТВОРІВ О. КОБИЛЯНСЬКОЇ: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИСТАВ «ВОВЧИХА» (ЗАОУМДТ ІМ. БРАТІВ ЮРІЯ-АВГУСТИНА ТА ЄВГЕНА ШЕРЕГІЇВ) ТА «ЗІЛЛЯ» (ЗАМДТ ІМ. В. МАГАРА) R. Davydov THE ARCHETYPE OF THE FATAL WOMAN POWER IN STAGE INTERPRETATIONS OF THE WORKS OF OLHA KOBYLIANSKA: A COMPARATIVE ANALYSIS OF THE PERFORMANCES "THE SHE-WOLF" (ZAKARPATTIA ACADEMIC REGIONAL UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE NAMED AFTER THE SHEREHII BROTHERS) AND "ZILLIA" (ZAPORIZHZHIA ACADEMIC REGIONAL UKRAINIAN MUSIC AND DRAMA THEATRE NAMED AFTER V. MAGAR)	98
А. Бондаренко РОЛЬ ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ A. Bondarenko THE ROLE OF THEATRE EDUCATION IN THE FORMATION OF STUDENTS' NATIONAL IDENTITY	99
Д. Кондратова ПЛАСТИКА ЯК ІНСТРУМЕНТ АКТОРСЬКОГО ІСНУВАННЯ В ТЕАТРІ АБСУРДУ D. Kondratova PLASTIC ART AS A TOOL OF ACTOR'S EXISTENCE IN THE THEATRE OF THE ABSURD	101
В. Руденький ХАРКІВСЬКА ПРЕМ'ЄРА ПОНОВЛЕНОЇ ВИСТАВИ «УЯВНИЙ ХВОРИЙ» ЗА МОТИВАМИ КОМЕДІЇ Ж.-Б. МОЛЬЄРА: СУЧАСНИЙ ПІДХІД ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ КЛАСИКИ V. Rudenkyi KHARKIV PREMIERE OF THE RENEWED PERFORMANCE "THE IMAGINARY SICK" BASED ON THE COMEDY BY J. B. MOLIERE: A MODERN APPROACH TO THE INTERPRETATION OF THE CLASSICS	102
Я. Нечитайло СОЦІАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ ДЛЯ ДІТЕЙ Ya. Nechytailo SOCIO-PEDAGOGICAL POTENTIAL OF CONTEMPORARY THEATRE FOR CHILDREN	104
П. Копитець ПРОБЛЕМА ІДЕНТИФІКАЦІЇ ОСОБИСТОСТІ В СУЧАСНОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ПЕРЕОСМИСЛЕННІ КЛАСИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ P. Kopytets THE PROBLEM OF PERSONALITY IDENTIFICATION IN THE MODERN THEATRE REINTERPRETATION OF CLASSICAL DRAMATURGY	106
Д. Кондратова, В. Руденький ФРАНЦУЗЬКА ТЕАТРАЛЬНА ШКОЛА: МЕТОД ШАРЛЯ ДЮЛЛЕНА «ГОЛОСИ СВІТУ» ТА ЙОГО СУЧАСНЕ ВТІЛЕННЯ D. Kondratova, V. Rudenkyi FRENCH THEATRE SCHOOL: CHARLES DULIN'S METHOD "VOICES OF THE WORLD" AND ITS MODERN EMBODIMENT	107
Є. Ралітна СПЕЦИФІКА РОБОТИ ПРОФЕСІЙНИХ ТЕАТРІВ ХАРКОВА ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ Y. Ralitna SPECIFICS OF THE WORK OF PROFESSIONAL THEATRES IN KHARKIV DURING MARTIAL LAW	109

Є. Осипенко МИСТЕЦТВО ПРИСУТНОСТІ ЯК МОДЕЛЬ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ Y. Osypenko THE ART OF PRESENCE AS A MODEL OF CONTEMPORARY UKRAINIAN THEATRE.....	110
Н. Донскова СУЧАСНЕ СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ УТВЕРДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ N. Donskova CONTEMPORARY STAGE ART IN THE CONTEXT OF THE ASSERTION OF NATIONAL-CULTURAL IDENTITY.....	112
А. Кравцов СЦЕНІЧНА МОВА ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ В ПОСТАНОВКАХ ЛЬВІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМ. ЛЕСІ УКРАЇНКИ A. Kravtsov STAGE LANGUAGE AS A TOOL FOR FORMING THE ARTISTIC SPACE OF MODERN THEATRE IN THE PERFORMANCES OF THE LVIV ACADEMIC DRAMA THEATRE NAMED AFTER LESIA UKRAINKA	113
В. Стариш СЦЕНОГРАФІЯ АЛЛИ ГОРСЬКОЇ ДО ВИСТАВИ «ПРАВДА І КРИВДА» ЗА РОМАНОМ М. СТЕЛЬМАХА ЯК ФОРМА КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ V. Starysh ALLA HORSKA'S SCENOGRAPHY FOR THE PERFORMANCE "TRUTH AND FALSEHOOD" BASED ON MYKHAILO STELMAKH'S NOVEL AS A FORM OF CULTURAL RESISTANCE	114
С. Роженцев РОЗШИРЕННЯ МЕЖ СЦЕНІЧНОЇ ВИРАЗНОСТІ СУЧАСНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ ПОСТАНОВОК У КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАЦІЇ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ S. Rozhntsev EXPANDING THE LIMITS OF STAGE EXPRESSIVENESS OF MODERN THEATRE PERFORMANCES IN THE CONTEXT OF INTEGRATION OF DIGITAL TECHNOLOGIES	116
Є. Гавріленко ЦИФРОВА ЕРА СУЧАСНОСТІ ТА ПРОГНОЗ ЩОДО ВИДОВИЩНОЇ КУЛЬТУРИ. РОБОТОТЕХНІКА Ye. Gavrilenko THE DIGITAL ERA OF MODERNITY AND THE FORECAST FOR ENTERTAINMENT CULTURE. ROBOTICS.....	117
П. Вотінцева ЕВОЛЮЦІЯ АКТОРСЬКОЇ ГРИ: ВІД АНТИЧНИХ МАСОК ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО РЕАЛІЗМУ P. Votintseva THE EVOLUTION OF ACTING: FROM ANCIENT MASKS TO PSYCHOLOGICAL REALISM.....	118
Є. Закутська ЛЕГЕНДАРНЕ «КАБАРЕ» В ПОСТАНОВЦІ КИЇВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО МОЛОДОГО ТЕАТРУ ЯК ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ АКТУАЛЬНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСЛЕННЯ Ye. Zakutskya LEGENDARY "CABARE" IN THE PERFORMANCE OF THE KYIV NATIONAL ACADEMIC YOUTH THEATRE AS A PRINCIPLE OF ORGANIZATION OF CURRENT STAGE THINKING	119
С. Ващенко МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ S. Vashchenko MUSIC AND DRAMA THEATRE IN THE CULTURAL SPACE OF MODERN UKRAINE	121

А. Тарасова МЮЗИКЛ “NOTRE-DAME DE PARIS” (1998) ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ A. Tarasova THE MUSICAL “NOTRE-DAME DE PARIS” (1998) AS A PHENOMENON OF CONTEMPORARY MUSICAL THEATRE	122
В. Уланова МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР: ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ТА АКТОРСЬКОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ V. Ulanova MUSIC AND DRAMA THEATRE: FEATURES OF DEVELOPMENT AND ACTOR'S REALIZATION	124
А. Романова ДИНАМІЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА A. Romanova DYNAMIC TRANSFORMATIONS OF CONTEMPORARY STAGE ART	125
К. Коновченко СПЕЦИФІКА РОБОТИ АКТОРА МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ НАД ВТІЛЕННЯМ СЦЕНІЧНОГО ОБРАЗУ K. Konovchenko SPECIFICS OF AN ACTOR'S WORK IN A MUSIC AND DRAMA THEATRE ON CREATING A STAGE IMAGE	126
М. Бабарук АКТУАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА: ІМЕРСИВНИЙ ТЕАТР ЯК ФОРМА ДІАЛОГУ З ГЛЯДАЧЕМ M. Babaruk CURRENT TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF STAGE ART: IMMERSIVE THEATRE AS A FORM OF DIALOGUE WITH THE SPECTATOR	128
Н. Міненко ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ХХІ СТ.: ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНОСТЬ (VR) N. Minenko THEATRE ART OF THE XXI CENTURY: VIRTUAL REALITY (VR)	129
М. Кадуріна СУЧАСНЕ ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ: ТВОРЧІ ПОШУКИ, ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ M. Kadurina CONTEMPORARY THEATRICAL ART OF UKRAINE: CREATIVE SEARCHES, TRENDS AND PROSPECTS FOR DEVELOPMENT	130
М. Михайлов ТРАНСМЕДІЙНИЙ СТОРІТЕЛІНГ: РОЗШИРЕННЯ МЕЖ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ M. Mykhailov TRANSMEDIA STORYTELLING: EXPANDING THE LIMITS OF ARTISTIC WORK	131
Є. Лебедев АНАЛІЗ СУЧАСНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ СФЕРИ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА Ye. Lebedev ANALYSIS OF CURRENT PROBLEMS IN THE FIELD OF STAGE ART	132
В. Мандрик ІННОВАЦІЙНІСТЬ ТА ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ МОВИ ПЕРФОРМАНСУ B. Mandryk INNOVATIVENESS AND EXPERIMENTALITY OF THE ARTISTIC LANGUAGE OF PERFORMANCE	133
О. Олійник ТЕАТР ГРОМАД ЯК ТРИБУНА ВИСВІТЛЕННЯ ПРОБЛЕМ СУСПІЛЬСТВА O. Oliynyk COMMUNITY-ENGAGED THEATRE AS A FORUM FOR SHOWING SOCIAL PROBLEMS	134

О. Олійник, Є. Заріцька-Лінькова ДО ПИТАНЬ СУЧАСНОГО РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА O. Oliynyk, Ye. Zaritskaya-Linkova ON ISSUES OF THE CONTEMPORARY DEVELOPMENT OF STAGE ART	135
Є. Заріцька-Лінькова ТАНЕЦЬ ЯК ВИРАЗ МОВИ ТІЛА В СУЧАСНІЙ СЦЕНІЧНІЙ ПОСТАНОВЦІ Ye. Zaritskaya-Linkova DANCE AS AN EXPRESSION OF BODY LANGUAGE IN CONTEMPORARY STAGE PERFORMANCE	136
В. Якушко ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ПЕРФОРМАНС У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ V. Yakushko DANCE PERFORMANCE IN THE CONTEMPORARY CULTURAL AND ARTISTIC SPACE	137
Г. Щетініна ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО МИСТЕЦТВА ЕСТРАДИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ G. Shchetinina TRENDS IN THE DEVELOPMENT OF DOMESTIC VARIETY ART IN THE CONTEXT OF EUROPEAN INTEGRATION	138
Л. Бородіна-Маковоз СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО СЬОГОДЕННЯ В КОНТЕКСТІ ВТІЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕЇ L. Borodina-Makovoz CONTEMPORARY STAGE ART IN THE CONTEXT OF THE IMPLEMENTATION OF THE NATIONAL IDEA	139
Т. Єнь СУЧАСНИЙ РОЗВИТОК РИНКУ ІВЕНТ-ІНДУСТРІЇ T. Yen MODERN DEVELOPMENT OF THE EVENT INDUSTRY MARKET	140
Н. Усєнова АДАПТИВНІСТЬ І КРЕАТИВНІСТЬ ІВЕНТ-ГАЛУЗІ В УМОВАХ ВИКЛИКІВ ОСТАННІХ РОКІВ N. Usenova ADAPTABILITY AND CREATIVITY OF THE EVENT INDUSTRY IN THE CONDITIONS OF THE CHALLENGES OF RECENT YEARS	141
Д. Копотієнко РОЛЬ РЕЖИСЕРА У СТВОРЕННІ ДРАМАТУРГІЧНОЇ СТРУКТУРИ ЦИРКОВОГО НОМЕРА ТА ШОУ D. Kopotienko THE ROLE OF THE DIRECTOR IN CREATING THE DRAMATIC STRUCTURE OF A CIRCUS ACT AND SHOW	143
І. Балицька ПАРТИСИПАТИВНІ ТЕАТРАЛЬНІ ФОРМИ ДЛЯ ДИТЯЧОЇ АУДИТОРІЇ I. Balytska PARTICIPATORY THEATRE FORMS FOR CHILDREN'S AUDIENCE	144
М. Храпата АНАЛІЗ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ВІТЧИЗНЯНОГО ТЕАТРУ ПІД ЧАС ВЕДЕННЯ СТАНУ ЯК КОНТЕКСТ СОЦІОКУЛЬТУРНИХ ВИКЛИКІВ M. Khrapata ANALYSIS OF THE THEATRE DEVELOPMENT TRENDS DURING MARTIAL LAW AS A CONTEXT OF SOCIO-CULTURAL CHALLENGES	145
Є. Ларічкіна СЦЕНІЧНІ ПРАКТИКИ ВІЙСЬКОВОГО ЧАСУ: МІЖ МИСТЕЦТВОМ, СВІДОЦТВОМ І СОЦІАЛЬНОЮ ДІЄЮ Y. Larichkina STAGE PRACTICES OF WARTIME: BETWEEN ART, TESTIMONY AND SOCIAL ACTION	146

СЕКЦІЯ:
АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
ТА МЕДІАВИРОБНИЦТВА

І. Печеранський ЕСТЕТИКА СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ ЯК ДОМІНАНТА ЦИФРОВОГО АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ЛАНДШАФТУ 2020-Х РОКІВ: УНІФІКАЦІЯ ФОРМИ VS ФРАГМЕНТАЦІЯ ЗМІСТУ I. Pecheranskyi AESTHETICS OF SOCIAL MEDIA AS THE DOMINANT OF THE DIGITAL AUDIOVISUAL LANDSCAPE OF THE 2020S: UNIFICATION OF FORM VS FRAGMENTATION OF CONTENT	148
Г. Погребняк CREATIVE LABORATORY AS A REPRESENTATIVE OF DIRECTOR'S CREATIVITY Г. Погребняк ТВОРЧА ЛАБОРАТОРІЯ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ.....	150
Д. Міщенко АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ТА МЕДІАВИРОБНИЦТВА D. Mishchenko CURRENT PROBLEMS OF AUDIOVISUAL ART AND MEDIA PRODUCTION	152
Ю. Літинська КОМУНІКАТИВНІ ТА ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРИРОДНОСТІ В КАДРІ Y. Litynska COMMUNICATIVE AND PSYCHOLOGICAL ASPECTS OF NATURALNESS ON CAMERA	153
Д. Стрижак НЕГАТИВНА ОПТИКА В СУЧАСНІЙ ФОТОГРАФІЇ ЯК СПОСІБ ВІЗУАЛЬНОЇ КРИТИКИ D. Stryzhak NEGATIVE OPTICS IN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY AS A MEANS OF VISUAL CRITIQUE	155
В. Братух ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРОФЕСІЙНОГО ПРОФІЛЮ ПРОДЮСERA В ІНФОРМАЦІЙНОМУ СУСПІЛЬСТВІ ХХІ СТОЛІТТЯ: МЕНЕДЖМЕНТ СМИСЛІВ ТА ТЕХНОЛОГІЧНА КОНВЕРГЕНЦІЯ V. Bratukh TRANSFORMATION OF THE PROFESSIONAL PROFILE OF A PRODUCER IN THE INFORMATION SOCIETY OF THE XXI CENTURY: MANAGEMENT OF SENSES AND TECHNOLOGICAL CONVERGENCE	157
Я. Яновський ТЕХНІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ПРИЙОМУ ОДНОГО КАДРУ В ІГРОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ Y. Yanovskyi TECHNICAL FEATURES OF THE LONG TAKE TECHNIQUE IN FICTION CINEMA	158
Б. Фарафонов МІКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНІОНІ ЯК МАЙСТЕР КІНЕМАТОГРАФІЧНОЇ ОПОВІДІ B. Farafonov MICHELANGELO ANTONIONI AS A MASTER OF CINEMATIC NARRATIVE.....	160
А. Яловенко МОВА НЕОНУАРУ: РЕЖИСЕРСЬКІ ТА ОПЕРАТОРСЬКІ РІШЕННЯ У ФІЛЬМІ «СІМ» (1995). (РЕЖ. ДЕВІД ФІНЧЕР, СЦЕН. ЕНДРЮ КЕВІН ВОКЕР) A. Yalovenko THE LANGUAGE OF NEO-NOIR: DIRECTOR'S AND CAMERAMAN'S DECISIONS IN THE FILM "SE7EN" (1995). (DIR. DAVID FINCHER, WRITTEN BY ANDREW KEVIN WALKER)	161
В. Бескорсий СПЕЦИФІКА ЗАСТОСУВАННЯ DELAY-ЕФЕКТУ ДЛЯ ПРОСТОРОВОЇ ОБРОБКИ ЗВУКОВОЇ ДОРІЖКИ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО ТВОРУ V. Beskorsyi SPECIFICS OF APPLYING THE DELAY EFFECT FOR SPATIAL PROCESSING OF THE AUDIO TRACK OF AN AUDIOVISUAL WORK.....	164

В. Коваль САУНД-АРТ ЯК ФОРМА АКТУАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ V. Koval SOUND ART AS A FORM OF ACTUALIZING UKRAINIAN CULTURAL MEMORY.....	166
Д. Коновалов ЖАНРОВИЙ МІФ ЯК АУДІОВІЗУАЛЬНА СИСТЕМА НА ПРИКЛАДІ ЖАНРУ РОУД МУВІ D. Konovarov GENRE MYTH AS AN AUDIOVISUAL SYSTEM: THE CASE OF THE ROAD MOVIE GENRE.....	167
О. Kosachova SETTLEMENT WESTERN IN CONTEMPORARY CINEMA: “HORIZON: AN AMERICAN SAGA — CHAPTER 1” (2024) О. Косачова ПЕРЕСЕЛЕНСЬКИЙ ВЕСТЕРН У СУЧАСНОМУ КІНЕМАТОГРАФІ: «ГОРИЗОНТ: АМЕРИКАНСЬКА САГА — ЧАСТИНА 1» (2024)	168
Р. Нікулін АРХЕТИП «МАЛЕНЬКОЇ ЛЮДИНИ» В НЕКОМЕДИЙНИХ ЖАНРАХ КІНО: ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕКСЦЕНТРИЧНОГО ГЕРОЯ R. Nikulin THE ARCHETYPE OF THE “LITTLE MAN” IN NON-COMEDIC CINEMA: THE TRANSFORMATION OF THE ECCENTRIC HERO.....	170
Н. Черкасова «УВАГА, ПОКАЗУЄ ХАРКІВ!»: ДО ЮВІЛЕЮ ПЕРШОГО В СРСР МАЛОГО ТЕЛЕВІЗІЙНОГО ЦЕНТРУ N. Cherkasova “ATTENTION, KHARKIV ON AIR!": ON THE OCCASION OF THE ANNIVERSARY OF THE FIRST SMALL TELEVISION CENTER IN THE USSR.....	172
С. Коновалова ДРАМАТУРГІЯ ТРИВОГИ У ФІЛЬМІ-АНТИУТОПІЇ «АТЛАНТИДА» В. ВАСЯНОВИЧА S. Konovalova DRAMATURGY OF ANXIETY IN THE DYSTOPIA FILM “ATLANTIS” BY V. VASYANOVYCH.....	173
Б. Ружанський ОСОБЛИВОСТІ ЦЕНЗУРИ В УКРАЇНСЬКОМУ ДОКУМЕНТАЛЬНОМУ ВОЄННОМУ КІНО НА ПРИКЛАДІ ФІЛЬМУ «20 ДНІВ У МАРІУПОЛІ» B. Ruzhanskyi FEATURES OF CENSORSHIP IN UKRAINIAN DOCUMENTARY WAR CINEMA ON THE EXAMPLE OF THE FILM “20 DAYS IN MARIUPOL”.....	174
Ю. Великий ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ РЕКЛАМИ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ТА ПІДХОДИ ДО ЇЇ АНАЛІЗУ Y. Velykyi ARTISTIC AND EXPRESSIVE FEATURES OF AUDIOVISUAL ADVERTISING OF HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS AND APPROACHES TO ITS ANALYSIS.....	176
М. Артеменко ГЕНЕРАТИВНІ МОДЕЛІ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ЯК ІНСТРУМЕНТ МЕДІАВИРОБНИЦТВА: ЕСТЕТИЧНІ ТА КУЛЬТУРНІ НАСЛІДКИ M. Artemenko GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE MODELS AS A MEDIA PRODUCTION TOOL: AESTHETIC AND CULTURAL CONSEQUENCES.....	177
Є. Андриющенко ВЕБСАЙТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ВІЗУАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ ТА ФОРМУВАННЯ БРЕНДУ В ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ Y. Andriushchenko WEBSITE AS A TOOL OF VISUAL COMMUNICATION AND BRAND FORMATION IN THE DIGITAL ENVIRONMENT	180

Д. Сиромятникова ШРИФТИ НА ОСНОВІ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ТА ТИПОГРАФІКА МАЙБУТЬОГО В КОНТЕКСТІ БРЕНДИНГУ D. Syromiatnykova AI-BASED FONTS AND THE TYPOGRAPHY OF FUTURE WITHIN THE CONTEXT OF BRANDING	181
А. Хованець ІНТЕГРАЦІЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В 3D-МОДЕЛЮВАННЯ ДЛЯ ГЕНЕРАТИВНОГО ДИЗАЙНУ В ІГРОВІЙ ІНДУСТРІЇ A. Khovanets INTEGRATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN 3D MODELING FOR GENERATIVE DESIGN IN THE GAMING INDUSTRY	184
А. Бовкун ШАХОВИЙ ПОДКАСТИНГ В УКРАЇНІ: АНАЛІЗ МЕДІАРИНКУ A. Bovkun CHESS PODCASTING IN UKRAINE: ANALYSIS OF THE MEDIA MARKET	186
СЕКЦІЯ: ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА, АРХІВНА СПРАВА В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ	
К. Бровко ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ КОМУНІКАТИВНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БІБЛІОТЕК K. Brovko DIGITAL TRANSFORMATION OF LIBRARY COMMUNICATION ACTIVITIES.....	188
В. Скрипник ЦИФРОВІЗАЦІЯ БІБЛІОТЕК МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: ДОСВІД КИЇВСЬКОЇ МУНІЦИПАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ V. Skrypnyk DIGITIZATION OF LIBRARIES OF ART EDUCATION AS A TOOL FOR PRESERVING CULTURAL HERITAGE: THE EXPERIENCE OF KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF VARIETY AND CIRCUS ARTS.....	189
D. Miller TRUST IN INFORMATION SOURCES IN CRISIS CONDITIONS AND THE ROLE OF LIBRARIES Д. Міллер ДОВІРА ДО ІНФОРМАЦІЙНИХ ДЖЕРЕЛ У КРИЗОВИХ УМОВАХ І РОЛЬ БІБЛІОТЕК	191
О. Цімох БІБЛІОТЕЧНА ДИПЛОМАТІЯ В УМОВАХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ O. Tsimokh LIBRARY DIPLOMACY IN THE CONTEXT OF THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR	194
А. Збанацька БІБЛІОТЕКИ ТА БІБЛІОТЕЧНИЙ КОНСАЛТИНГ У ПІВНІЧНОАМЕРИКАНСЬКІЙ СИСТЕМІ КЛАСИФІКАЦІЇ ПРОМИСЛОВОСТІ A. Zbanatska LIBRARIES AND LIBRARY CONSULTING IN THE NORTH AMERICAN INDUSTRY CLASSIFICATION SYSTEM.....	196
Д. Комищенко АКТУАЛІЗАЦІЯ ВІНІЛОВИХ ФОНДІВ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ: ПРОБЛЕМИ ЗБЕРЕЖЕННЯ АУДІОКУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТА НОВІ ФОРМИ ОБСЛУГОВУВАННЯ В УМОВАХ «АНАЛОГОВОГО РЕНЕСАНСУ» D. Komysenko ACTUALIZATION OF VINYL COLLECTIONS IN UKRAINIAN LIBRARIES: PROBLEMS OF PRESERVING AUDIO CULTURAL HERITAGE AND NEW FORMS OF SERVICE IN THE CONTEXT OF "ANALOG RENAISSANCE"	197

О. Гришко ЦИФРОВІ КОМУНІКАЦІЇ ЯК ЗАСІБ СТВОРЕННЯ ПРИВАБЛИВОГО ОБРАЗУ БІБЛІОТЕКИ СЕРЕД МОЛОДІ O. Gryshko DIGITAL COMMUNICATIONS AS A MEANS OF CREATING AN ATTRACTIVE IMAGE OF THE LIBRARY AMONG YOUTH.....	200
Л. Туровська БУКТРЕЙЛЕР БІБЛІОТЕЧНОЇ ВИСТАВКИ ЯК ЗАСІБ СУЧАСНОГО РЕКЛАМУВАННЯ БІБЛІОТЕЧНОГО ФОНДУ L. Turovska LIBRARY EXHIBITION BOOKTRAILER AS A MEANS OF MODERN ADVERTISING OF LIBRARY FUNDS	202
Г. Салата БІБЛІОТЕКА У ХХІ СТОЛІТТІ: ЦИФРОВІ ІНСТРУМЕНТИ БРЕНДИНГУ ТА АУДИТОРНОГО ЗАЛУЧЕННЯ H. Salata LIBRARY IN THE XXI CENTURY: DIGITAL TOOLS OF BRANDING AND AUDIENCE ENGAGEMENT	203
В. Кожем'яко БРЕНДИНГ, ІННОВАЦІЇ ТА СТРАТЕГІЧНИЙ МАРКЕТИНГ ЯК ЧИННИКИ СТАЛОГО РОЗВИТКУ ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ V. Kozhemiako BRANDING, INNOVATIONS, AND STRATEGIC MARKETING AS FACTORS OF SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF PUBLIC LIBRARIES OF UKRAINE.....	205
В. Опанасенко БІБЛІОТЕЧНИЙ БРЕНДИНГ ЯК ІНСТРУМЕНТ КАПІТАЛІЗАЦІЇ СОЦІАЛЬНОЇ ДОВІРИ V. Opanasenko LIBRARY BRANDING AS A TOOL FOR CAPITALIZING SOCIAL TRUST.....	207
О. Клименко, О. Сокур МЕСЕНДЖЕР ЯК ІНСТРУМЕНТ ПРОФЕСІЙНОЇ КОМУНІКАЦІЇ БІБЛІОТЕКАРІВ НАУКОВИХ УСТАНОВ НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ НАУК УКРАЇНИ O. Klymenko, O. Sokur MESSENGER AS A TOOL OF PROFESSIONAL COMMUNICATION OF LIBRARIANS OF SCIENTIFIC INSTITUTIONS OF THE NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF UKRAINE.....	209
М. Опірський ЕТАПИ АГРЕГАЦІЇ КОРПОРАТИВНОГО ЦИФРОВОГО РЕСУРСУ «БІБЛІОТЕЧНА ЕНЦИКЛОПЕДІЯ ХАРКІВЩИНИ» M. Opirskyi STAGES OF AGGREGATION OF THE CORPORATE DIGITAL RESOURCE "LIBRARY ENCYCLOPEDIA OF KHARKIV REGION".....	211
В. Міронов НАПРЯМИ І ПЕРСПЕКТИВИ ВДОСКОНАЛЕННЯ БІБЛІОТЕЧНО-ІНФОРМАЦІЙНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ РОЗВИТКУ ТУРИЗМУ ПІВДЕННОЇ УКРАЇНИ V. Mironov DIRECTIONS AND PROSPECTS OF IMPROVING LIBRARY AND INFORMATION SUPPORT FOR TOURISM DEVELOPMENT IN SOUTHERN UKRAINE.....	213
Н. Бачинська КОМПЕТЕНТІСНИЙ ПІДХІД У ПІДГОТОВЦІ БІБЛІОТЕЧНО-АРХІВНИХ ФАХІВЦІВ: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ N. Bachynska COMPETENCY-BASED APPROACH IN THE TRAINING OF LIBRARY AND ARCHIVAL SPECIALISTS: FROM TRADITION TO DIGITAL TECHNOLOGIES.....	216

О. Ауліна СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ БІБЛІОТЕЧНОЇ СПРАВИ В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКОЇ АГРЕСІЇ ПРОТИ УКРАЇНИ O. Aulina SPECIFICS OF LIBRARY DEVELOPMENT IN THE CONTEXT OF DIGITAL TRANSFORMATIONS DURING RUSSIAN AGGRESSION AGAINST UKRAINE	218
В. Соколенко НАВЧАЛЬНІ РЕСУРСИ ПЛАТФОРМИ PROMETHEUS ДЛЯ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ В13 БІБЛІОТЕЧНА, ІНФОРМАЦІЙНА ТА АРХІВНА СПРАВА V. Sokolenko PROMETHEUS PLATFORM EDUCATIONAL RESOURCES FOR STUDENTS OF SPECIALTY B13 LIBRARY, INFORMATION AND ARCHIVAL AFFAIRS.....	219
Д. Румик КРОСПЛАТФОРМНІСТЬ ЯК СУЧАСНИЙ ТРЕНД РОЗВИТКУ МЕДІАСЕРЕДОВИЩА ПУБЛІЧНИХ БІБЛІОТЕК УКРАЇНИ D. Rummyk CROSS-PLATFORM COMPATIBILITY AS A MODERN TREND IN THE DEVELOPMENT OF THE MEDIA SPACE OF PUBLIC LIBRARIES IN UKRAINE	222
Г. Колоскова ВІРТУАЛЬНА ДОВІДКА ЯК ІНСТРУМЕНТ ІНФОРМАЦІЙНОГО ОБСЛУГОВУВАННЯ В ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ G. Koloskova VIRTUAL REFERENCE AS AN INFORMATION SERVICE TOOL IN THE ACTIVITIES OF A MODERN LIBRARY	223
В. Мамон УКРАЇНСЬКІ БІБЛІОТЕКИ В ЕКОСИСТЕМІ WIKIMEDIA (ЗА ДАНИМИ ОПИТУВАННЯ OPEN GLAM IN UKRAINE, 2025) V. Mamon UKRAINIAN LIBRARIES IN THE WIKIMEDIA ECOSYSTEM (BASED ON THE OPEN GLAM IN UKRAINE 2025 SURVEY)	224
Ю. Вірун РІВЕНЬ ОБІЗНАНОСТІ ПРАЦІВНИКІВ ВОЛИНСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ ДЛЯ ЮНАЦТВА ЩОДО ВИКОРИСТАННЯ ШІ В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ Yu. Virun LEVEL OF AWARENESS OF EMPLOYEES OF THE VOLYN REGIONAL LIBRARY FOR YOUTH REGARDING THE USE OF AI IN PROFESSIONAL ACTIVITIES	226
В. Тимченко ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У НАЦІОНАЛЬНІЙ БІБЛІОТЕЦІ ТУРЕЧЧИНИ V. Tymchenko ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE NATIONAL LIBRARY OF TURKEY	228
Г. Єрмолаєва ВИКОРИСТАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В ПІДГОТОВЦІ ЗДОБУВАЧІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ «ІНФОРМАЦІЙНА, БІБЛІОТЕЧНА ТА АРХІВНА СПРАВА» G. Yermolaeva THE USE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN THE TRAINING OF STUDENTS IN THE SPECIALTY OF "INFORMATION, LIBRARY AND ARCHIVAL AFFAIRS"	229
Д. Гончаров КОНЦЕПТУАЛЬНА МОДЕЛЬ ОЦІНЮВАННЯ РІВНЯ ІНТЕГРАЦІЇ ТЕХНОЛОГІЙ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В БІБЛІОТЕЧНУ ДІЯЛЬНІСТЬ D. Honcharov CONCEPTUAL MODEL FOR ASSESSING THE LEVEL OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE INTEGRATION IN LIBRARY ACTIVITIES	231

А. Гайван РОЛЬ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ В МОДЕРНІЗАЦІЇ ОСВІТНІХ ПОСЛУГ БІБЛІОТЕК ЗВО A. Haivan THE ROLE OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE IN MODERNIZING EDUCATIONAL SERVICES PROVIDED BY HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS LIBRARIES.....	233
М. Шаповал ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ БРЕНДИНГОВОЇ СТРАТЕГІЇ БІБЛІОТЕК КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ M. Shapoval ARTIFICIAL INTELLIGENCE AS A TOOL FOR BRAND STRATEGY DEVELOPMENT IN LIBRARIES OF CULTURE AND ARTS HIGHER EDUCATION INSTITUTIONS	235
Я. Мартиненко ОПТИМІЗАЦІЯ СЕРВІСНОЇ ФУНКЦІЇ СУЧАСНОЇ БІБЛІОТЕКИ В КОНТЕКСТІ ВПРОВАДЖЕННЯ ХМАРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ Y. Martynenko OPTIMIZATION OF THE MODERN LIBRARY'S SERVICE FUNCTION IN THE CONTEXT OF CLOUD TECHNOLOGIES IMPLEMENTATION.....	237
О. Borysov DATAFICATION AS AN INSTRUMENT OF STRATEGIC MANAGEMENT IN LIBRARIES UNDER THE INTEGRATION OF INTERNET OF THINGS TECHNOLOGIES О. Борисов ДАТАФІКАЦІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ СТРАТЕГІЧНОГО УПРАВЛІННЯ БІБЛІОТЕКОЮ В УМОВАХ ІНТЕГРАЦІЇ ТЕХНОЛОГІЙ ІНТЕРНЕТУ РЕЧЕЙ.....	239
О. Федотова, І. Олійник ПРІОРИТЕТНІ ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СУЧАСНИХ ФАБРИК ДУМОК O. Fedotova, I. Oliinyk PRIORITY DEVELOPMENT VECTORS FOR MODERN THINK TANKS' INFORMATION ACTIVITIES	241
Ю. Левченко, В. Петрович ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ДОВГОСТРОКОВОЇ АВТЕНТИЧНОСТІ ЕЛЕКТРОННИХ ДОКУМЕНТІВ В АРХІВНІЙ СПРАВІ В УМОВАХ ЦИФРОВИХ ТРАНСФОРМАЦІЙ Yu. Levchenko, V. Petrovich THE PROBLEM OF PRESERVING THE LONG-TERM AUTHENTICITY OF ELECTRONIC DOCUMENTS IN ARCHIVAL AFFAIRS IN THE CONTEXT OF DIGITAL TRANSFORMATIONS.....	243
М. Белла ЦИФРОВА НЕРІВНІСТЬ: ПРОБЛЕМА ДОСТУПУ ДО ІКТ ДЛЯ РІЗНИХ СОЦІАЛЬНИХ ГРУП M. Bella DIGITAL INEQUALITY: THE PROBLEM OF ACCESS TO ICT FOR DIFFERENT SOCIAL GROUPS	245
І. Оксисюк, В. Петрович СОЦІАЛЬНІ МЕДІА ЯК ІНСТРУМЕНТ УПРАВЛІННЯ ІНФОРМАЦІЄЮ I. Oktysiuk, V. Petrovich SOCIAL MEDIA AS AN INFORMATION MANAGEMENT TOOL	247
В. Петрович ПРОБЛЕМА ЗАХИСТУ ПЕРСОНАЛЬНИХ ДАНИХ ПРАЦІВНИКІВ КАДРОВОЮ СЛУЖБОЮ В ПЕРІОД ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ V. Petrovich THE PROBLEM OF PROTECTION OF EMPLOYEES' PERSONAL DATA BY THE PERSONNEL SERVICE DURING MARTIAL LAW IN UKRAINE	248

СЕКЦІЯ:
ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНІ СИСТЕМИ
В ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ, МИСТЕЦТВА ТА ОСВІТИ

В. Маслак, М. Книш ЦИФРОВІ ІНФОРМАЦІЙНІ РЕСУРСИ КАФЕДРИ ЯК ЕЛЕМЕНТ СУЧАСНОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА V. Maslak, M. Knysh DIGITAL INFORMATION RESOURCES OF THE DEPARTMENT AS AN ELEMENT OF THE MODERN EDUCATIONAL ENVIRONMENT	251
О. Чернявська ІНФОРМАЦІЙНО-ДОКУМЕНТНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ОСВІТНІХ ПЛАТФОРМ: ПРОБЛЕМИ ТА ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ O. Cherniavska INFORMATION AND DOCUMENTATION SUPPORT OF EDUCATIONAL PLATFORMS: CHALLENGES AND DEVELOPMENT TRENDS	252
І. Захарова, І. Войташинський СУБ'ЄКТИ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ РОЗВИТКУ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА ХХІ СТОЛІТТЯ I. Zakharova, I. Voitashynskiy SUBJECTS OF INFORMATION ACTIVITY IN THE XXI-CENTURY INFORMATION SOCIETY	254
С. Савченко, К. Клоченко МІРКУВАННЯ ПРО КНИГОЗНАВЧУ КОНЦЕПЦІЮ АКАДЕМІКА ЯРОСЛАВА ІСАЄВИЧА S. Savchenko, K. Klochenko REFLECTIONS ON THE BOOK STUDIES CONCEPT OF ACADEMICIAN YAROSLAV ISAIEVYCH	257
В. Брусенцев ПЕРЕВАГИ ТА НЕДОЛІКИ ВИКОРИСТАННЯ СУЧАСНИХ СУБД ДЛЯ ЕЛЕКТРОННОГО ДОКУМЕНТООБІГУ ТА ЦИФРОВИХ АРХІВІВ V. Brusentsev ADVANTAGES AND DISADVANTAGES OF USING MODERN DATABASE MANAGEMENT SYSTEMS FOR ELECTRONIC DOCUMENT MANAGEMENT AND DIGITAL ARCHIVES	259
І. Побіженко МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ В13 БІБЛІОТЕЧНА, ІНФОРМАЦІЙНА ТА АРХІВНА СПРАВА I. Pobizhenko METHODOLOGICAL ASPECTS OF MULTIMEDIA COMPETENCY FORMATION FOR FUTURE SPECIALISTS IN SPECIALTY B13 LIBRARY, INFORMATION AND ARCHIVAL AFFAIRS	261
А. Шелестова, С. Лубенець СТАНДАРТИ ІНФОРМАЦІЙНОЇ ТА КІБЕРБЕЗПЕКИ: МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД ТА ВПРОВАДЖЕННЯ В УКРАЇНІ A. Shelestova, S. Lubenets INFORMATION AND CYBER SECURITY STANDARDS: INTERNATIONAL EXPERIENCE AND IMPLEMENTATION IN UKRAINE	262
Л. Пугач ДИСТАНЦІЙНІ СЕРВІСИ ТА ІННОВАЦІЙНІ ПОСЛУГИ ПУБЛІЧНОЇ БІБЛІОТЕКИ: СУЧАСНІ ПРАКТИКИ ЛЬВІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ УНІВЕРСАЛЬНОЇ НАУКОВОЇ БІБЛІОТЕКИ L. Pugach REMOTE SERVICES AND INNOVATIVE SERVICES OF THE PUBLIC LIBRARY: MODERN PRACTICES OF THE LVIV REGIONAL UNIVERSAL SCIENTIFIC LIBRARY	263

О. Супрун, І. Жиляк ПЕРСОНАЛІЗАЦІЯ ІНТЕРФЕЙСУ НА ОСНОВІ ПОВЕДІНКОВИХ ПАТЕРНІВ КОРИСТУВАЧА ЯК ФАКТОР ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ ЦИФРОВИХ СИСТЕМ O. Suprun, I. Zhyliak INTERFACE PERSONALIZATION BASED ON USER BEHAVIORAL PATTERNS AS A FACTOR IN INCREASING THE EFFICIENCY OF DIGITAL SYSTEMS.....	266
В. Гришин МОДЕЛІ ЗАСТОСУВАННЯ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ ДЛЯ ОБРОБКИ ДОКУМЕНТІВ В ОРГАНАХ ВЛАДИ V. Hryshyn MODELS FOR THE APPLICATION OF ARTIFICIAL INTELLIGENCE FOR THE DOCUMENT PROCESSING IN GOVERNMENTAL BODIES.....	269
Р. Шалева ІНФОРМАЦІЙНА ТА ЦИФРОВА КУЛЬТУРА ПІДПРИЄМНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УМОВАХ ЦИФРОВІЗАЦІЇ R. Shaleva INFORMATION AND DIGITAL CULTURE OF ENTREPRENEURIAL ACTIVITY IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION	270
Р. Ваків ДОКУМЕНТОЗНАВЧІ ХАРАКТЕРИСТИКИ НОРМАТИВНО-ПРАВОВИХ АКТІВ У СИСТЕМІ ЮРИДИЧНОЇ ДОКУМЕНТАЦІЇ R. Vakiv DOCUMENTOLOGICAL CHARACTERISTICS OF NORMATIVE ACTS IN LEGAL DOCUMENTATION SYSTEM	273
Н. Пап КЛЮЧОВІ НАПРЯМИ ТРАНСФОРМАЦІЇ КЛАСИФІКАЦІЙНИХ СИСТЕМ У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ N. Pap KEY DIRECTIONS OF CLASSIFICATION SYSTEMS TRANSFORMATION IN THE DIGITAL ENVIRONMENT	274
В. Пивоварова, А. Шелестова ТРАНСФОРМАЦІЯ ПРАВОВИХ Й ІНСТИТУЦІЙНИХ МЕХАНІЗМІВ УПРАВЛІННЯ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОЮ ВЛАСНІСТЮ В УКРАЇНІ В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ЕКОНОМІКИ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІНТЕГРАЦІЇ V. Pyvovarova, A. Shelestova TRANSFORMATION OF LEGAL AND INSTITUTIONAL MECHANISMS FOR INTELLECTUAL PROPERTY MANAGEMENT IN UKRAINE IN THE CONTEXT OF THE DIGITAL ECONOMY AND EUROPEAN INTEGRATION	276
М. Замета, А. Татарников МЕТОДОЛОГІЯ ПОБУДОВИ ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИХ СИСТЕМ МОНІТОРИНГУ ЯКОСТІ ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ НА ОСНОВІ СЕМАНТИЧНОГО АНАЛІЗУ ДОКУМЕНТІВ M. Zameta, A. Tatarnykov METHODOLOGY FOR BUILDING INTELLIGENT SYSTEMS FOR MONITORING THE QUALITY OF THE EDUCATIONAL PROCESS BASED ON SEMANTIC ANALYSIS OF DOCUMENTS	277
А. Тарасюк, В. Петрович СУТНІСТЬ ТА ЗНАЧЕННЯ СТАТИСТИЧНОЇ ІНФОРМАЦІЇ В СИСТЕМІ УПРАВЛІННЯ A. Tarasyuk, V. Petrovich THE ESSENCE AND SIGNIFICANCE OF STATISTICAL INFORMATION IN THE MANAGEMENT SYSTEM	279
І. Каліщук, В. Петрович ОСОБЛИВОСТІ ЗАПРОВАДЖЕННЯ ЕЛЕКТРОННИХ ТРУДОВИХ КНИЖОК У ПЕРІОД 2022–2025 РОКІВ I. Kalishchuk, V. Petrovich FEATURES OF THE INTRODUCTION OF ELECTRONIC EMPLOYMENT RECORD BOOKS DURING 2022–2025	282

О. Волинов ЕКОНОМІЧНІ МЕТОДИ ОЦІНКИ ЕФЕКТИВНОСТІ ВПРОВАДЖЕННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ СИСТЕМ O. Volynov ECONOMIC METHODS FOR EVALUATING THE EFFECTIVENESS OF INFORMATION SYSTEMS IMPLEMENTATION.....	284
В. Стецюк ІНТЕГРАЦІЯ CRM-СИСТЕМ І МАРКЕТПЛЕЙСІВ ЯК ІНСТРУМЕНТ ПІДВИЩЕННЯ ЕФЕКТИВНОСТІ УПРАВЛІННЯ ПІДПРИЄМСТВОМ V. Stetsiuk INTEGRATION OF CRM SYSTEMS AND MARKETPLACES AS A TOOL FOR IMPROVING BUSINESS MANAGEMENT EFFICIENCY.....	286
Ye. Demchenko INTELLECTUAL SYSTEMS FOR VERIFYING THE AUTHENTICITY OF DIGITAL DOCUMENTS: METHODS FOR DETERMINING GENERATIVE ARTIFACTS Є. Демченко ІНТЕЛЕКТУАЛЬНІ СИСТЕМИ ВЕРИФІКАЦІЇ АВТЕНТИЧНОСТІ ЦИФРОВИХ ДОКУМЕНТІВ: МЕТОДИ ВИЗНАЧЕННЯ ГЕНЕРАТИВНИХ АРТЕФАКТІВ.....	288
А. Астахова ЦИФРОВІ ІНСТРУМЕНТИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ ПСИХОЛОГІЧНОЇ ДОПОМОГИ: ПРОЄКТУВАННЯ САЙТУ-ВІЗИТІВКИ ПСИХОЛОГІНИ A. Astakhova DIGITAL TOOLS FOR PROMOTING PSYCHOLOGICAL HELP: DESIGNING A CORPORATE PROMO WEBSITE CARD FOR A PSYCHOLOGIST	290
В. Позігун ЕВОЛЮЦІЯ ТА ТЕХНОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ АВТОМАТИЗАЦІЇ РЕКЛАМНИХ ПРОЦЕСІВ У ЦИФРОВОМУ СЕРЕДОВИЩІ V. Pozihun EVOLUTION AND TECHNOLOGICAL FOUNDATIONS OF ADVERTISING PROCESSES AUTOMATION IN THE DIGITAL ENVIRONMENT.....	293

СЕКЦІЯ:
СХІД ТА ЗАХІД У МИСТЕЦТВОЗНАВЧИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ

О. Коваль ЯПОНІЗМ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ІНТЕРПРЕТАТИВНОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА ОЛЬГИ ПЕТРОВОЇ O. Koval JAPONISM AND OLHA PETROVA'S METHODOLOGY OF INTERPRETATIVE ART HISTORY	294
М. Христенко ПОСУД ДЛЯ КИТАЙСЬКОЇ ЧАЙНОЇ ЦЕРЕМОНІЇ У ВИКОНАННІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ МАЙСТРІВ: МІЖ ІНСПІРАЦІЄЮ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЄЮ M. Khrystenko CERAMICS FOR THE CHINESE TEA CEREMONY BY CONTEMPORARY UKRAINIAN ARTISTS: BETWEEN INSPIRATION AND INTERPRETATION	296
М. Шарпило ПОВСЯКДЕННІСТЬ ЯК НОСІЙ ПАМ'ЯТІ ПРО ЄВРЕЙСЬКИЙ СВІТ НАПЕРЕДОДНІ ГОЛОКОСТУ У ФОТОСПАДЩИНІ РОМАНА ВИШНЯКА M. Sharpylo DAILY LIFE AS A VEHICLE FOR REMEMBERING THE JEWISH WORLD ON THE EVE OF THE HOLOCAUST IN THE PHOTOGRAPHIC LEGACY OF ROMAN VISHNYAC	297

Х. Бурдим ХИБА ВЦІЛІЛОГО ЯК ХУДОЖНЯ СТРАТЕГІЯ У ФОТОПРОЕКТАХ СУЧАСНОЇ ІСТОРІЇ (ВІД 1945 РОКУ) K. Burdym SURVIVORSHIP BIAS AS AN ARTISTIC STRATEGY IN PHOTOGRAPHIC PROJECTS OF CONTEMPORARY HISTORY (SINCE 1945).....	298
Д. Овчаренко ТРАНСФОРМАЦІЯ ПАМ'ЯТІ І МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР: ДИХОТОМІЯ ФІЗИЧНОГО ТА ЦИФРОВОГО В УМОВАХ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ D. Ovcharenko TRANSFORMATION OF MEMORY AND THE ARTISTIC SPACE: THE DICHOTOMY OF THE PHYSICAL AND THE DIGITAL IN THE CONDITIONS OF GLOBALIZATION	300
Т. Єрмакова СІНАЙСЬКА ЕНКАУСТИЧНА ІКОНА «МУЧЕНИК І МУЧЕНИЦЯ» У ЗІБРАННІ МУЗЕЮ ХАНЕНКІВ: ІСТОРІЯ НАДХОДЖЕННЯ ТА НАУКОВЕ ДОСЛІДЖЕННЯ ПАМ'ЯТКИ T. Yermakova THE SINAI ENCAUSTIC ICON "MARTYR AND FEMALE MARTYR" IN THE COLLECTION OF THE KHANENKO MUSEUM: HISTORY OF ACQUISITION AND SCHOLARLY STUDY OF THE ARTIFACT	301
Н. Pashayev THE INFLUENCE OF AZERBAIJANI CRAFTSMEN ON THE DEVELOPMENT OF EGIPTIAN ARTISTIC METAL AND JEWELRY ART IN THE XXI CENTURY Х. Пашаєв ВПЛИВ АЗЕРБАЙДЖАНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ НА РОЗВИТОК ЄГИПЕТСЬКОГО МИСТЕЦТВА ХУДОЖНЬОГО МЕТАЛУ ТА ЮВЕЛІРНИХ ВИРОБІВ ХХІ СТОЛІТТЯ	303
Pan Linlin HERMENEUTIC ANALYSIS OF VISUAL IMAGES IN THE DIALOGUE OF CHINESE AND EUROPEAN CULTURES AS A COMPONENT OF ART TEACHER TRAINING Пань Лінлін ГЕРМЕНЕВТИЧНИЙ АНАЛІЗ ВІЗУАЛЬНИХ ОБРАЗІВ У ДІАЛОЗІ КУЛЬТУР КИТАЮ ТА ЄВРОПИ ЯК СКЛАДНИК ПІДГОТОВКИ ВЧИТЕЛЯ МИСТЕЦТВА	305
Лінь Чжен НАТЮРМОРТ З ХРИЗАНТЕМАМИ ЛІНЬ ФЕНМЯНЯ: НА ПЕРЕТИНІ СХІДНОГО ТА ЗАХІДНОГО ЖИВОПИСУ Lin Zheng LIN FENGMIAN'S "STILL LIFE WITH CHRYSANTHEMUMS": AT THE INTERSECTION OF EASTERN AND WESTERN PICTORIAL ART	307
Лю Мінсюань МІЖМЕДІЙНІ ПРАКТИКИ ТА ВИКОРИСТАННЯ ЗМІШАНИХ МАТЕРІАЛІВ У СУЧАСНОМУ КИТАЙСЬКОМУ ЖИВОПИСІ Liu Mingxuan INTERMEDIAL PRACTICES AND THE USE OF MIXED MATERIALS IN CONTEMPORARY CHINESE PICTORIAL ART	309
О. Афанасьєв ЕТИЧНИЙ ВИМІР КУЛЬТУРНОГО ГЛУШИННЯ В ПРАКТИКАХ НЕТ-АРТУ O. Afanasiev THE ETHICAL DIMENSION OF CULTURAL JAMMING IN NET-ART PRACTICES	310
А. Тарасова РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТІЛА ТА ТІЛЕСНОСТІ У ВІЗУАЛЬНИХ ПРАКТИКАХ ІТАЛІЇ 1920–1940 РОКІВ A. Tarasova REPRESENTATIONS OF THE BODY AND CORPOREALITY IN THE VISUAL PRACTICES OF ITALY, 1920–1940	312

О. Вербін «БОРЩ І ВАРЕНИКИ»: ГАСТРОНОМІЧНА УКРАЇНА В ЗАХІДНОМУ АУДІОВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ O. Verbin "BORSCHT AND VARENYKY": GASTRONOMIC UKRAINE IN WESTERN AUDIOVISUAL ARTS	314
Цінь Цзіє ЕВОЛЮЦІЯ ПРІОРИТЕТІВ СУЧАСНОГО ПРОСТОРОВОГО ДИЗАЙНУ ТА АНАЛІЗ ТЕОРІЇ ЕМОЦІЙНОГО ДИЗАЙНУ Qin Jie EVOLUTION OF PRIORITIES IN CONTEMPORARY SPATIAL DESIGN AND ANALYSIS OF EMOTIONAL DESIGN THEORY	316

Наукове видання

КУЛЬТУРА ТА ІНФОРМАЦІЙНЕ СУСПІЛЬСТВО ХХІ СТОЛІТТЯ

Матеріали міжнародної наукової
конференції молодих учених
16–17 квітня 2026 р.

У 2 частинах
Частина 2

Відповідальний за випуск:
О. С. Василенко

Редактори:
А. А. Троян
Г. С. Положій

Редактор англomовних текстів:
В. Афанасьєв

Комп'ютерна верстка:
І. Г. Колесник

Підписано до друку 14.04.2026. Формат 60х84/16.
Гарнітура «Minion Pro». Папір для мн. ап.
Ум. друк. арк. 19,8. Обл.-вид. арк. 30,2

Адреса редакції і видавця:
ХДАК, Україна, 61057, м. Харків, Бурсацький узвіз, 4
тел. (057) 731-27-83. e-mail: rvv2000k@ukr.net.
Свідоцтво про держреєстрацію ДК №3274 від 04.09.2008 р.

Віддруковано в ПП Озеров Г. В.
м. Харків, вул. Університетська, 3, кв. 9.
Свідоцтво про реєстрацію: № 818604 від 02.03.2000.