МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

ЖАВОРОНКОВ Марк Михайлович

УДК 793.8:792.9(477)

ДИСЕРТАЦІЯ

ФЕНОМЕН МИСТЕЦТВА ІЛЮЗІОНІЗМУ В КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ ТА КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЯХ В УКРАЇНІ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Спеціальність 034 – Культурологія

Подається на здобуття ступеня доктора філософії з культурології

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело. _____ М. М. Жаворонков

Науковий керівник: Денисюк Жанна Захарівна,
доктор культурології, доцент

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Жаворонков М.М. **Феномен мистецтва ілюзіонізму в культурних практиках та креативних індустріях в Україні початку XXI століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України, Київ, 2025.

У дисертації вперше в українській культурологічній науці здійснено комплексне дослідження феномену мистецтва ілюзіонізму в контексті культурних практик та креативних індустрій України початку XXI ст. Ілюзіонізм інтерпретується як платформа для трансляції соціальних і культурних меседжів, обміну ідеями, поглядами та ціннісними орієнтаціями, що створює багатокомпонентний культурний простір, сприяє міжкультурній взаємодії.

Перший розділ дисертації присвячено окресленню теоретичних і методологічних основ дослідження феномену мистецтва ілюзіонізму в контексті культурних практик та креативних індустрій, що дозволило визначити основні дискурси, в межах яких відбувається осмислення ілюзіонізму як культурного явища: естетичний, перформативний, семіотичний, інтермедіальний, психологічний та когнітивний. Історіографічний аналіз засвідчив, що хоча феномен ілюзії та мистецтва ілюзіонізму активно розглядався в контексті театру, цирку, психології сприйняття та філософії мистецтва, проте його дослідження як цілісного культурного феномену, особливо в українському науковому дискурсі ще не набуло системного характеру, що й зумовило актуальність обраної теми дослідження.

У роботі здійснено історіографічний аналіз дослідження, який охоплює як українську, так і зарубіжну наукову літературу. Визначено, що переважна

більшість праць присвячена окремим аспектам історії видовищної культури, психології сприйняття, феноменології ілюзії, театрознавству, а також розвитку креативних індустрій. Водночас спостерігається фрагментарність дослідження ілюзіонізму як самостійного культурного феномену, що актуалізує потребу в міждисциплінарному підході та цілісному культурологічному аналізі.

Розглянуто понятійно-категоріальний апарат дослідження, уточнено ключові поняття «ілюзіонізм», «культурна практика», «креативні індустрії», «видовищна культура», тощо. З'ясовано, що мистецтво ілюзіонізму виконує функцію символічного вираження ідей, емоцій, світоглядних уявлень через видовищну форму, у якій традиційні наративи трансформуються у драматично-символічні акти, що виконують роль культурної комунікації, поєднуючи естетичне задоволення, рекреативну функцію та елементи колективного переживання. Ілюзіонізм не лише створює умови для емоційного відгуку та розваги, а й апелює до глибинних шарів свідомості, пов'язаних із вірою в надприродне, що дозволяє інтерпретувати його як особливий тип перформативної дії. У цьому контексті художнє оформлення і «подача» ілюзії як мистецтва виходить за межі естетичного і стає засобом філософського осмислення базових екзистенційних питань - сенсу буття, природи реальності та меж людського пізнання тощо. Такий підхід передбачає міждисциплінарне вивчення феномену ілюзіонізму, залучаючи філософські, соціологічні, релігієзнавчі, етнографічні та інші аспекти. Це дає змогу виявити зв'язок між розвитком інтелектуально-духовних цінностей людства та візуально-ігровими формами, що реалізуються у практиках ілюзії та маніпуляції. Таким чином, мистецтво ілюзіонізму інтегрується у ширший контекст видовищної культури, технологічних інновацій і соціокультурних взаємозв'язків сучасності.

Ілюзіонізм інтерпретується не лише як форма розважального мистецтва, а як багатоаспектне явище, що виявляє глибокі культурні сенси, моделює нові

типи естетичного досвіду, відображає трансформації в системі цінностей і комунікаційних стратегій сучасного суспільства.

Сформульовано методологічні засади дослідження, що поєднують культурологічний, аксіологічний, феноменологічний, підходи. Така методологічна синтезація дозволяє розглядати ілюзіонізм як складний соціокультурний феномен, що має комунікативне, символічне та ціннісне значення в сучасному українському культурному просторі.

У *другому розділі* дисертації здійснено культурологічний аналіз мистецтва ілюзіонізму як складного міждисциплінарного феномену, що виявляє себе в різних формах культурних практик початку XXI століття. Розділ структурується навколо трьох аналітичних блоків, кожен з яких розкриває окремі аспекти функціонування ілюзіонізму в сучасному культурному середовищі.

Розглянуто історико-культурне підґрунтя становлення ілюзіонізму, простежено його еволюцію від архаїчних магічних ритуалів до сучасних перформативних форм. Особлива увага приділяється когнітивним механізмам сприйняття ілюзії, що включають увагу, очікування, ментальні моделі, а також психологічним особливостям глядацького реагування. Показано, що ілюзіонізм виконує важливу антропологічну та комунікативну функцію, провокуючи глядача до переосмислення реальності.

Ілюзіонізм розглянуто як інтегральний компонент сучасної театральної сцени, вуличного театру, сценічного шоу та альтернативного перформансу. Досліджено, як ілюзіоністичні техніки активізують уяву, емоційну залученість, руйнують межі між сценою і глядачем, а також функціонують як засіб створення ефекту парадоксу та драматургічної напруги.

На основі проведеного аналізу циркових та естрадних форм видовищної культури встановлено, що яких ілюзіонізм зберігає свою канонічну основу, водночас адаптуючись до нових візуальних, технологічних та сценічних умов. Виокремлено тенденції до синтезу традиційних трюків із цифровими ефектами, інтерактивними елементами та аудіовізуальним дизайном.

Встановлено, що саме в естрадно-цирковому сегменті відбувається найбільш видимий перехід ілюзіонізму від ремісничої до інноваційної художньої форми.

Доведено, що мистецтво ілюзіонізму є органічною складовою видовищної культури, що виконує низку культурно-естетичних функцій: стимулює розвиток творчої уяви, формує естетичний смак, активізує критичне мислення та здатність до рефлексії. Завдяки властивій йому здатності до розширення меж сприйняття, ілюзіонізм актуалізує переосмислення художнього бачення світу та провокує глядача до осмислення екзистенційних категорій буття, любові, краси, долучаючи йо5го до надчуттєвого досвіду через візуально-концептуальні практики. Окреслено основні функції ілюзіоністичних практик у сучасному соціокультурному контексті, що виступають засобом емоційної регуляції, сприяють зниженню психоемоційної напруги, підтримці ментального здоров'я через ефект подиву, естетичного задоволення й когнітивного збудження. Крім того, ілюзіонізм формує особливі моделі взаємодії, що за своєю природою наближаються до механізмів інтерактивної гри, стимулюючи глядача до активної участі, інтерпретації й співтворчості.

У *третьому розділі* дисертації проаналізовано специфіку функціонування мистецтва ілюзіонізму в межах сучасних креативних індустрій України, з урахуванням технологічних, соціокультурних і ціннісних трансформацій, які відбуваються у просторі культурної комунікації на початку XXI століття. Ілюзіонізм розглядається як культурний феномен, що активно адаптується до нових умов цифрового середовища, фестивального руху та креативної економіки.

Розкрито трансформацію традиційного ілюзіонізму під впливом цифрових інструментів, зокрема соціальних медіа, відеоплатформ, технологій AR/VR, 3D-проєкцій. Доведено, що цифровізація відкриває нові можливості для візуальної побудови ілюзії, створення імерсивного глядацького досвіду та активної участі аудиторії, одночасно трансформуючи межі між реальним і

віртуальним мистецтвом. У ході дослідження було виявлено, що цифрове середовище та медіа-простір відкривають нові можливості для реалізації ілюзіоністських практик, сприяючи створенню інтерактивних мистецьких продуктів і залученню глядача до процесу творення. Мистецтво ілюзії в умовах цифровізації набуває нових форм, зокрема через віртуальну та доповнену реальність, що дозволяє розширити межі сприйняття та комунікації, гри з уявою та конструювання альтернативних культурних наративів. Ілюзія в цьому контексті постає як нова форма медіакультури, здатна впливати на соціальні уявлення, форми поведінки й естетичну свідомість.

Проаналізовано роль фестивального формату як простору для презентації, популяризації та інноваційної інтерпретації ілюзіонізму, особливо зарубіжних, які є більшою мірою репрезентативним для мистецтва сучасного ілюзіонізму. Показано, що участь ілюзіоністичних практик у фестивалях забезпечує не лише розважальну функцію, а й культурну інтеграцію, міжкультурний обмін і формування символічного капіталу митця в публічному просторі. Сучасні мистецьких фестивалів виступають особливими формами культурної практики, що сприяють діалогу культур, колективній творчості та естетичній комунікації. Ілюзіонізм у межах цих подій набуває значення інструмента не тільки розваги, але й культурного перекладу, міжкультурної репрезентації, інтерпретації локальної ідентичності в глобальному контексті. Фестивалі формують унікальне середовище для обміну символами, емоціями та сенсами, що активізує культурну динаміку та зміцнюють культурну дипломатію.

Здійснено аналіз соціокультурних і аксіологічних аспектів ілюзіонізму як феномену, що відображає ключові тенденції сучасної культури: зростання ролі віртуальності, переосмислення реальності, домінування естетичного досвіду над раціональним; та як компонента креативної інфраструктури, що виконує низку важливих функцій – від генерації культурного продукту до емоційного впливу, естетичного конструювання та трансляції цінностей.

Ілюзіонізм інтерпретується як інструмент формування нової культурної чутливості, який сприяє розвитку критичного мислення, креативного сприйняття та ціннісного діалогу в суспільстві.

Загалом аргументовано доведено, що мистецтво ілюзіонізму у просторі креативних індустрій України постає як динамічне, гнучке культурно-мистецьке явище формування культурної свідомості, актуалізації соціального досвіду, рефлексії над ціннісними змінами в суспільстві, репрезентуючи синтез традицій і інновацій, візуального та смислового, естетичного і комунікативного, що визначає його провідну роль у трансформаційних процесах сучасної культури.

Ключові слова: ілюзіонізм, мистецтво ілюзіонізму, культурні практики, креативні індустрії, видовищна культура, цифрові технології, цифрові медіа, ілюзійний простір, естрадне мистецтво, циркове мистецтво, мистецькі фестивалі, креативність, цінності, інновації, інноваційний культурний продукт, соціокультурний простір.

SUMMARY

Zhavoronkov M.M. **The phenomenon of illusion art in cultural practices and creative industries in Ukraine in the early 21st century. –** Qualification scientific work on manuscript rights.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 034 – Cultural Studies, field of knowledge 03 Humanities – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kyiv, 2025.

The dissertation is the first comprehensive study in Ukrainian cultural studies of the phenomenon of illusionism in the context of cultural practices and creative industries in Ukraine in the early 21st century. Illusionism is interpreted as a platform for the transmission of social and cultural messages, exchanging ideas,

views, and value orientations, which creates a multi-component cultural space, promoting intercultural interaction.

The first chapter of the dissertation is devoted to outlining the theoretical and methodological foundations for studying the phenomenon of the art of illusionism in the context of cultural practices and creative industries, which helped identify the main discourses within which illusionism is understood as a cultural phenomenon: aesthetic, performative, semiotic, intermedial, psychological, and cognitive. A historiographic analysis has shown that although the phenomenon of illusion and the art of illusionism have been actively studied in the context of theatre, circus, perception psychology, and the philosophy of art, its study as a holistic cultural phenomenon, especially in Ukrainian scientific discourse, has not yet acquired a systematic character, which has determined the relevance of the chosen research topic.

The work has provided a historiographic analysis of the study, which covers both Ukrainian and foreign scientific literature. It has been determined that the vast majority of works are devoted to individual aspects of the history of entertainment culture, the psychology of perception, the phenomenology of illusion, theatre studies, as well as the development of creative industries. At the same time, there is a fragmentation nature of the study of illusionism as an independent cultural phenomenon, which highlights the need for an interdisciplinary approach and a holistic culturological analysis.

The conceptual and categorical apparatus of the study is considered, the key concepts such as ‘illusionism’, ‘cultural practice’, ‘creative industries’, ‘spectacle culture’ are clarified. It is found that the art of illusionism performs the function of symbolic expression of ideas, emotions, and worldviews through a spectacular form in which traditional narratives are transformed into dramatic and symbolic acts that perform the role of cultural communication, combining aesthetic pleasure, recreational function and elements of collective experience. Illusionism not only creates conditions for emotional response and entertainment, but also appeals to the deep layers of consciousness associated with belief in the supernatural, which

allows it to be interpreted as a special type of performative action. In this context, the artistic design and 'presentation' of illusion as art goes beyond the aesthetic and becomes a means of philosophical reflection on basic existential questions – the meaning of being, the nature of reality, and the limits of human cognition. This approach involves an interdisciplinary study of the phenomenon of illusionism, involving philosophical, sociological, religious, ethnographic and other aspects. In this way, the connection between the development of humanity's intellectual and spiritual values and the visual and playful forms realised in the practices of illusion and manipulation can be revealed. Thus, the art of illusionism is integrated into the broader context of spectacular culture, technological innovations and socio-cultural relationships of modernity.

Illusionism is interpreted not only as a form of entertainment art, but as a multifaceted phenomenon that reveals deep cultural meanings, models new types of aesthetic experience, reflects transformations in the system of values and communication strategies of modern society

The methodological principles of the study are formulated, combining culturological, axiological, phenomenological approaches. Such a methodological synthesis allows us to consider illusionism as a complex socio-cultural phenomenon that has communicative, symbolic and value significance in the modern Ukrainian cultural space.

The *second chapter* of the dissertation provides a culturological analysis of the art of illusionism as a complex interdisciplinary phenomenon that manifests itself in various forms of cultural practices of the early 21st century. The chapter is structured around three analytical blocks, each of which reveals separate aspects of the functioning of illusionism in the modern cultural environment.

The historical and cultural foundations of the formation of illusionism are examined, and its evolution from archaic magical rituals to modern performative forms is traced. Special attention is paid to the cognitive mechanisms of illusion perception, which include attention, expectations, mental models, as well as the psychological characteristics of the audience's response. It is shown that

illusionism performs an important anthropological and communicative function, provoking the audience to rethink reality.

Illusionism is considered as an integral component of the modern theatre, street theatre, stage show, and alternative performance. The study examines how illusionist techniques stimulate the imagination and emotional involvement, break down the boundaries between the stage and the audience, and function as a means of creating paradoxical effects and dramatic tension.

Based on the analysis of circus and variety forms of entertainment culture, it has been established that illusionism retains its canonical foundations, while adapting to new visual, technological, and stage conditions. The trends towards the synthesis of traditional tricks with digital effects, interactive elements, and audiovisual design are highlighted. It has been established that it is in the pop and circus segment that the most visible transition of illusionism from a craft to an innovative art form takes place.

It has been proven that the art of illusionism is an organic component of spectacular culture, which performs a number of cultural and aesthetic functions: it stimulates the development of creative imagination, forms aesthetic taste, activates critical thinking, and the ability to reflect. Due to its inherent ability to expand the boundaries of perception, illusionism actualises the rethinking of the artistic vision of the world and provokes the viewer to comprehend the existential categories of being, love, beauty, involving him in a supersensual experience through visual and conceptual practices. The main functions of illusionistic practices in the modern socio-cultural context are outlined, which act as a means of emotional regulation, contribute to the reduction of psycho-emotional tension, and support mental health through the effect of surprise, aesthetic pleasure, and cognitive arousal. In addition, illusionism forms special models of interaction that are by their nature close to the mechanisms of interactive play, stimulating the viewer to active participation, interpretation, and co-creation.

The *third chapter* of the dissertation analyses the specifics of the functioning of the art of illusionism within the modern creative industries of Ukraine, taking

into account the technological, socio-cultural, and value transformations that are taking place in the space of cultural communication at the beginning of the 21st century. Illusionism is considered as a cultural phenomenon that is actively adapting to the new conditions of the digital environment, the festival movement, and the creative economy.

The transformation of traditional illusionism under the influence of digital tools, in particular social media, video platforms, AR/VR technologies, 3D projections, is revealed. It is proven that digitalisation opens up new opportunities for the visual construction of illusion, the creation of an immersive viewing experience and active audience participation, while simultaneously transforming the boundaries between real and virtual art. The study revealed that the digital environment and media space open up new opportunities for the implementation of illusionistic practices, contributing to the creation of interactive artistic products and involving the viewer in the creative process. The art of illusion in the conditions of digitalisation takes on new forms, in particular through virtual and augmented reality, which allows expanding the boundaries of perception and communication, playing with the imagination and constructing alternative cultural narratives. Illusion in this context appears as a new form of media culture, capable of influencing social representations, forms of behaviour and aesthetic consciousness.

The role of the festival format as a space for the presentation, popularisation and innovative interpretation of illusionism, especially foreign ones, which are more representative of the art of modern illusionism, is analysed. It is shown that the participation of illusionist practices in festivals provides not only an entertainment function, but also cultural integration, intercultural exchange and the formation of the artist's symbolic capital in the public space. Modern art festivals act as special forms of cultural practice that contribute to the dialogue of cultures, collective creativity and aesthetic communication. Illusionism within these events acquires the meaning of a tool not only for entertainment, but also for cultural translation, intercultural representation, interpretation of local identity in a global

context. Festivals form a unique environment for the exchange of symbols, emotions and meanings, which activates cultural dynamics and strengthens cultural diplomacy.

The sociocultural and axiological aspects of illusionism as a phenomenon reflecting key trends in modern culture are analysed: the growing role of virtuality, rethinking of reality, dominance of aesthetic experience over rationality; and as a component of the creative infrastructure that performs a number of important functions – from the generation of a cultural product to emotional impact, aesthetic construction and transmission of values. Illusionism is interpreted as a tool for the formation of a new cultural sensitivity, which contributes to the development of critical thinking, creative perception and value dialogue in society.

In general, it is argued that the art of illusionism in the space of creative industries of Ukraine appears as a dynamic, flexible cultural and artistic phenomenon of the formation of cultural consciousness, the actualisation of social experience, reflection on value changes in society, representing a synthesis of traditions and innovations, visual and semantic, aesthetic and communicative, which determines its leading role in the transformational processes of modern culture.

Keywords: illusionism, art of illusionism, cultural practices, creative industries, entertainment culture, digital technologies, digital media, illusion space, pop art, circus art, art festivals, creativity, values, innovations, innovative cultural product, socio-cultural space.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України, затверджені МОН України

1. Жаворонков М. М. Конфігурація фестивального процесу мистецтв ілюзіонізму в діалогах міжкультурної взаємодії. *Вісник Маріупольського державного університету Серія: Філософія, культурологія, соціологія.* 2022. Вип. 23. С. 45–56. DOI: https://doi.org/10.34079/2226-2849-2022-12-23-45-57

2. Жаворонков М. М. Витоки феномену ілюзіонізму в синкретичних формах культури. *Культура і сучасність: альманах* 2022. Вип. 2. С. 60–65. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270548

3. Жаворонков М. М. Мистецтво ілюзіонізму в контексті сучасних тенденцій розвитку креативних індустрій України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2023. № 4. С. 32–37. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293713

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Жаворонков М. М. Ігровий процес «ілюзіонізму» в соціокультурному просторі України. *Матер. II Міжнарод. наук.-практ. конф. «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство», 10 листопада 2021 року, м. Київ.* Київ, 2021. С. 7–8.

5. Жаворонков М. М. Комунікативний аспект творчої діяльності представників жанру «ілюзія та маніпуляція» в українській діаспорі. *Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції «100 років української культури в екзилі», 8-10 грудня 2021 року, м. Київ.* Київ, 2021. С. 122–123.

6. Жаворонков М. М. Національний освітній процес мистецтва ілюзіонізму як невід'ємна складова інтеграційного симбіозу європейського освітнього простору. *Збірник наукових праць за результатами XVIII Міжнародної науково-практичної конференції «Методологія сучасних наукових досліджень», 12–13 травня 2022 року. м. Харків.* ХНПУ: Харків, 2022. С. 28–30.

7. Жаворонков М. М. Парадигма мистецтва ілюзіонізму як невід'ємна складова інформаційно-комунікативного простору України. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації», 21–22 червня 2022 року, м. Київ.* Київ, 2022. С 28–29.

8. Жаворонков М. М. Мистецтво ілюзіонізм як невід'ємна частина культурних і креативних індустрій. *ІІІ Всеукраїнська науково-практична конференція «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство», 10 листопада 2022 року. м. Київ.* Київ, 2022. С.64–65.

9. Жаворонков М. М. Креативні технології мистецтва ілюзіонізму в рамках соціокультурної діяльності. *V Всеукраїнська науково-практична конференція «Синтез мистецької науки,освіти та творчості в Україні та глобальному культурному просторі», 23–24 березня 2023 року, м. Ужгород.* Ужгород: АКМ, 2023. С.98–99.

10. Жаворонков М. М. Мистецтво ілюзіонізму в рамках культурного простору сучасності. *ІІ Міжнародна наукова конференція Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. «У пошуках нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур», 16–17 травня 2024 року. м. Київ.* Київ, 2024. С. 515–517.

ЗМІСТ

ВСТУП…… 16

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ……. 24

1.1. Історіографія проблематики дослідження…….. 24

1.2. Понятійно-категоріальний апарат та методологія дослідження….. 50

Висновки до 1 розділу …… 61

РОЗДІЛ 2. МИСТЕЦТВО ІЛЮЗІОНІЗМУ В КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ……... 63

2.1. Ґенеза ілюзіонізму: культурологічні та психологічно-когнітивні аспекти сприйняття ілюзій……..... 63

2.2. Мистецтво ілюзіонізму у театрально-перформативних практиках видовищної культури…… 88

2.3. Ілюзіонізм в естрадно-цирковому мистецтві: між традиціями та новаціями……... 106

Висновки до 2 розділу …… 131

РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦТВО ІЛЮЗІОНІЗМУ В СУЧАСНИХ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЯХ УКРАЇНИ…….. 134

3.1. Мистецтво ілюзіонізму в медіа-просторі та цифрових технологіях.. 134

3.2. Сучасні мистецькі фестивалі як середовище креативної комунікації та міжкультурного діалогу……..... 150

3.3. Ілюзіонізму у просторі креативних індустрій: соціокультурні та аксіологічні виміри…… 171

Висновки до 3 розділу.. …… 189

ВИСНОВКИ…….. 191

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ……... 198

ДОДАТКИ…….. 238

Додаток А. Список опублікованих праць за темою дисертації…… 238

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. У сучасному культурному просторі України початку XXI століття спостерігається активне зростання інтересу до різних форм мистецтва, серед яких особливе місце займає ілюзіонізм як феномен, що поєднує в собі елементи театрального дійства, психологічного впливу та візуального мистецтва, і який став невід'ємною складовою як дозвіллєвої сфери, так і креативних індустрій. Проте, попри зростаючу популярність ілюзіонізму, в українському науковому дискурсі він залишається недостатньо вивченим, що й зумовлює актуальність цієї проблематики. Відтак в розрізі культурологічного знання постає потреба осмислення ілюзіонізму не лише як розважального жанру, але як феномену культурної комунікації, інструменту художньої інноватики, засобу міжкультурного діалогу тощо. Оскільки креативні індустрії відіграють дедалі важливішу роль у багатьох актуальних проблемах формування культурної політики, ідентичності, сучасних культурних практик вивчення мистецтва ілюзіонізму дозволяє висвітлити нові аспекти взаємодії між творчістю, ринком і соціальними трансформаціями.

Мистецтво ілюзіонізму має глибоке історичне коріння і завжди було важливою частиною видовищної культури, виконуючи не лише розважальну, а й комунікативну, когнітивну та навіть сакральну функції. У XXI столітті в умовах розвитку цифрових технологій, соціальних мереж і нових медіа, ілюзіонізм отримав новий імпульс до розвитку, інтегруючись у різні сфери креативних індустрій. В Україні це мистецтво перебуває на стадії активної трансформації і становлення, поєднуючи традиційні форми з інноваційними підходами, що робить його важливим об'єктом культурологічного аналізу.

Попри зростання інтересу до феномену ілюзіонізму в масовій культурі та креативних індустріях, наукові дослідження цього явища в українському контексті залишаються недостатніми, оскільки більшість робіт зосереджена на історичному аспекті або окремих постатях ілюзіоністів, тоді як питання

взаємодії ілюзіонізму з сучасними технологіями, соціальними процесами та креативними індустріями залишаються недостатньо вивченими.

Крім того, феномен ілюзіонізму в Україні має свої унікальні риси, зумовлені історичним контекстом, національними традиціями та впливом глобалізаційних і локаційних процесів. Саме тому його дослідження у площині культурних практик та креативних індустрій початку XXI століття дозволяє не лише доповнити існуючі наукові уявлення, а й сформулювати нові підходи до аналізу сучасного мистецького простору. Відтак аналіз мистецтва ілюзіонізму в культурних практиках та креативних індустріях сучасної України та в порівнянні із світовими тенденціями розвитку є важливим і актуальним завданням, що дозволяє не лише розширити уявлення про це явище, а й окреслити його перспективи розвитку в умовах цифрової епохи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана згідно з планами науково-дослідної роботи кафедри психології та гуманітарних дсициплін Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та відповідає дослідницькій тематиці кафедри «Актуальні проблеми теоретичної та практичної культурології» (державний реєстраційний номер № 0120U105692). Тему наукової роботи затверджено рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол №4 від 26 жовтня 2021 р.), уточнено рішенням Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (протокол № 9 від 06 лютого 2025 р.).

Мета дослідження – комплексний аналіз феномену мистецтва ілюзіонізму в культурних практиках і креативних індустріях України початку XXI століття, з’ясування його ролі в сучасному суспільстві, механізмів впливу на аудиторію та перспектив розвитку.

Поставлена мета зумовила потребу вирішити такі ***завдання:***

- з’ясувати стан наукової робленості проблематики дослідження, проаналізувати понятійно-категоріальний апрат та сформулювати методологію дослідження;
- прослідкувати ґенезу феномену ілюзіонізму, культурно-психологічні та когнітивні аспекти сприйняття ілюзій;
- проаналізувати присутність ілюзіонізму у театрально-перформативних практиках видовищної культури;
- окреслити традиції і новації ілюзіонізму в естрадно-цирковому мистецтві;
- проаналізувати мистецтво ілюзіонізму в медіа-просторі та цифрових технологіях;
- дослідити мистецькі фестивалі як середовище креативної комунікації та міжкультурного діалогу;
- виявити соціокультурні та аксіологічні виміри ілюзіонізму у просторі креативних індустрій.

Об’єкт дослідження – культурні практики та креативні індустрії України початку XXI століття.

Предмет дослідження – мистецтво ілюзіонізму як складова креативних індустрій в сучасному соціокультурному просторі.

Методологія дослідження дисертації ґрунтується на загальнонаукових принципах об’єктивності та цілісності. Методологія дослідження визначається *міждисциплінарним підходом*, що включає методи культурологічного, мистецтвознавчого та медіазнавчого аналізу. Основними методами дослідження є: *історико-культурний метод***,** що дозволяє простежити розвиток ілюзіонізму як мистецтва в контексті загальної динаміки розвитку світової культури та його ґенезу в українському культурному просторі. *Системний підхід* допомагає розглянути ілюзіонізм як складову частину сучасної культури та креативних індустрій. *Медіазнавчий аналіз* спрямований на вивчення інтеграції ілюзіонізму в цифровий простір на основі дослідження соцмереж та платформ (YouTube, TikTok, VR/AR

технології та ін.). *Культурологічний метод* у дослідженні ілюзіонізму дозволяє розглядати це мистецтво як багатофункціональний феномен, що має глибоке символічне, комунікативне та соціокультурне значення. *Семіотичний метод* у дослідженні феномена мистецтва ілюзіонізму дозволяє інтерпретувати ілюзію як знакову систему, що функціонує в межах культурного тексту. Ілюзіонізм, будучи видовищною формою, апелює до зорових, просторових, мовних і невербальних кодів, які транслюють певні смисли, архетипи, емоції та культурні уявлення. За допомоги *феноменологічного методу* ілюзіонізм розглядається як модус свідомості, що відкриває простір для тимчасової зміни раціонального мислення. Застосування феноменології виводить ілюзіонізм за межі суто сценічного явища й дозволяє інтерпретувати його як інструмент розкриття глибинних пластів людського досвіду, що торкається уяви, віри, емпатії, екзистенційних запитів та ін. Це особливо актуально у креативних індустріях, де емоційний контакт і занурення в сенси стають основою культурного продукту. *Аксіологічний метод* у вивченні мистецтва ілюзіонізму полягає у зосередженні на ціннісному вимірі цього феномена, зокрема на тих сенсах, ідеях та соціокультурних значеннях, які воно транслює та формує в суспільстві. На відміну від суто формального чи естетичного аналізу, аксіологічна перспектива акцентує увагу на тому, які цінності виражає ілюзіонізм, які запити аудиторії він задовольняє, та яку роль відіграє у формуванні ціннісних орієнтирів сучасної людини. Застосування цих методів дає змогу сформувати комплексний підхід до вивчення ілюзіонізму як сучасного культурного феномена, що інтегрується у сферу креативних індустрій.

Теоретичну базу роботи становлять:

- *наукові праці загальнотеоретичного та культурологічного спрямування* зарубіжних та українських дослідників (П. Бурдьє, Ю. Габермас, Г. Рікьор, М. Фуко, Ж. Бодрійяр, К. Келлнер, Г. Тейлор. С. Виткалов, П. Герчанівська, Л. Гоц, В. Марченко, Г. Мєднікова, С. Кримський, О. Павлова);

- *наукові праці, які засвідчують розробку проблематики ілюзіонізму, у тому числі в межах масової та видовищної культури* зарубіжних та українських дослідників (Г.-Й. Баке, Е. Гомбріх, Д. Девант, Ф. Каммерер, Г. Карафатті, Н. Маскелайн, Дж. Нейпл, С. Нортон, Дж. Ренді, Р. Стеббінс, Е. Тернер, Р. Уайзман, Р. Уїлсон; Т. Адамус, Л. Бабушка, В. Горбачевський, Ж. Денисюк, Т. Куницька, Г. Курінна, В. Проніна, О. Пожарська, О. Поспєлов, В. Пономарьов, О. Риджаніч, У. Ромашина, Ю. Скиба, К. Станіславська, Н. Слізко, О. Смірнова, С.Соболєвська, О. Ткачук, О. Троць, Г. Чміль);

- *роботи, присвячені проблематиці культурних практик та креативних індустрій* (Л. Флорида, А. Гім, Д. Белл, Р. Інґлехарт, М. Маклюен Т. Флю, Д. Хезмондалш, С. Дичковський, Т. Дробахіна, О. Засядьвовк, О. Копієвська, А. Кравченко, М. Міщенко, М. Пашкевич, І. Петрова, Х. Плецан, М. Проскуріна, А. Тормахова, Ю. Трач, О. Олійник, Н. Чорна;

- *праці з теорії мас-медіа, медіакультури та цифрових технологій*: Р. Барт, Ж. Бодрійяр, Ж. Дерріда, Ж. Дельоз, М. Фуко, Ж.-Ф. Ліотар, В. Беньямін, Д. Ваттімо, Ч. Пірс, У. Еко).

- дослідження з питань аксіологічної проблематики (А. Аронсон, Т. Парсонс, Н. Висоцька С. Кримський, О. Овчарук, С. Савченко, Т. Семигіна, В. Сіверс, С. Янковський).

Наукова новизна одержаних результатів дослідження полягає в комплексному аналізі мистецтва ілюзіонізму як феномену сучасної культури та його інтеграції у сферу креативних індустрій України, при цьому

уперше:

- комплексно осмислено феномен мистецтва ілюзіонізму як культурну практику, що поєднує елементи естетичного, перформативного та когнітивного досвіду в контексті соціокультурного простору початку XXI століття;

- концептуалізовано ілюзіонізм як культурно-мистецьке явище, що функціонує як засіб трансляції культурних цінностей і як інструмент

комунікації в умовах креативних індустрій. Виявлено специфіку ілюзіонізму в українських креативних індустріях, зокрема у цифрових медіа, фестивальному русі та перетині з театрально-естрадними формами;

- введено в науковий обіг авторське визначення понять: *перформативна ілюзія*, що є динамічною формою художнього вираження, у межах якої створення ілюзії відбувається в процесі живої дії (перформансу) й має на меті не лише візуальне враження, а й активну комунікацію з аудиторією, спонукаючи її до емоційного, інтелектуального або навіть тілесного залучення; *візуально-комунікативна структура ілюзії*, що постає складною системою взаємодії візуальних образів, символів і глядацького сприйняття, яка формує процес передачі сенсів та емоцій шляхом ілюзорних ефектів.

- окреслено та виявлено механізми естетичного конструювання уявного як сценічної ілюзії в культурному контексті, що є формою художнього відтворення реальності або вигаданого світу, що реалізується на сцені через ілюзорні засоби та інтерпретується у світлі соціокультурних, історичних та інших культурних кодів певної епохи чи спільноти, що ґрунтується на засадах гармонії, контрасту, ритміки, стилізації;

уточнено:

- понятійно-категоріальний апарат дослідження мистецтва ілюзіонізму, зокрема уточнено визначення понять «ілюзія», «ілюзіонізм», «креативні індустрії», «перформативні практики» у міждисциплінарному контексті;

- історико-культурну ґенезу ілюзіонізму, уточнено роль культурних практик магії, гри та театру у формуванні сучасного образу ілюзіоніста в українській культурі.

набуло подальшого розвитку:

- культурологічний підхід до аналізу видовищних мистецтв, який застосовано до ілюзіонізму як до форми інтерактивної комунікації з глядачем у контексті масової культури та креативних індустрій;

- дослідження фестивальної культури, яка розглядається як простір креативного вияву ілюзіонізму та засіб міжкультурного діалогу.

Теоретичне та практичне значення дослідження полягає в тому, що матеріали дослідження можуть стати основою лекційних курсів з культурології, історії культури та мистецтва, креативних індустрій.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням, у якому здійснено дослідження феномену мистецтва ілюзіонізму в культурних практиках та креативних індустріях в Україні початку XXI ст. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри психології та гуманітарних дисциплін Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та на міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство», (Київ, 10 листопада 2021 р.), «100 років української культури в екзилі» (Київ, 8–10 грудня 2021 року.), «Методологія сучасних наукових досліджень», (Харків, 12–13 травня 2022 р.), «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації» (Київ, 21–22 червня 2022 р.), «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 10 листопада 2022 р.), «Синтез мистецької науки,освіти та творчості в Україні та глобальному культурному просторі» (Ужгород, 23–24 березня 2023 р.), «У пошуках нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур» (Київ, 16–17 травня 2024 р.).

Основні публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 10 одноосібних публікаціях, з них: 3 статті у наукових фахових виданнях з культурології, затверджених МОН України; 7 публікацій апробаційного характеру у збірниках матеріалів науково-практичних конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається з анотації українською та англійською мовами, списку публікацій здобувача за темою дисертації, змісту, вступу, трьох розділів, поділених на всім підрозділів висновків у кінці розділів та загальних висновків, списку використаних джерел та літератури і додатків. Загальний обсяг дисертації: 240 сторінок, основний текст становить 181 сторінок, список використаних джерел містить 400 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблематики дослідження

Огляд наукової літератури з окресленої проблематики здійснюватиметься за різними тематичними напрямами, що забезпечить комплексний підхід до історіографічного аналізу з урахуванням хронологічної послідовності, що обумовлюється історичними витоками явища ілюзіонізму в культурі, а також з виокремленням зарубіжних наукових студій та безпосередньо українських. Це дозволить виявити спільні і відмінні ознаки у ступені вивчення і науковому трактуванні історичного контексту зародження і розвитку мистецтва ілюзіонізму, його еволюції до сьогодення та теоретичного осмислення на всіх історичних етапах, з урахуванням наукових підходів, загальнокультурних, суспільно-політичних чинників впливу, мистецьких тенденцій, технічних та технологічних інновацій тощо. Оскільки наш предмет дослідження є складним синкретичним феноменом і має низку взаємозв'язків з різними сферами діяльності, вбачатимемо за доцільне залучення до аналізу праць дослідників інших галузей наук, що дозволить розширити всебічне міждисциплінарне вивчення цього культурного феномену.

На сьогодні ілюзіонізм становить невід'ємну складову суспільного розвитку, що виявляється через динаміку становлення видовищної культури, узгодженої з історичною періодизацією трансформацій ідейних течій, світоглядних парадигм і суспільної думки. Його еволюція зумовлена культурними та соціальними зрушеннями, які впливають на сприйняття та формування видовищно-театралізованої діяльності як естетично оформленого мистецтва й важливого засобу міжкультурної комунікації й складової сучасних креативних індустрій. Як слушно відзначає Т Стендейдж,

«ілюзіонізм слід розглядати як візуально-художню практику, що функціонує через фізико-пластичну взаємодію тіла з матеріальним середовищем, залучаючи побутові, ритуальні предмети, спеціалізований реквізит і атрибутику як засоби створення видовищного ефекту. Ця дія трансформується у форму візуальної художньої нарації, яка ґрунтується на міфотворчих і містичних структурах» [368, 127].

На думку Дж. Соренсена, цінність ілюзіонізму «полягає в тому, що в системі соціальних взаємодій він постає як механізм, що сприяє формуванню цілісного світогляду, стимулює розвиток творчого потенціалу та гуманістичної природи особистості. Як форма драматично-концептуального мистецтва, ілюзіонізм є невід'ємною частиною духовного життя, репрезентуючи різноманітні моделі самовираження людини, її емоційно-інтелектуального стану. Водночас він активно функціонує не лише як культуротворчий чинник, але й як елемент соціально-економічної взаємодії, формуючи арт-простір, у якому митець і глядач виступають єдиною системою соціокультурної комунікації» [366, 74]. Слід зазначити, що мистецтво ілюзіонізму охоплює різні форми маніпуляцій сприйняттям глядача, має глибоке коріння у світовій культурі, а його витоки можна простежити ще з античних часів, коли жонглери, фокусники та вуличні артисти використовували оптичні трюки для створення видовищ. У Давньому Єгипті та Греції вже існували згадки про про ритуальні ілюзії, які використовувалися у храмових містеріях. У значній частині наукових праць, де висвітлюється історична ретроспекція явищ ілюзійного мистецтва, дослідники звертаються до його протоформ, що межують з ритуальними дійствами, релігійними обрядодіями, містеріями, магічними практиками, які розглядаються як специфічні, утаємничені дії і культурні практики людини, що могли чинити незвичний психологічний вплив на їх сприйняття.

Дж. Роберсон, досліджуючи релігію Стародавнього Єгипту, аналізує релігійні уявлення та практики, що репрезентуються як форма світогляду, що поєднує спосіб життя з рефлексивною філософією. Спираючись на письмові

джерела та археологічні свідчення, автор пропонує цілісне тлумачення єгипетської релігійної думки, зокрема її концепцій космогонії, життя, смерті та загробного буття. Такий підхід дозволяє реконструювати внутрішню логіку давньоєгипетського релігійного мислення та виокремити його базові принципи. Монографія пропонує ґрунтовний огляд ключових вірувань, священнодійств та культових практик, водночас деконструюючи сучасні стереотипні уявлення про давньоєгипетську релігію. Особлива увага приділена аналізу концептуалізації сакрального простору і часу, вербальним і візуальним репрезентаціям творіння, а також прагненню забезпечити гармонію і добробут у земному житті шляхом підготовки до загробного існування [352, 342].

Дослідниця Е. Тітер у монографії «Religion and Ritual in Ancient Egypt» пропонує прагматичний підхід до вивчення давньоєгипетської релігії, зосереджуючись не на абстрактних чи езотеричних доктринах, а на вивченні релігії як повсякденної соціокультурної практики. Авторка аналізує, яким чином давні єгиптяни взаємодіяли зі своїми божествами, якими були форми їхнього релігійного поклоніння, і який вплив релігія справляла на щоденне життя населення. Книга репрезентує систематичний огляд ключових інституцій та феноменів давньоєгипетської релігійної культури, таких як функції жерців, структура храмів, святкові обряди, взаємодія між людиною та божеством, практика магії та уявлення про загробне життя. Спираючись на аналіз матеріальних джерел – артефактів і написів, Тітер реконструює практичні аспекти релігійної діяльності: хто мав доступ до храмових просторів і які ритуали там здійснювалися; хто обіймав жертовні посади, якою була їхня підготовка та обов’язки; якими були уявлення про смерть, поховальні практики та механізми спілкування між живими і мертвими; як відбувалася комунікація з божествами [374, 55].

Канадська дослідниця К. Страттон в роботі «Дочки Гекати: жінки та магія в стародавньому світі» зосереджуються на вивченні магії та гендеру в античному світі, зокрема на ґенезі магії як дискурсу інакшості та її

функціонуванні в різних культурних і соціальних контекстах античності. Дослідження охоплює аналіз проявів магічної практики та її сприйняття в класичних Афінах, у ранньому періоді Римської імперії, в християнських спільнотах I–III століть, а також у рамках Вавилонського Талмуда [372, 280].

У своїй фундаментальній праці «Історії» Геродот виступає не лише як хроніст, а й як філософ-дослідник, який, подорожуючи різними регіонами відомого на той час світу, детально фіксує спостережувані явища, часом застосовуючи елементи технічного аналізу. Зокрема, звертаючись до подій і культурних практик Єгипту приблизно 450 року до н.е., він описує діяльність жерців Персії, а також жінок у Лівії, які володіли магічними вміннями, що поєднували елементи мануальної спритності та спеціальних навичок, надаючи їм значного соціального авторитету. Окремо варто наголосити на Книзі IV, у якій Геродот зосереджується на територіях Скіфії. Тут він не лише реконструює соціально-побутові аспекти життя як малих, так і великих племен, але й докладно аналізує їхні релігійні вірування, шаманські практики та військові ритуали. Виявлені ним перформативні елементи цих практик мають спільні риси з формами ілюзіоністських виступів, які мислитель спостерігав у країнах Близького Сходу, що вказує на певну транскультурну подібність у релігійно-магічних уявленнях давніх народів [11].

Давньогрецький письменник Лукіан у сатиричному творі «Александр, або Лжепророк» створює критичну нарацію, в якій викриває постать релігійного шарлатана Александра. Побудована у формі сатири, оповідь демонструє, як цей персонаж, привласнюючи собі статус сина Зевса та пророка, успішно маніпулював масовою свідомістю, використовуючи різноманітні ілюзіоністичні прийоми, риторичні стратегії та психологічні механізми впливу для досягнення власних цілей і здобуття соціального капіталу шляхом експлуатації довіри віруючих [306].

У роботі «Мистецтво і театр у стародавньому світі» Р. Грін здійснює огляд театру в давньогрецькому суспільстві від його раннього зародження до елліністичного періоду, акцентуючи увагу на візуальності театру, знайдені на

грецькій кераміці, починаючи з V століття до н. е., включаючи зображення хорів з трагедій і комедій, а також сцени з п'єс. Також ним розглядаються еволюція уявлень про театр протягом цього періоду та зміна популярності різних типів персонажів [261, 125]. Т. Гремматс, розглядаючи драму і театр Давньої Греції, дослідник наголошував, що драма завжди була безцінною «базою даних» для культури та освіти давньогрецьких глядачів, які дивилися її як виставу, репрезентуючи при цьому майже всі ідеї, послання, моральні цінності та знання, що складають так звану давньогрецьку думку та філософію, що співіснують та складаються з цінностей давньогрецької культури в цілому [257, 6].

Таким чином, науковій літературі, присвяченій дослідженню феномену ілюзіонізму в контексті античної культури Стародавньої Греції та Риму, простежується акцент на аналізі трансформаційних процесів, у межах яких ілюзіоністичні практики поступово еволюціонували в складову драматично-видовищного мистецтва, формуючи засади театральної дії як естетичної та комунікативної практики. Також у ранній фазі формування видовищної культури в межах театрального та драматично-сценічного дійства (VI століття до н.е.) простежується важлива трансформація: візуально-пластичний перформанс, який спершу функціонував як складова частина релігійно-церемоніального ритуалу, під впливом семіотичних механізмів греко-римської культури поступово набуває розважального характеру. Цей процес знаменує перехід від сакрального до світського простору культури, що проявляється в активному розвитку форм дозвілля, зокрема в організації народних свят і спортивних змагань, присвячених грецьким і римським божествам.

К. Абрахамссон у своїх дослідженнях охоплює широкий спектр історичних і культурних проявів магії — від давньоскандинавського шаманізму до сучасних окультних практик, аналізуючи інтуїтивну схильність людини до магічного мислення та досліджує механізми, через які ця схильність може бути деформована як офіційними релігійними інституціями,

так і закритими окультними спільнотами. Особливу увагу приділено міждисциплінарному аналізу зв’язків магії з психоделічним досвідом, чаклунством, шаманізмом, паломництвом, юнгіанською концепцією індивідуалізаці, що перетинає межі філософії, мистецтва, науки, релігії, міфології та психології, зберігаючи свою актуальність у контексті сучасної культури [183, 64]. У середньовічний період феномен ілюзійного мистецтва набуває особливої виразності у межах спеціалізованої сценічної дії, виявляючись у розмаїтті трюкових ефектів, технологічно-інженерних інновацій, художньо-стилістичних візуальних образів, акторських масок і драматично-поетичних етюдів. Саме в цей час спостерігається формування первинних жанрових класифікацій, які закладають основи поділу на драматичні та комедійні форми, а також інтеграції елементів сміхової культури в театральне мистецтво. У середньовічній Європі ілюзіонізм був частиною вуличних вистав і ярмаркових розваг, однак часто його сприймали як шарлатанство або навіть чаклунство, що могло призвести до переслідувань.

У роботі «Магія в Середньовіччі» Р. Кікхефер досліджує зростання та розвиток магії в середньовіччі, поєднуючи її зв'язок з релігією, наукою, філософією, мистецтвом, літературою та політикою, таким чином ставлячи магію наріжним каменем середньовічної культури. Крім того, він висвітлює питання, яким чином магія слугувала точкою дотику між народними масами та елітою тогочасного середньовічного суспільства, і як реальність магічних вірувань відображається в художній літературі [290, 68].

У праці А. Классена «Магія та маги в Середньовіччі та ранньому новому часі: від окультизму до сучасних наук, медицині, літературі, релігії та астрології» досліджується поняття «магії» в історичному та літературному контексті Середньовіччя (V–XV століття), а також аналізуються процеси формування уявлень про видовищні ілюзіоністські практики в межах релігійної доктрини та альтернативних містичних парадигм з використанням діахронічного підходу [210, 286].

Дослідник М. Бейлі у своїй роботі «Епоха магів: періодизація в історії європейської магії» аналізує історичну еволюцію магічного та ілюзіоністського мистецтва в контексті Західної та Східної Європи, з акцентом на ключові етапи трансформації візуальних практик цього феномену. Досліджується вплив ілюзіонізму на окремі ідейні течії, а також на формування суспільного сприйняття магічного мистецтва. Особливу увагу приділено Середньовіччю як визначальному періоду, що став осередком розвитку видовищності під впливом поширених у той час соціокультурних стереотипів [191].

З Ренесансом прийшло зацікавлення науковими експериментами, і деякі ілюзії почали пояснюватися з точки зору фізики та механіки. Необхідно відзначити дослідження фахівця з журналістики Техаського університету А. Еттіна «Магія в мистецтві: відмова мага від магії в англійській драмі доби Відродження», у якому проаналізовано театральні архівні джерела європейських труп XVI століття, манускрипти Йєроніма Босха, а також твори Вільяма Шекспіра і Крістофера Марлоу. У роботі простежується процес трансформації ілюзіоністських практик у мистецтві зазначеного періоду, зокрема відмова від буквального образу мага на користь метафоричного осмислення художності, творчості та сценічного артистизму [237].

Варте уваги також дослідження Ф. Л. Борхардта «Маг як чоловік Ренесансу», яке становить значущий внесок у вивчення видовищного ілюзіонізму доби Відродження. У цій праці автор простежує трансформацію ролі ілюзіоніста в контексті інтелектуальних і культурних зрушень XVI століття. Аналізуються архівні джерела, що засвідчують функціонування ілюзіоністських практик у соціокультурному просторі Італії, Німеччини, Франції та Англії, з акцентом на їхнє місце в суспільстві та вплив на формування художньо-естетичних концепцій. Особливу увагу приділено порівняльному аналізу, що висвітлює відмінності між середньовічними фокусниками та ренесансними артистами [198, 76].

Дисертаційне дослідження канадської дослідниці Л.Т.Мітчел присвячене культурному використанню магії в Англії у XV столітті, де дослідниця, зокрема, розглядала, як магія використовувалася людьми для створення своєї ідентичності, як окремих осіб, так і в спільноті, акцентуючи питання на тому, що магія вільно змішувалася з немагічними текстами в рукописах. Крім того, дослідниця виділяє звичайні та трансгресивні якості магії, щоб створити для себе ідентичність, що базується на квазі-клерикальній маскулінності та ігрових якостях магії [326, 93].

У контексті вивчення розвитку ілюзіоністських практик кінця XV — початку XVII ст. заслуговують на увагу наукові праці дослідників Кембріджського університету, зокрема В. Л. Хайна та Б. Вікерса, як-от дослідження «Марін Мерсен: Ренесансний натуралізм і ренесансна магія», де розкривається вплив ілюзіонізму на формування інтелектуальних течій XVII століття, з особливим акцентом на його роль у трансформації суспільного уявлення про магію в межах натуралістичної філософії доби Ренесансу [270, 171].

Значну увагу приділено еволюції світоглядних орієнтирів тогочасних науковців і практиків видовищних мистецтв, а також їхнім підходам до інтерпретації художньо-стилістичних наративів, що включали елементи ілюзії, трюків і маніпуляцій. У цьому контексті варто також згадати дослідження П. Замбеллі «Біла магія, чорна магія в європейському Ренесансі», яке висвітлює складну типологію магічних практик та їхній вплив на культурну свідомість епохи. Особливо підкреслюється поступове відмежування ілюзіонізму від традиційного магічного мислення, у результаті чого він сформувався як окремий культурний феномен, інтегрований у сценічні та розважальні інституції — зокрема театр і простори публічного дозвілля [398, 216].

У роботі французької дослідниці Б. Бенсоуд-Вінсент «Наука та видовище в епоху європейського Просвітництва» зазначається, що У XVIII столітті наука активно популяризувалася через публічні демонстрації, що

поєднували експеримент, розвагу й освіту. Всі наукові досягнення, як-от повітряні насоси, електричні машини, механічні планетарії та інші прилади демонструвалися в академіях, салонах, ярмарках і на вулицях Європи — зокрема у Великій Британії, Німеччині, Італії та Франції. Ці покази виконували як дидактичну, так і розважальну функцію, відображаючи характерну для епохи Просвітництва інтеграцію науки в ринкову та культурну сфери, де експеримент слугував засобом легітимації знань, задовольняючи водночас інтереси науковців, ремісників і світського суспільства. Саме такі демонстрації сприяли розвитку ілюзіонізму та видовищної культури доби Просвітництва [194, 112].

Разом з тим, вчений Л. Шмідт розглядав демонологію та черевомовлення, що посіло чільне місце як форма просвітницького видовища, що слугувало інструментом критичного осмислення релігійного досвіду, зокрема уявлень про богоявлення, що розглядалися як результат ілюзорного сприйняття. Чудесні феномени, пов’язані з «побожним слухом», зокрема божественні звернення, демонічна одержимість, пророчі висловлювання, містичні мови, оракули чи звуки, пов’язані з шаманськими ритуалами, дедалі частіше інтерпретувалися як наслідки акустичних ілюзій, підвладних емпіричному аналізу та театралізованому відтворенню [358, 286].

Відтак епоха Просвітництва постає як період інтенсивного формування видовищної культури та сценічно-театралізованого мистецтва, яке функціонувало як важливий інструмент культурної комунікації. Через художньо-перформативні форми самовираження були створені нові уявлення про дозвілля, що активно залучали широкі соціальні верстви до участі в культурному житті. У цьому контексті ілюзіонізм трансформувався з простої розваги у значущий культурний феномен, який втілював інтелектуальні й творчі досягнення свого часу, поступово набуваючи популярності серед масової аудиторії [216].

Новий етап розвитку ілюзіонізму припадає на XIX століття, коли мистецтво фокусів набуває популярності завдяки театралізованим виставам.

Французький ілюзіоніст Жан Ежен Робер-Уден (1805–1871) став одним із перших, хто перетворив магічні вистави на сценічне мистецтво, використовуючи інноваційні технічні засоби. Його приклад наслідував Гаррі Гудіні (1874–1926), який розширив межі ілюзіонізму, додавши елементи екстремальних втеч і психологічного впливу.

Аналізуючи еволюцію феномену ілюзіонізму в період Промислової революції (кінець XIX — початок XX ст.), П. Дімажіо відзначає цей етап як один із ключових у становленні сучасного мистецтва ілюзії. Завдяки технологічному поступу відкрилися нові технічні можливості для створення складних сценічних трюків та ілюзій, які водночас відображали актуальні культурні й соціальні процеси епохи [227, 59].

Дослідниця Дж. Роберсон слушно наголошує, що Розквіт сценічної магії у дев'ятнадцятому столітті співпав з розвитком видавничої справи та друкованих ЗМІ. Фокусники, що виросли в цій медіакультурі, представляли себе як читачів, письменників та виконавців. Після півстоліття відомий ескапіст Гаррі Гудіні, який також був як читачем, так і письменником, звернувся до Робера-Удена, знайомого лише завдяки його мемуарам. У своїй роботі «Викриття Робера-Удена» (1908) Гудіні засуджує претензії свого кумира на унікальність та винахідливість, користуючись великою бібліотекою магічних тексів та видань [351, 72].

Мистецтво ілюзіонізму, незважаючи на його багатовікову історію, довгий час залишалося поза увагою академічної науки. До XIX ст. ілюзіоністична діяльність розглядалася переважно як розважальна або навіть містична практика. Перші спроби її аналізу зустрічаються у трактатах з філософії та психології сприйняття, де автори досліджували природу обману та ілюзорного досвіду.

Один із перших систематичних підходів до аналізу ілюзіонізму як мистецтва належить тому ж Ж. Е. Робер-Удену, який у своїй праці «Magie et Physique Amusante» (1854) описав технічні та психологічні аспекти фокусів, тим самим заклавши основу для подальшого теоретичного осмислення цього

феномена. Його наукова праця стала важливим джерелом для пізніших досліджень сценічної магії [278].

Звернімо також увагу на наукові дослідження про мистецтво ілюзіонізму у контексті культури від кінця XIX до початку XX ст., які є цінними джерелами для аналізу даного феномену того часу. Так, зокрема, К. Сомервілль у своїй праці «Чиста магія: Гудіні та мистецтво ілюзії», досліджуючи постать Гаррі Гудіні, використовує архівні свідчення американської акторки Сари Бернар, звертаючи при цьому увагу на методи та техніки самого артиста, які вплинули на розвиток мистецтва ілюзіонізму та стали новаторськими у створенні видовищно-театралізованих вистав [365, 107].

У дослідженні Е. А. Доуеса докладно висвітлюється ситуацію та перспективи конкретної тематики ілюзіонізму на початку XX століття, розкриваючи вплив видовищ ілюзіонізму на культурне життя британського суспільства в період з 1900 по 1905 рік, а також їхню роль у формуванні театральних вистав [230, 193].

Дослідниця Е. Батлер аналізує еволюцію західної магії, аналізує загальний вплив магічних практик та ритуалів на літературу та видовища, які грають ключову роль у зміні соціальних поглядів Європи на містику загалом. Вона вивчає прояви магії у різних аспектах культури, включаючи мистецтво ілюзіонізму та його виконавців [200, 217].

У кінці XIX – на початку XX ст. увага до ілюзіонізму зросла в контексті розвитку театрального мистецтва та раннього кінематографа. Французький режисер і фокусник Жорж Мельєс (Maries-Georges-Jean Méliès) (1861-1938) показав, як ілюзіоністичні техніки можуть бути адаптовані для екранного мистецтва, що стало важливим кроком у розвитку візуальних ефектів у кіно. Спецефекти у фільмах Ж. Мельєса стали своєрідним продовженням сценічного ілюзіонізму. Згодом мистецтво ілюзії та магії інтегрувалося у телебачення, що сприяло зростанню популярності таких артистів, як Девід Копперфільд, Дерен Браун та Девід Блейн.

У середині XX ст., зокрема під час Другої світової війни мистецтво ілюзіонізму розвивалося в двох напрямках – як філософська течія та як видовищно-сценічна практика, що адаптовувалася до умов соціокультурних змін, політичних трансформацій та технологічних інновацій того часу. Окремо слід наголосити на практичних посібниках, а також дослідницьких книгах, що випускалися на той час, це зокрема, праця Л. Давенпорта «Магія Рук» (1941 рік.) [229]; Н. Маскелайн, Д. Девант «Наша Магія» (1946) [318]; та багато інших матеріалів, що формували мистецтво ілюзіонізму просторі культури того часу.

Сучасні наукові статті є не менш важливими джерелами, які допомагають проаналізувати розвиток мистецтва ілюзіонізму, висвітлюючи вплив соціально-політичних обставин на його еволюцію під час Другої світової війни та післявоєнного відновлення. М. Бальфур досліджує розвиток театрального мистецтва під час режимів війни й окупації, зосереджуючи увагу на стратегіях виживання колективів та митців під дією пропаганди [192].

Дослідження Е. Курландера присвячене висвітленню проблематики використання окультизму нацистським режимом та окультних практик «прикордонного наукового» мислення серед німецького населення та в самій нацистській партії, розрізняючи популярний або комерційний окультизм, який вони вважали ідеологічно «сектантським», та прийнятний «науковий» окультизм, який загалом періодично спонсорувався режимом, що було свідченням популярності надприродного та мислення серед німецького населення [297].

У XX ст. інтерес до ілюзіонізму проявився також у психологічному напрямку, зокрема активно розвивалися студії психології сприйняття ілюзій.

Вагомий внесок у розуміння когнітивного механізму сприйняття магічних трюків зробив швейцарський психолог і філософ Жан Піаже (1896–1980), який у своїх дослідженнях дитячого мислення аналізував, як люди, зокрема діти, сприймають ілюзії. Це висвітлено у працях «Перцептивні

механізми: ймовірнісні моделі, генетичний аналіз, зв'язки з інтелектом» (1961), «Мудрість та ілюзії філософії» (1965), «Уявні образи у дітей: дослідження розвитку образних уявлень» (1966) та ін. [248].

Американський дослідник Р. Грегорі у праці «Eye and Brain: The Psychology of Seeing» (1966) вивчав зорові ілюзії та когнітивні механізми, що лежать в основі сприйняття фокусів [263].

Зі зростанням просування технік і мистецтва ілюзіонізму в масовій культурі та медіа-середовищі у 1970–1980-х роках активізуватися також відповідні дослідження. Так, зокрема, американський дослідник театру Марвін Карлсон (нар. 1935) розглядав ілюзіонізм як одну з форм театрального мистецтва [205].

У кінематографічних студіях аналізувалися роботи американського кінорежисера, сценариста і актора Орсона Веллса (1915–1985), який поєднував ілюзіоністичні техніки з мистецтвом монтажу, виступаючи також і як ілюзіоніст [357].

Починаючи з 1990-х рр. спостерігається зростання інтересу до шоу-бізнесу та візуальних ефектів призвело до досліджень комерційних аспектів ілюзіонізму, що пізніше сформувалося у вивчення феномену ілюзіонізму як частини креативних індустрій

У працях американських культурологів аналізувалася соціокультурна роль ілюзіоністичних вистав, пов’язуючи магію з такими культурними сферами, як релігія, фінанси, стать та національність та ін. [335].

У XXI столітті історіографія проблематики ілюзіонізму розширилася завдяки міждисциплінарним підходам, зокрема нейроестетики та когнітивної науки. Сучасні дослідження нейропсихологів, таких як британська дослідниця Сьюзен Грінфілд (нар. 1950 р.), вивчають механізми роботи мозку під час сприйняття ілюзій. У своїй праці «Подорож до центрів розуму» С. Грінфілд пропонує об'єднуючу теорію свідомості, яка охоплює як феноменологічні психічні події, так і фізичні аспекти функціонування мозку;

також досліджує взаємозв'язок між емоційним досвідом та процесами в людському мозку [262].

У роботі А. Якобсен розкриває дослідження уряду Сполучених Штатів Америки щодо екстрасенсорного сприйняття та психокінезу та у справах окультизму й містицизму, окремо підкреслюючи практики мистецтва ілюзіонізму, аспект математично-психологічних трюків [277].

Мистецтво ілюзіонізму кінця XX – початку XXI століття розглядається як форма культурного вираження, що характеризується високим рівнем креативності та інновацій у межах видовищної культури. Його еволюція зумовлена концептуальним підходом до нових соціокультурних умов і контекстів духовного самовираження особистості через перформанс [288].

У роботі Е. Гомбріха висвітлюються питання взаємозв’язку мистецтва та ілюзії і загалом психологічним аспектам і прийомам зображення в образотворчому мистецтві, аналізуючи найбільш поширені. Автор розмірковує, що основою для розуміння ілюзій в мистецтві є інтерпретація, тобто вміння глядача «читати» зображення. Разом з тим, справедливо констатує той факт, що лише з урахуванням психологічних аспектів процесів створення та сприйняття зображень можна наблизитися до осмислення ключової проблематики історії мистецтва, а саме: чому людству знадобився тривалий період для досягнення правдоподібного відтворення візуальних ефектів, здатних створювати ілюзію подібності до реальності. На його думку, жодна художня практика не може бути повністю вільною від усталених умовностей [254, 291].

Ілюзійні прийоми в живописі розглядає Е. Дьюхерст, водночас аналізуючи й комп’ютерні можливості для формування і моделювання віртуального простору та його сприйняття через тіло. Дослідник зазначає, що наша сучасна культура, яка візуально базується на фотографічному зображенні, потенційно вкидається в «обман», коли індексне поле подібності порушується новими можливостями для ілюзії [232, 12].

Дослідник В. Екролль, досліджуючи техніку ілюзіонізму і технології здійснення трюків, доходить висновку, що магічні трюки можна розглядати як аналог демонстрацій гештальт-психології, оскільки, попри необхідність ретельного експериментального підходу, вони сприяють створенню яскравих феноменологічних ефектів, які здатні викликати сильне когнітивне враження у більшості спостерігачів. Сам факт класифікації певного явища як магічного трюку вказує на його виражену ефективність і потенційну цінність для дослідження пізнавальних механізмів. Таким чином, аналіз ілюзіоністських практик може внести вагомий внесок у розвиток когнітивної науки, подібно до того, як це свого часу зробили гештальт-демонстрації [235, 30].

Аналізуючи ілюзійні трюки і фокуси, з урахуванням особливостей психологічного впливу на глядачів американські та іспанські дослідники наголошують, що «візуальні, мультисенсорні та когнітивні ілюзії в магічних виставах відкривають нові вікна в психологічні та нейронні принципи сприйняття, уваги та пізнання» [221].

Д. Деннет розглядає ілюзіонізм як певний рівень майстерності за допомоги «сценічної магії», що включає в себе послідовність звичайних фізичних подій, хоча мозок створює ілюзію «зовнішності» з певною феноменальністю [226, 69].

Суттєвий вплив на розвиток цього феномену мають технологічні зрушення, які інтегрують компоненти економічного, освітнього, соціального та міжкультурного характеру. У такий спосіб ілюзіонізм формує новий тип культурного продукту, який активно функціонує в межах шоу-бізнесу та індустрії розваг. Виходячи з цього, мистецтво ілюзіонізму досліджують в контексті креативних індустрій, івент-менеджменту, фестивального руху, спеціалізованих освітніх платформ, а також як інструмент маркетингових стратегій. Через концертну діяльність та виступи професійних артистів-ілюзіоністів цей напрям забезпечує формування нових тенденцій у сфері масового споживання, підвищуючи привабливість таких галузей, як ігровий, стримінговий та туристичний бізнес [388].

У сфері медіа і цифрових технологій вагомими є праці дослідників, що аналізують використання спецефектів та тривимірної комп'ютерної графіки, яка використовується для створення зображень та відео (CGI), віртуальної і доповненої реальності (AR/VR) у магічних шоу. Проблематика розвитку мистецтва ілюзіонізму у контексті візуального культурного продукту висвітлюється в роботі Е. Тернер «Коробка трюків: критичний аналіз телевізійної магії двадцять-першого століття», у якій автор аналізує феномен трансформаційного переходу видовищних практик ілюзіонізму у вимір телевізійних, цифрових медіа каналів комунікації. Тернер досліджує як нові медіа формати в межах телевізійних передач, інтерактивних шоу, а також цифрових стрім-трансляцій вплинули на внутрішній конструкт, розвиток самого мистецтва ілюзіонізму, його підходів й естетико-інтегральних компонентів в аспекті самої видовищної дії. Як зразок, науковця оцінує світові медіа індустрії в рамках відомих на весь світ телеканалів, та стрім-сервісів, що відтворюють подібні візуально-розважальні проекти за участю відомих ілюзіоністів. Окремо досліджується вплив даних шоу на сприйняття видовищ ілюзіонізму суспільством [379, 85].

Цифрові маніпуляції з образотворчим простором, здійснені сучасними художниками, беруть участь у географічній деконструкції простору, стираючи межі між інтер’єром і екстер’єром, минулим і сьогоденням і змінюючи те, як глядач відчуває та розуміє образотворчий простір. Цей зсув у розумінні перспективи та просторових зв’язків інформує сучасних художників, які досліджують ілюзіоністський образотворчий простір [232, 4].

Значна кількість праць присвячена когнітивних особливостям ілюзійного мистецтва, що ґрунтуються на вивченні мозку та поведінкових реакцій. Спираючись на багатовікові традиції, ілюзіоністи створили високо контрольовані та легко відтворювані методики, які стабільно викликають передбачувані реакції майже у всіх представників аудиторії — без винятку. Їхні виступи впливають на широкий спектр когнітивних процесів, які зазвичай вивчаються в лабораторних умовах — від уваги та пам’яті до

механізмів сприйняття й прийняття рішень, як ізольовано, так і комплексно [204].

Психологічні аспекти ілюзій та ілюзійного мистецтва проаналізовані Е. Суббоцьким, наголошуючи, що «у сучасному цивілізованому суспільстві магічне мислення поступово витісняється з природного світогляду, зберігаючи свої залишки переважно в сферах мистецтва, релігії та уяви. Проте його рецидиви й далі виявляються в повсякденному житті як дітей, так і дорослих, що має низку неочевидних, але вагомих і подекуди парадоксальних наслідків для розуміння людської поведінки та світосприйняття» [373, 336].

Ілюзіонізм, на думку вчених, впливає на ключові психологічні та нейронаукові процеси, зокрема на увагу, сприйняття та пізнання. Він також охоплює аспекти свідомого усвідомлення, пов’язані з пам’яттю, ментальними подорожами в часі та феноменами обману. Незважаючи на це, мистецтво ілюзії досі не отримало такої самої наукової уваги, яку традиційно приділяють іншим видам мистецтва, таким як музика чи живопис [249, 270].

Загалом, дослідники відзначають, що «магічні ілюзії слугують ефективним інструментарієм для дослідників у галузі перцептивної та когнітивної науки, забезпечуючи можливість експериментального моделювання і перевірки гіпотез щодо основних компонентів свідомого досвіду» [347].

Німецька дослідниця Е. Фабер у дисертаційній роботі представляє нову когнітивну парадигму дослідження інсайту на основі засобів ілюзійного мистецтва та ілюзіонізму в цілому. Термін «інсайт» використовується для опису процесу, під час якого особа, що розв’язує проблему, раптово переходить від нерозуміння способу її вирішення до усвідомлення ефективного розв’язку і саме у цьому операційному визначенні інсайт розглядається як дискретна когнітивна подія, яка піддається емпіричному вимірюванню. Вважається, що прозріння виникає внаслідок процесів

ментальної реструктуризації, що призводять до раптового усвідомлення рішення [238, 10].

Вагоме значення для розуміння сутності феномену мистецтва ілюзіонізму має аналіз об'єктивності трюків і фокусів, що демонструються ілюзіоністами та їх вплив на глядача і його психіку. За переконанням вчених, «у центрі цього загадкового виду мистецтва лежить ілюзія неможливого, що стало предметом нашого систематичного аналізу взаємозв'язку між феноменом неможливості та явищем магії. Останніми роками наукова спільнота активно досліджує механізми, за допомогою яких ілюзіоністи створюють свої ефекти. Ці дослідження сприяли формуванню глибокого розуміння психологічних прийомів, що використовуються для цілеспрямованого впливу на свідомий досвід глядача» [296, 420].

Британський дослідник П. Ламонт у своїй праці зазначає, що ілюзійні фокуси «слід розглядати як об'єкти наукового дослідження самі по собі, які можна вивчати з точки зору їхніх специфічних компонентів і які можна пояснити в психологічних, нейронних і функціональних термінах». Він також стверджує, що фокуси можна вивчати з точки зору взаємозв'язків між ефектами та методами [298, 1].

Німецький вчений Г.-Й. Баке розглядає й аналізує ілюзіонізм крізь призму сценічного мистецтва та тілесних практик, за допомоги яких і формується парадокс фокусу для публіки [190].

У роботі Д. Левіна ілюзійні трюки розглядаються в контексті освітньої діяльності з метою сприяння підвищенню навчання і засвоєння матеріалу та покращенню соціального та емоційного здоров'я: «різноманітні ілюзії можуть ефективно сприяти формуванню та вдосконаленню когнітивних навичок у студентів, зокрема таких, як виконання складних інструкцій, розвиток послідовного мислення, збереження інформації в пам'яті, формування абстрактних понять і стратегій розв'язання проблем» [305, 16].

Іспанські дослідники також вважають, що в певній мірі «ілюзіонізм і магічні трюки можна використовувати як педагогічні стратегії для розвитку

соціальних, особистих і когнітивних навичок, але вплив магії на розвиток комунікативних навичок в освітній сфері продовжує вивчатися, тому це дослідження має на меті дослідити, як використання магічних трюків у класі може сприяти зміцненню комунікативної взаємодії між учителем і учнями» [307, 1447].

Торкаючись питань реалізації художньо-творчого потенціалу явищ ілюзіонізму у вимірі новітніх підходів до розвитку мистецько-видовищної діяльності, варто зауважити на аналізі різноманітних подій, заходів, фестивалів, що висвітлюють інноваційні й креативні підходи до реалізації творчості явищ ілюзіонізму, їх взаємодії з соціокультурним простором, потенційних тенденції економічного, міжкультурного, соціального контексту, форм нових мистецьких задумів, що є доступними до спостереження через канали інтернет-комунікації, веб-сторінок, окремих сайтів, відеоматеріалів, форумів, виступів, тощо, слід підкреслити на книзі-посібнику, що висвітлює мистецтво ілюзіонізму у лоні перспективної сфери розвитку індустрій розваг і відпочинку.

Дослідник Р. Стеббінс розглядає розвиток мистецтва ілюзіонізму в контексті виробництва естрадного мистецтва [369].

Дослідниця Е. Тернер головний акцент у своїй праці робить на перформативному мистецтві, зокрема проектах телевізійного формату. Окремо виділюється вулична магія як перформанс, яка зберігає зв’язки з «живою» практикою [379, 21].

Не менш важливим матеріалом, що стосується розвитку зазначеного феномену в рамках індустрій розваг є праця Х. Нельмс «Магія та шоу-менеджмент: Посібник для фокусників», у якій розглядаються різноманітні аспекти створення візуально-видовищного етюду, включаючи практичні комбінації та трюкові ефекти виходячи з правил конструювання актуального перформансу, його організації в рамках сучасного івент-заходу. Виокремлюється поетапна розробка виступу, що включає підготовку сценарію, технічне забезпечення, а також репрезентаційні процеси в ключі

формування різноманітних маркетингових, рекламних, креативних стратегій, що допомагають майбутньому артисту стати успішним виконавцем [329].

У контексті розвитку креативних індустрій та креативної економіки результати діяльності, як відзначають М. Даутай та М. Россі, здебільшого набувають форми творчих послуг, а не матеріальних продуктів. Через їхню нематеріальну природу значно складніше здійснювати точну кількісну та вартісну оцінку обсягу послуг, що надаються, зокрема в таких секторах, як цифрові медіа [225, 597].

Українські наукові студії з питань мистецтва ілюзіонізму майже відсутні, систематичних академічних досліджень ілюзіонізму в Україні небагато, а окремі роботи аналізують його місце в сучасному шоу-бізнесі, видовищній культурі та інтеграцію у цифрові мистецькі практики тощо. Разом з тим, варто зазначити, що низка робіт українських вчених торкалася дослідження витоків мистецьких явищ ілюзіонізму в історичній ретроспективі, як в загальносвітовому аспекті, так і на українських теренах різних історичних періодів та сучасності.

Відповідно, зазначимо про роботи таких дослідників, які торкалися ілюзійно-магічних практик в контексті дослідження давніх світових культур та релігій: Б. Бондарюк, Я. Яновський «Давньоєгипетська релігія: космологія, космогонія, культи, обряди та містерії» [14]; Б. Бондарюк, І. Возний «Релігійна атрибутика містерій у греко-римському соціумі» [13]; В. Матєєв «Релігійна свобода в іудаїзмі і проблема національної самоідентифікації євреїв» (2002 рік) [89]; І. Петрова «Свобода і необхідність у дозвілєєвих практиках Давньої Греції» [110]; «Становлення та розвиток дозвілля як соціально-культурного явища в Античному Римі» [111]; Є. Литвин «Загробне життя шумерів» [83]; І. Вовк «Міфологічний світ Стародавнього Шумеру. «Старі» і «нові» боги шумеро-аккадської міфології» [20]; М. Плющева «Трансформація поняття гри від античності до сучасності. Обумовленість гри тілесністю та мовою» [120]; М. Крипчук «Символічна образність масових видовищ Давньої Греції (на прикладі Діонісійських містерій)» [79].

Сучасні наукові розвідки, зокрема праця О. Марчук «Філософсько-культурологічний аналіз трансформації бачення в контексті античного театру», акцентують на тому, що театр у початковий період свого становлення функціонував як особлива форма комунікації з надприродним. Його витоки простежуються у ритуальних практиках, присвячених вшануванню божеств. У Стародавній Греції театральна діяльність була тісно пов’язана з культовими святами [92].

У роботі Г. Вартієнко розглядається зв'язок між давніми скіфськими ритуалами та містеріальними традиціями. Аналізуються елементи обрядово-інтерактивних дій Скіфського народу, що включають використання концепцій ефектів, та методик подібних до трюків ілюзіонізму ранніх іранських вчень [16]. У роботі О. Троць досліджуються питання давньогерманських магічних технік, застосовуючи історично-порівняльний аналіз [163].

Таким чином, дослідження українських науковців у сфері історії протоявищ ілюзіонізму в стародавніх культурах та релігіях свідчать про високий рівень міждисциплінарного підходу, що охоплює релігієзнавство, філософію, культурологію, історію та етнологію. Вивчення таких феноменів, як ритуальна дія, символічне мислення, сакральна театралізованість та міфологічна образність, дозволяє реконструювати уявлення давніх народів про надприродне через призму ілюзорного сприйняття. Ілюзіонізм, виявлений у структурі обрядів, демонології чи сакральних символах, постає не лише як форма розважального мистецтва, а як глибоко закорінений у колективному досвіді спосіб комунікації зі світом «іншого» — трансцендентного, божественного, містичного. Ці дослідження українських науковців демонструють глибокий зв’язок між релігійними практиками, міфологічними уявленнями та елементами ілюзорного, що є важливим для розуміння витоків ілюзіонізму в стародавніх культурах.

У процесі вивчення етапів розвитку мистецтва ілюзіонізму в середньовічний період заслуговує на увагу наукова праця О. Жуковіна «Театр

епохи Середньовіччя як передумова виникнення трюкового мистецтва», в якій авторка досліджує концептуальні основи формування видовищної культури зазначеної епохи. Особливу увагу приділено впливу літургійної драми, містерій, а також виступів виконавців перформативних практик на еволюційні зміни в соціальній інтеграції, культурному поступі та емоційно-психологічному розвитку середньовічного суспільства. Ці явища, як зазначається, стали цілісним підґрунтям для подальшого становлення сценічно-візуального мистецтва, включно з елементами трюкового виконання [48, 445].

Д. Радченко досліджує роль та функціональне значення розважальних діячів у контексті формування святкових подій у середньовічній Європі, приділяючи увагу механізмам поширення культурних цінностей через ігрово-видовищну діяльність. Особливий акцент у його роботі зроблено також на вплив таких практик у межах Київської Русі, що дозволяє простежити культурні паралелі та локальні особливості в межах ширшого європейського контексту [130].

У контексті аналізу ілюзіоністських явищ епохи Просвітництва доцільно звернути увагу на низку українських наукових досліджень, зокрема на працю Н. Тодосієнко. У своїй роботі дослідниця висвітлює взаємозв’язок між еволюцією естетико-культурних уявлень про красу та розум, що стали основою для переосмислення ролі сценічного й театралізованого мистецтва. Ці процеси, як зазначається, відіграли значну роль у трансформації суспільного сприйняття видовищних форм, включаючи ілюзіонізм [157].

У дослідженні М. Тимошенко розглядаються ключові етапи еволюції західноєвропейського театру, акцентується увага на новаторських ідеях і концепціях театрально-драматичної творчості XVIII століття, а також на формуванні нових жанрових форм. Авторка простежує процес інтеграції видовищних та спеціалізованих дисциплін у ширший контекст перформативної динаміки, що забезпечувала колективне художнє переживання театральної дії [154, 216]. Н. Стратонова досліджує вплив й

розвиток магічно-видовищних ритуалів волхвів на культурне, соціальне та релігійне життя суспільства, роль у структурі устрою та відносинах з владою і народом [151, 128].

Водночас, звертаємо увагу й на добу Українського козацтва, де простежується певний зв'язок між традиційно-магічним типом мислення козаків та елементами видовищно-концептуального характеру, спорідненими з феноменами ілюзіонізму. Зокрема, Ю. Картечева аналізує розвиток характерництва як феномену, що виявлявся через ритуально-видовищні практики. Ці дії виступали не лише складовою військової підготовки, а й мали вагоме світоглядне значення для формування унікальної культурної ідентичності козацтва [59, 63]. Також представляє науковий інтерес наукова робота Т. Адамус, присвячена вивчення магічних практик на території Гетьманщини та під російських землях України у XVIII столітті, розкриваючи практики чарів та чарування, «оскільки володіння ними давало можливість тримати ситуацію під контролем, повернути її на користь того, хто чарує, або замовника», що дає можливість розуміння «системи цінностей пересічного селянина, його повсякдення та стосунків усередині громади» [2, 56].

У дослідженнях Ю. Котляр розглядаються фольклорні й ведичні мотиви, які простежуються в традиціях козаків-характерників. Ці елементи формують уявлення про характерників як про воїнів, наділених магічними й надприродними властивостями. Дослідник також частково окреслює специфічні прийоми та техніки, що демонструють подібність до ілюзіоністських практик і створюють ефект «чудесної» дії у свідомості спостерігача [67, 75].

Ю. Литвиновська висвітлює елементи давніх вірувань, обрядів і традицій, які увійшли до повсякденного життя козацької спільноти як частина соціокультурної спадщини, формуючи світоглядні засади козацтва та духовно-моральну свідомість його представників через ритуально-видовищні практики. [84]. А. Петраш досліджує феномен спіритизму,

акцентуючи увагу на ключових чинниках, які зумовили його виникнення в культурному середовищі, а також розглядає його вплив на формування культурного діалогу XIX століття [109].

Варто зауважити на історико-наукових дослідженнях, що частково, або найбільш дотично торкаються формування й руху розвитку явищ ілюзіонізму. Теоретичне осмислення сучасного розуміння мистецтва ілюзіонізму, ілюзійних практик, на жаль, як ми зазначали, не ставало предметом досліджень. Разом з тим, ми можемо віднаходити побіжні згадки в наукових роботах про ілюзійні маніпуляції, фокуси, магічні практики, чарівництво, тобто сферу, яка характеризується здатністю справляти на глядача/реципієнта незвичайний, надприродний вплив, у тому числі практики видовищної культури, театрального мистецтва тощо.

У цьому зв'язку зазначимо про дисертаційне дослідження О.Пожарської, присвячене висвітленню розвитку циркового мистецтва в культурному просторі України, де як складовою цього мистецтва торкаються питань ілюзії, пантоміми та ін. [122] Розглядаючи циркове мистецтва в контексті видовищної культури, дослідниця відзначає, що «що будь-яке видовище є формою емоційно-естетичного, ідейно-емоційного спілкування, то ефект співучасті, співпереживання й співтворчість глядача стають найважливішими характеристиками видовищного мистецтва» [122, 56], при цьому наголошуючи, шо «сприйняття циркового видовища багато в чому базується на рудиментарній вірі людини в чудесність світу, що властиво міфічній свідомості. Циркове видовище сприймається як чудо, коли артист ретельно приховує хитрощі всіх своїх трюків, адже глядач має забути, що це спритні трюки. Він повинен повірити, хоч на мить, у справжні чудеса, інакше видовище не відбудеться. Саме тоді катарсис від споглядання циркового мистецтва буде найбільш потужним» [122, 62].

Вивченню циркового мистецтва на західноукраїнських землях (кінець XVIII – XIX ст.) присвячене дисертаційне дослідження О. Поспєлова, що розкриває проблематику переважно в історичному ракурсі та за словами

автора «на прикладі історії культурного і повсякденного життя, побуту найбільших міст на західноукраїнських землях у XIX ст. простежуються етапи становлення та розвитку циркового мистецтва у регіоні. Маючі певні особливості, розвиток циркової справи відбувався синхронно з рештою міст імперії та Європи» [124, 181]. Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури розглядає Г. Курінна, наголошуючи, що циркове видовище створюється на основі загальнодраматургічних правил, а його сценарій є одним з різновидів драматургії та має зовнішню і внутрішню композицію або архітектоніку [80, 7].

Українська дослідниця Л. Гоц у дисертації розглядає концепт магії та поняття магічного у сучасній медіа культурі, при цьому аргументуючи посилення ролі магічного світогляду в сучасній медіа культурі, що «зумовлене сукупністю факторів (передусім це: глобалізація, сайєнтифікація, раціоналізація магічних учень, їх висока соціокультурна «пластичність», глибокі зміни у співвідношенні між соціокогнітивним і імагінативним шарами культури на користь віртуального)» [29, 12–13]. Водночас, характеризуючи особистість мага (того, хто стоїть за «чарівництвом», у нашому випадку – «фокусами»), вона відзначає такі його характеристики, як здатність маніфестувати «такі цінності та поведінкові стратегії, як володіння інформацією, високий інтелект, самореалізація, активність, орієнтація на прогрес, креативність, винахідливість, <…>, що сприяє вигідному для індивіда здійсненню притаманних капіталізму типів соціальної взаємодії і соціальній ефективності особистості, адже вони дозволяють успішно відповідати на мінливі умови існування» [29, 10–11].

Проблематика сучасного розуміння магії та магічного в культурі представлена у працях Г. Пирог та Н. Дубової («Особливості уявлень сучасних чоловіків і жінок про магію») [113]; О.Тиховської [155], Л. Корнєєвої та К.Солодкої [69], О. Гінди [26]. Дослідниця О. Смірнова у робтах осмислювала поняття магії з позицій філософсько-культурологічного знання [143], а також магічні практики у контексті художньої культури [142].

Окремо зазначимо про роботу П. Ковальової, присвячену дослідженням магічних практик у християнській культурній традиції [62]. У роботі Д.Тидинян досліджено магічні уявлення у філософії доби Відродження [153].

Зазначимо також про монографію В. Пономарьова, присвячену дослідженню світових фокусників-ілюзіоністів [123]. Л. Криницька та П. Донець акцентували увагу вже не сучасних паралелях вивчення магічних практик в контексті кібер-середовища [77]. Проблематиці сучасного осмислення магічних практик присвячена робота Н. Слізко, при цьому дослідниця підкреслює, що «стратегія магії базується на принципі нарощування абсурду, щоб підкреслити розрив із буденною свідомістю. Феномен магії суперечить загальним поведінковим моделям і подається як приклад антисоціальності» [136, 181].

Семіозис магічного в культурі розглянуто в роботі О. Солецького, при цьому дослідник відначає, що «усі жанрові різновиди магії мають синкретичну, нероздільну єдність обрядового сценарію, що стягує образ і текст. Візуальне й вербальне визначаються як форми, що мають «реальну» силу впливу» [145, 52].

У роботі О. Ткачук висвітлюється проблематика сприйняття ілюзій в образотворчому мистецтві, наголошуючи, що «ілюзіонізм припускає зорове стирання грані між умовним світом зображення й реальною дійсністю, її перетворення, активну взаємодію, зорову підміну або гадане знищення первинного матеріалу (з якого складається сам добуток), площини стіни або картини». При цьому, на думку дослідниці, «одиницею ілюзорного сприйняття як у творчості художника, що безпосередньо створюючи художній витвір, так і при сприйнятті творів мистецтва (реципієнти) виступає художній образ» [156].

Схожій тематиці присвячена праця О. Риджаніч, де оптичні ілюзії розглядаються як засіб орагніазції прострового середовища [131].

Про сучасний стан розвитку київської школи ілюзіоністів в межах освітнього процесу Київської муніципальної академії естрадного та

циркового мистецтв зазначено у роботі В. Горбачевського, при цьому автор вирізняє поняття маніпуляції як спритність рук, та ілюзії-маніпуляції, де в межах жанрової специфіки використовують елементи жонглювання, гру на музичних інструментах, вокал, танець, пантоміму та інше [27, 108].

Питанням ілюзіоністичної практики привчена робота У. Ромашиної, яка розглядає особливості підготовки концертних номерів у жанрі ілюзії та рекомендації до них [135].

Таким чином, ступінь наукової розробленості теми дослідження мистецтва ілюзіонізму демонструє поступову еволюцію від спорадичних наукових розвідок до комплексних міждисциплінарних досліджень. Подальший розвиток цієї тематики, на нашу думку, можливий через вивчення взаємодії ілюзіонізму з новітніми технологіями та його роль у глобальних креативних індустріях.

1.2. Понятійно-категоріальний апарат та методологія дослідження

Мистецтво ілюзіонізму є складним та багатогранним культурним явищем, яке поєднує в собі елементи візуального мистецтва, видовищності, креативності, психологічного впливу та практичного застосування. На думку Р. Стеббінса, воно є унікальним синтезом театральної сцени, інженерних рішень, професійної майстерності ілюзіоніста та багатовимірної комунікації. У формі ігрової візуальної композиції ілюзіонізм не лише розважає, а й транслює цінності, ідеали й уявлення суспільства, враховуючи моральні й етичні аспекти в межах прийнятного світогляду [369, 118].

Ілюзіонізм за своєю сутністю є синкретичною формою відображення людського світосприйняття, що функціонує як суб'єктивне виявлення психологічно-емоційного стану, внутрішніх переживань і ментальних уявлень, реалізоване через видовищно-візуальну дію для певної аудиторії. Цей феномен ґрунтується на усталених канонах, символічних структурах, системах норм, ритуальних практиках та культурних звичаях містико-

обрядового походження, які з часом трансформувалися в соціально прийнятну форму розважальної діяльності та організації дозвілля.

Аналіз ілюзіонізму крізь призму соціокультурної проблематики ускладнюється насамперед його ґенезою, що тісно пов'язана з процесами становлення культурних норм, звичаїв та уявлень суспільства. Витоки цього феномену, як ми вже відзначали, сягають ранніх формах міфотворчості, систем вірувань і сакральних практик, які формувалися в контексті історичного розвитку людства та його взаємодії з навколишнім середовищем. У цьому контексті численні наукові дослідження, присвячені вивченню релігійних традицій, ритуалів, етнологічних та антропологічних аспектів культури, нерідко ототожнюють ілюзіонізм із проявами магічного мислення (що переважає у зарубіжній науковій літературі) або ж розглядають його як компонент символічних систем у межах релігієзнавства чи філософії. Проте такий підхід не завжди враховує еволюцію ілюзіонізму в контексті видовищної культури, де він постає як ігрова форма, спрямована на задоволення потреб у розвагах і дозвіллі, що набули особливої актуальності у контексті секуляризованого сучасного суспільства.

Як засвідчують численні наукові, практичні та пізнавальні джерела, ілюзіонізм слід розглядати як окремий вид мистецької діяльності, суть якого полягає у створенні візуально-оптичних ілюзій та ефектів просторового сприйняття. Ці ефекти досягаються за допомогою технічних засобів, спеціалізованого обладнання, а також високого рівня професійної майстерності виконавця, що в сукупності трансформуються у видовищну художню форму із виразними естетичними характеристиками [260].

Варто наголосити на необхідності чіткого розмежування понять «ілюзіонізм» як мистецтва сценічної маніпуляції та фокусів і «ілюзіонізм» як художнього напряму в образотворчому мистецтві, що передбачає максимально реалістичне зображення предметів фізичного світу з ілюзорним ефектом поділу простору зі спостерігачем.

У межах даного дослідження поняття «мистецтво ілюзіонізму» розглядається нами виключно як форма сценічно-перформативної діяльності, що функціонує як пластичний етюд і включає інтерактивну взаємодію, елементи гри, містицизму та розважального аспекту. Цей вид мистецтва, що формується на основі народно-поетичного наративу, виступає складовою соціокультурного механізму, в межах якого через образи, символи та знакові конструкції здійснюється інтерпретація філософських смислів, світоглядних концептів та естетичних ідей. Водночас у сучасному культурному контексті ілюзіонізм постає як елемент візуальної культури, що інтегрується з цифровими технологіями та комунікаційними платформами, набуваючи форми візуальних арт-образів і графічного контенту [190].

У контексті окреслених характеристик досліджуваного явища доцільно звернутися до праці Ж. Леддінгтона «Досвід у магії», проведеного під егідою Оксфордського університету, де автор здійснює глибокий аналіз видовищно-мистецьких практик ілюзіонізму з позицій наукового підходу, акцентуючи увагу на труднощах як теоретичного, так і емпіричного осмислення цього феномену в межах соціологічного та культурологічного дискурсу. Леддінгтон підкреслює, що ілюзіонізм репрезентує складну соціокультурну конструкцію, у якій ритуальні елементи та символічні дії формують специфічну форму грально-видовищної взаємодії. У межах такої взаємодії здійснюється трансляція загальновідомих міфологічних наративів через візуальні образи або сценічно-перформативні ілюстрації, які функціонують переважно в площині дозвіллєвої культури [303].

Поділяючи думку дослідника Ф. Каммерера, зазначимо, що ілюзіонізм є різновидом сценічно-перформативного мистецтва, що синтезує в собі специфічні візуальні ефекти, пластично-технічну дію та художньо-естетичне наповнення. Цей вид мистецтва репрезентується у формі видовищного акту, який виступає як інтерпретація фольклорної традиції та альтернативне прочитання поетичного наративу в ігрово-містичному ключі. Така форма вираження функціонує як імпровізаційна перформативна модель, що поєднує

елементи культури, уявлення про сакральне й естетичне, адаптовані до контексту розважальної діяльності [287].

У процесі інтерпретації поняття ілюзіонізму доцільно враховувати позицію О. Дейвіса, який наголошує, що ілюзіонізм являє собою окрему сферу видовищного мистецтва зі сформованою жанровою диференціацією, напрямами художнього втілення та специфікою творчої реалізації. Незважаючи на збереження зв'язку з міфологічними структурами та елементами синкретичного мислення, які виявляються у глибинному розумінні суспільних світоглядних настанов, ілюзіонізм постає як складний феномен візуальної культури. Його слід аналізувати як сукупність концептуально-виражальних практик, стильових і техніко-технологічних рішень, що функціонують у межах складної знаково-семіотичної системи. Ця система є динамічною та чутливою до змін просторово-візуального середовища, соціального менталітету й культурних цінностей, водночас генеруючи мультимодальні прояви та мікрорівні взаємодії, які реалізуються через комунікативні канали між виконавцем та аудиторією [224].

Отже, у процесі дослідження феномену ілюзіонізму доцільно звернути увагу на його внутрішню структурну організацію, зокрема в межах спеціалізованої термінології, що формується в результаті аналізу наявних перформативних практик. Такий підхід дозволяє розширити розуміння природи ілюзіонізму як складової видовищної культури та соціокультурного середовища загалом, а також сприяє формуванню більш ефективних методів його наукового вивчення. Окрім того, ілюзіонізм генерує низку пов'язаних структуроутворювальних понять, які потребують окремого розгляду для поглибленого теоретичного осмислення.

Поняття ракурсу визначається як художньо-технічний прийом, що полягає у перспективному скороченні форми об'єкта або тіла, розміщеного під кутом до площини зображення, з метою створення візуального ефекту просторової глибини та тривимірності композиції [141, 14]. У цьому контексті йдеться про візуальний спосіб реалізації перформансу ілюзіонізму,

образ і дія якого безпосередньо залежать від простору, технічних засобів і світла. У поєднанні з цими чинниками символічна система жестів і акцентів може розкриватися як альтернативний підтекст, що надає події багатозначності та смислової глибини. Це, у свою чергу, відкриває новий рівень інтерпретації для глядача, сприяючи формуванню нових смислів і інтелектуального впливу, який виходить за межі традиційного розуміння художнього твору [282, 23–51].

Поняття фокусу розуміється як вражаючий глядача трюк або майстерно виконаний прийом, який створює ілюзію надприродного явища. Його ефект досягається завдяки швидким і точним рухам виконавця, використанню спеціальних пристроїв, а також застосуванню маловідомих фізичних чи хімічних властивостей, що вводять в оману зір [166]. У ілюзіонізмі фокус – це демонстрація маніпуляцій або трюків, що викликають у глядача враження чогось надприродного, неймовірного чи неможливого, хоча насправді вони базуються на знаннях із психології, фізики, спритності рук і вмінні відволікати увагу. Своєю чергою, поняття «трюк» (від фр. – «спритність») зазвичай означає майстерно виконаний ефектний прийом, характерний насамперед для сценічного та циркового мистецтва [164].

У межах ілюзіонізму поняття «секрет» означає приховану інформацію технічно-спеціалізованої характеристики, що несе в собі певні знання й процедури, способи й підходи до перформативної дії, які не розголошуються та приховуються у суспільстві під час репрезентації [294, 93].

Поняття «реквізиту» охоплює спеціальні механізми, побутові прилади та матеріали, які оформлюються у символічний спосіб і становлять набір предметів, необхідних виконавцю під час видовищної дії. Вони використовуються для створення візуальних ефектів і водночас виступають самостійними знаками, що підсилюють художній образ або акцентують сюжетні елементи вистави [294, 101].

Варто звернути увагу на складнощі, що виникають під час аналізу іноземних наукових джерел з ілюзіонізму, зокрема через термінологічні

неточності та труднощі перекладу, які часто плутають мистецтво ілюзії з магією. Це потребує чіткого термінологічного узгодження, розробки методології перекладу й міждисциплінарного підходу, орієнтованого на дослідження ілюзіонізму як мистецтва в межах сценічної, перформативної та розважальної культури.

Аналіз подібних матеріалів потребує уважного підходу, аби не змішувати іноземні терміни й поняття, що сформувалися в соціокультурному, освітньому та науковому середовищі Європи й Америки, з елементами магічного мислення чи ритуалів. Важливо здійснювати пошук інформації через поетапну класифікацію, переклад і транслітерацію джерел з урахуванням історичних і культурних контекстів розвитку видовищно-ігрової культури [199].

Мистецтво ілюзіонізму, що поєднує елементи театру, психології, мистецтва та медіа, є предметом дослідження в різних галузях гуманітарних наук: культурології, естетики, філософії, соціології, комунікацій та ін. Феномен мистецтва ілюзіонізму можна розглядати з різних наукових напрямів, що дозволяє комплексно підійти до його історіографічного аналізу у дисертації.

Культурологічний метод у дослідженні ілюзіонізму дозволяє розглядати це мистецтво як багатофункціональний феномен, що має глибоке символічне, комунікативне та соціокультурне значення. На відміну від вузькофахового аналізу культурологічний метод охоплює ширший контекст дослідження – історичний, соціальний, світоглядний, естетичний, філософський та ін. З точки зору культурологічного методу ілюзіонізм розглядається як феномен видовищної культури з виконанням певних соціокультурних функцій та провідній ролі у формуванні масових розваг та інтегрованості в інші види мистецтва. Застосування культурологічного методу передбачає інтерпретацію ілюзіонізму як форми культурного досвіду, яка відображає суспільні уявлення про реальність, ілюзію, межі пізнаваного та невідомого; дослідження взаємодії між ілюзіоністом і глядачем у контексті

ритуалу, гри, міфу, перформативної дії; аналіз культурної динаміки, в якій ілюзіонізм виступає індикатором змін у масовій культурі, креативних індустріях, запитах аудиторії.

З точки зору культурології ілюзіонізм можна розглядати також як частину традиційної культури, оскільки у багатьох суспільствах магічні вистави мали сакральний характер і були пов'язані з ритуальними діями. Ґенеза появи і розвитку ілюзіонізму відбувалася в руслі і за допомоги інструментарію і механізмів масової культури, тому цілком виправданим є розгляд його теж як форми масової культури та сфери індустрії розваг і дозвілля, що формує масову свідомість [35].

Ілюзіонізм за своєю сутністю може розглядатися як постмодерністська гра, в рамках якої, відповідно до концепції симулякрів Ж. Бодрійяра, межа між ілюзією та реальністю стирається на противагу віртуальному середовищу. Це має безпосередній зв'язок із сучасним ілюзіонізмом, який використовує цифрові ефекти для створення альтернативних реальностей [12, 42]. Також ілюзіонізм як мистецтво відображає символіку, цінності та міфологеми певної епохи. На основі цього методу можливо проаналізувати вплив ілюзіонізму на колективну свідомість, культурні коди, світоглядні уявлення тощо. Таким чином, культурологічний метод забезпечує цілісне бачення мистецтва ілюзіонізму не як окремого жанру мистецтва та видовищної культури, а як явища, що відображає і впливає на соціокультурну реальність, що дозволяє аналізувати ілюзіонізм як текст культури, відкритий до багатопланової інтерпретації. *Мистецтвознавчий метод* вивчає ілюзіонізм як сценічне мистецтво, з увагою до його художніх засобів, стилістики, жанрових особливостей та ін., при цьому розглядаються взаємозв'язки з театром, цирком, кіно, візуальними мистецтвами як культурними практиками. З позицій *естетичного методу* ілюзіонізму пов'язаний з категоріями прекрасного, піднесеного, містичного та парадоксального. В межах концепції «естетики обману» А. Шопенгауер стверджував, що мистецтво є *ілюзорним, але глибоко істинним способом*

споглядання ідей — тобто не випадкових уявлень, а платонівських сутностей. У цьому сенсі ілюзіонізм (як мистецтво створення переконливих, але неіснуючих образів) може тлумачитися як найвищий прояв мистецтва: він занурює людину в повністю сконструйовану альтернативну реальність, тим самим виводячи її поза межі вольового, болісного існування [177]. Саме в цьому контексті ілюзіонізм можна розглядати як вищий прояв мистецтва, що створює альтернативні реальності.

Семіотичний метод у дослідженні феномена мистецтва ілюзіонізму дозволяє інтерпретувати ілюзію як знакову систему, що функціонує в межах культурного тексту. Ілюзіонізм, будучи видовищною формою, апелює до зорових, просторових, мовних і невербальних кодів, які транслюють певні смисли, архетипи, емоції та культурні уявлення. У цьому контексті кожен ілюзіоністичний акт або трюк може бути осмислений як знаковий жест, що має символічне навантаження й комунікативну спрямованість. Також застосування методу семіотичного аналізу ілюзіонізму в культурних практиках дозволяє виявити структуру візуальних і просторових кодів, які формують ефект ілюзії; переходи між видимим та уявним як ключові елементи знакової гри; взаємодію глядача із «текстом» ілюзії, де глядач інтерпретує багатозначні сигнали через власний культурний досвід; роль симулякрів, маскування, метафори та парадоксу як способів комунікації в межах сучасної візуальної культури [213, 48].

Відповідно семіотичний метод дозволяє розглядати ілюзіонізм як «мову» сучасної культури, здатну не лише викликати естетичне захоплення, але й комунікувати з аудиторією через знакові системи, формуючи нові культурні коди та моделі сприйняття реальності.

За допомоги *феноменологічного методу* ілюзіонізм розглядається як модус свідомості, що відкриває простір для тимчасового призупинення раціонального мислення. Застосування феноменології виводить ілюзіонізм за межі суто сценічного явища й дозволяє інтерпретувати його як інструмент розкриття глибинних пластів людського досвіду, що торкається уяви, віри,

емпатії, екзистенційних запитів. Це особливо актуально у креативних індустріях, де емоційний контакт і занурення в сенси стають основою культурного продукту. Також феноменологічний метод у дослідженні мистецтва ілюзіонізму спрямований на осмислення суб'єктивного досвіду глядача в момент сприйняття ілюзії. Цей підхід дозволяє зосередитись не на зовнішній техніці трюку, а на тому, як переживається ілюзія, як глядач «входить» у ситуацію дива, як змінюється його сприйняття реальності, часу, простору та самого себе [203, 312].

З огляду на це, М. Мерло-Понті досліджував, як людське сприйняття будує реальність, і показав, що ілюзії є невід’ємною частиною нашого досвіду, сприйняття не є пасивним відображенням реальності, а активним процесом, через який суб’єкт взаємодіє зі світом. Він пише про тіло як «живе» джерело смислу і стверджує, що ілюзії виявляють структуру сприйняття, а не є лише його похибками. Ілюзіонізм, з цієї точки зору, є мистецтвом маніпуляції сприйняттям. Наприклад, він розглядає зорові ілюзії (як-от ілюзія Мюллера-Лаєра) не як помилки сприйняття, а як вікно у саму природу того, як ми бачимо світ. Ілюзії, згідно з ним, демонструють, що сприйняття завжди вбудоване в контекст і тілесний досвід — тобто «реальність» є завжди вже сконструйована сприйняттям [97].

Аксіологічний метод у вивченні мистецтва ілюзіонізму полягає у зосередженні на ціннісному вимірі цього феномена – тобто на тих сенсах, ідеях та соціокультурних значеннях, які воно транслює та формує в суспільстві. Аксіологічний метод виступає ключовим механізмом оновлення моральних, естетичних та інших основ оцінювання дійсності як суспільством, так і особистістю, слугуючи водночас зв’язком між культурою соціуму та духовним світом індивіда. На відміну від суто формального чи естетичного аналізу, аксіологічна перспектива акцентує увагу на тому, які цінності виражає ілюзіонізм, які запити аудиторії він задовольняє, *та* яку роль відіграє у формуванні ціннісних орієнтацій сучасної людини.

У межах аксіологічного методу мистецтво ілюзіонізму можна розглядати як особливу ціннісну практику, що виконує роль посередника між культурним досвідом суспільства і внутрішнім світом особистості. Ілюзіонізм як форма мистецтва не лише викликає емоційну реакцію, а й активує механізми сприйняття, подиву, когнітивного зрушення, які формують естетичну й екзистенційну цінність переживаного досвіду [254, 191]. Таким чином, ілюзіонізм виступає не лише видовищем, а аксіологічним механізмом, що відкриває можливість для трансформації досвіду, оскільки занурює глядача в ситуацію естетичного подиву, когнітивного дисонансу і, зрештою, переосмислення реальності.

За допомоги *психологічного методу* можливим стає дослідження механізмів когнітивного сприйняття ілюзії, ефекти обману уваги, навіювання, вплив на підсвідомість, когнітивних викривлень, що використовуються у фокусах і трюках, з акцентованістю на психологію та реакцію глядача на магічні трюки й ефекті сприйняття обману.

Психологи переважно досліджують, як працює механізм ілюзії та чому людський мозок сприймає певні трюки як реальність. Ізраїльсько-американський психолог і соціолог Д. Канеман у своїх дослідженнях показав, що людський мозок схильний до швидких і неусвідомлених рішень, що пояснює ефективність ілюзіонізму. Виокремлюючи дві системи мислення людсього мозку – першу – як швидку, інтуїтивну, емоційну; друга – повільна, логічна, раціональна, свідома. Д. Канеман доводить, що у повсякденному житті ми здебільшого покладаємось на першу систему, яка є вразливою до когнітивних упереджень, ілюзій, асоціацій і стереотипів. Саме ця система активно реагує на зорові, логічні та інші ілюзії, відповідно ілюзіонізм спрацьовує ефективно, оскільки він взаємодіє не з логікою, а з глибинними механізмами швидкого сприйняття. Відтак Канеман хоч і не пише прямо про сценічний ілюзіонізм, закладає психологічну основу для пояснення того, чому людина легко піддається маніпуляції враженням, несподіванкою або зоровим трюком [286]. Сучасні дослідження в галузі нейронауки доводять,

що магічні ефекти активують певні ділянки мозку, викликаючи відчуття здивування і задоволення [274].

З точки зору *історичного методу* висвітлюється розвиток мистецтва ілюзіонізму в його ґенезі, контексті історичних періодів, змін у його формах та змісті, досліджуються постаті визначних ілюзіоністів, робочих технік, прийомів у розвитку цього мистецтва.

Комунікаційно-медійний (або медіазнавчий) метод передбачає розгляд впливу медіа (телебачення, кіно, цифрових технологій) на трансформацію ілюзіонізму, аналізується взаємодія між артистом і публікою в умовах медіатизації культури.

Таким чином, ілюзіонізм є багатогранним феноменом, що має глибокі історичні корені та продовжує розвиватися у сучасному інформаційному суспільстві. Ілюзіонізм є багатовимірним явищем, що аналізується в різних гуманітарних дисциплінах, такий міждисциплінарний підхід дозволяє краще зрозуміти природу ілюзіонізму та його роль у сучасному суспільстві. Його аналіз у межах культурологічних та креативних індустрій дозволяє виявити нові аспекти його впливу на глядача та перспективи розвитку в Україні. Дотримуючись сформульованих підходів та методів дослідження ілюзіонізму, можна глибше осмислити його сутність як соціокультурного явища, дослідити культурогенез його ролі у розвитку цивілізації, простежити історичні витоки та інтеграцію з іншими видами видовищ. Ілюзіонізм варто аналізувати міждисциплінарно як естетичне, культурне, філософське та сценічне явище, що торкається складних соціокультурних проблем. Це дозволяє визначити його місце в еволюції видовищної культури, розглядаючи як інноваційний креативний продукт масової культури та виявити потенціал у сферах освіти, науки, економіки й культури. Такий підхід базується на науковому інструментарії системного аналізу, відкриваючи перспективи подальших досліджень.

Висновки до 1 розділу

У першому розділі дисертації здійснено комплексне теоретико-методологічне обґрунтування вивчення мистецтва ілюзіонізму як феномену сучасних культурних практик і складової креативних індустрій України початку XXI століття. Розгляд теоретичних засад та наукової методології дослідження дозволив окреслити основні дискурси, в межах яких відбувається осмислення ілюзіонізму як культурного явища: естетичний, перформативний, семіотичний, інтермедіальний, психологічний та когнітивний. Історіографічний аналіз засвідчив, що хоча феномен ілюзії та мистецтва ілюзіонізму активно розглядався в контексті тематики театру, цирку, психології сприйняття та філософії мистецтва, проте його дослідження як цілісного культурного феномену, особливо в українському науковому дискурсі, ще не набуло системного характеру, що й зумовило актуальність обраної теми дослідження.

У роботі здійснено історіографічний аналіз дослідження, який охоплює як українську, так і зарубіжну наукову літературу. Визначено, що переважна більшість праць присвячена окремим аспектам — історії видовищної культури, психології сприйняття, феноменології ілюзії, театрознавству, а також розвитку культурних практик та креативних індустрій. Водночас спостерігається фрагментарність дослідження ілюзіонізму як самостійного культурного феномену, що актуалізує потребу в міждисциплінарному підході та цілісному культурологічному аналізі.

У дисертаційному дослідженні окреслено понятійно-категоріальний апарат і методологічні засади дослідження. Визначено, що аналіз мистецтва ілюзії в культурологічному контексті потребує застосування синтезу методів — феноменологічного, семіотичного, структурно-функціонального, а також методів візуального й перформативного аналізу. Таким чином, сформовано наукову основу для подальшого вивчення мистецтва ілюзії в системі сучасної культури.

Дослідження мистецтва ілюзіонізму як об’єкта культурологічного аналізу потребує урахування його специфіки та унікальності, що проявляються у межах сценічно-художніх практик, пов’язаних із містичними уявленнями та міфологічним мисленням суспільства. Це мистецтво виконує функцію символічного вираження ідей, емоцій, світоглядних уявлень через видовищну форму, у якій традиційні наративи трансформуються у драматично-символічні акти, що виконують роль культурної комунікації, поєднуючи естетичне задоволення, рекреативну функцію та елементи колективного переживання.

Ілюзіонізм не лише створює умови для емоційного відгуку та розваги, а й апелює до глибинних шарів свідомості, пов’язаних із вірою в надприродне, що дозволяє інтерпретувати його як особливий тип перформативної дії. У цьому контексті художнє оформлення і «подача» ілюзії як мистецтва виходить за межі естетичного і стає засобом філософського осмислення базових екзистенційних питань: сенсу буття, природи реальності та меж людського пізнання тощо.

Такий підхід передбачає міждисциплінарне вивчення феномену ілюзіонізму, залучаючи філософські, соціологічні, релігієзнавчі, етнографічні та інші аспекти. Це дає змогу виявити зв’язок між розвитком інтелектуально-духовних цінностей людства та візуально-ігровими формами, що реалізуються у практиках ілюзії та маніпуляції. Таким чином, мистецтво ілюзіонізму інтегрується у ширший контекст видовищної культури, технологічних інновацій і соціокультурних взаємозв’язків сучасності.

Ілюзіонізм інтерпретується не лише як форма розважального мистецтва, а як багатоаспектне явище, що виявляє глибокі культурні сенси, моделює нові типи естетичного досвіду, відображає трансформації в системі цінностей і комунікаційних стратегій сучасного суспільства. Розроблені теоретико-методологічні підходи створюють підґрунтя для культурологічного аналізу специфіки розвитку ілюзіоністських практик в Україні у добу постмодерну, цифровізації та глобалізаційних викликів.

РОЗДІЛ 2
МИСТЕЦТВО ІЛЮЗІОНІЗМУ В КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

2.1. Ґенеза ілюзіонізму: культурологічні та психологічно-когнітивні аспекти сприйняття ілюзій

Мистецтво ілюзіонізму має давні традиції, що поєднує європейські впливи та форми традиційної видовищної культури. Протягом століть воно розвивалося від народних вистав до професійних сценічних шоу, адаптуючись до соціальних, культурних та технологічних змін. У XXI столітті ілюзіонізм переживає новий етап розвитку, поєднуючи класичні магічні трюки із сучасними цифровими технологіями та інтегруючись у сферу креативних індустрій. Явища ілюзіонізму, як пише К. Госден зазнали складної еволюції впродовж історії людства, тісно переплітаючись із розвитком технологій і змінами суспільних уподобань, а також постійно адаптуючись до соціокультурних умов і культурних форматів кожної епохи [255, 47]. Розквіт видовищної культури, зокрема практик ілюзії та маніпуляції, суттєво, на думку Г. Гансена, вплинув на розвиток суспільства у культурно-духовному та технологічному вимірах, сприяючи активізації соціального діалогу, що формується на перетині різних сфер культури, об’єднуючи фольклор і традиції, науку й технології, релігію, розваги та дозвілля. [265, 53].

На думку болгарської вченої Й. Спассової-Дікої, мистецтво ілюзіонізму являє собою «багатошаровий конструкт формування соціокультурної ідентичності, функціонуючи як видовищне дійство, динаміка якого відкриває простір для передачі глибоких смислів буття людини, осмислення етичних концепцій, моральних питань і пошуку нових екзистенційних відповідей щодо ролі людини у всесвіті, що втілюються через візуально-перформативний код, створений самим митцем» [267, 121].

Важливо усвідомлювати, що сама природа видовищ ілюзіонізму містить у собі багатогранний набір засобів, що проявляється через використання технологічних прийомів, спритність рук, спеціалізовану апаратуру та інтерактивно-психологічні маніпуляції, які супроводжуються виконанням послідовності точних пластично-візуальних знаків і символічних жестів, репрезентуючи художні наративи міфічно-містичного спрямування [343, 86].

Досліджуючи витоки практик ілюзіонізму, П. Максвелл-Стюарт зауважує, що питання про їхнє зародження в контексті конкретних архаїчних цивілізацій залишається відкритим: факт першості виникнення цих явищ, пов'язаних із певною культурою, досі не має однозначного підтвердження. Щороку нові історичні дослідження різних країн світу відкривають все нові свідчення про існування ілюзіонізму як давнього феномену, застосування якого здебільшого відбувалося в обрядово-видовищних практиках. Це, на думку дослідника, підкреслює важливість ілюзійних візій у контексті глобального впливу на суспільну свідомість, розвиток духовно-інтелектуального потенціалу людства, а також їхній внесок у формування культурних і соціальних цінностей, вірувань, естетичних орієнтирів і створення унікальних художніх форм, що відображають культурну спадщину [320, 93].

Історично склалося так, що ілюзіонізм слугував засобом культурного вираження суспільних настроїв та світогляду. У багатьох суспільствах фокусники та ілюзіоністи були не лише артистами, а й охоронцями культурної спадщини. Наприклад, у Стародавньому Єгипті та Греції магічні дії перепліталися з релігійними ритуалами, символізуючи взаємодію смертного та божественного.

Перехід до кінця Класичної епохи і початку Елліністичної Греції та Римської імперії дозволяє досліднику Дж. Роміллі відслідкувати початок поступового процесу метаморфоз явищ ілюзіонізму у межах релігійно-обрядової сфери, формування соціально-духовних інструментів та їх

трансформацію у сферу театралізованих вистав, що стає актуальним, ґрунтуючись на задоволенні мас та проведенні дозвілля, і формуючи певний тренд у презентації явищ ілюзійних елементів у контексті виставкових розваг та азартних ігор [355, 37].

Вчений-археолог М. Піцато вважає, що саме в містах Мікени, Тірінф та Акрополь вперше були створені амфітеатри для проведення релігійних обрядів, змагань та ігор, які вплинули на розвиток різних видів вистав і виступів. Це було першим кроком у пефеформатуванні багатьох видів виставкового мистецтва, а також включало в себе початок перетворення феномену, зокрема у театральне мистецтво [337, 54].

Аалізуючи перші етапи трансформації практик ілюзії та маніпуляції в контексті формування умов для репрезентації специфічно-міфічної художньої творчості у форматі розважально-естетичних перформансів через амфітеатри, Дж. Вайз звертає увагу на причини та наслідки цих змін у видовищній культурі. У цей період явища ілюзіонізму, на думку вченого, все ще використовуються як інструмент комунікації духовенства з народом, однак вже виходять за межі суто духовно-релігійних практик, поступово спираючись на нові світоглядні ідеї, пов’язані з поклонінням ідеалізованим міфічним образам — Діонісу та Вакху. Служіння цим божествам набуває форми встановлених канонів і ритуалів у межах масштабних святкувань і церемоній, що закладає підґрунтя для перетворення ілюзійних практик у святково-ігрові акти з елементами театралізації. Метою таких дійств, як наголошує дослідник, стає не лише духовне просвітлення, а й естетична насолода та задоволення глядацьких очікувань. Важливо підкреслити, що саме в цей період формуються основи видовищної культури, де ілюзія та маніпуляція починають відігравати ключову роль у створенні драматичних ефектів на сцені, посилюючи емоційний вплив на публіку [392, 115].

У Греко-Римському світі виникають нові соціальні механізми, що закладають передумови для появи окремої професії, яка істотно змінює зміст і характер видовищ ілюзіонізму. Вона доповнює концептуально-традиційне

служіння богам, що раніше здійснювалося переважно у святково-церемоніальних актах, народних гуляннях та святкуваннях. Ця нова професія отримала назву «Thaumaturgy» — «Тауматургія». У науковому дискурсі Тауматургія зазвичай визначається як давньогрецьке мистецтво магії та майстерність магів-«тауматургів», які надавали ритуально-містичні послуги. Їхня діяльність охоплювала широкий спектр обрядово-церемоніальних дій, включно з публічними демонстраціями чудес, що слугували підтвердженням сакрального авторитету [323].

Одним із важливих свідчень трансформації видовищ ілюзіонізму, пов’язаної з виникненням тауматургії, стала поява та проведення святково-містичних заходів – Містерій. Ці обряди були поширені греками майже у всіх цивілізаціях періоду 146–332 років до н.е., зокрема: у Єгипті – містерії Ісіди й Осіріса [356], у Вавилонії – містерії Таммуза [346]; у Греції – Елевсінські містерії [321]; у Римі – містерії Вакха [328]. Містерії являли собою складову езотеричної обрядової системи, що поєднувала традиційно-символічні вчення й освіту, базуючись на втіленні сюжетів античної міфології та стародавніх релігійних уявлень. Жерці та оракули, як пише Ф. Граф, за допомогою видовищно-театралізованих дій, що використовували елементи ілюзії та маніпуляції, прагнули донести суспільству ключові ідеї світогляду. Ці обряди виконували роль сакральних свят на честь конкретних божеств, підкреслюючи приналежність еліти та інших спільнот до особливих соціальних можливостей, тісно пов'язаних із підсвідомими переживаннями людини [256, 54].

Трансформація Містерій відбувалася внаслідок адаптації їх грецькою культурою для підготовки фахівців у сфері тауматургії, що зумовило зміну їх первинної сакральної функції. У результаті відбулося перетворення Містерій на форму соціокультурної комунікативної гри. Етимологічно назва цього явища має хетське походження — від слова «*muppae»,* що означає «приховувати», і пов’язується з потребами в розвагах і дозвіллі [186, 254].

Цей погляд на розваги та відпочинок цивілізації швидко адаптується в інших культурах по всьому світу, орієнтуючись на задоволення суспільства і унікальні традиції народних свят, підкріплених характерним театральним актом, що внесло новаторство в модель соціокультурної взаємодії [325, 48].

Саме під впливом Римської імперії явище видовищної культури отримує свою латинську назву — «mysterium» («таємниця; таємний культ; таємні знання, секрети»). Це, як пише М. Менокал, не лише слугує чітким аргументом на користь популяризації ілюзіоністичних практик серед культур, підкорених Римом, але й підтверджує трансформацію цього феномену у форму театралізованих видовищ, що набули статусу важливої мистецької галузі у всіх містах, де були побудовані амфітеатри [322, 506].

Подібним чином у середньовічній Європі мандрівні маги часто включали фольклор і місцеві міфи у свої дії, зміцнюючи спільну культурну ідентичність.

У середньовічний період (середина V — кінець XV століття) семіозис народної творчості та видовищних заходів розвивається на основі культурної спадщини попередніх імперій, чиї звичаї вже встигли укорінитися як стійкі суспільні традиції [201, 87]. У цьому контексті, на думку О. Курочкіна, масові народні гуляння виступають невід’ємною складовою дозвіллєвих потреб і побутового життя людини середньовіччя, міцно закріплюючись як одна з провідних форм соціальної комунікації [81, 41]. Такі заходи виконують низку важливих функцій: вони слугують платформою для обміну інформацією, зміцнення соціальних зв’язків і підтримання культурних норм, сприяючи формуванню колективної ідентичності. Вони позитивно впливають на підсвідомість народу, стимулюючи не лише споживання, а й створення різноманітних художніх образів у межах креативно-творчого перформансу. Це формує атмосферу емоційного піднесення, спільної радості та насолоди, одночасно забезпечуючи передачу культурних традицій і звичаїв та збереження спільної пам’яті між поколіннями. Як слушно відзначає М. Абисова, «генеалогічно видовище розкривається як таке, що заміщає

собою досвід ритуалів, але відрізняється редукцією глядацької активності. Однак практика видовищ залишається сферою гри, можливого отримання свободи від однозначності сприйняття світу і від жорсткої фіксації образу, який людина приймає на себе у процесі розподілу соціальних ролей у повсякденному житті. <…> Створення та споживання видовищ визначає баланс між буденним і святковим у культурі, здатне задовільняти як екзистенційні потреби, так і складати повсякденну матерію переживань. Отже, якщо онтологічно й антропологічно глибинні основи суспільної театралізації та публічної драматургії іманентні природі людей, оскільки лежать у потребі колективного об'єднання, у подвійній − духовнотілесній природі людини й особливості її сприйняття себе і світу, то в соціальному плані форми вистави плинні, мінливі» [1, 110].

Як зазначають Б. Халнон та Х. Гунасекера, за своєю структурою середньовічний карнавал є однією з провідних подій святково-церемоніального характеру, де традиції минулих епох тісно переплітаються з новим світоглядом і ідейними течіями свого часу в межах видовищних вистав. Зазвичай такі урочистості проходять на центральних площах або в місцях масового скупчення людей, а їхня основна ідея полягає у народній інтерпретації художньої творчості, що водночас виконує функції розваги та передачі інформації [264, 180]. Загалом поняття карнавал походить (від лат. carne — м'ясо і лат. vale — прощавай) – це народні гуляння, що відбуваються у християнських країнах у вівторок за сорок днів до Великодня напередодні початку Великого посту [58].

Карнавально-сміхові елементи, як підкреслює науковець М. Петрушкевич, панували також на таких сільськогосподарських святах, як збір винограду (vendange), що проходили і в містах. Сміх супроводжував громадські та побутові церемоніали та обряди: дурні були їхніми безпосередніми учасниками і пародійно дублювали різні моменти серйозного церемоніалу (прославлення переможців на турнірах, посвяту в лицарі та інше).» [112, 184-185].

Розквіт видовищної культури в контексті карнавалізації означає стрімке зростання різноманітних творчих практик, які об'єднують людей у рамках святкових подій, стаючи платформою для реалізації й експериментування творчих ідей. Ці практики базуються на пластичних діях, театралізованих виставах і виступають динамічним інструментом вираження почуттів і емоцій. Водночас вони виконують функцію культурно-духовного відображення, стимулюючи переосмислення традиційних норм і цінностей через гру та розваги. Поступово еволюціонуючи, вони утворюють різноманітні сфери, напрямки й галузі впливу на суспільство, структуровані за певними канонами й правилами, які сьогодні відомі як видовищні дисципліни [213].

Епоха Відродження, а саме період початку XIV– кінця XVII ст. характеризується, за слушним твердженням Р. Васво, процесом активних соціокультурних змін суспільства в рамках всезагального інтересу людства до естетики життя й побуту, філософії й науки, розширенню поглядів на концепції світобуття, що безпосередньо вплинуло і на ґенезу видовищної культури [389, 98]. У цей період будь-яка видовищна діяльність поступово виходить за межі релігійних догм і норм середньовічного устрою. Загальносуспільне розуміння значущості художнього самовираження, як пише Дж. Малрін починає відігравати роль потужного рушія розвитку культурного діалогу, що сприяє трансформації ілюзіонізму у форму естетично-інтелектуального мистецтва. [324, 93].

Ідейні орієнтири Ренесансу передусім виражалися у прагненні людини до відкриття ідеалів краси, що виявлялися через різноманітні прояви людської діяльності, як індивідуальної, так і колективної. Ці здобутки, за твердженням Дж. Марроу несли у собі закодовані глибинні смисли, сприйняття яких підкреслювало тісний зв'язок людини з навколишнім світом, відображаючи її внутрішнє прагнення до гармонії та самопізнання, у яких мистецтву відводилася одна з ключових ролей у бутті [317, 155].

Цивілізаційний рух від початку XIV до кінця XVII ст. був спрямований на переосмислення інтересів, поведінки та мислення особистості, орієнтуючись на культурні та соціальні рефлексії античної епохи. Він визначався естетичними й моральними нормами, прагнучи до гармонії між особистими амбіціями та колективним благом. У цей період, як зазначає К. Карман, особлива увага приділялася значенню індивіда та його ролі в суспільстві, де видовищна культура розглядалася як форма всебічного знання й досвіду, що сприяли створенню нових типів соціальної взаємодії через активність культурних практик, підвищуючи емоційно-інтелектуальну чутливість людей крізь атмосферу святковості й казковості [206, 37]. Розглядаючи виміри концепції культури часів Ренесансу Р. Набоков зазначає, що «це був час виникнення нових капіталістичних відносин, нового типу особистості: активної, діяльної, спраглої до пізнання. Те, що в середньовічному місті тільки починало виникати — атмосфера святкового середовища, — у містах епохи Відродження стало суттю життя»[100, 203].

Отже, аналізуючи епоху Відродження, варто підкреслити виникнення тенденції, яка сформувала колективну звичку прагнення людини до святкувань, розваг і радості, даючи змогу вільно проявляти індивідуальність через творчість. Це сприяло поєднанню філософських ідей із комунікацією у форматі гри. Більшість видовищних практик, на думку дослідників, у той час включилися в процес прогресивної трансформації, здобуваючи нові можливості для реалізації художнього потенціалу через зміну суспільних поглядів. Ідейна течія епохи стала основою для пошуків і передачі нових форм перформативної діяльності та експериментів із видовищно-візуальними елементами, що несли нестандартні, соціально провокативні повідомлення, піддавали сумніву усталені норми й системи, спираючись на абстрактне й альтернативне бачення культури, образів та світу загалом [259, 88].

Утворений тренд свободи самовираження, характеризується і окремою зацікавленістю людства у специфічних видовищах, що спроможні виходити за межі консерватизму поглядів, в особливості, у інтенсивному інтересі до

естетики магічного мислення, містицизму та екзотики, розкриваючи видовищні практики ілюзії у світлі культурних парадигм, дозволяючи аудиторії поринути у вимір фантазії, стаючи свідком казкового, що проглядається у атмосфері перформансів ілюзіонізму. В результаті чого репрезентації ілюзії та маніпуляції стають частиною руху змін естетичних концепцій видовищного акту вміло поєднуючи у собі дії заради розваг з глибокими філософськими ідеями, поступово стаючи формою художньої творчості подібної до елітарного мистецтва.

За твердження В. Наумчука, «у філософських концепціях часів Ренесансу, які поєднували вільну думку античності та релігійність середньовіччя, гра розглядалася як феномен загальнокультурного і світоглядного простору. Вона перетворюється на один із способів становлення духовно багатої особистості, засвоєння цінностей і нормативів культури. Гра постає важливою характеристикою творчих прагнень людини, а її зміст наповнюється культурою і мистецтвом. В ігровій діяльності людина вже проявляє здатність творити саму себе і навколишній світ» [101, 69–70].

Існування та еволюція видовищ ілюзіоністичного характеру в контексті елітарного мистецтва епохи Відродження характеризуються активними експериментами з візуальними формами і змістом, що сприяли виходу за межі традиційного уявлення про видовищну культуру. Завдяки імерсивній природі цих явищ глядачі залучалися до особливого простору містико-міфологічного виміру, що спонукало до роздумів над природою сприйняття, устроєм світу та роллю свідомості людини в ньому. Це, як відзначає Р. Максвелл, привертало увагу інтелектуальної та аристократичної еліти, яка у пошуках духовного пізнання та взаємозв’язку з надприродним активно підтримувала подібні практики. У цьому контексті відбувалося відродження елементів античних Містерій, що трансформувалися у вишукані форми дозвілля для вищих прошарків суспільства, орієнтовані на отримання візуального задоволення та яскравих емоційних вражень. Формати таких видовищ включали концертні вистави та інтерактивні ігри, в яких глядач міг

виступати активним учасником креативного чи магічного дійства, що забезпечувало йому унікальний когнітивно-психологічний досвід [319, 118].

Звертаючись до епохи Просвітництва, слід відзначити, що художньо-театралізовані практики ілюзіонізму кінця XVIII – початку XIX століття у процесі трансформації видовищної культури зазнали суттєвої реорганізації, вийшовши на новий рівень майстерності та комунікаційної взаємодії в культурному середовищі. На цьому етапі вони почали ідентифікуватися як форма елітарного мистецтва, де основною цінністю виступала естетика специфічного містико-ігрового видовища [246, 67].

Період Просвітництва характеризується також утвердженням ідеї, що найвищою формою розвитку суспільства є прагнення людини до пошуку істини та щастя виключно через активність розуму. Основу цього процесу, за твердженням М. Зафіровського, «становили пізнавальні й аналітичні здібності, сформовані під впливом антиабсолютистських настроїв освіченої частини суспільства. Ідейна модель епохи Просвітництва ґрунтувалася на принципах відмови від релігійних догматів та містифікації природних і мистецьких явищ, натомість акцентуючи увагу на раціональному поясненні феноменів побуту, соціального устрою, видовищної культури й інших соціокультурних процесів. У цьому контексті різноманітні сфери цивілізаційного руху розглядалися як об'єкти наукового дослідження або як окремі прояви практично-інтелектуального досвіду, що набувався завдяки діяльності людського розуму». [397, 144].

Наприкінці XVIII – на початку XIX століття мистецтво ілюзіонізму починає розглядатися як один із важливих компонентів видовищної культури, здатний формувати людське відчуття щастя та задоволення через візуалізацію елементів художньої творчості, пов'язаної з традиційно-символічними діями. Ці практики, на думку Т. Пеоне, «обґрунтовуються як результат симбіозу технічної інженерії, наукових знань і театралізованих форм видовищ. Уперше в історії ілюзіонізм постає у вигляді чіткої концепції технологічних методів, математичних розрахунків і пластичних умінь виконавця, що базуються

виключно на логіці та інтелектуальній діяльності, відкидаючи містичні інтерпретації як основу побудови та суспільного сприйняття цього феномену» [334, 42]. Феномен ілюзіонізму доби Просвітництва дистанціюється від раніше усталених стереотипів, що були сформовані на основі античної міфології та теологічних уявлень про буття, де візуальна репрезентація певних образів або наративів естетично підтримувала віру в існування надприродного. Соціокультурні вектори, як відзначає Дж. Хорган, частково «пов'язані з ілюзіоністичними явищами – такими як езотерика, окультизм та герметизм – у цей період трансформуються у сферу знань, де основою виступає не трансцендентний досвід, а раціональна інтерпретація естетики магічного мислення і містичних імпровізацій. Ці явища починають осмислюватися через призму наукових дисциплін, зокрема психології, астрономії та математики, які, на думку філософів епохи, розглядалися як ефективні інструменти освіти й суспільного прогресу, концентруючи свої методи у формах інтерактивної гри, що сприяла зацікавленню та мотивації населення до здобуття знань [272].

Однією з визначних постатей XVIII століття був граф Сен-Жермен (1712–1784), французький алхімік, окультист, дослідник і артист мистецтва ілюзіонізму, який через перформативні акти ілюзії та маніпуляції започаткував серед ілюзіоністів тенденцію до репрезентації художніх творів у формі науково-пізнавального інтерактивного дійства. Завдяки своїй активній діяльності та впливу серед елітних кіл Англії та Франції, Сен-Жермен істотно сприяв формуванню естетико-стильових особливостей мистецтва ілюзіонізму, основою яких стала ідея переосмислення та відмови від традиційних містичних стереотипів, що тривалий час домінували у даній сфері. У своїй творчості митець позиціонував ілюзіоністичне мистецтво як унікальну форму естетичної діяльності, тісно пов'язану з науковими відкриттями [217].

Вагомий внесок у популяризацію ілюзіоністичних практик епохи Просвітництва серед широких верств населення здійснив Джузеппе Джованні

Батіста Вінченцо П'єтро Антоніо Маттео Франко Бальзамо (1743–1795), більш відомий під ім'ям граф Аліссандро Каліостро – італійський натурфілософ, містик і фокусник. Саме ця постать започаткувала моду на ілюзіоністичні видовища в Європі, організовуючи регулярні щотижневі виступи. У своїй діяльності він активно пропагував ідею переваги людського розуму в осягненні законів всесвіту, супроводжуючи перформанси поясненнями трюкових ефектів із застосуванням засад фізичних наук [390]. Використовуючи вчення й книгу дослідів алхіміка Джорджа Ріплі «Дванадцять воріт»? яка була подана ідеєю світобуття XV століття [251], Джузеппе активно просував ідею створення «філософського каменя» як символічної теорії безмежних можливостей науки, яка, за його переконаннями, розкривала таємниці вічного життя та спонукала аудиторію до роздумів над філософськими концепціями взаємозв’язку людини й природи.

Традиція ілюзіонізму також функціонувала як форма соціальної комунікації: кидаючи виклик сприйняттю реальності, маги могли тонко критикувати владу чи суспільні норми без прямої конфронтації. Наприклад, в епоху Просвітництва такі ілюзіоністи, як Джованні Пінетті (1750–1803) [284], використовували свої вистави, щоб поставити під сумнів межі людського знання, узгоджуючись з інтелектуальними течіями епохи, таким чином, ілюзіонізм став дзеркалом цінностей, тривог і прагнень свого часу.

У цьому контексті явища мистецтва ілюзіонізму переходять у фазу рефлексивного розвитку, ототожнюючи себе передусім із проявами елітарного мистецтва, яке має глибший зміст, ніж звичайні циркові розваги. Артисти-фокусники дедалі більше зосереджуються на автономних виступах, формуючи власну ідентичність у межах створення спеціалізованих майданчиків для специфічних перформативних практик із драматично-сценічним наповненням. Прикладом такої інтеграції є поєднання з театром імпровізації «Комедія дель Арте», що виникла в Італії наприкінці Середньовіччя й активно використовувала ілюзійні та маніпулятивні ефекти у

видовищних п’єсах як один із головних інструментів залучення аудиторії в епоху Просвітництва. У свою чергу, ці практики розвивалися паралельно з новаторською моделлю цирку Філіпа Астлі, що започаткував новий формат культурного дозвілля та сприяв розширенню меж культурного діалогу серед широких верств суспільства [222, 241].

Починаючи з кінця XVIII — початку XIX століття, ідеї науково-технічного пізнання починають істотно впливати на соціальні процеси, формуючи культурно-інтелектуальний ландшафт пізнього Просвітництва та створюючи передумови для індустріальної революції. У цьому контексті змінюється сприйняття видовищного мистецтва: воно починає осмислюватися як універсальний соціокультурний інструмент, здатний виконувати не лише функції розваги, а й виступати засобом передачі знань і когнітивного впливу через пізнавальну імпровізацію. Водночас видовищні практики зазнають технічної еволюції — ускладнюються сценічні технології та візуальні ефекти, що супроводжується демонстрацією досягнень науки і прагненням людини до контролю над природою засобами інженерних інновацій [218, 76].

Таким чином, як резюмує Д. Гарві, першим напрямом розвитку мистецтва ілюзіонізму стало активне впровадження новітніх технологій, що дало змогу створювати унікальні видовищні акти, які відповідали смакам і ціннісним орієнтирам суспільства початку XIX століття. Це сприяло популяризації ідеї переваги людського інтелекту, генеруючи перформанси ілюзії та маніпуляції у формі наукових демонстрацій, технологічних відкриттів і видовищно-театралізованих шоу [267, 551].

У контексті розвитку практик ілюзіонізму пізнього Просвітництва варто виділити постать Джона Невіла Маскелейна (1839–1917), британського ілюзіоніста та винахідника. Цей видатний майстер фокусу протягом своєї діяльності послідовно популяризував ідею синтезу науки та мистецтва ілюзії в єдиний напрям, спроможний сприяти поширенню ідей освіти, розуму та інтелектуального розвитку. Маскелайн стимулював суспільний інтерес до

пізнання і прогресу, використовуючи ігрові форми для дослідження можливостей людського розуму [280].

Досліджуючи розвиток мистецтва ілюзіонізму кінця XVIII — початку XIX століття в контексті його візуально-театралізованої еволюції, слід також відзначити другий напрям розгалуження цієї дисципліни, який проявляється у формі філософсько-духовної атракції. Цей вектор відмежовується від сфери точних наук і технологічного прогресу, інтегруючись у духовні практики магічного мислення. У такий спосіб, як пише А.Оуен «відбувається повернення до репрезентації ілюзій і маніпуляцій як елітарної форми розваг для аристократії, що трансформується у візуальні акти, пов’язані з духовним самопізнанням, надприродним втручанням та контактами з потойбіччям. Такі видовищні сеанси здебільшого мали характер закритих приватних подій, за своєю суттю нагадуючи античні Містерії. Вони дозволяли учасникам зануритися у світ міфів і фантазії, де артисти створювали атмосферу чудес, майстерно апелюючи до психологічних травм і підсвідомих переживань свого часу» [330, 97].

Дослідниця К. Рейн, вивчаючи вплив технічного прогресу на розвиток практик ілюзіонізму (як-от поява залізниці), наголошувала на загальному ефекті стрімкого прискорення, обумовленому процесами технізації, що вплинуло на прийняття простору і часу. Фокусники стали одними з перших митців, які активно використовували новітні засоби транспорту. Так, Гаррі Гудіні був захопленим авіатором і став першою людиною, що здійснила політ над континентом Австралія у березні 1910 року. Ще раніше ілюзіоністи були серед перших артистів, які інтегрували у свою гастрольну діяльність залізничне сполучення, пароплави та нові засоби комунікації. Вони організовували масштабні гастрольні тури, об’їжджаючи світ по кілька разів за час своєї кар'єри. Засоби комунікації того часу — телеграф, газети, а також рекламні плакати, створені завдяки винаходу кольорової літографії та розвитку мистецтва плаката, — дозволяли завчасно інформувати публіку про їхні виступи у різних країнах. У свою чергу, механізація горизонтальних

видів транспортування суттєво сприяла розквіту мистецтва ілюзії наприкінці XIX — на початку XX століття. Завдяки розвитку міської інфраструктури та покращенню засобів пересування, місця проведення шоу стали доступнішими, що забезпечило значне зростання чисельності аудиторії, особливо в умовах розширення урбаністичних центрів [345, 88].

У середині XX століття розвиток ілюзіонізму як видовищного мистецтва зазнає суттєвих змін, що вплинуло на його сучасне культурно-соціальне сприйняття. Ілюзіоністи, орієнтуючись на раціоналістичне бачення перформансів як розважального театру, створюють першу професійну організацію, яка об’єднує митців, сприяє обміну творчими ідеями, підтримує високі стандарти майстерності та стимулює розвиток нових форм у мистецтві ілюзії. На базі створеної у 1937 році «Асоціації Синдикату Артистів Престидіжітаторів» у 1950-х роках засновується міжнародний фестиваль мистецтва ілюзіонізму під новою назвою – «FISM – Federation Internationale des Societes Magiques» («Міжнародна Федерація магічних товариств»), яка об’єднала ілюзіоністів Європи, Америки, Австралії та Азії. Це стало платформою для розвитку практик ілюзії та маніпуляції, залучення інвестицій і бізнес-проєктів, кар'єрного зростання митців, впровадження новітніх сценічних технологій, обміну творчим досвідом та реалізації освітніх програм [240].

У 1990-х роках процес комерціалізації і популяризації видовищ ілюзіонізму поширюється на сферу торгівлі та міжнародної логістики, інтегруючись у глобальні стратегії ринку. Це сприяє формуванню нових стандартів якості та ефективності в умовах ринкових відносин, створюючи сприятливе середовище для оперативної реалізації численних арт-проєктів. У цих процесах активно задіюються специфічні технічні засоби, навички та естетичні прийоми, характерні саме для ілюзіоністських видовищ.

Історична ґенеза явищ, які можемо віднести до протоілюзіонізму на теренах української культури лежать в площині традиційної обрядової культури. В традиційній культурі багатьох народів магічні практики часто

були пов’язані з народними обрядами, шаманізмом та віруваннями у надприродне та ін. Народні ярмарки середньовічної культури зазвичай завжди включали виступи вуличних артистів, які демонстрували фокуси, жонглювання, якісь маніпуляції з предметами та прості ілюзії. Мандрівні актори (скоморохи) також використовували елементи ілюзіонізму у своїх виступах для залучення глядачів та створення ефекту видовищності.

Витоки ілюзіонізму доволі яскраво помітні у театрі та циркових виставах, що відбувалися протягом XIX – початку XX століття. У XIX столітті на території України з’явилися гастролюючі європейські ілюзіоністи, що виступали у великих містах, таких як Київ, Харків, Львів та Одеса. Циркова культура відіграла значну роль у розвитку ілюзіонізму – у цирках демонструвалися магічні номери з використанням механічних пристроїв та складних маніпуляцій. У театрах того часу також використовували сценічні ілюзії для створення спецефектів, що впливало на розвиток мистецтва фокусу [124, 56].

Упродовж XX століття, зокрема в радянський період (1920–1980-ті роки), відбулося інституційне оформлення ілюзіонізму як окремого жанру естрадного мистецтва. Незважаючи на обмеження, зумовлені радянською цензурою, яка забороняла демонстрацію «магічних» і «незрозумілих» елементів, ілюзіоністи розробляли творчі стратегії, що дозволяли їм адаптувати свої номери до ідеологічних вимог офіційної культури. У період Незалежності України розвиток ілюзіонізму продовжився в руслі естрадного і сценічного мистецтва, попри початкову кризу, викликану економічними складнощами. З початку 2000-х років відбувається поступове відродження жанру під впливом західної масової культури. Виникають незалежні ілюзіоністи, орієнтовані на європейський і американський досвід, з’являються фестивальні майданчики, що сприяють демонстрації досягнень у сфері ілюзіонізму, стимулюють професійний обмін і поглиблюють міжкультурну комунікацію.

Культурологічні аспекти сприйняття ілюзій та культурний контекст значною мірою визначають, як саме люди сприймають ілюзії, адже у різних суспільствах ілюзіоністичні, магічні практики можуть розглядатися як релігійний феномен, засіб розваги або навіть форма мистецтва. Ілюзія — це не лише обман органів чуття, а й результат інтерпретації інформації у межах певної системи знань, уявлень і цінностей, сформованих культурою. Культурна обумовленість проявляється в тому, які ілюзії легше сприймаються в певному суспільстві та як саме вони інтерпретуються.

У традиційній культурі давніх суспільств ілюзії мали сакральне значення, зокрема жерці використовували магічні ефекти для створення відчуття присутності богів (наприклад, грецькі містерії або єгипетські ритуали). У середньовічній Європі магія та ілюзії часто асоціювалися з чаклунством, що призводило до гонінь на фокусників. В Азії традиції сценічної магії, такі як китайська тіньова гра, мали символічний та релігійний характер. У європейських культурах, де з часів Відродження сформувалась традиція перспективного зображення простору, люди краще розпізнають і сприймають тривимірні ілюзії глибини [120, 207]. У традиційних азійських культурах, де домінували площинні композиції, сприйняття просторових ілюзій має інші особливості. Як наголошує О. Ткачук, «наукова революція, яка розпочалася наприкінці епохи Відродження і продовжилася в епоху бароко, була позначена революційними відкриттями в астрономії, фізиці, анатомії та математиці. Ці наукові досягнення мали безпосередній вплив на мистецтво та архітектуру бароко» [156]. Серед таких досягнень варто найперше назвати вивчення оптики та поведінки світла, що вплинуло на використання художниками бароко світлотіні (драматичного контрасту між світлом і тінню) для створення відчуття глибини, об’єму та емоційної інтенсивності. Ілюзіоністична архітектура та перспектива з технікою «trompe-l’oeil, щоб створити ілюзію тривимірного простору на пласких поверхнях»; фрески з ілюзією «нескінченного простору, що відображає науковий інтерес до геометрії та оптики» [156].

У сучасному світі ілюзіонізм є частиною видовищної культури: так, у США та Європі він став популярним завдяки телешоу, де магічні трюки інтегруються у масову культуру (Девід Копперфільд, Дерен Браун). В Україні ілюзіонізм отримав новий розвиток у 2000-х роках, коли ілюзіоністи почали використовувати нові технології та інтегрувати магічні ефекти у шоу-бізнес. У сучасному світі культурна обумовленість виявляється через сприйняття технологічних ілюзій – віртуальної та доповненої реальності, які сприймаються по-різному залежно від попереднього культурного досвіду, естетичних норм та освітнього рівня суспільства. Таким чином, ілюзії відображають не тільки універсальні механізми людського сприйняття, а й конкретний культурний контекст, у якому вони виникають і функціонують. Вони демонструють, як культура формує наші когнітивні стратегії, очікування та способи взаємодії з реальністю.

На думку В. Жовтянської, в мистецтві будь-які сприйняття художнього образу пов’язані насамперед із внутрішнім станом, оскільки «духовне переплавлення, яке не потребує фізичного залучення до зовнішніх реалій. Саме тому художній образ цілком перебуває в умовному плані, занурення в нього – це вже духовна робота» [47, 145]. Водночас, як вважає дослідниця «мистецтво, експериментуючи якщо не з репрезентаціями, то з презентаціями дійсності, разом з наукою і філософією сприяло суб’єктивному відокремленню психічного модусу, в якому ми сприймаємо об’єкти, від цих об’єктів» [47, 150-151]. Чим більше автор мистецького твору фокусується на формі, тим більше цей твір стає унезалежненим від свого денотату і самопрезентаційним. Відтак, як слушно підкреслює дослідниця «ніколи не фотографічний відбиток з об’єкта чи ситуації. Кожна епоха має свої особливості «викривлення» дійсності, а точніше – свої способи її бачення, які знайшли своє вираження в мистецтві. Так само свої особливості можуть мати і окремі художники. Ці особливості складають стиль епохи або митця, відтворюючи, з одного боку, естетичну самодостатність – деякий канон

краси, а з іншого – філософію і світогляд певного соціуму або окремої особистості» [47, 152].

За визначенням О. Поліщук, створення і сприйняття будь-якого художнього твору/ творіння пов’язана насамперед із образним мисленням, витоки якого «кореняться у ступені естетичного і загального розвитку митця як особистості і, крім того, у своєрідності інформаційного опрацювання ним доконечної проблеми. (Останній залежить від його професійного досвіду і навичок, а також ціннісно-мотиваційної основи його життя.) Щодо художньо-проектного мислення, можна стверджувати, що воно ґрунтується на тектоніко-композиційних началах людської думки, що породжує досконалий предмет (групу предметів та їх композицію) у культурозначущому сенсі – артефакт» [118, 65].

На думку О. Ткачук, «ілюзіонізм припускає зорове стирання грані між умовним світом зображення й реальною дійсністю, її перетворення, активну взаємодію, зорову підміну або гадане знищення первинного матеріалу (з якого складається сам добуток), площини стіни або картини. Зорові ілюзії сприйняття широко використовуються в античному живописі й архітектурі, а також мають помітну роль у мистецтві Відродження, де стає одним з головних принципів монументально-декоративного мистецтва бароко, коли в інтер'єрах – реальний архітектурний простір зливається з мальовничим простором, що спрямовується в нескінченність ілюзорним, відтвореним за допомогою витончених перспективних побудов» [156]. Натомість «ілюзії, що виникають у процесі сприйняття, де створюваний художником образ індивідуальний і належить тільки його внутрішньому світу, який залежить від безлічі факторів: особистісних інтересів, нужд і потреб, мотивів, зовнішніх установок й так далі. Характер сприйманого образу й визначає індивідуальність творчого усвідомлення дійсності» [156]. Також у процесі свідомого творення ілюзій у творчості художника важливу роль відіграють і несвідомі механізми психіки, коли художник опирається на архетипні образи минулого досвіду, які проявляються як у вигляді прихованого (латентного)

досвіду, пов'язаного з минулим і формуючого сферу підсвідомого, так і через особливу чутливість до реалій сучасності у межах свідомості. Вважається, що основною одиницею ілюзорного сприйняття, як у процесі творчості художника, так і в акті сприйняття мистецьких творів реципієнтами, виступає художній образ [156].

Серед соціальних та психологічних аспектів популярності ілюзіонізму можна зазначити те, що у сучасному масовому суспільстві мистецтво ілюзіонізму виконує не лише розважальну, а й соціальну функцію, як-от втечу від реальності та ін. Оскільки у часи глобальних криз, економічних та політичних потрясінь люди шукають способи відволіктися від реальності, то магія та ілюзії створюють альтернативний світ, де можливо все, що приваблює широку аудиторію. За твердженням О. Смірнової, «сучасна магія, особливо її секулярні прояви, є дуже суперечливою формою культури: з одного боку, не висуваючи особливих вимог до надчуттєвого світу, вона створює власну зону комфорту (зачаровує магією кіно та реклами, проявляється на рівні споживчих потреб і сучасних психотехнік), підказуючи людині численні варіанти самовизначення у світі, у якому панує «тиранія» моменту; з іншого боку, дійсно, ухил у бік деморалізації та релятивізації людського буття присутній і досить часто може завершитися підміною реального переживання останнього на симулякр або сурогат. Утім, це не означає, що сучасна секулярна магія цілком детермінована логікою комерціалізованої масової культури, постає джерелом духовної вульгаризації, свідомо культивуючи та просуваючи деструктивні знання» [144, 160].

Британський дослідник Гуго А. Каффаратті, досліджуючи перцептивні та когнітивні ілюзії, викликані магічними ефектами, дійшов висновків, що «магічна ілюзія — це дивовижний ефект, створений поворотом очікування у глядачів». Відповідно, ці очікування можуть бути або створені ілюзіоністом під час вистави, або вже існує завдяки глядачеві через усталені попередні переконання (наприклад, основні фізичні принципи тощо). Ілюзіоніст змінює або порушує передбачення глядача щодо цієї реальності, щоб створити

ілюзію сприйняття, яка породжує почуття здивування і таємничості (або неможливості) у свідомості глядача [202, 46].

Психологічний ефект ілюзії базується на природних механізмах роботи людського мозку. Ілюзіоністи використовують особливості когнітивного сприйняття, які змушують глядачів бачити те, чого насправді немає, або не помічати того, що відбувається насправді. Дослідження нейропсихологів показують, що людський мозок по-різному реагує на реальні ілюзії та цифрові ефекти. У першому випадку активуються ділянки, пов’язані з критичним мисленням, тоді як у другому – ті, що відповідають за пасивне сприйняття контенту. Ефект «вибіркової уваги» змінюється: якщо в традиційному ілюзіонізмі фокусник керує увагою глядача, то у цифровому середовищі цей процес автоматизований алгоритмами монтажу.

Організація перцептивних процесів і властивості сталості забезпечують формування узгодженого й оновленого сприйняття навколишньої дійсності. Проте трапляються ситуації, коли сприйняття зазнає спотворень — наприклад, коли самі об'єкти подають суперечливі сигнали (неоднозначні або двозначні фігури) чи коли відбувається неправильна інтерпретація монокулярних ознак (спотворення форми об'єктів). Під час сприйняття зображень (картин) двозначність у відчутті глибини може проявлятися незалежно від площини полотна: це відбувається або через невдалий вибір перцептивної гіпотези, або через наявність у зображенні несумісних глибинних планів, що ускладнює цілісне розуміння побаченого.

Походження поняття ілюзія від лат. *illudere* – обманювати – це феномен викривленого сприйняття об’єктивної реальності, який найчастіше проявляється у зоровій сфері. Оскільки сприйняття може формуватися через різні сенсорні канали або їх комбінації, виникнення ілюзій є універсальним явищем, проте зорові ілюзії залишаються найбільш поширеними серед усіх типів. Ілюзія як поняття має багатовимірну природу, оскільки безпосередньо пов’язана з механізмами перцепції. У контексті стрімкого розвитку

віртуальних середовищ, зокрема цифрових, телевізійних та індукованих психоактивними речовинами, проблематика ілюзій набуває особливої актуальності..

У теорії сприйняття німецький фізик Г. Гельмгольц (1848–1868) стверджує, що розум робить серію розумових налаштувань, «несвідомих висновків», щоб побудувати послідовну картину свого досвіду. Гельмгольц стверджує, що просторове положення, яке часто використовується як критерій індивідуалізації об'єктів, є інтерпретацією наших відчуттів, а не їх безпосереднім результатом. Знову ж таки, стереоскопічний зір показує, що те, що може здатися нам одним зображенням, насправді є двома зображеннями, розділеними в одне. Перспектива може спотворити розмір, наприклад, якщо поставити палець перед місяцем. Гельмгольц вважає, що ми вчимося інтерпретувати просторові концепції через досвід, що означає, що він має те, що він називає емпіричною теорією просторового сприйняття. Ця теорія співіснує в епістемології Гельмгольца з його прихильністю до теорії знаків, згідно з якою просторові властивості є лише властивостями уявлень [332].

При демонстрацій ілюзійних фокусів діють чіткі механізми фокусування та обмеження уваги, що, власне, і допомагає створювати ілюзійний ефект. Серед таких головних механізмів слід виокремити такий феномен, як «сліпота до змін» (Change Blindness**),** при якому людина не помічає змін у сцені, якщо вони відбуваються поступово або в момент відволікання уваги. Ілюзіоністи активно використовують цей ефект для приховання маніпуляцій. Наступним є «вибіркова увага», коли людина зосереджується лише на певних аспектах дійства, ігноруючи інші [349, 135].

Сприйняття ілюзій пов’язане безпосередньо із перцепцією та роботою мозку. До перцептивних ілюзій належать хибні або викривлені сприйняття об'єктів, ситуацій чи явищ, які виникають у нашій свідомості внаслідок особливостей роботи сенсорних систем і мозку, тобто людина може бачити, чути або відчувати щось не таким, яким воно є насправді. Ці ілюзії можуть

виникати у різних сенсорних модальностях – зоровій, слуховій, тактильній тощо. Найвідомішими зоровими ілюзіями, до прикладу, є ілюзія Мюллера-Лайєра, коли дві лінії однакової довжини здаються різними через стрілки на кінцях; також сюди відноситься ілюзія Понцо, коли дві однакові лінії здаються різної довжини через контекст перспективи. Такі ілюзії виникають внаслідок специфічної обробки сенсорної інформації мозком, намагаючись швидко та ефективно інтерпретувати навколишній світ [232, 38].

Ілюзіоністи при демонстрації власних фокусів теж використовують ефекти різних зорових ілюзій, маніпулюючи законами оптичного сприйняття, використовуючи ефекти перспективи, контрасту, світла і тіні тощо. Окрім безпосередньо зорових можуть застосовуватися ментальні моделі – коли людський мозок прогнозує майбутні події на основі попереднього досвіду. Коли фокусник-ілюзіоніст порушує ці очікування, створюється ефект здивування. На думку В. Екролля, «розуміння психології магії по суті зводиться до розуміння того, чому люди не можуть уявити секретні методи, що стоять за трюком. Зовнішні та внутрішні фактори, які обмежують уяву У багатьох випадках здається доцільним говорити про сторонні фактори, які блокують наші можливості уяву в тому сенсі, що якби ці фактори були усунені, у нас не було б проблем уявивши секретний метод» [235, 20]. Однак, на думку дослідника, така ілюзіоністична магію має місце через збій образного метапізнання (або «метаобрази»), що пояснюють, чому ці трюки викликають відчуття магії (неможливості) а не просто відчуття неможливості уявити, як речі можуть деформуватися [235, 29].

Сприйняття і споглядання ілюзійного мистецтва та магічних трюків, на думку вчених, здійснює значний емоційний вплив, викликаючи так звану «дофамінову реакцію» – стан захоплення, який виникає при несподіваних і незрозумілих подіях, посилюючи відчуття задоволення. До того ж парадоксальне поєднання знання і невідання спричиняє те, що глядач знає, що його обманюють, але водночас він отримує задоволення від цього процесу, що, своєю чергою і пояснює значною мірою популярність

ілюзіонізму як розважального жанру. Вважається, що ілюзіоністичні трюки повинні викликати в аудиторії стан, подібний до пізнавального дисонансу — так звану «ілюзію неможливості», яка виникає внаслідок очевидного конфлікту між очікуваннями, сформованими під час демонстрації ефекту, та його фактичним результатом. Це когнітивне напруження супроводжується початковим відчуттям здивування, за яким можуть слідувати різноманітні емоційні реакції — від захоплення й зачарування до тривоги. Нескладно пояснити той факт, що декілька експериментальних досліджень із використанням нейровізуалізаційних методів зафіксували активацію тих самих ділянок мозку, які залучаються під час вирішення проблем та моніторингу когнітивних конфліктів, коли людина переживає ілюзію неможливості [204].

Загалом практична площина реалізації концепції ілюзіонізму на публіці полягає у тому, «що в кожному ефекті два різні світи співіснують паралельно» [204]. Перший рівень взаємодії у магічному трюку називається «зовнішнім життям» ефекту й охоплює усе, що аудиторія безпосередньо сприймає свідомо: те, що вона бачить, чує або до чого торкається. Другий рівень, або «внутрішнє життя» ефекту, включає приховані дії мага — маніпуляції, використання спеціальних технік та механізмів, які залишаються непомітними для глядачів). Досягнення «ілюзії неможливості» потребує ретельної координації між відкритими діями «зовнішнього життя» та прихованими процесами «внутрішнього життя». Таким чином, мистецтво ілюзії передбачає взаємодоповнюючі відносини між магом і аудиторією: без глядачів акт магії не має сенсу. Завдяки своїм діям маг створює нове, значуще середовище, у якому він повністю контролює доступні глядачеві підказки та можливості. Це контрольоване середовище спрямовує аудиторію до очікуваного рішення, яке згодом буде зруйноване кульмінаційною несподіванкою [204]. Таким чином, за твердженням Н. Фабера, «в мистецтві ілюзіонізму чітко розрізняється магічний ефект – це те, що сприймає спостерігач (наприклад, зникнення монети), і метод – це те, як працює як

трюк, таємниця ефекту (наприклад, навички, механічні пристрої, неправильне спрямування). Фокусники використовують метод для створення ефект» [238, 33].

Магічні ефекти ілюзіонізму впливають на механізми сприйняття, які визначаються як когнітивні процеси побудови висновків і інтерпретацій, що виникають для компенсації обмежень сенсорних можливостей і повільної обробки інформації мозком у високодинамічних середовищах, яким постає процес споглядання мистецтва ілюзіонізму. Більшість магічних трюків ґрунтуються на свідомому порушенні передбачень, що призводить до абсолютно несподіваного результату. Коли аудиторія не здатна спрогнозувати подальший розвиток подій, ілюзіоніст отримує значно більше можливостей для контролю уваги глядачів. Оскільки мозок чутливий до новизни та активно фокусує увагу на незнайомих явищах, маги ніколи не розкривають заздалегідь повного характеру ефекту, що змушує глядачів залишатися в постійній когнітивній невизначеності щодо того, на чому саме слід зосередити увагу [204]. Акцентуючи увагу на вивченні психологічних аспекітв ілбзіонізму, аналітики наголошують, що дослідники застосовують магічні ефекти як експериментальні моделі для вивчення взаємозв'язку між магічними трюками та когнітивними процесами, зокрема увагою, сприйняттям і пам'яттю, які задіяні під час їх виконання [249, 271]. Одним із головних таких питань у сприйнятті фокусів-ілюзій є те, яким чином мозок реагує на техніки обману та як це корелює зі свідомістю, оскільки техніки фокусників часто покладаються на виділення конкретних рухів для захоплення усвідомлення глядача при приховуванні інших рухів. Приховування досягається за допомогою безліч прийомів, що створюють невідповідність між тим, що спостерігач думає, що він сприйняв і що вони насправді відчули [249, 274]. Однак основною особливістю досвіду магії є когнітивний конфлікт між нашим безпосереднім досвідом і тим, що ми вважаємо можливим [236, 2].

Таким чином, сучасне мистецтво ілюзіонізму постає як міждисциплінарне явище, що інтегрує знання з багатьох наук, проте ілюзіонізм тривалий час залишався маргіналізованим у дослідницькому полі. Його суть полягає у навмисному конструюванні перцептивного досвіду, що викликає відчуття порушення очікувань і законів природи. З огляду на це, розуміння ілюзії як когнітивного феномена потребує не лише аналізу внутрішніх ментальних процесів, а й врахування контекстуальної інформації навколишнього середовища, яка формує основи глядацького сприйняття.

2.2. Мистецтво ілюзіонізму у театрально-перформативних практиках видовищної культури

Мистецтво ілюзіонізму, яке традиційно асоціюється із сценічною магією та фокусами, у сучасному теоретичному дискурсі розглядається як вагомий інструмент впливу на сприйняття глядача, засіб формування нової реальності в межах театральної або перформативної події. Ілюзіонізм на сучасному етапі формується не лише як естетичне явище, але й як культурна практика, що відображає епоху, її технічні досягнення, соціальні очікування та культурні запити.

Починаючи з античності, коли театральне мистецтво використовувало елементи ілюзії (наприклад, механічні пристрої, які дозволяли песонажам-«богам» з'являтися на сцені), ілюзіонізм виконував функцію розширення меж звичного досвіду. В епоху бароко сценічна ілюзія сягала піку завдяки інженерним новаціям: мобільні декорації, оптичні ефекти, використання дзеркал та диму створювали надзвичайно ефектне дійство, що вражало глядача.

У XIX столітті зростає популярність магічних шоу, які стали самостійною формою видовищної культури. Саме в цей час фокусники-починають активно інтегрувати елементи театральності, драматургії та психології у свої виступи. Вони не лише демонстрували трюки, а й

створювали повноцінні вистави з відповідним наративом, напругою, емоційною кульмінацією – фактично формували жанр, який сьогодні ми можемо віднести до театрально-перформативної практики.

Ілюзіонізм як форма перформативного мистецтва давно захоплює аудиторію, стираючи межі між реальністю та уявою. Його соціокультурні функції значно розвинулися з часом, сформовані як традиційними практиками, так і появою нових медіа. Відповідно на сучасному етапі формується подвійна роль ілюзіонізму як культурного феномену: його коріння містяться в традиції, а завдяки його адаптації до сучасних медіа, підкреслюється його незмінна актуальність у формуванні соціальних наративів, сприянні «колективному диву» та відображенні культурних цінностей.

Сучасні театральні перформанси продовжують цю традицію, однак зміщують акцент з трюку як такого на створення атмосфери, сенсу, взаємодії з глядачем. Ілюзія стає метафорою, засобом художнього висловлення, що дозволяє критично осмислити дійсність, порушити питання реальності, правди та симулякруму. Явище ілюзіонізму як форма видовищної діяльності, на думку Р. Стеббінса, виступає активним та динамічним інструментом у структурі культурного й суспільного розвитку, поєднуючи в собі засоби комунікації, інформаційного споживання та відображення соціальних потреб у сфері розваг і дозвілля [369, 119].

Аналізуючи театральні форми культури, передусім слід звернути увагу на їхній фундаментальний принцип – гру, що постає як специфічна форма людської діяльності, що функціонує як метод пізнання, заснований на моделюванні інших видів діяльності або окремих подій з метою навчання чи розваги. Як слушно відзначає дослідниця О. Колісник, «в суспільстві гра виявляє себе як: можливість отримати новий додатковий досвід в осягненні властивостей соціокультурної реальності, процес подвоєння суб’єктивного буття, аспект продукування й удосконалення вмінь та навиків власних типів поведінки й інтеракцій, засіб закріплення структур і схем соціального

порядку в індивідуальній свідомості представників конкретних спільнот. Функції, які виконує гра (пізнавальна, виховна, соцілізаційна, компенсаторна, творча та інші) у соціокультурному просторі, дозволяють їй реалізувати свій потенціал на емпіричному, адаптаційному та креативному рівнях» [63, 22]. У такому разі, аналізуючи сценічне мистецтво, ми спроможні стверджувати на існуванні гри як основної форми процесу виникнення видовищної діяльності, що й слугує початковим розвитком до утворення театрального мистецтва в цілому.

У контексті вищезазначених ідей варто звернутися до концепції нідерландського філософа Й. Гейзінги, який у своєму фундаментальному дослідженні «Homo Ludens» висуває тезу про те, що витоки людської культури необхідно шукати саме в грі. На його думку, гра є не просто формою дозвілля чи розваги, а ключовим механізмом формування культурних практик, що забезпечує інтерактивну взаємодію, комунікацію та інтерпретацію смислів між учасниками соціального процесу. Через гру люди не лише моделюють реальність, а й створюють нові культурні коди, символи та правила, які з часом стають фундаментом для розвитку цивілізації [23, 16–17].

Отже, гру можна осмислювати як концептуальний інструмент формування соціокультурного середовища, у якому сценічно-видовищна дія постає як динамічний публічний процес із гедоністично-розважальним змістом. У межах цього процесу відбувається інтерпретація синкретичних форм культури, що реалізується через створення ігрового візуального контексту. Саме в такому середовищі людина отримує змогу зануритися у просторово-зображальний простір, де відкриває для себе нові способи сприйняття та споживання інформації. За думкою Н. Чернишевич, «гра є динамічною складовою культурного процесу як способу існування ритуальних форм, як певного універсального механізму перетворення старого ритуалу на новий, що дає змогу переоцінити багато усталених видовищних уявлень» [170, 113]. Натомість найуніверсальнішим культурно-естетичним

феноменом, що включає у тому числі й гру, є видовище, яке об'єднує «спортивні змагання, ігри, публічні ритуали і церемонії, свята і театралізовані вистави і т.п., не кажучи вже про театр, цирк, естраду, кінематограф – все це видовище» [170, 113].

Подібну думку висловлює О. Рожок, зазначаючи, що «гра дихотомічна, це світ там і тут, але гра завжди є стан, є поведінка, є дія, саме процесуальна темпоральність видовища, яке відбувається в певному часі і просторі. Але за цією темпоральністю існують метафізичні визначення гри як універсальної інтерпретанти єдності людини, природи і культури, що створює із гри певну вісь єднання всіх цих реалій» [132, 83] і також «гра є найбільш універсальним визначенням видовища, тому що всі інші не такі об'ємні, не такі всезагальні» [132, 84].

Варто зауважити на тому, що ігрова видовищна культура є особливою формою людського невербального спілкування, у процесі якого відтворюється динамічний обмін інформацією, що містить у собі цінність соціокультурного характеру, торкаючись таких аспектів як культурна ідентифікація, система соціальних і культурних норм, що розкриваються у процесі індивідуально-суб'єктивного розвитку людини, шляхом зорового контакту, ігрової імітації важливих соціальних подій, художнього відображення життя тощо. За твердженням дослідниці М. Пашкевич, «видовище визначається як ігрове за головним фактором – взаємодією об'єкта та суб'єкта. Особливістю видовища ігрового типу є обов'язкова наявність моментального позитивного зворотного зв'язку між суб'єктом (видовищем) та об'єктом (глядачем). Потім відбувається залучення об'єкту у видовище, перетворення його в суб'єкт, що приводить до трансформації об'єкт-суб'єктних відносин у форму суб'єкт-суб'єктних. Тобто зникає межа між видовищем і глядачем, і всі відносини перетворюються в єдину ігрову форму – видовище, основою якого є змагання, або рольові ігри» [108, 107].

У межах становлення ранньої духовної культури людства видовища функціонували як впорядкована складова системи традиційно-символічних

дій апокрифічного, міфологічного або історико-героїчного характеру. Вони містили послідовні елементи зорових ефектів, що виникали внаслідок особистісних умінь і навичок виконавця та реалізовувались через ігрову імпровізацію. Такі дійства слугували знаками чуттєво осяжного об'єкта, який розкривається у процесі репрезентації розгорнутої оповіді містико-естетичного змісту.

Аналізуючи розвиток видовищної діяльності в контексті культурної еволюції людства, можна стверджувати про поступове формування й удосконалення сценічно-перформативного мистецтва як окремої галузі зображальної творчості. Цей процес виявляється у створенні колективної ігрової дії, яка стала основою для зародження театру як соціокультурного феномену. Витоки театрального мистецтва засвідчують трансформацію видовищних практик у структурований художній простір, де інтеракція, символізм та ігрова інтерпретація дійсності стали ключовими елементами публічного самовираження. Цю тезу підтверджує дослідниця Л. Дубчак, зазначаючи, що «театральне мистецтво відноситься до видовищних мистецтв. Але видовище лежить в основі ще багатьох інших явищ в сфері культури (релігійні ритуали, народні свята, політичні маніфестації тощо)» [41, 20].

У межах розгляду доречно виокремити основні напрями театрального мистецтва, що формують засадничу структуру внутрішньої специфіки створення художнього твору в межах театральної вистави — одного з ключових елементів розвитку видовищної культури. Аналіз сценічно-театральних явищ у цьому контексті дозволяє виявити тісний і водночас унікальний зв'язок із практиками ілюзіонізму. Театральне мистецтво постає як складна, синтетична система, що функціонує у взаємодії з іншими видами мистецтва, зокрема музикою, літературою, хореографією, ілюзіонізмом і цирковими жанрами та наповнюється через них змістовими й естетичними компонентами. Відповідно до поглядів О. Хлистун, ще на етапі доісторичного розвитку культури з її анімістичними віруваннями та ритуальними практиками формується «завершена світоглядна модель, у якій театр постає

як невід'ємний елемент духовного буття людини. Прагнення до гармонізації відносин між людиною і природою, супроводжуване глибокими емоційними переживаннями, знаходило вираження в образно-мистецьких формах, що інтерпретувалися через театралізовані святкові обрядодії» [167, 249].

Театральне мистецтво постає як унікальне явище, що відіграє провідну роль у розвитку ігрового начала в контексті формування культури дозвілля. Воно відображає процес становлення ключових особистісних функцій і ментальності, яка еволюціонує у сфері духовного через публічну реалізацію художнього твору в межах ігрової та перформативної імпровізації. У процесуальному аспекті театральне мистецтво характеризується систематизацією видовищних стилістичних практик за критеріями їхнього виконання та послідовності реалізації. До таких практик належать балет, акторська гра, циркове й естрадне мистецтво, що утворюють синтез окремих галузей і виконавських технік, персоналізованих завдяки індивідуальним навичкам митця в межах певного виду художньої творчості. Ці форми вирізняються специфічними формально-змістовими рисами, властивими жанровій палітрі театру — драмі, трагедії, комедії. У цьому контексті також можна виокремити окремі підвиди видовищного мистецтва, такі як пантоміма, хореографічний театр, клоунада, мюзикл тощо. Як зазначає М. Мельник, одними з виразних засобів театралізації, за допомогою яких створюється неповторне вражаюче дійство, є театралізований тематичний концерт, де важливою і головною одиницею сценічної інформації є номер. Робота над номером має свою специфіку, жанрову різноманітність, видовищність та неповторність [96, 4].

Аналізуючи театральне мистецтво крізь призму еволюції ігрової культури, можемо стверджувати про наявність цілісної системи естетико-стильових характеристик, які визначають театр як ключовий вектор художнього поступу, спрямованого на відтворення просторово-зображального середовища. Це відтворення відбувається винятково за умов колективного, детального та надчуттєвого пізнання дійсності. У такий спосіб

окреслюється процес формування специфічних стилістичних ознак, притаманних окремим формам перформативного мистецтва, в яких віддзеркалюється індивідуальна майстерність митця. Саме ця майстерність забезпечує можливість вираження художньої оповіді з виразною світоглядною або соціальною ідеєю, поданою під новим кутом зору та сприйняття. Унаслідок цього постає розмаїття форм видовищної діяльності, які, взаємодіючи з театралізацією, формують принципи інтерпретації й контрастного подання інформації через зорові стильові образи в межах художньої концепції. Ці форми отримують втілення в таких жанрово-функціональних одиницях, як концерт, спектакль чи вистава [146].

Процес театралізації видовищної діяльності формує умови для динамічного переміщення художніх творів у межах системи стилістичної організації, жанрової типологізації та їх варіативних форм. Це відбувається шляхом реалізації масових святкових, ідеологічних або соціально-ідеалістичних дійств, що можуть розподілятися на шоу-вистави за принципом інтеграції різнопланових перформативних практик у єдине сценічне дійство. Альтернативно, такі прояви можуть мати виключно естетичну спрямованість, трансформуючись у повноцінно самостійні концерти, з виразно окресленою стилістикою одного з видів сценічного мистецтва.

У цьому контексті доцільним є розгляд мистецтва ілюзіонізму як одного з напрямів розвитку театралізованих форм культури — як у форматі окремого явища, так і в межах комбінованих видовищних практик. Такий підхід дозволяє осмислити мистецтво ілюзіонізму як багатофункціональний соціокультурний механізм, що відкриває нові горизонти духовного поступу суспільства та відповідає на потреби індивідуального й колективного дозвілля в умовах естетично спрямованої, ігрової сценічної діяльності.

Передусім, як наголошує Дж. Гугард, «механізми дії ілюзіоністського мистецтва значною мірою обумовлені емоційним станом азартності, який інтегрує цю форму сценічно-видовищної діяльності з феноменом азартних ігор. У цьому процесі відбувається не лише символічне, але й емпіричне —

фізичне — залучення глядача як активного суб'єкта сприйняття. Зазначена особливість походить із техніко-методичної основи ілюзіонізму, яка передбачає побудову ефектів і візуальних ілюзій, що ґрунтуються на появі та зникненні об'єктів — здебільшого символічного або побутового характеру — з використанням нетипової просторово-часової логіки. Такі маніпуляції суперечать очікуванням раціонального мислення, тим самим викликаючи у глядача інтенсивне емоційне переживання, зумовлене феноменами спотвореного або парадоксального сприйняття реальності» [275, 25].

Слід також звернути увагу на формування окремого жанрового напряму в межах ілюзіоністського мистецтва, підвиду, який стилістично орієнтується на поєднання елементів, притаманних азартним іграм. Йдеться про ігрові моделі, побудовані за принципом ставок на грошову або іншу винагороду, де результат (виграш чи програш) визначається випадковістю. У цьому контексті варто виокремити жанр мікроілюзії (close-up magic), специфічну форму видовищно-ілюзійного мистецтва, суть якої полягає у виконанні серії трюкових дій на дуже малій відстані (до трьох метрів) від глядача. Цей жанр функціонує в умовах живого спілкування, у неформальній атмосфері, та передбачає використання побутових, дрібних і простих предметів як основного інструментарію візуального впливу й мистецької репрезентації. [275, 30].

Питання концептуалізації ігрового начала в контексті видовищних практик мистецтва ілюзіонізму є складною і багатоаспектною темою дослідження в межах аналізу процесів театралізації видовищних форм. Упродовж історичного розвитку культури розваг і дозвілля ці форми набули значної естетичної й соціокультурної цінності. Уточнюючи означену проблематику, доцільно зосередити увагу на причинах трансформації ілюзіоністських дійств у цілісні художні твори з чіткою драматургічно-стилістичною структурою, яка реалізується в рамках синтезу з іншими видами сценічного мистецтва. У цьому аспекті Р.Ренсінк визначає ключові чинники, що зумовлюють особливості театралізації ілюзіоністських видовищ

та формують специфічні труднощі, які вимагають організації художнього процесу виключно у форматі колективної творчості. Розглядаючи мистецтво ілюзіонізму в театральному культурному контексті, дослідник наголошує на його глибокому зв'язку із ранніми формами духовної культури та системами вірувань. Витоки таких видовищ коріняться в технічно-фізичних навичках людини, які виникли в межах особливого світоглядного досвіду та реалізовувалися через зовнішні знакові системи — зокрема в обрядах поклоніння надприродним силам [349, 138].

Метою та функціональним призначенням феномену ілюзіонізму можна вважати процес символізації, що реалізується через інтерактивну взаємодію виконавця з глядачем. Цей процес передбачає формування ментального зв'язку, в основі якого створення візуального ефекту, що ґрунтується на сформованому світоглядному підґрунті й апеляції до уявлення про вищі сили, що можуть як виступати метафоричним образом міфу, так і бути персоніфіковані у фігурі самого виконавця, утворюючи унікальну внутрішню соціокультурну модель у межах певної соціальної групи. У такому контексті дослідник Г. Кун стверджує, що «ігровий компонент ілюзіоністської видовищної практики функціонує як образна форма стереотипізованого мислення, що апелює до почуття азартності та вкорінена в традиційно-звичаєвих елементах культури, що формуються на основі колективного досвіду світосприйняття» [295, 398].

Виявлена особливість даного соціокультурного явища, є досить соціально шаблонізованим видом перформативного мистецтва, стереотипи якого виникають у наслідок особливого способу сприйняття світу шляхом містифікації елементів культури у процесі ігрової видовищної дії, що стає цілковитим ствердженням вищого втручання, або процесом змішання ідеалізованих образів, які часто обґрунтовуються як дійсність і реалізм. В даному разі, як відзначають вчені, має місце феномен містеріальності, що разом із феноменом карнавалізації «виникли як популярні видовищні масові дійства в культурі середньовічного європейського міста і в далеких витоках

були пов’язані між собою», впливаючи на формування матриці європейського мистецтва та віддзеркалюючи різні типи світосприйняття [174].

Таким чином, ілюзіоністські видовища впродовж тривалого історичного періоду осмислюються як самостійне явище соціокультурного простору, що не повністю відповідає характеру народного балаганного мистецтва. Попри їхню належність до ігрової парадигми видовищної культури, спрямованої на задоволення соціальних потреб, вони водночас постають як окремий культурний феномен, що своїм походженням і змістовим навантаженням тяжіє до архаїчних форм релігійної догматики. На думку Ю. Макушина, «творчість під впливом релігійних почуттів розширює внутрішнє життя художника, викликає нові сили до життя, приводить до надзвичайного стану, коли весь набутий естетичний, інтелектуальний, емоційний досвід акумулюється в творі високого рівня» [87, 133].

У контексті проведеного аналізу доцільно звернутися до ще одного важливого аспекту ігрової культури в межах мистецтва ілюзіонізму, а саме до феномену Містерій, що дозволить окреслити початкові витоки формування ігрового начала у видовищних практиках ілюзіонізму в рамках театральної культури. Як уже зазначалося раніше, у процесі вивчення ґенези ілюзіонізму як різновиду видовищного мистецтва, Містерії постають як культурне явище, що поєднує в собі як елементи освітнього, так і перформативного процесу. Водночас вони функціонують як замкнене об’єднання індивідів, згуртованих спільною метою, і як важлива суспільна подія, що має місце в контексті повсякденного життя. Така форма дії часто приурочена до знакових дат, свят і церемоній, виконуючи функцію символічного відтворення цивілізаційно значущих моментів через репрезентативний акт. На переконання Т .Костенко, «містерію, містеріальну релігійність самим загальним чином можна визначити як віру в культ, його рятівну й освячуючи силу. <…> За своєю формою містерія є релігійно-драматичне, ритуальне зображення і відтворення певного міфу» [72, 574]. Розглядаючи феномен Містерій у контексті розвитку культури розваг, їх можна інтерпретувати як окремі малі вистави суспільно-

традиційного характеру, що поєднують у собі символічно-обрядові елементи та релігійну тематику. Ці дійства за своєю природою спираються на технічно-комбінаційні прийоми видовищного мистецтва ілюзіонізму. Аналізуючи Містерії з позицій соціально-публічної сфери культури, Л. Мартін констатує формування специфічного культурного продукту, який постає у вигляді стилістично-релігійного художнього твору, орієнтованого на споживання широкою аудиторією [313, 353-354].

У межах дослідження окресленої проблематики, зокрема, аналізу трансформаційних процесів, притаманних феномену ілюзіонізму, можемо стверджувати про наявність чітко окресленої конфігурації цього явища в контексті театралізації та видовищних форм. Йдеться про театральні постановки, що містять послідовну структуру дії, визначені правила й концептуальне спрямування. У цьому аспекті Містерії виступають як змістовно насичений приклад, що підтверджує вказану характеристику. Використання історичного методу дозволяє розкрити цю форму видовищної практики як дієвий соціокультурний і публічний механізм, витоки якого сягають доби античності й простежуються аж до епохи Просвітництва. [314, 386].

Отже, можна стверджувати, що в контексті даного розгляду Містерії постають не лише як закриті об’єднання або умовні товариства стародавніх цивілізацій, сформовані для збереження й передачі специфічного езотерично-освітнього знання. Водночас вони функціонують як динамічний інструмент дозвілля та форма культурного масового споживання. Це реалізується через сценічно-перформативні практики, що оформлюються у стилістично завершені художні твори з театральними ознаками. Останні, як стверджує, Г. Гівер, відображають риси трагедії та комедії, включають обрядові, символічно-ігрові дії й слугують складовою частиною суспільних урочистостей [269, 265].

Концепція публічно-сценічної реалізації, що була виявлена в межах дослідження, визначається наративами з релігійним та міфологічним

змістовим наповненням — сюжетами, ритуалами або символічними персонажами, що виступають як носії духовних цінностей і сприяють формуванню позитивних міжособистісних зв'язків у процесі умовної театралізованої репрезентації. Така форма взаємодії посилює відчуття впевненості в істинності світоглядної системи та засад суб'єктивного пізнання, що спрямовані на культурну ідентифікацію як окремої особистості, так і національної спільноти загалом.

Показовим прикладом подібної видовищної динаміки може слугувати здійснення ритуалізованих дій у межах спортивних подій, зокрема під час гладіаторських боїв у Стародавній Греції та Римі. Ці дійства розглядаються у світовій історії як ключові соціокультурні події, що відігравали значну роль у формуванні культурної самосвідомості античних цивілізацій [314, 386].

Водночас комунікативно-ігрова природа, притаманна практикам ілюзіонізму, впродовж тривалого часу, на думку С. Мартінес-Конде, залишалася складно інтегрованою у структуру колективного театралізованого дійства як цілісної культурної форми. Цей феномен можна пояснити особливостями самого мистецтва ілюзії, яке істотно відрізняється від інших жанрів видовищної діяльності як у способах художньої реалізації, так і в специфіці комунікативно-перцептивної взаємодії з аудиторією. [316, 419].

У цьому контексті доцільним видається аналіз феномену ілюзіонізму крізь призму організації його візуальної структури, що відкриває можливість глибшого розуміння функціонального призначення і завдань цього виду мистецтва в межах знакової системи образотворчого простору. Такий підхід акцентує увагу на проєкції ігрово-видовищної дії як ключовому чиннику формування цілісного візуального наративу. У рамках цієї проблематики слід зосередитися на базових техніко-виконавських принципах ілюзіоністських вистав, які засвідчують необхідність наявності специфічних умов просторово-візуального середовища. Саме ці умови забезпечують створення складних оптичних ефектів, що спричиняють зорову дезорієнтацію та викликають психоемоційне задоволення глядача. Формування особливої атмосфери, що

виступає візуальною домінантою сприйняття, відкриває унікальний когнітивний вимір інформаційного впливу. Ця атмосфера є інтегральним елементом реалізації ілюзіоністського мистецтва, що розвивається в межах усталених культурних традицій і естетичних канонів. Процесуальність цього виду мистецтва відзначається, на думку М. Соломон, «унікальною концепцією репрезентації, що тісно пов'язана з принципами містицизму. У її основі лежать інстинктивні аспекти людських переживань, пов'язаних із відчуттям надприродного. Відтак, ілюзіонізм можна розглядати як своєрідний соціокультурний механізм, який вбирає у себе риси сакральної структури, подібної до релігійних таїнств або культових практик. Його функціонування передбачає збереження внутрішньої, часто прихованої, технічної інформації, що визначає способи побудови простору, сценічної дії та самих секретів, завдяки яким створюється ігрова реальність ілюзії» [364, 15]. Відтак ігрова складова феномену ілюзіонізму постає як своєрідний та унікальний компонент культури розваг, що упродовж історичного становлення сценічних мистецтв акумулює різноманітні перформативні практики в межах єдиного соціокультурного утворення. Цей інтегративний механізм забезпечує ефективний обмін інформацією, об'єднуючи технічні прийоми та стильове наповнення видовищ із загальною парадигмою розвитку дозвілля.

У процесі еволюції індустрії розваг ілюзіонізм постає як складне багатовимірне явище, в якому специфічні ілюзійні ефекти гармонійно поєднуються з різними театральними напрямами, такими як фарс, сатира, буфонада, трагедія, драма та комедія. Ці жанрові форми в контексті ілюзіоністського дійства не функціонують як автономні структури, а виконують роль змістового й емоційного доповнення до видовищної композиції в межах розширеної класифікації сценічного мистецтва.

Одним із наочних прикладів такого синтезу є жанр клоунади, де акторська гра та сценічні трюки нерозривно пов'язані з елементами ілюзіоністського мистецтва. З історичного погляду, витоки цієї форми можна простежити у професії блазня, популярного в Середньовіччі. Сучасна ж

інтерпретація цієї ролі постає в образі актора-клоунади — виконавця, що поєднує в собі комічне, театральне й ілюзійне начало, репрезентуючи багатогранність сценічної культури.

На думку М. Коена, доцільно звернути також увагу на прояви синкретизму, що супроводжують еволюційний розвиток ілюзіоністських практик, зокрема в аспекті становлення окремих сценічно-перформативних форм культурного продукту, таких як театр тіней. Цей жанр, як стверджує дослідник, за своєю структурною організацією та принципами функціонування, «репрезентує візуально-інтерактивну форму мистецтва, в основі якої лежить технічне моделювання об'єктів і простору. Завдяки такому моделюванню створюються графічно-дизайнерські образи, що слугують основою видовищного дійства й об'єктами естетичного сприйняття. У межах цієї видовищної дії виявляється художній зміст, що може втілюватися у формах, притаманних театральним жанрам — драмі, трагедії, комедії, сатирі чи мюзиклу» [212, 200].

Загалом, окремі компоненти мистецтва ілюзіонізму доволі чітко простежуються в театрі тіней. Зокрема, це стосується технічних аспектів створення трюкових ефектів та стильових рис, які концептуально близькі до проекцій ілюзіоністських феноменів. Особливо варто підкреслити принципи руху й репрезентації видовищності театру тіней у специфічному просторово-візуальному середовищі. Це середовище за своєю структурою є подібним до ілюзіоністської візуальної побудови, поєднуючи в собі елементи створення образу та когнітивної атмосфери. Саме така синергія мистецько-технічного підходу з елементами руху і технічного наповнення є ключовою складовою дії цього жанру [394, 5].

Водночас варто звернути увагу також на процесуальний характер театру тіней як спосіб виокремлення його функціонального значення в межах внутрішньої дії перформативної сфери. Цей феномен завдяки унікальним та спеціалізованим навичкам митця входить до царини образотворчого мистецтва. У такому підході, як відзначає П. Доузі-Магог, акцент ставиться

на особливостях цього виду творчості, де виявляється споріднений принцип сакральності. Така особливість передбачає створення унікального змісту, доступного лише вузькому колу осіб (митцям), що несе в собі технічно-пізнавальну структуру існування даного явища у соціокультурному просторі. Це проявляється в процесі відтворення візуального ефекту, коли глядач фокусує увагу на умовній точці, за якою приховані певні професійні та мистецькі секрети — від творця до реквізиту [234, 193].

У цьому контексті дослідники стверджують, що структура та особливості театру тіней мають багато спільного з принципами просторово-візуальної проекції, властивими видовищам ілюзіонізму. Це споріднення ґрунтується на використанні знаково-системних канонів та технічній послідовності ігрових елементів, які є характерними для обох форм мистецтва [215, 97]. Йдеться про спосіб художнього самовираження, який реалізується виключно через специфічні візуальні образи та приховані прийоми. Це підкреслює значення ілюзіонізму та його синкретичних проявів у контексті еволюції театрального мистецтва. Театр тіней у такому ракурсі виступає як форма образотворчого мистецтва, що базується на візуальних ефектах і стилістичних засобах театралізації в межах індустрії розваг, набуваючи статусу окремого культурного продукту, орієнтованого на задоволення потреб дозвілля. [215, 98].

Таким чином, ігрова складова феномену ілюзіонізму постає як визначальний елемент розважальної культури, що в процесі історичного розвитку сценічних мистецтв інтегрує різноманітні перформативні практики в єдину соціокультурну систему. Ця система функціонує як механізм обміну інформацією, поєднуючи технічне, візуальне та стилістичне наповнення видовищ із загальними тенденціями розвитку індустрії дозвілля. В умовах еволюції розважального мистецтва ілюзіонізм виявляє свою багатоаспектність, взаємодіючи з низкою театральних напрямів — таких як фарс, буфонада, сатира, драма, трагедія та комедія. Ці напрямки не виступають автономними жанрами у межах ілюзіонізму, а радше

функціонують як його стилістичні компоненти, що збагачують видовищну структуру сценічного дійства. У межах проведеного дослідження одним із виразних прикладів подібного жанрово-стилістичного симбіозу можна вважати клоунаду, де «сценічна взаємодія й створювані виконавцем ефекти органічно пов'язані з ілюзіоністськими техніками. З історичної точки зору, витоки цього жанру простежуються у фігурі середньовічного блазня — персонажа, що згодом трансформувався в актора-клоунади, представника комедійного, перформативного та водночас ілюзійного мистецтва сучасної сцени» [105, 200]. Блазень постає як універсальний виконавець комічного жанру та носій гротескного образу, що поєднує в собі різноманітні прояви преформативного мистецтва, до яких належать жонглювання, пантоміма, вокальне мистецтво, а також окремі елементи видовищної ілюзії. [152, 165]. У цьому контексті можемо простежити тісний зв'язок між ілюзіонізмом і клоунадою, який виявляється через поєднання окремих навичок і майстерності артиста. Такий симбіоз, на думку О. Мальцевої, переважно функціонує як візуальний ефект із рисами гральної культури. У діяльності блазнів елементи ілюзіонізму часто виступають як форма сатиричного жанру, спрямована на висміювання церковних осіб, релігійних обрядів або символів матеріального достатку, що набувають характеру соціальних стереотипів. [88, 193]. У контексті естетичного поєднання видовищних практик ілюзіонізму з жанром клоунади в сучасному баченні постає унікальна форма асиміляції, яка розкривається як окремий напрям мистецтва «Comedy Magic», або ж «Комічна Магія», що також відома під назвою «Комічні фокуси».» [66]. Комічні фокуси – це жанр мистецтва ілюзіонізму котрому притаманне виконання у гротескній, комедійній естетиці, слугуючи виключно як сатира самих ілюзіоністів, або побутових подій людини у вигляді ярко вираженого символічного втручання вищих сил [65].

Одним з найвідоміших ілюзіоністів-коміків в наш час є український фокусник Євгеній Воронін, призер міжнародного конкурсу ілюзіоністів у Німеччині в 1980–1990 роках [43]. Не менш значущим аспектом аналізу

ігрового компоненту ілюзіонізму в контексті театральних форм культурної практики є вивчення інтеграції мистецтва танцю з ілюзіоністськими явищами. Досліджуючи феноменологію цього симбіозу, варто наголосити на їхньому гармонійному співіснуванні у межах становлення синкретичних форм культури, зокрема в релігійно-обрядовому контексті. Тут художній образ формується шляхом поєднання пластики людського тіла з технічними ефектами ілюзії, що інтерпретуються в умовах сакральної тематики. Як слушно підкреслює Д.Шариков, «релігія була домінантою та спрямовувала всі сфери суспільного життя – державний устрій, законодавство, освіту, культуру і мистецтво. Безумовно, танець, який був проявом візуального мистецтва, також підкорявся і регламентувався певними релігійно-національними принципами: етизація його обрядів, правил, канонів; естетизація та сакралізація (синтез сюжету, співу, містерії-ретуалу, танцю, пантоміми, музики), танцювальних форм, рухів, технік і системи навчання» [176, 167].

Яскравим прикладом синтезу танцювального мистецтва, елементів чорного театру та ілюзіоністських технік є фаєр-шоу — форма театралізованого вуличного дійства, що поєднує трюки з вогнем, акторську гру та візуальні ефекти. Залежно від задуму, вогняне шоу може виконуватися як індивідуальними артистами, так і колективами, а виконавців цього жанру традиційно називають «фаєрниками» [340, 78]. У сучасному культурному просторі фаєр-шоу не лише зберігає статус популярного вуличного жанру, а й еволюціонує в напрямі інтеграції з чорним театром завдяки цифровим технологіям, зокрема неоновому освітленню. Такі видовища інтерпретуються як сучасні прояви технологізованого ілюзіонізму під назвами «Laser Magic» або «лазерні фокуси», які з початку 2010-х років активно розвиваються у сфері розважальної індустрії [302].

У межах даного аналізу варто звернути увагу і на зворотний вектор впливу між ілюзіоністськими практиками та хореографічним мистецтвом. Відповідно до виявлених спостережень, можна говорити про формування

окремого піджанру в рамках ілюзіонізму — *Quick Change Costume* або «швидка зміна костюму». Це сценічно-видовищна практика, що поєднує фокусну техніку з дизайнерськими і стилістичними рішеннями костюма, який трансформується в реальному часі — часто впродовж кількох секунд — у поєднанні з танцювальними рухами або навіть у контексті повноцінної хореографічної постановки. Як правило, номер базується на взаємодії двох виконавців — ілюзіоніста й хореографа, які під час виступу спрямовують увагу глядача на мініатюрні пластичні етюди, що слугують естетичним обрамленням трюків зі зміною одягу [341].

Розглядаючи процес театралізації ілюзіоністських видовищ як самобутній естетико-стильовий вектор у межах сценічно-перформативного мистецтва, доцільно осмислювати його як окрему складову просторово-візуального, ігрового феномену з чітко структурованим змістовим наповненням, драматургічним задумом та інтеграцією у формат театральної постановки або концертної програми. У цьому контексті можливо проаналізувати етапи становлення та практики розвитку зазначеного явища, звертаючись до окремих шоу-програм, що фокусуються виключно на ілюзіоністському мистецтві. Репрезентативним прикладом такого театралізованого формату є виступи всесвітньо відомих ілюзіоністів, які увійшли в історію світової сценічної культури. Це зокрема Гаррі Келлар «Єгипетський зал» (1987-1900) [378], Гаррі Бутон Блекстоун «Пряма і крива магія» (1904) [268], Говард Трестон «Чудо шоу Всесвіту» (1915-1916) [395] та ін. Серед сучасних вистав та мюзиклів назвемо: Зігфрід і Рой «Шоу Міраж» (1995-2003) [359]; Кріс Еджел «Цирк дю Солей шоу Белів» (2008-2016) [207]; Будинок художника – «Магія Оркестру» за участю М.Б. Жаворонков (2024) [85].

Ілюзіонізм як сценічне мистецтво зберігає актуальність у культурному просторі різних історичних епох, демонструючи здатність до адаптації попри технологічні зміни й трансформацію суспільних запитів. Його розвиток засвідчує становлення як самостійного жанру видовищної культури, здатного

як до інтеграції з іншими формами сценічного мистецтва — театром, танцем, клоунадою, фаєр-шоу, — так і до самостійного існування.

Сьогодні ілюзіонізм функціонує як сучасний комерційний продукт індустрії розваг, здатний до жанрової диференціації та взаємодії з кінематографом, арт-проєктами та іншими перформативними практиками. У межах театральної культури він постає як ефективний інструмент видовищної комунікації, що поєднує технічні засоби впливу, зорову метафору та символічне моделювання. Ілюзіонізм стає частиною ігрової взаємодії, відображаючи культурні смисли та пізнавальні установки доби. У театральному просторі він виконує роль візуально-когнітивного елементу, що підсилює ідейне навантаження вистав. Приклади на кшталт театру тіней ілюструють його здатність до синтезу з іншими жанрами та створення нових форм сценічного вираження. Еволюція ілюзіонізму від простого фокусництва до самостійного художнього напряму засвідчує наявність усталеної стилістики та глибокої інтеграції в сучасне мистецьке середовище. Як результат — ілюзіонізм постає багатовимірним явищем, здатним транслювати культурні метафори через візуальні засоби сценічного мистецтва.

2.3. Ілюзіонізм в естрадно-цирковому мистецтві: між традиціями та новаціями

Ілюзіонізм як жанр естрадно-циркового мистецтва є одним із найбільш видовищних та водночас концептуально глибоких напрямів сценічного вираження, поєднуючи у собі елементи театральної дії, психології сприйняття та технічної майстерності, створюючи унікальний простір, де межа між реальністю та вигадкою стає умовною. Протягом свого історичного розвитку ілюзіонізм еволюціонував від простих фокусів і трюків до складних інтерактивних шоу, де використовуються сучасні технології, мультимедійні засоби та цифрові ефекти.

Традиційна основа ілюзіонізму базується на класичних прийомах обману зору, спритності рук, використанні механізмів і реквізиту. У XX столітті утвердилися такі жанрові форми, як сценічний фокус, мікромагія, ілюзія великого масштабу, менталізм. Відомі майстри ілюзіонізму – Гаррі Гудіні, Девід Копперфілд – зробили вагомий внесок у розвиток жанру, створивши традиції, що базуються на точності, артистизмі та вмінні контролювати увагу глядача. Проте вже наприкінці XX – на початку XXI ст. ілюзіонізм переживає трансформацію, адаптуючись до вимог нової епохи. Впровадження цифрових технологій, доповненої та віртуальної реальності, інтерактивних елементів змінило саму сутність ілюзійного мистецтва. Сьогоднішній глядач, більш підготовлений та інформований, вимагає не лише видовища, а й концептуального змісту, сюжету, емоційного діалогу з артистом.

На сьогодні новаторські вистави поєднують кінематографічну естетику, театральну драматургію та науковий підхід до ілюзії, часто залучаючи глядача як активного учасника події, що відкриває нові горизонти для ілюзіоністів, дозволяючи переосмислювати жанр як інструмент філософського осмислення реальності, соціальних процесів та навіть штучного інтелекту.

Ілюзія та маніпуляція виступають центральними категоріями в естрадно-цирковому мистецтві, формуючи унікальний художній простір, де реальність перетинається з вигадкою, а глядацьке сприйняття – з майстерно організованою обманкою. Ці поняття набувають особливої значущості у контексті сценічного мистецтва, де завданням виконавця є не лише демонстрація фізичних або технічних можливостей, а створення емоційно насиченого видовища, що викликає подив, захоплення або навіть потрясіння.

Ілюзіонізм в цирковому мистецтві є формою художнього образу, побудованого на суперечності між тим, що бачить глядач, і тим, що фактично відбувається. Вона виступає інструментом трансформації дійсності, в якій фізичні закони здавалося б втрачають силу. Це дозволяє створити у глядача

відчуття дива та надприродного. Маніпуляція, у свою чергу, є способом керування увагою глядача, навмисним формуванням його вражень і суджень. Вона проявляється у точному розрахунку темпу, ритму, світлових ефектів і, особливо, у драматургії номера. Синтез ілюзії та маніпуляції дозволяє створити особливу форму сценічної реальності, в якій виконавець виступає не лише артистом, але й творцем нового виміру сприйняття. Наприклад, фокусник, який віртуозно оперує предметами, водночас використовує маніпулятивні стратегії, щоби скерувати увагу глядача в певному напрямку, приховуючи механіку трюку. Також прикладом є еквілібристи чи жонглери, чиї дії часто супроводжуються візуальними та музичними ефектами, що посилюють ілюзорний ефект і вводять публіку у стан подиву.

Дослідники С. Плугалов та К. Майкут доходять до висновку, щодо розуміння поняття естради є багатогранним, що включає широкий спектр значень, зокрема у науковому обігу здебільшого використовується в двох аспектах: в першому як сцена для виступу акторів, музикантів і так далі; в другому – як вид музично-драматичного мистецтва зі всією інфраструктурою» [116, 69].

Своєю чергою, А. Верхова наголошує, що «активний розвиток технічного оформлення і засобів виразності естрадного мистецтва спровокував видозміну якісних характеристик та художньої специфіки естрадних форм, орієнтиром для яких, відповідно, став принцип видовищності з певною втратою суттєвості» [18, 214]. Разом з тим, на думку дослідниці, «не варто заперечувати двобічність змін такого плану: науково-технічна революція має своїм результатом створення нового технічного оснащення сцени, новітніх приладів освітлення, прогресивних приладів відео-проекції та відтворення, удосконаленого музичного обладнання, специфічних пристроїв, що позитивно впливають на розважальність видовища» [18, 215].

Ілюзіонізм, як і естраду та циркове мистецтво, об’єднує видовищна культура як спільний чинник репрезентативного формату для технічно орієнтованих стандартів видовищного мистецтва. Цей процес виявляється у

створенні художніх творів, зміст яких структурований відповідно до канонів сценічно-театралізованого дійства. Така драматургічна форма вираження набуває естетично-стильового наповнення через реалізацію сценічних практик, що формують художню дію. Відтак постає необхідність осмислити феномен мистецтва ілюзіонізму крізь призму присутності його елементів, технік і принципів організації видовищного дійства в сучасному естрадно-цироковому мистецтві, що розкриваються як універсальний феномен перформансу, який пристосовується до естетико-стилістичних умов цирку або театру у формуванні масового видовищного культурного продукту у сфері індустрії розваг і відпочинку.

Розглядаючи питання щодо різниці між цирковим та естрадним мистецтвами, О. Поспєлов зазначає, що «питання про те, чи був «цирк» мистецтвом у XIX ст. є не зовсім коректним. «Цирк» був місцем проведення вистав, тобто спорудою, і більш правильною є постановка питання чи були мистецтвами ті дисципліни чи жанри, які представлялися під час циркових та театрально-видовищних вистав. Розглянувши матеріали наведені у статті, автор дійшов висновку, що ані акробатичні та атлетичні вистави, ані верхова їзда не визнавалися науковцями у XIX ст. абсолютними категоріями красних мистецтв, але у науковому дискурсі обговорювалася проблема їх статусу та класифікації» [125, 60–61], проте при виконанні циркових номерів «складність була важливішою за естетичну красу, і саме прагнення до надмірного ускладнення трюків і нехтування образом ставало перешкодою для визнання артистів цирку митцями, а їх виступів – красними мистецтвами» [125, 61].

Порівнюючи відмінності між естрадним та цирковим явищами у сфері розважальної культури, ми можемо відзначити, що сучасний цирк перетворився на форму мистецької діяльності завдяки різноманітним жанрам і видовищам, які розглядаються як неодмінна складова просторово-сценічного мистецтва з чітким та послідовним втіленням естетичних і художніх концепцій. На думку О. Бабінського, «у конкуренції з іншими

видовищами <…> цирковому мистецтву України варто відшукувати свою естетичну нішу. І хоча циркове мистецтво сьогодні не виграє боротьбу за глядача ані у грандіозних спортивних матчів, ані у галасливої велелюдності естрадних шоу, ані у технічних засобів кінематографу, проте цирк має унікальну і неперевершену зброю — безпосередній енергетично-смисловий обмін між індивідуумом у залі і особою на арені» [7, 19].

Дослідники С. Деркач та В. Фішер, аналізуючи витоки та художні характеристики естради, слушно наголошують, що «в світовому мистецтвознавстві не існує поняття «естрадне мистецтво». В різних країнах функціонують різноманітні розважальні форми під назвою «вар'єте», «шоу», «мюзик-хол», «кабаре», «кафе-концерт» тощо, однак естрадне мистецтво, як суверенний вид мистецтва, не знайшов своєї постійної прописки на шпальтах наукових видань. Оскільки теоретичні основи естради ще недостатньо розроблені, професійна термінологія у цій сфері вельми умовна. Використовуючи в повсякденній мові поняття «естрадне мистецтво», ми не завжди виокремлюємо його в самостійний вид мистецтва, інколи тлумачачи естраду як засіб поєднання творів різних видів мистецтв. Проте можна помітити, що пісня, танець, пантоміма, ілюзіон, драматична сценка чи монолог, винесені на естрадний майданчик, набувають певних загальних ознак, які надають естраді статусу «суверенного» виду мистецтва» [38, 41]. На їхню думку, «візноманітні форми художньої творчості, які вбирає в себе поняття «естрада», сприймаються насамперед як розважальні, орієнтовані на проведення дозвілля. Розважальність, як і ряд інших ознак, обумовлених генеалогію цього мистецтва, відрізняє сучасний естрадний номер від інших мистецтв». Проте «момент розважальності, притаманний естрадному мистецтву взагалі, а естрадному номеру зокрема, має й інший, психологічний аспект. Психологи розглядають сміх як засіб спілкування людей та їхню релаксацію», а естрадному номеру як «окремому атому» «притаманне безпосереднє зближення виконавців із публікою, лаконічність та мобільність

усіх виразних засобів, актуальність пропонованого матеріалу та розважальність» [38, 43-44].

Торкаючись історичного виникнення циркових видовищ, О. Поспєлов відзначає, що «попри те, що видовищні мистецтва, які представлялися на аренах, у різних формах існували чи не споконвіку у різних народів, саме цирки були приміщеннями, де ці мистецтва збиралися і представлялися публіці. Естетика досить стримано оцінювала художні якості циркових вистав, при цьому будь-які виступи «на ринкових площах» взагалі ніколи не розглядалися як мистецькі явища» [126, 17]. Разом з тим, дослідник вважає, що на теренах України «скоморохи дійсно могли бути виконавцями видовищних номерів, і в їх виступах могли бути певні риси того, що сьогодні об'єднано у поняття "циркове мистецтво", більш коректним було б вбачати витоки сучасного професійного українського цирку у виступах гастролерів із Західної Європи, які, згідно документам, виступали на етнічній території України з другої пол. XVIII ст.» [126, 18].

Варто зазначити, що репрезентація ілюзіонізму в контексті окремих подій розглядається як самостійна форма вистави, яка функціонує у форматі символічного перформансу, інтегрованого в структуру урочистих традиційно-обрядових дійств. У такому контексті ілюзіоністська дія набуває значення символічно-канонічного ритуалу, що може мати як релігійний, так і світський характер, супроводжуючи початок або завершення циркової вистави. Подібні форми ілюзіонізму мають глибоке історичне коріння, оскільки їх поява бере початок у давніх цивілізаціях, де вони відігравали важливу роль у структуруванні суспільного життя. У межах таких культурних систем ілюзійна дія розглядалася як елемент сакралізованого сприйняття дійсності, упорядкованого відповідно до усталених світоглядних уявлень про людину, світ і природу взаємодії між ними [281.]. У такий спосіб феномен ілюзіонізму розкривається як видовищна дія із врахуванням просторових умов циркового майданчику [281, 89–93].

При дослідженні цирку з точки зору розвитку видовищної діяльності варто зауважити, що на перехідному етапі від виявлених явищ ігрової культури до особливої форми знаково-семантичної системи у вигляді художнього твору колективного авторства, цирк перетворюється з простої розваги на високоякісне мистецтво, яке включає в себе технічну вправність, естетику та емоційний зв'язок з глядачами. У цьому випадку дослідниця М. Мельник зазначає, що «на кожному етапі свого генезису циркова вистава стояла поряд з цілим спектром драматургічних проблем: примітивність сюжетів балаганних видовищ та гумору; вирішення в цирковій виставі «глобальних» питань людства через призму гумору; пошуки нових рішень для зацікавлення глядача та, іноді не зовсім вдале, поєднання театру й цирку, що врешті-решт призвело до цілковитої театралізації циркової вистави. І, зрештою, до прагнення сучасного цирку щодо створення цілісної, стилістично виваженої вистави з чіткою драматургією» [94, 535].

У розрізі аналізу циркового мистецтва, варто зауважити на тому, що сам цирк є синтетичним явищем культури, що поєднує в собі різноманітні видовищні практики, як-от акробатики, жонглювання, танців, пантоміми й музичної ексцентрики, що разом і утворює єдину цілісність постановки цього виду сценічного мистецтва. На думку О. Пожарської, «культургенетична природа циркового мистецтва виявляє також зв’язок цирку з різними формами видовищної культури, зокрема, народним ляльковим театром, ілюзіоном, лубком, що можна об’єднати поняттям «балаганна традиція» [121, 40]. За її твердженням, «саме в карнавальній традиції середньовічної Європи і Стародавньої Русі, що ввібрала увесь потенціал ігрової енергії народу, кристалізувалася культурологічна модель циркового мистецтва» [121, 41].

У цьому контексті доцільно акцентувати увагу на структурній побудові циркової вистави крізь призму режисерського задуму, який розгортається та осмислюється відповідно до естетичного досвіду глядача. Такий підхід дозволяє об'єднати різноманітні номери в цілісну художню подію, формуючи процес організації творчого акту в межах жанрових і специфічно-

перформативних практик через їх гармонійне поєднання в динаміці загального видовищного образу. Відтак особливе значення має розуміння принципів побудови циркової програми або концерту за законами стилістичної виразності, властивої сценічно-видовищному спектаклю. При цьому враховуються вимоги й стандарти драматургічної композиції, втіленої у просторово-візуальній структурі, що є яскравим прикладом трансформаційного переходу до формування естетично орієнтованого культурного продукту. За висловом Г. Погребняк, циркова режисура є синтетичним видом художньо-естетичної діяльності, що включає багатозначну й багатоступеневу систему, в якій акумулюються і вступають в активні взаємини різні види мистецтва (література, образотворче, сценічне, музичне, хореографічне мистецтво) і в якій, як в інших галузях постановочної роботи, основними є вміння розкрити зміст сценарію через систему художніх образів та спродукувати твір цілісний, єдиний за задумом і художнім рішенням» [117, 84].

У той же час дослідник сучасного циркового мистецтва Д. Шариков наголошує, що «для сучасного циркового артиста сьогодення вкрай важлива мультижанрове амплуа, володіння різними цирковими жанрами й техніками» [175, 378].

У цьому контексті варто наголосити на актуальному існуванні циркової видовищної діяльності як модернізованого культурного продукту, що функціонує в умовах співіснування з сучасною індустрією розваг і дозвілля. Такий симбіоз стимулює розвиток циркових форм до рівня стилістично-драматичних постановок — як у форматі повноцінного шоу, так і в межах окремих концертних або циркових номерів, адаптованих до специфіки циркової атмосфери. Відтак, можемо говорити про унікальні процеси формування циркових явищ, які спрямовані на інтеграцію в ширше поле сценічно-перформативних практик з урахуванням актуальних культурних і мистецьких тенденцій [188, 172].

Українська дослідниця Ю. Романенкова слушно зазначає, що на сучасному етапі «видовищні мистецтва, розраховані на присутність великої кількості людей під час вистави, де надзвичайно важливим, якщо не вирішальним, є безпосередній контакт із глядачем, емоційна єдність, обмін енергетичними спалахами, який відбувається між артистом і публікою» [133, 61]. У результаті спостерігаємо виникнення трансформаційно орієнтованих процесів, що суттєво змінюють внутрішню структуру та концептуальну сутність циркового мистецтва. Його функціональне призначення поступово зміщується від демонстрації виключно фізичних умінь і спортивних навичок артиста до формату музично-сценічного дійства з драматургічним наповненням. У новітньому цирковому шоу інтегруються такі елементи, як вокально-хореографічні ансамблі, музично-драматичні етюди, ілюзіонізм, жонглювання, клоунада, повітряна гімнастика, робота з трапецією, акробатика та сценографічні рішення. Аналіз цього явища свідчить про те, що видовищні номери та окремі циркові жанри в межах концертної програми функціонують як естетичні акценти й складові режисерської концепції. Таким чином формується стилізоване сценічне шоу, що наближається до форматів мюзиклу, театру або естрадного виступу.

Такі тенденції в сучасному цирковому мистецтві спостерігаються, за переконанням дослідниці Л. Гріньє, ще з кінця XX ст., коли почав формуватися новий естетичний стиль цирку на основі переважання театральності у виставах, що «активно проявляється в характері й розвитку сюжету, у використанні освітлення, в підборі оригінальної музики та дизайні костюмів» [32, 15].

Відтак сучасна циркова вистава постає як різновид видовищно-театральної постановки, що за своєю структурою наближається до формату естрадного концерту. Вона базується на сучасних стандартах організації й презентації розважального продукту, водночас зберігаючи характерне для цирку просторово-візуальне середовище. Основна увага при цьому

зосереджується на художній репрезентації, яка набуває форми творчого висловлення з чітко визначеною ідеєю.

Таким чином, циркове мистецтво постає як універсальний феномен видовищної культури, що поєднує в собі специфічні жанрові особливості та оригінальні перформанси, притаманні цирковій традиції, але водночас наповнені естетикою та драматургічною цілісністю, характерною для художнього твору.

Порівнюючи сучасний цирк із класичною моделлю циркової вистави, слід звернути увагу на те, що ключовою різницею між естрадними та цирковими формами видовищ є, передусім, особливості просторової організації та технічного середовища. Сьогодні цирк постає як окрема форма в межах індустрії розваг із характерними ознаками, які відрізняють його від традиційних форматів, що базуються на використанні манежу або купольної структури. Водночас, попри поступову орієнтацію циркового мистецтва на драматургічний задум у рамках концертних шоу та сольних виступів, воно зберігає унікальні художні засоби виразності, характерні для видовищної культури. Серед них особливе місце займає гротескне зображення, що використовується як інтерпретаційний інструмент у створенні сценічних образів, надаючи цирковій дії індивідуального стилістичного забарвлення та забезпечуючи її неповторну естетичну атмосферу.

Сучасні тенденції циркових вистав можна розглянути на прикладі творчої діяльності компанія-представника сучасного жанру циркового мистецтва «Cirque du Soleil» («Цирк дю Солей»), вистави котрого є сумішшю художнього поєднання циркового мистецтва та показів з концепцією фізично-спортивних досягнень й спроможностей людини у вигляді специфічного спектаклю на основі драматично-стилізованої постановки, що розкривається глядачеві як народно-поетична оповідь з елементами фантастики, чи фентезі, маючи повчальну мету, за допомогою репрезентації видовищ та жанрів сценічно-перформативної діяльності. Також компанія, відмовляючись від більш класичного підходу у формуванні циркових вистав, акцентує увагу на

масштабності шоу в умовах загальної колективної дії, замінюючи перформанс з тваринами на хореографічно-акробатичні постановки, динамічну сценографію у контексті режисерського задуму, а також зосереджуючись на аудіо- й візуальних ефектах повітряної гімнастики, музичної ексцентрики та явищах габаритного ілюзіонізму [304, 1775].

З позицій сучасного розуміння креативних індустрій цирк, за думкою І. Газзаві, є не лише актуальною видовищною галуззю у рамках мистецько-економічної діяльності, але й відповідає діапазону розвитку креативних індустрій, у яких цей вид мистецтва розглядається як невід'ємний компонент комерційної діяльності у сфері культурного дозвілля, поєднуючись із секторами туризму, розваг, відпочинку, та шоу-бізнесу [252, 222].

Отже, можна стверджувати, що сучасне циркове мистецтво постає як інноваційна форма культурно-мистецької діяльності, яка функціонує відповідно до принципів формування видовищної культури в умовах стрімкого розвитку індустрії розваг. Воно інтегрує в себе естетичні параметри створення та представлення шоу-програм, за форматом наближених до естрадних концертів. У цьому контексті виникає необхідність проаналізувати внутрішньостилістичну структуру естрадного мистецтва з метою виявлення чітких відмінностей між цирком і сценічним мистецтвом. Незважаючи на активне проникнення циркових форм у сферу розваг та спроби синтезу видовищних жанрів, ці дві культурні форми слід розглядати як самостійні напрями художньої творчості.

Насамперед варто підкреслити, що естрадне мистецтво, хоча й вважається дещо архаїчним поняттям у контексті сучасного шоу-бізнесу, продовжує відігравати важливу роль як професійна форма сценічно-мистецької діяльності. За твердженням М. Крипчука, «естрада розвивалася як мистецтво святкового дозвілля. У зв'язку з цим не можна не помітити неодмінне прагнення естрадних жанрів до помітності, незвичайності, різноманітності. Це прагнення відповідає насамперед бажанням людини

наситити своє святкове дозвілля, свій відпочинок новими враженнями, художніми відкриттями, позитивними емоціями» [79, 241].

Формування естради як жанру видовищної культури передбачає наявність специфічної технічної, ідейної та стилістичної структури, яка визначає її як окремий різновид сценічного мистецтва в контексті ігрово-видовищного простору. Естрадне мистецтво функціонує за певними канонами й регламентами, що визначають процес художньої репрезентації, яка, у свою чергу, постає як культурний продукт, орієнтований на масового глядача та споживача. За переконанням О. Старшого, саме «сценарій є першоджерелом видовища, яке реалізується за допомогою сценічної та театральної виразності або за допомогою різних технічних засобів» [148, 307], а «синтетична природа естради потребує від режисера не тільки знань специфіки всіх жанрів і видів сценічного мистецтва, але й майстерності створення та втілення естрадного номера» [148, 8].

Походження та становлення естрадного мистецтва здебільшого пояснюється як результат активізації видовищної діяльності в процесі культурного розвитку, зокрема її масових форм, що виникли завдяки еволюції ігрової комунікації та образотворчих практик. У такий спосіб сформувалася сценічно-театралізована творчість, інтегрована в систему широкомасштабного комерційного виробництва, основною метою якого є задоволення психофізичних і дозвіллєвих потреб людини. Невід’ємною частиною мистецтва естради у формуванні візуальних культурних практик, з урахуванням індустріалізації сфери дозвілля, зазвичай вважається ідея втілення публічного виконання творів театрально-стилізованого характеру у розрізі театрально-концертної діяльності, що є актуальною формою розваг. Аналізуючи естрадне мистецтво, В. Плахотнюк магістральною характеристикою його розвитку називає синтез мистецтв, точніше жанрових, культурних та мета культурних специфікацій, який просувається в простір культуротворення [114, 267].

Натомість дослідниця О. Калужська акцентувала увагу на тому, що синтез мистецтв в межах естради формується як образ масової культури, апелюючи до мас, таким чином формуючись як феномен урбанізованого суспільства, що в межах сценічного простору подає власні версії, інтерпретації суспільно значимих подій [57, 29]. Відповідно до цього естрада є комплексом видовищних дій за канонами режисерсько-театрального задуму, що втілюється шляхом поєднання видовищного мистецтва та жанрів театральної постановки, разом утворюючи специфічне художнє відображення через драматичну дію, яка реалізується творчим колективом хореографів, вокалістів, фокусників, акробатів, коміків, музикантів й акторів в умовах простору сцени, амфітеатру тощо.

Феномен естрадного мистецтва виявляється у способі його реалізації на теренах пострадянських країн, де створення кабаре, вар'єте та інших розважально-художніх майданчиків не відповідало ідеологічним цінностям радянської партійної ідеології. Це суттєво вплинуло й на розвиток сценічно-видовищного мистецтва як в Україні, так і в інших республіках колишнього СРСР. [103]. Дослідники А. Прокопчук та А. Гриценко у цьому зв'язку слушно підкреслюють, що різноманітні жанри та форми мистецтва віддзеркалювали різні ідеологічні концепції, що спрямовувалися на різні соціальні групи [128, 1185]. Натомість у театральних постановках та кінострічках відображалися героїчні образи пролетаріату, героїчні подвиги радянських військових та партійних працівників. Режисери та сценаристи використовували різноманітні жанри, від драми до комедії, аби привернути увагу глядачів та підтримати ідеологічні підвалини режиму» [128, 1187]. Натомість у розвитку театрально-видовищного мистецтва радянської доби спостерігаємо масштабні концерти, що проводилися з нагоди державних урочистостей — річниць Жовтневої революції, Першотравня, Дня Перемоги, ювілеїв радянських лідерів та інших дат, що відповідали офіційним історичним та політичним наративам. Ці концерти не були просто святковими дійствами — вони виступали як складова частина ідеологічної машини, що

формувала «правильного» радянського громадянина. Репертуар, сценарій, костюми, мова ведучих — усе підпорядковувалося завданню підсилити образ радянської держави як могутньої, згуртованої, культурно розвиненої. Особливої уваги надавали візуальному ряду: хореографічні постановки з елементами масових синхронних танців, співи багатотисячних хорів, театралізовані сцени з історії СРСР. Така видовищність сприяла підсвідомому сприйняттю величі «соціалістичного шляху». Концерти часто транслювалися на телебаченні й радіо, що давало змогу охопити величезну аудиторію. Масовість стала не лише способом прославляння держави, але й формою соціального контролю: присутність на концертах була часто обов'язковою, особливо для представників трудових колективів, студентів та учнів. Глядач не стільки споживав мистецтво, скільки включався в процес демонстрації лояльності до системи. Навіть аплодисменти мали ритуальне значення — вони символізували підтримку курсу партії. У таких концертах домінували стандартизовані жанри — патріотичні пісні, хорові композиції, танцювальні номери з елементами народної хореографії, які, проте, були «стерилізовані» та адаптовані до канонів «соціалістичного реалізму». Артист мав бути не експресивним індивідом, а частиною колективу, який уособлює єдність народу.

Як наголошує дослідниця І. Маслова-Лисичкіна, «Влаштовуючи масові свята, які були присвячені історично значущим подіям, <…> радянське керівництво прагнуло демонструвати єдність партії та народу, процвітання радянського устрою тощо. Варто відзначити, що такі заходи слугували потужною рекламою, яка давала можливість зомбувати людей, а також створювала необхідні умови для здійснення контролю над всіма сферами людської діяльності» [93, 108]. Естрадне мистецтво в радянський період виконувало важливу соціокультурну й ідеологічну функцію. Попри зовнішню розважальність і легкість сприйняття, естрада була ретельно контрольованою частиною культурної політики СРСР, слугуючи не лише джерелом емоційного розвантаження для громадян, а й засобом масового впливу,

виховання та пропаганди. У центрі радянської естради стояв «світлий образ радянської людини» – працьовитого, чесного, життєрадісного будівника комуністичного майбутнього. Артисти естради, незалежно від жанру – чи то був спів, гумор, конферанс чи інструментальна музика - змушені були вписуватися в ідеологічні рамки. Концерти з естрадними номерами часто ставали частиною масових свят, з'їздів партії, трудових здобутків, військових парадів, де звучали пісні про героїв війни, робітничу честь, дружбу народів.

Таким чином естрада стала частиною офіційно схваленого дозвілля, а радянська влада протиставляла її «буржуазному» маскульту Заходу, проте водночас активно запозичувала зовнішні її форми, як-от: елементи джазу, шансонів, кабаре, які адаптували до радянської естетики та культурних «канонів».

Разом з тим, саме в надрах радянської естради в Україні того часу формується й питомо українські зразки культури, до якої відносяться, несамперед, як пише О. Грачова, творчість Володимира Івасюка, автора понад 100 пісень; серед композиторів-піснярів – О. Білаш, В. Верменич, пізніше – І. Карабиць. Популярність завоювали естрадні виконавці – Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, Ігор Білозір, Алла Кудлай та інші. Паралельно започаткувалися типово модерні музичні та музично-поетичні проекти [30. 21].

У контексті сучасного сформованого практично-наукового підходу принципова відмінність між естрадним і цирковим мистецтвом полягає в характері театрально-сценічного позиціонування. Естрадне мистецтво розглядається передусім як форма драматично-естетичної вистави, яка постає в результаті режисерсько-креативної інтерпретації, що спирається на усталені стереотипи, сформовані під впливом етико-моральних орієнтирів. Цей підхід до естрадної форми є характерним саме для культурного простору країн з соціалістичним і постсоціалістичним минулим. У порівнянні з естрадними практиками в інших соціокультурних системах, він має виразно ідеологічне забарвлення. Такий підхід базується на специфічних канонах побудови

концертної програми, де ключову роль відіграють правила етичного й естетичного регламентування сценічного дійства.

У свою чергу, необхідно розуміти, що естрадне мистецтво є виключно сценічно-театралізованим вираженням видовищної діяльності, що розкривається глядачеві з точки зору просторово-зображальних умов театру, утворюючи образ художнього контенту й драматичної постановки. Сценарно-режисерський хід видовищно-розважального шоу, за твердженням вчених Н. Донченко та В. Мойсеєнка, є «образним рухом авторської концепції сценічного твору, який спрямований на досягнення певного впливу. Сценарно-режисерський хід несе відповідну смислову лінію дії, в основі якого ідейний початок, що визначає напрям монтажу, підказує композиційні прийоми та образно-пластичне вирішення шоу. Метафоричність, синтез виразних засобів, асоціативний зв’язок номерів є основними складовими вдалого сценарно-режисерського ходу видовищно-розважальних естрадних шоу [40, 111].

У межах сучасного культурного дискурсу все помітнішою стає тенденція до асиміляції циркового та естрадного мистецтва як складових єдиного простору індустрії розваг. Такий підхід передбачає стирання чітких меж між традиційно відмінними стилістико-жанровими характеристиками цих форм видовищної діяльності. Цирк та естрада дедалі частіше розглядаються не як автономні мистецькі напрями, а як взаємопов’язані елементи загального розважального продукту, що функціонує на принципах гібридності та мультижанровості.

У цьому контексті спостерігається переосмислення класичних канонів сценічної та просторової організації вистави. Індустріальна логіка розвитку сучасного видовищного мистецтва зумовлює змішування жанрових ознак, використання різнорідних технік і прийомів, які адаптуються під конкретну концепцію режисерського задуму. Відтак, циркові чи естрадні елементи можуть поєднуватися в межах єдиного перформансу — багатофункціонального й візуально-комплексного за своїм характером.

Процес такої трансформації є частиною ширшого явища — переходу культури до постмодерністської парадигми, де художнє виконання дедалі більше оцінюється з точки зору ефектності, креативної унікальності та техніко-професійної доцільності. Змістовне наповнення видовища стає другорядним щодо його форми, технології подання й емоційного впливу. При цьому простір для реалізації шоу більше не обмежується класичними сценічними чи цирковими майданчиками: вистави можуть відбуватися на арені, сцені, стадіоні або у спеціально трансформованому публічному просторі, що функціонує як арт-локація. Така гнучкість і міжжанрова мобільність дозволяє реалізовувати видовищні події масштабного колективного характеру, які виходять за межі традиційних форм сценічного представлення. Як слушно відзначає дослідниця К. Станіславська, «постмодерністська видовищність є художньою формою передачі універсальних та зрозумілих для масової свідомості повідомлень, які сприймаються нею в якості певного коду поведінкових, емоційних та інших реакцій за тих чи інших культурних реалій, в яких вона перебуває – тобто, видовищність виступає засобом самоідентифікації людини відповідно до того чи іншого соціокультурного контексту» [147, 263]. «Завдяки високому рівню символізації мистецько-видовищні форми дозволяють надавати інформації, носієм якої вони є, узагальненого характеру, соціально маркувати її, робити доступною за допомогою різних візуальних кодів, пристосовувати та моделювати у суспільній свідомості сукупність певних художніх ідей-образів, які сприймаються театралізованими масками, ролями тощо. Саме тому характерними прийомами створення мистецько-видовищних форм є інсталяція, жестово-рухова презентативність, концептуальність, театралізація, аудіовізуалізація засобів художньої виразності, які в них використовуються» [147, 266].

У цьому контексті доцільно звернути увагу на сучасний репертуар Національного цирку України, який функціонує як багатовимірна платформа дозвіллєвої культури, адаптована до сучасних естетичних запитів публіки.

Його вистави набувають рис шоу-концертів, інтегруючи елементи естрадного мистецтва, зокрема хореографічні постановки, музичний супровід і режисерську концепцію, що формує ідейно-художнє ядро видовища. Такий синтетичний підхід свідчить про тенденцію до переосмислення цирку як самостійної та водночас відкритої до міжжанрових взаємодій форми сценічного мистецтва. Прикладом інноваційної моделі сучасного циркового шоу є постановка «Ecolibrum. Цирк нової генерації» (2021 р.), режисером якої виступив Дмитро Вісков. У межах цієї вистави засобами інтегрованого перформативного дійства — за участі фокусників, акробатів, клоунів, хореографів, вокалістів і повітряних гімнастів — було передано узагальнене художнє послання, пов'язане з глобальною проблематикою екологічної кризи та забруднення довкілля. [42]. Таким чином, циркове мистецтво постає як соціально ангажована форма сучасної видовищної культури, здатна ефективно транслювати важливі суспільні меседжі засобами естрадно-циркового синтезу, що передбачає високу професійну майстерність артистів та ускладнену художню структуру постановки.

Зазначена тенденція синтезу різноманітних мистецтв й жанрів видовищ є досить поширеним рухом в цирку й на естраді, кабаре та вар'єте в сучасному світі, що розглядається практиками й науковцями як інноваційний підхід до формування актуального культуро-продукту в контексті швидкого інформаційного розвитку, технологічного стрибку суспільства, увага якого розцінюється як найважливіший коефіцієнт прогресу й перспектив економіки, культури, та соціум. Тенденція рефлексії до розподілу циркового та сценічного (естрадного) мистецтва на окремі галузі людської діяльності, створює досить неординарне враження, де з одного боку ми маємо прогресивний погляд на формування видовищної постановки з наслідуванням цілей вираження сенсів й сюжетно-образної концепції, що диктується споживачу у вигляді цільного художнього-образу з використанням жанрів й дисциплін мистецтва : музики, хореографія, ілюзіонізм, клоунади, сценографії, акробатики, тощо, надаючи, що естраді, а також й цирку нового

подиху й можливостей існування в просторі індустріального суспільства. Проте, з іншої точки зору, рух змішання виявлених напрямів, векторів видовищ має певну проблематику, що виражається в аспекті конкретики у питаннях, що до стилістичної орієнтації жанрів й специфіки виконання перформансу, яка, спираючись виключно лише на просторові умови, та концепцію адаптації до будь-якого розважального заходу, зазнає невиправних реформ у процесах техніки й комбінації, самої реалізації й втілення більшості дисциплін які існують зокрема завдяки манежу, або сцени. У такий спосіб, ми зазначаємо що циркове, а також естрадне (сценічне) мистецтво, втрачає свою ідентифікацію, характер, образ, манеру видовищної дії, притаманної до естетичних особливостей, циркової так і естрадної галузі, утворюючи регресію, яка проявляється у зникненні значної кількості спеціальностей та сфер видовищної культури: дресура, тяжка атлетика, черевомовлення, деякі підтипи жонглювання (антипод, екстремальне жонглювання), комічно-музична ексцентрика, пародія, фрік-шоу, екстремальна акробатика [52, 40].

У процесі аналізу відмінностей між естрадним і цирковим мистецтвом, зокрема щодо особливостей їх функціонування та внутрішньо-стилістичної організації, доцільно акцентувати увагу й на феномені ілюзіонізму. У межах сучасного культурного простору ілюзіонізм постає як універсальна форма видовищної культури, що водночас інтегрується в естрадну сферу та органічно співіснує з цирковими жанрами. Його структурні та стилістичні характеристики адаптуються до специфіки концертного формату, залишаючись у межах усталених норм і канонів створення зображального контенту, властивих кожному з напрямів мистецької діяльності. Таким чином, ілюзіонізм може бути осмислений як відносно самостійний компонент видовищного мистецтва, здатний до гнучкої інтеграції в різні жанрові контексти. Його здатність зберігати естетичну автономність і водночас трансформуватися у відповідь на пертурбації в естрадному та цирковому середовищах, свідчить про високий рівень адаптивності. Відповідно до сучасних перформативних підходів, ілюзіонізм виконує функцію креативної

стратегії, що відповідає інноваційним тенденціям розвитку індустрії розваг і дозвілля [208, 8].

Насамперед слід усвідомити, що мистецтво ілюзіонізму є складною формою сценічної репрезентації, яка базується на низці специфічних параметрів реалізації художнього задуму. Його втілення залежить від просторових умов, рівня технічного забезпечення та характеру аудиторії, з огляду на що ілюзійне дійство може бути проаналізоване за такими критеріями:

1. *Реалістична репрезентація*: ключовою є здатність ілюзіоніста максимально точно відтворювати жести, символи та ефекти, які створюють у глядача враження достовірної, проте ілюзорної реальності. Такий ефект досягається завдяки високому рівню майстерності у симуляції об'єктивного сприйняття.

2. *Техніко-спеціалізована складова*: включає використання світлових і звукових ефектів, складних механічних конструкцій, оптичних ілюзій та розрахованих комбінацій сценічних елементів. Особливе значення має здатність митця оперувати формою, пропорцією й ритмом, аби створити переконливе відчуття природності трюку.

3. *Інтенційність артистичного жесту та формування атмосфери*: йдеться про свідомо побудовану поетапність виконання сценічних дій, що у поєднанні з образною мовою виступу транслює глядачеві символічно насичене художнє послання. У такий спосіб формується естетичне середовище, здатне викликати в суб'єкта глибокі сенсорні й надчуттєві переживання [223, 177].

Таким чином, ілюзіонізм як сценічна практика поєднує у собі елементи технічної інженерії, психології сприйняття та художньої інтерпретації, постаючи як унікальна форма комунікації в межах сучасного перформативного мистецтва. Високий рівень внутрішньої складності та специфіки мистецтва ілюзіонізму дає підстави стверджувати, що організація видовищної дії в межах циркового або естрадного середовища ґрунтується на

унікальних механізмах просторової адаптації. Ілюзійне мистецтво вимагає динамічного переосмислення та модифікації своєї сценічної структури залежно від особливостей конкретної локації — манежу, сцени або відкритого майданчика.

Ці трансформації безпосередньо впливають на характер візуального сприйняття вистави, зумовлюючи варіативність художньої атмосфери та стилістики подання, що формуються у взаємодії з фізичними параметрами простору та його естетичними вимогами [282, 37].

Невід'ємним аспектом функціонування ілюзіонізму в межах перформативного мистецтва є специфіка його культурного позиціонування, що передбачає існування цілісної системи канонів і правил, сформованих навколо принципів майстерного виконання трюкових комбінацій. Ці комбінації базуються на умінні приховувати технічно-спеціалізовану інформацію, завдяки чому формується художній образ, сприйманий глядачем на чуттєвому рівні. Такий образ є елементом знаково-жестової системи та виконує функцію інтерактивного каналу комунікації у межах видовищно-ігрового простору.

Встановлена структура внутрішніх процесів циркуляції та відтворення ілюзорної дії свідчить про складність механізмів її впорядкування та пристосування до умов видовищної культури. Ілюзіонізм вимагає дотримання естетичних і стилістичних норм сценічного або циркового мистецтва, у межах якого його візуалізація значною мірою визначається просторовими, зображальними та технічними особливостями проведення шоу. Таким чином, мистецтво ілюзії опиняється в залежності від власної природи: реалізація того чи іншого трюку можлива лише за відповідних параметрів простору — сцени, манежу чи купола — а також з огляду на специфіку глядацького сприйняття, що безпосередньо формує характер візуальної інформації під час виступу . [258, 519].

У зв'язку з вищезазначеним, доцільно наголосити, що мистецтво ілюзіонізму є надзвичайно чутливою та складною формою видовищної

культури, яка вимагає ретельного моделювання механізмів взаємодії з концертно-видовищною сферою. Така взаємодія передбачає необхідність досягнення творчого консенсусу між художньою специфікою самого ілюзіонізму та режисерським задумом, що особливо актуально в процесі розробки та реалізації сучасних шоу-проєктів. У цьому контексті процес становлення ілюзіонізму як сценічного явища відбувається через трансформацію його перформативної дії — з вузько фахової практики у багатофункціональний культурний продукт. Завдяки цьому ілюзіонізм, упродовж історичного розвитку видовищної культури, здобув значущу позицію як у сфері естрадного, так і циркового мистецтва.

У межах сучасного перформативного дискурсу явища ілюзіонізму поступово набувають статусу класифікованого різновиду виконавського мистецтва. Їхній прояв більше не обмежується сферою азартно-ігрової чи вуличної культури, елементами науково-просвітницької діяльності, символами філософського містицизму або авантюрного світосприйняття. Натомість ілюзіонізм дедалі частіше розглядається як інтегральна частина просторово-зображальної системи відтворення художнього образу у форматі сценічно-театралізованої вистави. Відповідно до зазначеного підходу, розвиток видовищ ілюзіонізму в досліджуваний період виявляється через призму театрально-драматургічного задуму, в якому акцент переноситься на поєднання майстерності та гри. У цьому контексті діяльність ілюзіоніста постає як форма проєкції спеціалізованих умінь, завдяки яким глядач переживає інтенсивні емоційно-експресивні враження. Це, у свою чергу, виокремлює ілюзіонізм із колишнього сприйняття його як маргінального або суто розважального явища, надаючи йому нової естетичної ваги [250, 127].

Завдяки цьому відбувається активне естетичне переосмислення ілюзійної дії як культурного феномену, що стимулює пошук інноваційних форм подання, візуального образотворення та інтерпретації. Ілюзіонізм таким чином вступає у процес синтезу з театралізованим сценічним мистецтвом, трансформуючись у затребуваний культурний продукт. Його функціональне

призначення полягає не лише в забезпеченні дозвілля та розваг, а й у стимулюванні інтелектуальної активності суспільства шляхом естетичного спостереження за видовищно-театральною дією.

На підставі вищевикладеного та в результаті проведено аналізу можемо виокремити та сформулювати *перформативої ілюзії*, під якою пропонуємо розуміти динамічну форму художнього вираження, у межах якої створення ілюзії відбувається в процесі живої дії (перформансу) й має на меті не лише візуальне враження, а й активну комунікацію з аудиторією, спонукаючи її до емоційного, інтелектуального або навіть тілесного залучення. Також для структуризації самого дійства ілюзії як процесуальності варто виокремити таке поняття, як *візуально-комунікативна структура ілюзії*, що постає складною системою взаємодії візуальних образів, символів і глядацького сприйняття, яка формує процес передачі сенсів та емоцій шляхом ілюзорних ефектів. Такі уточнення дають змогу поглибити сутнісне розуміння мистецтва ілюзіонізму в контексті сучасних культурних практик.

Згідно з результатами аналізу розвитку феномену ілюзіонізму в контексті сценічного мистецтва, варто акцентувати увагу також на тому, що більшість жанрових форм цього виду перформансу сформувалися саме завдяки процесам його інтеграції зі сценою. Зокрема, йдеться про такі напрями, як маніпуляція предметами, ілюзії з використанням тварин і птахів, левітаційні трюки, а також уявно-психологічна техніка, що згодом трансформувалась у менталізм. У сучасній класифікаційній парадигмі всі ці різновиди ілюзійної діяльності об’єднуються під узагальненою категорією «stage magic» — тобто сценічної магії або сценічних фокусів. Така категоризація дозволяє систематизувати зазначені форми як складові сценічного мистецтва, що мають спільні принципи реалізації, зокрема — у межах концертно-видовищного простору [339]. На думку Х. Стоддарта, у першу чергу, необхідно усвідомлювати, що «сама будова циркових класичних видовищних дій, акцентується виключно на демонстрації унікальних можливостей людини і її особливих навичок організму й тіла, що

супроводжується комічною стилістикою, формою гіперболи у репрезентації, впливаючи на саму концепцію подачі і вигляду шоу. Окрім того, потрібно розуміти, що масштабність простору циркової будівлі, є не менш вагомим фактором до відображення художнього твору, створюючи певні умови візуальності які ґрунтуються на об'ємах й масивності трюкової частини перформативних практик» [371, 34–58].

Таким чином, значна частина видовищних номерів, що інтегруються в арт-простір цирку, функціонують виключно в межах специфічного середовища, формою якого є коло. Така геометрична структура манежу зумовлює стандартизовані умови реалізації художнього процесу, визначаючи особливості зображальної системи, яка істотно відрізняється від традиційних принципів театралізації. У цирковому просторі художнє висловлення значною мірою залежить від просторових характеристик арени, що визначає не лише фізичну організацію дії, але й трансформує знакову систему мистецької взаємодії. У цьому контексті більшість класифікацій, жанрових моделей та підходів до побудови ілюзіоністських номерів виявляються несумісними з базовими критеріями циркового мистецтва. Це зумовлює порушення техніко-спеціалізованої цілісності у структурі виконання, адже ілюзіонізм, як правило, розвивається в межах сценічного простору, де можливості візуальної фіксації та концентрації уваги глядача принципово інші. У результаті, циркове середовище часто сприймається представниками ілюзіонізму як проблемне з точки зору ефективної реалізації концертно-видовищної постановки. У зв'язку з цим виникає потреба у формуванні окремого жанрового напряму в межах мистецтва ілюзіонізму, який був би адаптований до циркового простору, враховуючи його специфіку, зокрема вимоги до кругової видимості, технічні параметри манежу та особливості глядацького сприйняття. Такий підхід відкриває можливості для інноваційного синтезу ілюзійного та циркового мистецтва, базованого на дотриманні просторово-функціональних нормативів арени [252, 220].

У цьому контексті доцільно акцентувати увагу на формуванні окремих жанрових напрямів у межах мистецтва ілюзіонізму, зокрема таких як «екстремальні фокуси» та «гранд-ілюзія». Ці форми репрезентації охоплюють повний спектр естетичних і технічних канонів циркового видовища, інтегруючи просторово-зображальні характеристики манежу та візуальну стилістику циркової вистави. Вони створюють атмосферу видовища з яскраво вираженим ефектом екстраординарності, драматичної контрастності та візуального напруження. Зазначені жанри перформансу ілюзіонізму мають глибокі історико-культурні витоки, що сягають доби античності. Саме у практиках жерців і філософських дійствах того часу проявлялися ранні форми подібної репрезентації, які символічно відображали ідеї дуальності життя і смерті, циклічності буття та метафізичної нескінченності. Показові трюки мали не лише естетичну, а й світоглядну функцію, демонструючи складні психологічно-візуальні ефекти, часто пов’язані з ризиком і небезпекою. Їхня видовищність досягалася через використання специфічного реквізиту, що поєднував природні та штучні елементи задля створення сильного емоційного впливу на глядача. [376].

У процесі дослідження механізмів уподібнення ілюзіоністських практик в естрадно-цирковий простір виявлено тенденцію до універсалізації відповідних культурно-видовищних форм. Така інтеграція є результатом глибинних соціокультурних трансформацій, що супроводжували зміну глобального дискурсу щодо природи і функцій видовищного мистецтва. Умови історичної динаміки сприяли формуванню нових естетичних і стилістичних орієнтирів у межах ілюзіонізму, внаслідок чого останній виокремився як самодостатній жанровий напрям сценічного перформансу. Характерною ознакою цього жанру є залучення масштабного сценічного реквізиту, складних технічних конструкцій і механізмів, які дозволяють репрезентувати виступ у формі науково-візуального експерименту або видовищної атракції. Просторове розгортання подібних дійств найчастіше відбувається в межах циркового середовища, яке забезпечує необхідну

техніко-архітектонічну інфраструктуру для реалізації комплексних ілюзійних ефектів у форматі великоформатного шоу.

У сучасних умовах ілюзіонізм постає як динамічна складова естрадно-циркової культури, в якій поєднуються традиційні підходи з інноваційними засобами художнього вираження. Завдяки такому поєднанню ілюзіонізм не тільки зберігає свою актуальність, а й перетворюється на вагомий інструмент сценічної комунікації, здатної генерувати естетичні емоції, інтелектуальні рефлексії та глибокі сенси. Синтез ілюзії та маніпуляції в контексті естрадно-циркової практики виходить за межі суто технічного чи естетичного виміру — він набуває філософського статусу, актуалізуючи питання про межу між реальним і вигаданим, про креативну свободу і потенціал людської уяви.

Висновки до 2 розділу

У другому розділі дисертації здійснено культурологічне осмислення мистецтва ілюзіонізму як складової сучасних культурних практик, що формуються на перетині традицій, новітніх технологій і змін у суспільній свідомості. Аналіз ілюзіонізму в різних форматах мистецтва дозволив виявити його як динамічну культурну форму, що відображає глибинні зрушення у способах сприйняття реальності, межах між реальним і уявним, а також у способах конструювання естетичного досвіду.

У ході дослідження розглянуто ґенезу ілюзіонізму крізь призму культурно-психологічних і когнітивних аспектів. Ілюзії інтерпретуються як універсальний культурний механізм, який активізує здатність до уяви, порушує стандартні схеми сприйняття і тим самим формує особливу естетичну комунікацію. Ілюзіонізм виконує роль посередника між свідомим і несвідомим, раціональним і ірраціональним, сприяючи утворенню символічного простору взаємодії між митцем і глядачем. Дослідження

ілюзіонізму в театрально-перформативних формах видовищної культури дозволило з'ясувати, що ілюзія втрачає функцію суто розважального засобу й трансформується у складну систему знаків, що працює на рівні культурного коду. Перформанс, доповнений елементами ілюзії, формує нову естетику – гібридну, інтерактивну, засновану на візуальності та емоційній залученості, де глядач стає активним учасником культурної взаємодії. У процесі дослідження мистецьких практик ілюзіонізму в контексті сучасного культурного простору, з урахуванням їхніх естетичних, ігрових, стильових і синтетичних аспектів видовищної культури, було встановлено, що візуально-перформативна діяльність, характерна для цього виду мистецтва, демонструє високий ступінь трансформаційності. Її структура інтегрує елементи різних художніх дисциплін, зокрема хореографії, музичної ексцентрики, режисури, акторської майстерності, а також пантоміми. Така міждисциплінарна синтезація сприяє подальшому вдосконаленню ілюзіоністських практик у межах сценічно-театралізованого дійства, що справляє потужний естетико-емоційний вплив на глядача, апелюючи до категорій краси, витонченості й елегантності, втілених у самому акті ілюзії та маніпуляції. У цьому контексті доцільно підкреслити, що ілюзіонізм як феномен видовищної культури, попри свої витоки з архаїчних релігійно-синкретичних форм комунікації (зокрема ритуально-видовищних дій), у сучасному культурному вимірі постає як сценічно-ігрова практика, яка має переважно художньо-творчий характер з технічно-спеціалізованим наповненням. Його основне призначення полягає у створенні символічно-розважального досвіду. Водночас однією з ключових характеристик ілюзіоністського мистецтва є його багаторівневість і адаптивність, що виявляється у здатності органічно інтегруватися в циркове чи естрадне дійство. Така універсалізація відбувається з дотриманням усталених канонів і естетичних норм відповідних мистецьких сфер — цирку або театру. Це надає ілюзіонізму статусу унікального виду перформативного мистецтва, який вирізняється високим ступенем оригінальності та не має

прямих аналогів серед інших візуально-концептуальних форм культурної репрезентації.

Також ілюзіонізм розглянуто в естрадно-цирковому мистецтві, де він межує між збереженням класичних традицій і впровадженням інноваційних рішень. Сучасні циркові й естрадні вистави демонструють тенденцію до синтезу жанрів, використання новітніх технологій, цифрових ефектів, що розширює межі ілюзії та відкриває нові форми культурного вираження. Водночас ілюзіонізм у цих практиках зберігає тісний зв’язок із архаїчними моделями ритуального видовища, що вказує на його культурну глибину й тривалість традиції. Узагальнюючи, варто зазначити, що мистецтво ілюзії в культурних практиках початку XXI століття постає як складне багатовимірне явище, яке виконує функції естетичного впливу, символічного відображення суспільних трансформацій і створення нових форм культурного досвіду. З культурологічної точки зору, ілюзіонізм не лише віддзеркалює зміни у візуальній культурі, але й активно формує нові форми сприйняття, мислення та міжособистісної комунікації.

РОЗДІЛ 3
МИСТЕЦТВО ІЛЮЗІОНІЗМУ В СУЧАСНИХ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЯХ УКРАЇНИ

3.1. Мистецтво ілюзіонізму в медіа-просторі та цифрових технологіях

Ілюзіонізм у XXI столітті зазнав значної трансформації, адаптуючись до нових форматів комунікації, цифрових технологій та змін у культурних запитах аудиторії. У сучасному суспільстві він є не лише видовищним мистецтвом, а й інструментом у сфері медіа, маркетингу, кінематографу, цифрового мистецтва та ін.

Мистецтво ілюзіонізму є формою перформативного мистецтва, що базується на процесі художнього творення та поєднує елементи народнопоетичної оповіді, стилістика якої відзначається філософсько-релігійними мотивами. Видовища ілюзіонізму, за своєю структурою, належать до сфери людської діяльності, в межах якої перед глядачем розкривається просторово-візуальне середовище, побудоване на проекції образів, місць, часу і дії. [399, 197–205]. Цей феномен культури можна віднести до сфери сценічно-театралізованої репрезентації, яка передбачає активне залучення суб'єктно-тілесної складової митця у процес художнього творення, що безпосередньо формує складну знаково-символічну систему, здатну інтерпретувати закладені у видовищі смисли та ідеї [250, 129]. Сутність мистецтва ілюзіонізму, на думку П. Ламонта, полягає у створенні ілюзорних ефектів шляхом майстерного застосування спритності рук, спеціалізованих трюкових технік або технічно-інженерних засобів, що змушують глядача сприймати об'єкти чи події як такі, що порушують усталені просторово-фізичні закони [299, 18]. Таким чином, у цьому контексті слід насамперед усвідомлювати, що значна частина перформативного мистецтва, включаючи ілюзіонізм, постає як сталий

елемент відображення реальності та людських думок у формі художньо-специфічного образу, що виконує функцію механізму візуальної комунікації людства. [82, 18].

За своєю суттю ілюзіонізм слугує відображенням соціокультурної динаміки, долаючи прірву між традицією та сучасністю. Водночас інтеграція ілюзіонізму з новими медіа підкреслює його адаптивність, доводячи його актуальність у світі, що швидко змінюється. Крім того, соціокультурні функції ілюзіонізму виходять за межі розваги, оскільки він сприяє розвитку критичному мислення, творчості, креативності.

У межах аналізу означеного сценічно-театралізованого феномену, зокрема явищ ілюзіонізму, постає питання щодо особливостей функціонування відповідних практик у медіа-цифровізованому просторі сучасної культури. У цьому контексті доцільно акцентувати увагу на процесах розвитку та динаміці еволюції сучасних технологій і цифровізації, які виступають визначальним чинником прогресивної трансформації видовищного мистецтва в умовах споживання та передачі інформації розважально-дозвіллєвого характеру [448, 25].

Насамперед із появою новітніх технологій передачі та отримання зображень у графічному режимі й у режимі реального часу, зокрема через такі медіа, як телебачення та інтернет-середовище, актуалізується проблема встановлення гармонійного зв’язку між екранним зображенням та безпосередньою видовищною дією. У цьому контексті проекція візуально-художніх творів ілюзіонізму набуває особливої значущості наприкінці XX – на початку XXI століття.

Естетичне освоєння гіперреалістичних світів у процесі формування медіа-простору, здатного транслювати зображення у межах прямої знакової системи, ставить, на думку вчених, перед митцями ілюзіонізму унікальне завдання, що полягає у перенесенні концептуальної ідеї емоційно-чуттєвого наповнення видовищ у графічне зображення, при цьому збереженні естетико-стильових характеристик, властивих цій специфічній галузі мистецтва. [271,

47]. У контексті порушеної проблематики глобального переходу видовищно-сценічних мистецтв до новітніх технологій сприйняття інформації, слушну думку висловлює О. Павлова: «Одним з головних завдань предметного поля візуальної культури є розуміння того, як народжується постмодерний режим бачення з модерного. Вони не походять від одного медіума або не створюють гомогенного культурного простору. Постмодерн розмиває опозицію елітарної та егалітарної культури Модерну, тим що екстраполює настанови високої культури на культуру в цілому.» [106, 31].

Отже, у межах технічно обумовленої трансформації мистецтва ілюзіонізму виокремлюється провідна мета — формування інноваційних методів і стратегій візуалізації контенту, що передбачають інтеграцію усталених образних структур, канонів і норм стандартизації мистецької продукції в систему сучасних медіакомунікаційних процесів. При цьому забезпечується збереження цілісності стилістико-художньої оповіді на екрані за умов збереження індивідуальної специфіки та онтологічної автономності ілюзіонізму як самостійної форми мистецької практики й актуальної моделі культурного споживання. У цьому контексті важливу роль відіграє синтез відео-арт технологій із динамікою сценічних репрезентацій видовищ ілюзіонізму.

Зазначена візуалізаційна модель сприяє формуванню передумов до виникнення психо-ментальної залежності суспільства від емоційно-розважального досвіду, когнітивного споживання інформації, а також від контенту пізнавально-дозвіллєвого характеру, що продукується у межах швидких і доступних культурних форматів новітніх комунікаційних каналів. У результаті відбувається конструювання віртуального всесвіту, де суб'єкт виявляє зацікавленість у багатофункціональному мистецтві, що постає як універсалізований продукт дозвільних практик, здатний органічно інтегрувати сучасні технологічні інновації та забезпечити синтез віртуального й реального світів в єдиний простір творчо-соціальної взаємодії.

Першим у світовій практиці прикладом симбіозу видовищ ілюзіонізму та процесів візуалізації стало телевізійне шоу «The Magic Land of Allakazam» («Магічна країна Алаказам»), створене у Сполучених Штатах Америки. Проєкт, започаткований американським фокусником-ілюзіоністом Джеймсоном Марком Вілсоном (Jameson Mark Wilson), транслювався у період із 1960 до 1964 року і став новаторським явищем у розвитку телевізійної інтерпретації мистецтва ілюзіонізму [383]. У зазначеному телевізійному проєкті основною концепцією виступала проекція видовищ ілюзіонізму у поєднанні з живим оркестровим супроводом, а також із використанням естрадних та циркових жанрів мистецтва. Шоу-вистава мала пізнавально-розважальний характер і подавалася у форматі розповідей та оповідей, що включали як класичні, так і соціально-побутові сюжети, концептуально підкріплені національною ідеєю американських сімейних цінностей і суспільного устрою. Зазначений культурно-мистецький експеримент зазнав безпрецедентного успіху, ставши культовим новаторським продуктом у сфері розваг і дозвілля. Унаслідок високої популярності шоу Джеймсон Марк Вілсон у 1976 році випустив першу збірку телевізійних епізодів, що включала 24 випуски, розміщені на шести томах відеокасет JVC, а згодом перевидані у форматі DVD. [383].

Одним із цікавих прикладів візуалізації мистецтва ілюзіонізму стало телевізійне шоу «The Paul Daniels Magic Show» («Магічне шоу Пола Деніелса»), яке транслювалося у Великій Британії на каналі «BBC1» у період з 1979 по 1989 роки. Проєкт був реалізований за участі відомого ілюзіоніста Пола Деніелса (Paul Daniels) у співпраці з хореографом та радіоведучою Деббі МакДжі (Debbie McGee). [386]. Зазначене телевізійне шоу поєднувало в собі освітній і розважальний компоненти, інтегруючи танцювальні етюди з видовищними практиками ілюзіонізму. Основною метою проєкту була стислий виклад історії виникнення явищ ілюзіонізму, а також ознайомлення аудиторії з їх професійно-технічною складовою. Таким чином, даний телевізійний формат можна розглядати як один із перших інтерактивних

семінарів, спрямованих на навчання основам мистецтва ілюзіонізму та демонстрацію технік, які застосовуються у практиці митців. Це дозволяло глядачам глибше осмислювати феномен видовищної культури, водночас ознайомлюючись з її історичними аспектами у формі розважально-ігрового дійства.

Така тенденція активного впровадження різноманітних мистецьких концепцій у сферу цифрового споживання в контексті проекції видовищ ілюзіонізму стрімко посилюється, сприяючи формуванню окремої галузі шоу-бізнесу та індустрії розваг. Телебачення у цьому процесі виступає основною моделлю комунікаційних каналів і засобом маркетингової діяльності, що обумовлює специфічний підхід до динаміки візуально-масового відтворення сценічно-театралізованого мистецтва. Це, своєю чергою, сприяє створенню культу медіа-персон і формуванню субкультури навколо проявів зазначених видовищних практик у контексті їхнього осмислення як соціокультурного феномену та процесу глобалізації [285, 13].

У 1970–1980-х роках спостерігається активний розвиток медіа-простору як важливого елементу задоволення дозвіллєвих потреб людини. У цей період формуються численні нові форми та підходи до взаємодії зі споживачем, що сприяє загальному руху експериментів у сфері візуальної комунікації. Ці експерименти були спрямовані на максимальне залучення інтересу аудиторії та активізацію соціального запиту шляхом використання різноманітних моделей візуальної трансляції. Як наслідок, у суспільстві утверджується нова категорія телевізійного продукту — «ток-шоу» [289, 78].

За своєю сутністю і жанровою приналежністю ток-шоу — це жанр телевізійної програми, що являє собою форму телевізійної дискусії, основним змістом якої є обговорення актуальних питань суспільного інтересу та різних точок зору. У ток-шоу зазвичай беруть участь запрошені експерти у відповідних галузях або спеціально запрошені гості. Організацію спілкування між учасниками забезпечує один або кілька телеведучих — модераторів засобів масової інформації. Найчастіше ток-шоу будується навколо інтерв'ю

із запрошеними особами, серед яких можуть бути політики, діячі культури, публічні особистості чи професійні фахівці [375, 53].

У цьому контексті, на думку дослідника А. Сімпсона, видовища ілюзіонізму постають як потужний ресурс для задоволення дозвіллєвих потреб людини, спричиняючи підвищений інтерес з боку суспільства до самої видовищної дії. Це, у свою чергу, сприяє виникненню нових підходів до візуальної репрезентації ілюзіоністських практик шляхом інтеграції їх у жанрову структуру телепередач, зокрема через синтез із форматом ток-шоу. Така взаємодія сприяє формуванню багаторівневого продукту культурно-масового споживання, який стає доступнішим і зрозумілішим для широкої аудиторії, забезпечуючи активний зворотний зв'язок із глядачем [363]. Відповідно до наведеного аналізу, у межах мистецтва ілюзіонізму виникають окремі підходи та жанрові різновиди, серед яких особливе місце посідають ментальні фокуси й ментально-інтерактивні ігрові практики. Ці форми можна розглядати як найбільш ефективні методи візуалізації театралізованих видовищ у межах суворих вимог графічного зображення медіа-простору та форматних обмежень конструкції ток-шоу.

Зокрема, ментально-інтерактивна ілюзія виступає різновидом перформативної практики мистецтва ілюзіонізму, основною метою якої є встановлення безпосередньої комунікації з глядачем через залучення його до активної участі в процесі створення ілюзійного ефекту або повної комбінації дій. Цей процес супроводжується елементами психологічної маніпуляції та діалогічною взаємодією між артистом та спостерігачем.

Ментальні фокуси, або менталізм, за твердженням Дж. Кларка, є окремим напрямом видовищного ілюзіонізму, що сформувався ще в епоху Просвітництва. Основною ідеєю цього жанру є перформативна діяльність виконавця, яка базується на точних математичних розрахунках та маніпуляції логічними процесами мислення. Важливою складовою менталізму є комунікація з глядачем, у межах якої активно залучається особистий

психологічний і соціальний досвід суб'єкта, включно з можливими травматичними переживаннями. [209, 25].

Одним із яскравих прикладів існування ілюзіонізму в телеформаті є телевізійна вистава фокусника Девіда Коперфілда (справжнє ім'я – Девід Сет Коткін, David Seth Kotkin) під назвою «The Magic of ABC» («Магія ABC»). У цьому проєкті вперше в історії телебачення ілюзіоніст активно взаємодіяв із публікою та запрошеними гостями, супроводжуючи спілкування розповідями на соціальні теми, у межах яких інтегрувалися елементи та ефекти видовищ ілюзіонізму. Телевізійне шоу транслювалося у період з 1977 по 1979 роки та здобуло значну популярність, увійшовши до числа найрейтинговіших медіапроєктів американської індустрії розваг [382]. Подібні проекти за участю Коперфілда починають з'являтися з кожним роком в ще більших масштабах: «The Magic of David Copperfield» («Магія Девіда Копердфільда»), 1978–2001 рр. [384], «The Secret of The Phantom of the Opera» («Секрети Привида Опери» (1990–1993 рр.) [385] та багато інших медіа-творчих проєктів.

Розвиток і удосконалення ілюзіонізму у поєднанні з розвитком візуальної культури кінця XX — початку XXI століття створює, на думку А. Бергера, передумови для інтеграції цього явища у провідні напрями перформативного мистецтва. Ілюзіонізм стає важливою складовою поп-культури нарівні з музикою та кінематографом, а ілюзіоністи ототожнюються з рок-зірками й поп-ідолами, відображаючи епоху бурхливого зростання індустрії розваг і споживання від 1980-х років і до сьогодення [195, 76].

З розвитком суспільних потреб у нових ідеях та концепціях щодо функціонування телебачення як інформаційно-розважальної платформи виникла необхідність у розробці інноваційних підходів до візуалізації контенту, що, своєю чергою, зумовило появу нового жанру телевізійного мовлення — реаліті-шоу, являє собою різновид розважальної програми або онлайн-трансляції, сюжет якої будується навколо демонстрації життя групи людей в умовах, наближених до реальності. Відмінною рисою даного жанру,

на думку Б. Кліссолда, є відсутність жорстко фіксованого сценарного плану й мінімальне регулювання послідовності подій [211, 35].

У межах проведеного аналізу з'являється можливість розглядати не лише окремих представників видовищної сфери ілюзіонізму, але й дослідити низку проєктів, що виникли на стику цього мистецтва та реаліті-шоу, серед яких можна виокремити діяльність таких митців, як Стівен Фрейн (Steven Frayne), Крістофер Ніколас Сарантакос (Christopher Nicholas Sarantakos) та ін. Стівен Фрейн – британський ілюзіоніст відомий під псевдонімом «Dynamo» («Динамо») отримав міжнародну популярність завдяки проєкту «Dynamos Estate of Mind» («Маєток Розуму Динамо», 2006 р.) [211, 36], який транслювався на таких міжнародних каналах, як «MTV» та «BBC». Пізніше за підтримки Discovery Chanel митець створив ще один проєкт під назвою «Dynamo: Magician Impossible» («Динамо: Неймовірний ілюзіоніст») [464], TV «Dynamos Estate of Mind» [381]. Не менш цікавою постаттю є Крістофер Ніколас Сарантакос, артист-ілюзіоніст, відомий як «Criss Angel» («Кріс Янгол»), отримав свою популярність завдяки телевізійному шоу «Criss Angel Mindfreak» («Кріс Янгол Божевільний») [380], що виходила з 2005 по 2010 рік на каналі MTV та транслювалася у міжнародному форматі MTV International. Особливістю його шоу було те, що артист показував свої трюки у небезпечних та кримінальних районах Сполучених Штатів Америки, прослідковуючи реакцію людей та наражаючись на небезпеку особистому життю. У кінці кожної серії фокусник допомагає з фінансовими та життєвими труднощами соціально не налаштованим людям як психолог та філантроп.

З активізацією процесів цифровізації та формуванням інтернет-середовища видовищно-візуальні практики проходять етап еволюційного розвитку. Завдяки використанню таких інструментів, як стрімінгові платформи та соціальні мережі, ці форми мистецтва вдосконалюються через впровадження нових комунікаційних методів і способів взаємодії з публікою [273, 327].

У цьому контексті варто звернути особливу увагу на сучасні механізми збору та розповсюдження інформації, зокрема на прикладі інтернет-платформ і медіаіндустрії цифрового середовища представлених багатофункціональними комунікаційними сервісами, такими як TikTok, YouTube та Twitch. Характерною особливістю цих платформ є створення контенту за умов широкого використання технологій запису, обробки, передачі, зберігання та відтворення візуальної та аудіовізуальної інформації. Це відкриває нові можливості для презентації явищ ілюзіонізму у форматі актуального видовищно-інтерактивного контенту, здатного задовольнити значну частину суспільного попиту на розважальні продукти.

У межах виявлених підходів і технологічних можливостей простежується активний процес візуалізації арт-проєктів та видовищно-сценічної діяльності завдяки інтернет-комунікаціям, які нині виступають одним із найефективніших інструментів розвитку культури та мистецтва. Сьогодні вони є одним із найпотужніших засобів просування культурних і мистецьких практик. У цьому цифровому середовищі ілюзіонізм відкриває нові перспективи розвитку, охоплюючи широкий спектр послуг у сфері розваг, дозвілля, освітніх ініціатив і спеціалізованої продукції [228, 82].

Варто відмітити, що пряма трансляція (стрім) здатна розширити аудиторію події до мільйонів відвідувачів, об’єднати міжнародні офіси та охопити аудиторію безпрецедентного масштабу для запуску продуктів, модних показів або ексклюзивних релізів для шанувальників. В сьогоденні існує більше можливостей для прямих трансляцій, ніж будь-коли раніше, при одночасному скороченні витрат. Даний тренд сприяв появі можливостей стрімінгу в сфері SMM, підвищують інтерес та ефективність різних соціальних мереж [150, 19].

Завдяки цифровим технологіям ілюзіонізм інтегрувався у сучасний медіапростір, змінюючи способи взаємодії між фокусниками та аудиторією. Завдяки новітнім технологіям, таким як віртуальна та доповнена реальність (VR/AR) стає можливим творення ілюзій в цифровому середовищі.

Наприклад, AR-додатки можуть змінювати об’єкти в реальному часі, що відкриває нові можливості для інтерактивних вистав. Деякі сучасні шоу використовують алгоритми машинного навчання для прогнозування вибору глядача, що робить фокуси ще більш інтригуючими. Сучасні ілюзіоністи проводять онлайн-шоу, використовуючи інтерактивні технології через цифрові платформи, що дозволяє глядачам безпосередньо взаємодіяти з магічними ефектами. Технології доповненої реальності (AR) дозволяють створювати інтерактивні ілюзії в реальному часі. Наприклад, мобільні додатки можуть «оживляти» об’єкти або змінювати простір перед очима глядача. У середовищі віртуальної реальності (VR) можна створювати цілісні ілюзії, де глядач занурюється у віртуальний світ і не може відрізнити вигадане від реального. Відомий швейцарський ілюзіоніст Марко Темпест відомий своєю мультимедійною магією та використанням інтерактивних технологій та комп’ютерної графіки у своїх ілюзіях та презентаціях, також використовує AR-технології у своїх виступах, поєднуючи класичні трюки з віртуальними ефектами [312].

Таким чином, можемо стверджувати, що цифрові технології змінюють сприйняття ілюзій, оскільки відбувається розмивання межі між реальністю та ілюзією. Глядачі, які спостерігають ілюзіонізм в цифрову епоху, менш схильні довіряти традиційним сценічним фокусам, оскільки вони звикли до CGI та спецефектів у фільмах. Соціальні мережі сприяють поширенню відеотрюків, які важко відрізнити від реальних магічних ефектів. Виникає нова етична проблема: якщо раніше ілюзіоністи приховували секрети своїх трюків, сьогодні цифровий монтаж дозволяє створювати «магію», яка не вимагає майстерності.

Парадокси цифрової магії полягають у тому, що з одного боку, технології роблять ілюзії більш видовищними та доступними. А з іншого боку, глядачі менш здивовані магічними ефектами, адже вони знають, що більшість трюків створюється за допомогою комп’ютерної графіки. Це

змушує ілюзіоністів шукати нові підходи, які поєднують класичну майстерність із цифровими ефектами.

Традиційно ілюзіонізм асоціювався з театральними виставами та сценічними шоу, проте в сучасному суспільстві він адаптувався до нових форматів розваг: це насамперед телебачення та реаліті-шоу, оскільки ще з середини XX століття різні магічні вистави почали активно транслюватися на телебаченні, що суттєво розширило їхню аудиторію. У XXI столітті з'явилися шоу нового типу, такі як «America's Got Talent», телесеріал «Fool Us», де ілюзіоністи змагаються у своїх вміннях [187].

Ілюзіонізм сьогодні є невід'ємною частиною шоу-бізнесу, реклами та сучасного мистецтва: такі ілюзіоністичні ефекти використовуються в рекламних кампаніях для створення «ефекту магії» навколо продуктів (наприклад, реклами Apple або Coca-Cola). Деякі дизайнери використовують ілюзії у створенні колекцій, застосовуючи 3D-технології та візуальні обманки. дедалі частіше він використовується у сучасних арт-проєктах, театральних виставах та мультимедійному мистецтві.

Ілюзіонізм є також частиною сучасного мистецтва: зокрема, багато сучасних художників використовують ілюзіоністичні техніки у створенні інсталяцій і перформансів. Так само роботи, що створюють оптичні ілюзії (анаморфози, інтерактивні 3D-малюнки), користуються популярністю в урбаністичному мистецтві. Деякі театральні постановки поєднують ілюзіонізм із драматургією, розширюючи межі традиційного сценічного мистецтва. Магічні ефекти можуть бути використані для створення особливого емоційного впливу на глядача (наприклад, театр тіней, інтерактивні вистави).

Процеси цифровізації привнесли нові тренди у використанні інструментів та технік в мистецтво ілюзіонізму. Сучасні відеоредактори дозволяють створювати ілюзії, які неможливі в реальному житті. Це змінило правила гри для ілюзіоністів, особливо в соціальних мережах, таких як TikTok, Instagram та YouTube. Виконавці класичні фокуси поєднують з

монтажем, які вже стали вірусним феноменом соцмереж, розмиваючи межу між традиційною магією та цифровими ефектами (Шин Лім, Зак Кінг та ін.). CGI-графіка дозволяє створювати сцени, де об'єкти змінюють форму, зникають або перетворюються, що раніше було можливо лише в анімації. На основі таких тенденцій у сфері цифрових інтерактивних технологій та завдяки комунікаціям, зокрема соціальним мережам магічні ефекти поширюються миттєво, дозволяючи фокусникам із будь-якої точки світу здобувати популярність. Онлайн-шоу та цифрові платформи змінюють модель заробітку ілюзіоністів, роблячи їх менш залежними від фізичних виступів.

Головними викликами, обумовленими поширенням технологій штучного інтелекту на сферу ілюзіоністичного мистецтва є його посилена інтеграція у цифрові технології, що робить складнішим розрізнення майстерності артиста від відео ефектів, що може призвести до втрати автентичності сценічного ілюзіонізму, де головну роль відіграє все-таки безпосередня взаємодія між артистом і публікою.

Поява нових медіа змінила соціокультурні функції ілюзіонізму, розширивши його охоплення та переосмисливши його роль у сучасному суспільстві. Телебачення, кіно та інтернет демократизували доступ до магічних вистав, дозволяючи ілюзіоністам взаємодіяти зі світовою аудиторією. Ця зміна не тільки зберегла традиційні практики, але й уможливила створення нових форм ілюзіонізму, адаптованих до цифрових платформ.

Одним із значних впливів нових медіа є посилення ролі ілюзіонізму як інструменту для колективного дива. Вірусні відео фокусів, як-от відео таких виконавців, як американський ілюзіоніст Девід Блейн (нар. 1973) [34] або той же Dynamo (Стівен Фрейн) [370] створюють спільний досвід, який долає географічні кордони. Ці вистави часто викликають широке обговорення та спекуляції, сприяючи появі глобальної спільноти, об'єднаної цікавістю та подивом.

Крім того, нові медіа дозволили ілюзіонізму перетинатися з іншими формами мистецтва, такими, як кіно та віртуальна реальність. У кіно активно використовуються технології тривимірної комп’ютерної графіки, які поєднують класичний ілюзіонізм із цифровими спецефектами.

Такі фільми, як «The Prestige» («Престиж») (2006) режисера К. Нолана і «Now You See Me» («Ілюзія обману») (2013) режисера Л. Летер'є досліджують психологічні та культурні виміри магії, а технології віртуальної реальності забезпечують захоплюючий досвід, який розсуває межі сприйняття. Зокрема фільм К. Нолана є екранізацією однойменного роману письменника-фантаста К. Пріста. У фільмі розповідається про ілюзіоністів Роберта Енджера й Альфреда Бордена, які змагаються між собою в Лондоні наприкінці XIX сторіччя [127]. Фільм «Ілюзія обману» розповідає про банду професійних фокусників, які під час своїх виступів провертають зухвалі пограбування банків. Через деякий час до справи підключається ФБР, але викрити майстрів ілюзії виявляється зовсім не так просто [55].

Завдяки поширенню новітніх технологій та їх інтеграції у цифрову культуру (2020-ті рр.) мистецтво ілюзіонізму також почерпнуло для себе нові можливості для розширення виражальних засобів та впливу на аудиторію та за лагом популяризації цього виду мистецтва.

Сучасні українські ілюзіоністи активно використовують доповнену реальність, цифрові спецефекти та відеомонтаж для створення нових видів магічних трюків. Завдяки платформам YouTube, TikTok та Instagram українські маги-ілюзіоністи набули міжнародного визнання, демонструючи онлайн-шоу та інтерактивні ілюзії. Деякі українські ілюзіоністи співпрацюють із брендами, створюючи магічні рекламні кампанії. Зокрема Роман Бондарчук, відомий український ілюзіоніст, який поєднує магію та стендап у своїх шоу. Його виступи відбуваються не лише в Україні, але й за кордоном, зокрема у Франції, Італії, ОАЕ та Катарі. Роман є головним учасником ексклюзивного ілюзійного шоу The Magic of Winter для Ferrari World в Абу-Дабі [56].

Один із найтитулованіших фокусників України, володар статуетки «Merlin Award» Юрій Мончак, виступає на корпоративних заходах, весіллях та дитячих святах, а також бере участь у благодійних виступах для військових. Він також розробляє та продає фокуси іншим ілюзіоністам [54]. Дует ілюзіоністів братів Томашевських створюють масштабні шоу з використанням піротехніки та електронних ефектів. Вони мають ліцензії на виконання трюків Девіда Копперфілда та планують провести шоу в трьох Палацах спорту одночасно [9].

Українська компанія Magic Innovations створює візуальні шоу для брендів. Вони розробили новорічне візуальне шоу для найвищого хмарочоса світу Бурдж-Халіфа в Дубаї. Проєкт включав понад 200 унікальних сцен та був створений менш ніж за 2 місяці [165].

Популярними напрямками ілюзіонізму в сучасній Україні є різноманітні шоу та фестивалі. Зокрема такі, як «Magic Festival Ukraine», який став міжнародною подією, присвяченою мистецтву ілюзії та магії, який відбувся в Києві у травні 2014 року. Це був перший міжнародний фестиваль такого формату в Україні, що зібрав професіоналів і аматорів магічного мистецтва з різних країн [401]. Його учасниками були ілюзіоністи, фокусники та ентузіасти магії з України та інших країн. В програмі були майстер-класи, виступи, обмін досвідом та демонстрація нових трюків. Цей фестиваль став важливою подією для розвитку магічного мистецтва в Україні, сприяючи обміну досвідом між українськими та міжнародними артистами.

Колектив народного цирку «Калейдоскоп» під керівництвом А. Резника активно бере участь у міжнародних фестивалях глухих ілюзіоністів. З моменту свого створення вони взяли участь у восьми таких фестивалях і здобули 12 нагород. Це свідчить про високий рівень українських артистів на міжнародній сцені [168]. Хоча спеціалізовані фестивалі ілюзіонізму в Україні не проводяться регулярно, елементи магії та ілюзії часто інтегруються в інші культурні події, такі як театральні вистави, циркові шоу та мистецькі

фестивалі. Це дозволяє українським ілюзіоністам демонструвати свої таланти та залучати нову аудиторію.

Окремі театральні та концертні постановки включають ілюзіоністичні номери до своїх програм, а сучасні шоу поєднують класичний ілюзіонізм із акробатикою, музикою та відеопроєкціями. Серед таких постановок варто згадати «Отелло» у постановці Давида Петросяна в Національному театрі імені Лесі Українки (прем'єра відбулася у квітні 2024 року). Хоча конкретні ілюзіоністичні номери не згадуються, візуальні ефекти та сценографія містили елементи ілюзії для підсилення драматичного ефекту [24]. Дедалі популярнішими стають вуличні ілюзіоністи (street magicians), виконуючи трюки у публічних місцях вступаючи у комунікацію та взаємодію з публікою. Це є сучасною підтримкою світового тренду розвитку «міської магії», де виступи відбуваються без спеціальної сцени, залучаючи випадкових глядачів. Одним з відомих українських вуличних ілюзіоністів є Максим Мелешко, який виступає на вулицях Києва та інших міст. Його шоу включають мікромагію, інтерактивні трюки та гумористичні номери. Максим також був півфіналістом шоу «Україна має талант» [86].

Цифровізація та новітні технології також вплинули на ґенезу мистецтва ілюзіонізму, що позначилося найперше на активному просуванні цього виду мистецтва в соцмережах та на відео платформах. В Україні з’явилися блогери-ілюзіоністи, які використовують TikTok та YouTube для демонстрації цифрових трюків. Серед таких варто назвати ти же братів Артура та Дмитра Томашевських, чий канал Magic Five має понад 11 мільйонів підписників та мільярди переглядів. здобувши популярність завдяки видовищним фокусам, трюкам із вогнем, гіпнозом і масштабним шоу («Королі магії рятують Новий рік») [49]. Українсько-американський ілюзіоніст родом із Києва Костянтин Кімлат виступає як бізнес-спікер, менталіст і автор програми «Think Like a Magician». Він активно підтримує українців під час війни, зокрема українських біженців через благодійні ініціативи [293]. Один із фронтменів Magic Five є Дмитро Євтушенко, який також веде власні блоги в Instagram і

TikTok. Відомий участю в шоу «Блокпост-шоу» на каналі Дім, де демонстрував фокуси в інтерактивному форматі [53]. Відомий ілюзіоніст, телеведучий та автор шоу «Атака магії» на Першому національному Сергій Савка (SAVKA) у своїх шоу поєднував вуличну магію, екстремальні трюки та виступи зі знаменитостями. Він також має досвід виступів у різних країнах, включаючи Корею, Болгарію, Грецію та інші [137].

У цьому аспекті Україна демонструє відповідність світовим тенденціям, ініціюючи власні телевізійні проєкти у форматі видовищ ілюзіонізму, зокрема програму «Вулик пана Савки». За сприяння «Укрконцерту» український ілюзіоніст Савка Степан Станіславович започаткував перший у державі телевізійний проєкт, у межах якого засобами перформативного мистецтва ілюзіонізму популяризувалися сімейні цінності, традиції, історична спадщина та українська культура загалом. Зазначене шоу функціонувало у період з 1998 по 2005 рр. [21].

Ці інновації демонструють, як ілюзіонізм продовжує розвиватися, адаптуючись до мінливих потреб і очікувань аудиторії. Соціокультурні функції ілюзіонізму глибоко вкорінені в його історичних традиціях, але його адаптація до нових медіа демонструє його здатність до переосмислення. Як культурна практика, ілюзіонізм продовжує вселяти благоговіння, спонукати до роздумів і віддзеркалювати цінності суспільств, у яких він процвітає. Завдяки навігації між традиціями та новими медіа ілюзіонізм залишається потужним інструментом для розуміння складності людського досвіду та природи культурного вираження, що постійно розвивається.

Таким чином, віртуальне мистецтво ілюзіонізму стає трендом, коли ефекти створюються не тільки за допомогою рук, а й комп’ютерних технологій. Ілюзіонізм у сучасному масовому суспільстві розширив свої межі, виходячи за рамки традиційних сценічних шоу. Він інтегрувався у цифрові технології, маркетинг, мистецтво та кіноіндустрію, створюючи нові формати взаємодії з аудиторією. Цифрові технології суттєво змінили сприйняття ілюзій, розширивши можливості для створення магічних ефектів та

інтерактивного досвіду. Проте, попри всі інновації, класичний ілюзіонізм залишається затребуваним, адже реальна взаємодія між артистом і глядачем має унікальну емоційну цінність. Майбутнє ілюзіонізму, ймовірно, полягатиме у поєднанні традиційної майстерності та цифрових технологій, що дозволить створювати абсолютно нові форми магічного мистецтва.

3.2. Сучасні мистецькі фестивалі як середовище креативної комунікації та міжкультурного діалогу

У контексті глобалізаційних процесів та розвитку інформаційного суспільства мистецькі фестивалі набули нової соціокультурної функції — вони стали не лише платформою для демонстрації художніх практик, а й потужним інструментом креативної комунікації та міжкультурного діалогу. Сьогодні фестивалі є не просто подією, але й виступають як простір взаємодії, де формуються нові сенси, виявляються цінності різних культур, вибудовується мова спільного розуміння та ін.

Креативна комунікація в межах фестивального простору проявляється у взаємодії митців, аудиторії, організаторів, медіа та місцевих громад. Цей тип комунікації відрізняється інноваційністю, відкритістю до експерименту, діалогічністю та здатністю трансформувати як художні, так і соціальні контексти. Участь у фестивалі часто супроводжується активним залученням глядачів до творчого процесу, що нівелює традиційні межі між автором і споживачем культурного продукту.

Сучасні мистецькі фестивалі виступають також як ефективна платформа для міжкультурного діалогу. Вони об’єднують представників різних національностей, етнічних груп, релігій, художніх шкіл тощо. Така взаємодія на рівні культур дозволяє не лише презентувати унікальні традиції, а й сприяє пошуку точок дотику, зменшенню стереотипів та формуванню толерантного середовища. Особливо яскраво ця тенденція проявляється у

мультитематичних фестивалях, що включають різні види мистецтв – музику, театр, перформанс, візуальне мистецтво, кіно та ін.

Ці фестивалі за форматом свого проведення та метою належать як до креативних індустрій, так і до різновидів сучасної видовищної культури. На сьогодні креативні індустрії набувають стратегічного значення як рушійна сила культурного, економічного та соціального розвитку. У цьому контексті мистецькі фестивалі постають не лише як культурні події, а як повноцінна форма креативних індустрій, що поєднує мистецтво, менеджмент, туризм, медіа та інновації в єдиному продуктивному процесі. Фестивальний рух активно інтегрується у систему культурного виробництва, в якій художній зміст органічно поєднується з ринковими механізмами, створюючи культурний продукт високої якості.

Мистецькі фестивалі сьогодні – це інституційно оформлені події з чіткою стратегією, цільовою аудиторією та комерційним потенціалом. Вони здатні акумулювати ресурси міста чи регіону, залучати інвестиції, стимулювати розвиток локального підприємництва, а також активізувати креативні практики населення. Фестивалі формують «культурні бренди» територій, перетворюючи їх на магніти культурного туризму та міжнародної уваги. Таким чином, фестивальний рух є складовою частиною глобального процесу креативізації культури.

Паралельно з економічною складовою, фестивалі є важливим виявом сучасної видовищної культури, де візуальність, перформативність і емоційність набувають першорядного значення. В сьогоднішньому культурному просторі фестиваль – це подія, що продукує досвід, естетику і враження. Учасники та глядачі прагнуть бути не просто спостерігачами, а безпосередніми учасниками видовища, що розгортається у просторі креативної взаємодії. Це наближує фестиваль до таких феноменів масової культури, як музичні шоу, кінопрем’єри чи арт-перформанси, які функціонують за законами інтенсивного візуального та емоційного впливу.

Особливої актуальності набуває розгляд фестивалів у контексті «економіки вражень», де головним продуктом є емоційний досвід. Мистецькі події стають інструментом соціального залучення, формування ідентичностей, створення спільнот. При цьому фестивалі часто функціонують як «подієві міфи» – видовищні наративи, які структурують сприйняття простору, часу та культури певної громади. Через це вони стають потужним інструментом символічної інтеграції суспільства, зміцнюючи почуття спільності, локальної приналежності та культурної самореалізації.

Повертаючись до видовищної культури, зазначимо, що цей культурний феномен є унікальним інструментом вдосконалення внутрішнього світу людини, інтелектуального й духовного розвитку, що розкривається у системі різноманітних культурних практик і подій, включаючи у себе сценічно-театральні постановки, циркові вистави, кіносеанси, й окремі візуально-оригінальні художні етюди, головною функцією яких є формування культурної ідентичності, та колективної свідомості яка відображається у іграх, розвагах й проведенні дозвілля. Як слушно відзначає В. Романчишин, «видовище культивує особливе відчуття святковості, карнавальності, неординарності того, що відбувається, а це дуже важливо в умовах уніфікованого, стандартизованого повсякдення сучасної людини. <…> Сучасна видовищна культура, з одного боку, спрямована на емоційне і розважальне задоволення його учасників і глядачів, а з іншого можна стверджувати, що розвиток видовищної культури визначається і появою режисера, і використанням елементів театралізації і сучасних інноваційних медіа-технологій» [134, 215–216].

Розглядаючи видовищну культуру, як один з найважливіших аспектів в розвитку людства, дослідниця Л. Бабушка наголошує на формуванні явища фестивації, що обумовлюється синергетичною єдністю світла, адже «сучасне розуміння культури, у синергійному спрямуванні, постає як антропологічна соціокультурна система, відкрита динамічна модель із трансгресивними процесами як невід’ємними елементами існування та функціонування,

оскільки саме трансгресивність є межовою активацією креативних внутрішніх можливостей, які визначають процеси самопізнання культури та переоцінювання компонентів її духовно-смислового ядра» [8, 115].

У контексті сучасної динаміки культури «фестивалі дають змогу привернути увагу широкої аудиторії до того чи іншого мистецького продукту, об'єднують виконавців та сприяють комунікації виконавських сил, сприяють розвитку музичної інфраструктури міста чи регіону» [51, 134].

Фестивалі як складова видовищної культури постають у вигляді колективного інтересу до виявлення творчого потенціалу особистості, стимулюючи розвиток креативного мислення та художньої експресії. Вони сприяють формуванню естетичних смаків, удосконаленню практичних навичок і активізації міжособистісного спілкування та культурного обміну. У цьому контексті фестивалі виступають потужним соціокультурним інструментом, що виконує об'єднувальну функцію, інтегруючи представників різних соціальних і етнічних спільнот у спільний комунікативний простір, де творчість є центральним орієнтиром формування цінностей події. Таким чином, вони генерують багатовимірний діалог, що охоплює обмін ідеями, світоглядними позиціями та естетичними уподобаннями. На думку дослідників, «феномен художньої фестивальності поліфункціонален, він впливає на художньо-естетичні уявлення, формує ціннісні орієнтири, сприяє збереженню та ретрансляції національно-культурних патернів, збагачує світоглядні установки. Цей вплив здійснюється за допомогою особливих механізмів соціальної, ментальної і творчої діяльності: міжкультурна комунікація, гра, релаксація, нормативно-регулюючі та духовно-перетворюючі практики, агональність, культурна пам'ять, здатність до семиозиса, конструктивної рефлексії тощо» [169, 46].

У цілому фестивалі становлять невід'ємний елемент еволюції індустрії розваг, відіграючи важливу роль у сфері культурної дипломатії. Вони сприяють налагодженню та зміцненню міжнародних зв'язків шляхом міжкультурного обміну творчими ідеями та національними традиціями, що, у

свою чергу, розширює можливості розвитку туристичної галузі країни. Крім того, фестивальні заходи виступають чинником активізації інвестиційної діяльності у сфері культури, стимулюючи фінансування різнопланових культурних ініціатив і проєктів. Як стверджують А. Колосок та А. Оболончик, доцільно навіть вести мову за фестивальний туризм, оскільки фестивалі можуть ставати театральними атракціями в межах країни чи регіону [64, 157].

Як наголошує М. Бурсма, фестивалі у сфері видовищно-мистецької діяльності також виконують функцію інструмента маркетингової стратегії. Вони спрямовані на популяризацію окремих напрямів творчої діяльності, зокрема жанрів циркового, сценічно-театрального мистецтва, музики, хореографії, а також можуть слугувати засобом промоції окремого митця. У цьому контексті фестивалі набувають ознак публічної комунікаційної платформи, що реалізує функції PR-кампанії, орієнтованої на формування іміджу та підвищення зацікавленості аудиторії [197, 75].

Таким чином, фестиваль видовищної культури виступає не лише ефективним інструментом сучасної індустрії розваг, але й актуальним засобом підтримки та стимулювання розвитку мистецтва як такого. Він справляє позитивний вплив на його креативну основу завдяки організації колективної комунікації та обміну спеціалізованою інформацією, що, у свою чергу, сприяє еволюції художніх практик, розширенню жанрової палітри, а також збагаченню концептуального та ідейного різноманіття у сфері мистецтва. Дослідник К. Давидовський, розглядаючи фестиваль як феномен культури, вказує на його «первинний зв’язок із культурним середовищем міста. Водночас фестиваль — це знак і однією з головних ознак фестивалю як семіотичного утворення є специфічний комунікативний канал, в межах якого відбуваються процеси ідентифікації людини, зокрема й за територіальною ознакою. Простір фестивалю утворюється за принципом сакрального кола: публіка, що потрапляє до нього, набуває статусу “справжніх поціновувачів мистецтва”. Місто-організатор фестивалю декларується як унікальний

епіцентр мистецьких подій, що приваблює до себе публіку з інших міст і навіть країн» [33, 96].

Аналізуючи феномен фестивації в культурному просторі, доцільно розглянути вплив творчого виміру фестивальних практик на розвиток мистецтва ілюзіонізму. У цьому контексті фестивалі сприяють удосконаленню перформативних форм через активну взаємодію між митцями, інвесторами та глядацькою аудиторією, що, у свою чергу, стимулює виникнення нових форм вираження видовищності. Ці процеси охоплюють як естетико-стильові трансформації, так і розширення меж міжкультурного діалогу.

У контексті формування фестивалів, присвячених мистецтву ілюзіонізму, доцільно усвідомлювати, що розвиток видовищної культури є історично значущим чинником у процесі становлення ілюзіонізму як повноцінного художнього феномену. Цей процес сприяє трансляції естетичних норм, притаманних творчим практикам, водночас підносячи їх до рівня визнаних форм високого мистецтва [220, 642].

Передусім варто усвідомлювати, що конкретизація органічного взаємозв’язку між фестивальним арт-простором і еволюцією мистецтва ілюзіонізму дає змогу глибше розкрити внутрішньо-стилізовану специфіку цієї дисципліни. У процесі такого аналізу стає можливим простежити формування жанрової класифікації, нормативних підходів, методологічних засад і принципів репрезентації відповідних видовищ. Це, у свою чергу, дозволяє осмислити їх значущу роль у сучасному творчому контексті, а також у ширшому культурному та шоу-бізнесовому середовищі. [400, 56].

Таким чином, фестивалі мистецтва ілюзіонізму доцільно розглядати як окремий та об’єктивний інструмент видовищної діяльності в межах візуально-театралізованих практик. Їхня функціональність охоплює соціальну взаємодію, освітню складову, презентацію техніко-специфічних елементів, комерціалізацію, а також підтримку й стимулювання розвитку мистецьких спільнот. На сучасному етапі спостерігається активний рух творчої

комунікації в межах глобального простору, де мистецтво ілюзіонізму перестає сприйматися виключно як хобі чи форма дозвілля, натомість утверджується як повноцінна професійна діяльність. Вона посідає вагоме місце у соціально-економічній стратегії розвитку креативних індустрій, формуючи актуальний культурний продукт, орієнтований на запити сучасного споживача [276].

Розглядаючи аспекти фінансування та реалізації зазначених творчих заходів, варто наголосити на тому, що відповідні процеси мають переважно індивідуалізований і багатокомпонентний характер. Їхня структура може включати як сучасні механізми залучення соціальних донатів, так і традиційні форми фінансування, зокрема спонсорські програми. До останніх, на думку дослідників, можуть долучатися приватні філантропи, органи місцевого самоврядування, державні інституції, зокрема Міністерство культури, а також професійні об’єднання, такі як спілки митців-ілюзіоністів. [193].

Окремим значущим феноменом у динаміці фестивального руху сценічно-театралізованих видовищ доцільно визнати процес міжкультурної комунікації, що є невід’ємною складовою майже кожного фестивального заходу, присвяченого мистецтву ілюзіонізму. Цей процес виконує фундаментальну роль у формуванні функціонально-виконавчої структури таких творчих подій, забезпечуючи їхню відкритість, інтерактивність і культурну взаємозбагачувальну природу [342].

Вагомою складовою процесу формування міжкультурного виміру є спільнота артистів у галузі мистецтва ілюзіонізму, яка виступає однією з найдинамічніших арт-спільнот у глобальному культурному просторі. Її діяльність сприяє інтенсивному обміну професійним досвідом, активному діалогу творчих потенціалів представників зазначеної сфери, а також подоланню мовних, культурних і соціальних бар’єрів між країнами [377].

Унікальний аспект міжкультурної взаємодії у сфері мистецтва ілюзіонізму тісно пов’язаний із проблематикою створення контенту в межах конфіденційності спеціалізованої інформації, що стосується технік і методик

виконання, які є професійною таємницею. Така обмеженість доступу до внутрішніх механізмів жанру ускладнює процес розробки нових, оригінальних і концептуально свіжих шоу-програм, здатних змінити уявлення про форму, зміст та ефект перформативного дійства. У зв’язку з цим, як пише Г. Вільямс, внутрішня специфіка ілюзійного мистецтва обумовлює потребу в кооперації митців-фокусників, що формують міжнародну спільноту з єдиною метою — взаємного обміну техніко-стилістичними напрацюваннями, які сприяють професійному й творчому зростанню учасників цього креативного середовища [390, 18].

У більшості випадків особливості фестивального руху в сфері ілюзіонізму формують освітньо-орієнтовані процеси, які стимулюють розвиток професійних навичок і художніх ідей серед митців. Це, своєю чергою, сприяє вдосконаленню як естетичних, так і стилістичних аспектів художніх концепцій, притаманних даному виду мистецтва. Розглядаючи внутрішньо-технічні механізми фестивації явищ ілюзіонізму, Т. Ландман зауважує, що подібні заходи насамперед організовуються самими ілюзіоністами для представників їхньої професійної спільноти. Вони мають переважно естетико-смаковий і навчальний характер, реалізуючи себе як творчо-освітній простір, який функціонує у форматі спеціалізованого професійного середовища. Такий формат є найбільш зрозумілим і доступним саме для практикуючих митців або обізнаних поціновувачів ілюзіоністського мистецтва [301].

Показовим прикладом для аналізу сучасних форм творчо-освітньої діяльності у сфері мистецтва ілюзіонізму є міжнародний фестиваль *Federation Internationale des Societes Magiques* («Міжнародна федерація магічних товариств»), захід, проведення якого заплановано на 2025 рік в Італії, вже об'єднав 150 офіційних делегатів і понад 3000 ілюзіоністів із більш ніж 50 країн світу. Згідно з інформацією, опублікованою на офіційному сайті асоціації ілюзіоністів, в рамках фестивалю передбачено проведення спеціальних *jam sessions* — сесій обміну професійним досвідом, художніми

ідеями та методами їх реалізації, які триватимуть один із шести фестивальних днів і будуть орієнтовані виключно на практиків у цій сфері. [239].

Такі фестивалі становлять одне з наймасштабніших явищ у глобальному творчому та міжнародному просторі мистецтва ілюзіонізму. Вони набувають статусу значущих подій у сфері видовищної культури, інтегруючи елементи науково-практичних форумів, конференцій, демонстраційних показів і сценічних виступів. Окрім культурно-мистецької складової, зазначені заходи охоплюють торговельно-логістичні процеси та інвестиційні стратегії, що реалізуються через дистрибуцію унікального сценічного реквізиту, мерчандайзингової продукції та спеціалізованих товарів видовищного призначення [241].

Окремо, слід зауважити на процесах видовищної діяльності протягом цього фестивалю, які поділяються на жанрову класифікацію, та вікову категорію, де митці-ілюзіоністи різних естетико-стильових напрямів даної дисципліни, спроможні продемонструвати свої навички, вміння та художню концепцію яка розкривається у образі, манері й способу самого виконання перформативних практик [244].

Не менш значущим є феномен індустрії розваг, що розкривається через механізми управління, креативного менеджменту та координації. У процесі функціонування досліджуваного фестивального заходу спостерігається активна участь імпресаріо та представників міжнародних розважальних і туристичних корпорацій. Саме під час конкурсних показів вони здійснюють відбір виконавців для подальшої участі у власних шоу-проєктах, пропонуючи митцям довгострокові контракти у різних країнах світу, ґрунтуючись виключно на представленому сценічному виступі [243].

Таким чином, досліджуваний фестиваль постає як багатошарова процесуальна структура, що функціонує на основі творчої кооперації та комерційної взаємодії між артистами, арт-менеджерами та виробниками сценічного реквізиту. Ця взаємодія формує цілісний простір культурно-мистецьких бізнес-проєктів. Основною метою події є виявлення нових форм

творчості, інноваційних ідей і підходів, а також художньо-естетичних виявів оригінальності, що знаходять втілення в перформансах ілюзіоністів.

Аналізуючи внутрішню структуру фестивальних заходів на прикладі «FISM», доцільно акцентувати увагу на тому, яким чином процес фестивації сприяє формуванню крос-культурного впливу. Це, зокрема, реалізується через обмін і взаємну інтеграцію культур завдяки методично-практичним і теоретичним процесам, що виникають у межах фестивального дійства. Особливої уваги заслуговує взаємодія ілюзіоністів у форматі дискурсивного обміну та інтерактивної комунікації, яка забезпечує передачу техніко-стилістичних інновацій і відкриттів у професійному середовищі [245]. Саме ці фактори істотно впливають на сприйняття, трактування й змістове наповнення видовищної дії. У фокусі дослідження знаходяться трюкові елементи, які часто несуть відбиток конкретного культурного середовища. Серед них – китайські кільця, костюми з трансформаційними властивостями, інтерактивні фокуси та інші візуальні артефакти, що набувають рис релігійної, обрядової або національної символіки у вигляді сценічного вбрання, декоративних об’єктів або мініатюрних предметів [242].

Розглядаючи феномен фестивалів мистецтва ілюзіонізму, доцільно застосувати порівняльний аналітичний підхід, що дає змогу виявити як спільні риси, так і характерні відмінності між подібними заходами в різних країнах світу. Такий підхід сприяє глибшому розумінню ролі цих подій у контексті глобального розвитку соціокультурного простору та індустрії розваг загалом.

Зокрема, фестиваль *Blackpool Magic Convention* («Блекпульська конвенція магії»), що щороку проходить у місті Блекпул, Велика Британія, з 1980 року, є одним із найбільш авторитетних і престижних заходів у сфері ілюзіоністичного мистецтва. Його унікальною рисою є наявність окремої категорії для молодих учасників віком від 10 до 17 років, що функціонує під назвою «юнацькі таланти». Цей сегмент сприяє інтеграції підлітків у професійне середовище та популяризації мистецтва серед молоді. Фестиваль

має комерційну модель організації, що забезпечує його фінансову стабільність і покриття витрат шляхом продажу квитків за фіксованою ціною у 30 фунтів стерлінгів. Крім того, особливістю фестивалю є чітко регламентовані правила щодо тривалості виступів: кожен перформанс має відповідати встановленому таймінгу — від 7 до 12 хвилин максимум, що дозволяє підтримувати структурованість і динамічність конкурсної програми [196].

Фестиваль *Magic-Con* («Меджік-Кон»), що проводиться у місті Сан-Дієго, штат Каліфорнія (США), є щорічною подією у сфері ілюзіоністичного мистецтва, яка поєднує елементи субкультури, фан-зустрічей і творчої перформативної діяльності. Цей захід функціонує як синтез інтерактивного культурного простору й мистецької практики, формуючи унікальний арт-вимір, що сприяє популяризації ілюзіонізму, зокрема серед молодіжної аудиторії. Унаслідок цього значно зростає спільнота зацікавлених осіб і прихильників даного мистецтва. Ядро фестивалю полягає у глобалізації феномену ілюзіоністичних видовищ у межах креативної індустрії, що передбачає розширення спектру культурно-розважальних продуктів та послуг. Зокрема, захід сприяє масштабуванню ринку відповідного мерчандайзингу, який включає карнавальні костюми, тематичні наклейки, футболки, аудіо- та відеопродукцію, настільні ігри та інші атрибути, що символізують і підтримують ідентичність субкультурного середовища ілюзіонізму [309].

У порівняльному контексті, *Magic-Con* (США) демонструє відмінну модель інтеграції мистецтва ілюзіонізму у сферу креативної індустрії через естетику субкультури та комерціалізацію фан-культури. На відміну від європейських фестивалів, таких як *Blackpool Magic Convention* (Велика Британія) чи *FISM* (Міжнародна федерація товариства магів), де акцент робиться на професіоналізації виконавців, конкурсному елементі та академічному обміні досвідом, *Magic-Con* функціонує як майданчик

неформальної освіти, популяризації мистецтва та споживання пов'язаного з ним товару.

Європейські фестивалі тяжіють до більш академізованої структури, з чіткою ієрархією учасників і суворими критеріями оцінювання, тоді як *Magic-Con* пропонує інклюзивну модель участі, де важливу роль відіграють елементи фан-культури, косплею та колективної творчості. Такий підхід не лише сприяє розширенню аудиторії, а й актуалізує ілюзіонізм як елемент сучасної молодіжної культури. Таким чином, виявляється двовекторна динаміка розвитку фестивалів мистецтва ілюзії: з одного боку — академічно-конкурсне середовище (Європа), з іншого – культурно-комунікативна платформа з елементами фан-ідентичності та мережевої взаємодії (США). Обидві моделі взаємодоповнюють одна одну, утворюючи глобальний культурний простір для еволюції перформативних практик ілюзіонізму.

Одним із динамічних напрямів розвитку фестивального руху в межах мистецтва ілюзіонізму є діяльність інституції *Magic Castle* («Магічний Замок»), професійного об’єднання ілюзіоністів у Сполучених Штатах Америки, яке функціонує як центр популяризації цього мистецтва у форматі масштабного дозвіллєвого продукту. Основною особливістю даного утворення є зосередження на трансформаційних процесах видовищної діяльності, що поєднує традиційні фестивальні канони, конкурсну складову та кураторські програми з експериментальними формами шоу-вистав. Magic Castle репрезентує подвійний підхід до ілюзіоністичної практики, де поєднується спеціалізовано-професійна складова з елементами розважального характеру. Такий формат забезпечує доступність мистецтва для широкого кола глядачів незалежно від їх соціального статусу чи професійної належності, дозволяючи їм не лише сприймати змістову суть перформансів, а й інтерактивно долучатися до самого театралізованого процесу [308].

Окремої уваги заслуговує *Montreal Magic Festival* («Монреальський фестиваль магії»), регулярний культурно-мистецький захід, орієнтований на розвиток і підтримку видовищних практик ілюзіонізму в контексті освітньо-

креативного простору Канади. Цей фестиваль функціонує як міжнаціональна платформа, що сприяє обміну досвідом між артистами-ілюзіоністами з різних країн світу, зосереджуючись на реалізації спільних перформансів, демонстраційних етюдів та творчих колаборацій, які слугують засобом підвищення професійного рівня і зміцнення комунікаційних зв'язків серед ілюзіоністів Канади.

Фінансування заходу здійснюється за підтримки муніципалітету міста Монреаль, що істотно розширює можливості для реалізації національних культурно-мистецьких ініціатив та сприяє утвердженню Канади як активного учасника у сфері глобальної індустрії видовищного мистецтва [327]. Розглянутий підхід до феномену фестивації у сфері видовищної культури виступає як унікальний механізм конструювання подібних заходів, формуючи цілісний арт-простір, атмосфера якого втілюється у вигляді драматургійно-сценічного акту. Така форма не лише відображає, а й активізує культурний та естетичний досвід учасників, охоплюючи елементи театральності, режисерського задуму, що, у свою чергу, сприяє створенню контенту для широкого споживання та виконує функцію професійно-технічної комунікації між артистами.

У цьому контексті доцільно детальніше проаналізувати фестивалі мистецтва ілюзіонізму слов'янського культурного простору, зокрема діяльність Всеслов'янської спілки ілюзіоністів Болгарії, яка щорічно організовує фестиваль під назвою *Golden Cat* (*Златна Котка* / *Золотий Кіт*) у місті Габрово. Цей фестивальний рух було започатковано у 2012 році з метою пошуку та вдосконалення видовищно-візуальних практик серед народів, пов'язаних спільною мовною, історичною, культурною та релігійною спадщиною, включаючи країни пострадянського простору — Болгарію, Словенію, Україну, Білорусь, Сербію та інші. У сучасних умовах фестиваль трансформував свій напрям розвитку, ставши частиною Європейської асоціації фестивалів. Його діяльність фінансується Міністерством культури Болгарії, а основний акцент зосереджено на міждержавній культурній

взаємодії країн Європейського Союзу в аспектах мистецтва, видовищності та інновацій у сфері івент-індустрій. Фестиваль також функціонує за підтримки міжнародної організації *FISM* (Fédération Internationale des Sociétés Magiques) [253].

Дослідники Н. Войцех та Д. Гільєм, аналізуючи вплив особистісних рис таких як креативність, емпатія, та комунікативні здібності митців-фокусників на художній перформанс, в ключі змагань й конкурсу FISM, наголошують на виявленні особливих характеристик творчо-видовищних дій ілюзіоністів, що сприяють успіху самого артиста, його професійній діяльності, так і на загальний процес міжкультурного діалогу, який відкриває потенціал до творчих, економічних, соціальних перспектив у сфері мистецтва [393, 135].

Розглядаючи мистецтво ілюзіонізму крізь призму міжкультурної комунікації, яка реалізується через творчо-креативні процеси організації фестивальних подій, доцільно виокремити приклад Китайської Народної Республіки. Підхід до організації видовищних заходів у КНР вирізняється специфічною концептуальною моделлю, яка водночас слугує платформою для міжкультурного діалогу, що здійснюється у форматі колективного конкурсного змагання. Фестивалі ілюзіоністичного мистецтва в Китаї функціонують як ефективні механізми міжкультурної співпраці в межах мистецької, економічної та туристично-розважальної індустрії. Особливе місце серед них посідає *Shanghai International Magic Festival* («Шанхайський Інтернаціональний Фестиваль Магії»), ключовою особливістю якого є створення інноваційного середовища, орієнтованого на проведення конкурсно-освітніх програм для ілюзіоністів. Захід передбачає пошук новітніх технологій, інноваційних поєднань та рішень, спрямованих на розвиток дисципліни в рамках сучасного видовищного бізнесу, що охоплює як естетичні, так і комерційні складові [360].

Аналізуючи цей фестиваль, варто зосередити увагу на його багатоаспектній природі, яка дозволяє розглядати цей мистецький захід не лише як простір для творчої взаємодії, але й як важливий чинник

стимулювання туристичної сфери. Фестиваль охоплює різноманітні формати — шоу-програми, інтерактивні виставки, професійні майстер-класи, семінари й конференції — які відкриті для широкої аудиторії, зокрема туристів. Це сприяє зміцненню культурної привабливості Шанхая. У межах заходу мистецтво ілюзії перетворюється на низку захоплюючих розважальних форматів, здатних підтримувати стійкий інтерес і забезпечувати естетичне задоволення учасників. Фестиваль виконує подвійну роль: з одного боку, він є майданчиком для обміну ідеями у сфері видовищно-візуального мистецтва, а з іншого — функціонує як потужний соціокультурний феномен. У його структурі інтегровані елементи готельної інфраструктури, торгові точки з тематичним асортиментом, а також широкий спектр культурних активностей. Таким чином, цей фестиваль виступає як унікальна модель міжкультурного партнерства, у якій взаємодіють шоу-бізнес, туризм, ритейл і мерчандайзинг у контексті мистецтва ілюзіонізму [361].

Одним із помітних і ексклюзивних мистецько-фестивальних проєктів КНР є *Shenzhen International Magic Festival* («Шеньчженьський Інтернаціональний Фестиваль Магії»), який, як правило, проводиться щорічно у місті Шеньчжень, провінція Гуандун. Цей захід посідає важливе місце у структурі національного та міжнародного культурного календаря, репрезентуючи сучасні тенденції розвитку мистецтва ілюзіонізму в контексті глобального фестивального руху [362]. Визначальною особливістю *Shenzhen International Magic Festival* є його унікальна концепція проведення в межах сімейного парку розваг *Happy Valley Shenzhen* («Щаслива Долина Шеньчжень»), що за своєю структурою та функціональністю нагадує формат *Disneyland*. У цьому контексті фестивальні заходи інтегруються безпосередньо в розважальний простір парку, де конкурсні програми та обмін професійним досвідом між ілюзіоністами трансформуються у формати шоу-вистав. Останні функціонують як самостійні атракціони та окремі розважальні продукти, підкреслюючи специфіку парку та забезпечуючи його культурно-естетичну ідентичність [266].

Аналізуючи зазначений фестиваль, доцільно акцентувати увагу на його оригінальному підході до формування мистецько-творчої концепції, що реалізується через застосування стратегій культурного маркетингу. Організаційна модель заходу базується на принципах міжкультурної взаємодії, які виявляються, зокрема, у запрошенні провідних світових артистів-ілюзіоністів або укладанні з ними комерційних контрактів. Прикладом є участь знаного майстра ілюзії Джеффа МакБрайда, який майже щорічно виступає в ролі брендового представника фестивалю, тим самим підсилюючи його міжнародну репутацію та маркетингову впізнаваність. Аналізуючи зазначений фестиваль, доцільно акцентувати увагу на його оригінальному підході до формування мистецько-творчої концепції, що реалізується через застосування стратегій культурного маркетингу. Організаційна модель заходу базується на принципах міжкультурної взаємодії, які виявляються, зокрема, у запрошенні провідних світових артистів-ілюзіоністів або укладанні з ними комерційних контрактів, тим самим підсилюючи його міжнародну репутацію та маркетингову впізнаваність [279].

У процесі дослідження фестивалів мистецтва ілюзіонізму, що проводяться у Китайській Народній Республіці, доцільно зосередити увагу на їхній ролі у всебічному розвитку культурного та соціального життя країни. Через реалізацію мистецько-творчих, освітніх і дозвіллєвих ініціатив у сфері видовищно-візуального мистецтва ілюзіонізму, формується інноваційний підхід до збагачення культурного досвіду, інтеграції нових естетичних і концептуальних тенденцій, а також розвитку міжкультурного співробітництва. У цьому контексті ілюзіонізм розглядається не лише як форма сучасного сценічного мистецтва, а й як ефективний інструмент соціокультурної комунікації, здатний генерувати нові економічні можливості, активізувати бізнес-сектор та сприяти міжнародному культурному діалогу.

Порівняльний аналіз фестивалів ілюзіонізму, що проходять у країнах Європи, Азії та Америки, дає змогу стверджувати, що ці події є важливим

механізмом соціальної інтеграції. Вони сприяють консолідації суспільства навколо спільних культурних цінностей, активізуючи процеси міжкультурної комунікації, розвитку креативної економіки та формування культурної ідентичності. Такі заходи створюють нові наративи, які посилюють соціальну згуртованість і толерантність.

Окремо слід наголосити на тісному взаємозв'язку фестивалів ілюзіонізму з розвитком креативних індустрій. Ці фестивалі функціонують як каталізатори локального розвитку, сприяючи урбанізації регіонів шляхом залучення інвестицій, активізації діяльності місцевих підприємств у сферах грального, розважального та туристичного бізнесу. Таким чином, створюється синергія між мистецтвом, культурою, суспільством та економікою, що у комплексі формує спільний культурний продукт. У результаті підвищується культурна та економічна привабливість міста, зміцнюється його імідж на міжнародній арені, а також відкриваються нові перспективи для реалізації творчих ініціатив, колективних арт-проєктів і промоції самої події.

Отже, сучасні фестивалі мистецтва ілюзіонізму постають як багатовимірний соціокультурний конструкт, що інтегрує творчість, інновації індустрії розваг і дозвіллєвої діяльності. Вони функціонують як важливий сегмент шоу-бізнесу, охоплюючи широке коло сфер людського життя – освітню, духовну, культурну та соціальну. У цьому контексті фестивалі виступають механізмом формування нових форм культурного споживання, здатних викликати глибокі емоційно-естетичні переживання, стимулюючи як самих митців, так і глядачів до креативної взаємодії та спільного розширення меж людського творчого потенціалу.

На сучасному етапі фестиваль мистецтва ілюзіонізму функціонує як стратегічний арт-проєкт, що акумулює множинні концепції розвитку видовищної культури. Він відображає еволюцію візуально-перформативних практик, інтегруючи новітні технології, культурні й соціальні тренди. Це дозволяє не лише вдосконалювати саму дисципліну, а й формувати

унікальний досвід взаємодії між митцем та аудиторією. У межах цього процесу створюються нові моделі концертно-видовищної діяльності, засновані на пошуку ефективних шляхів емоційного впливу, занурення глядача у простір враження та естетичного занепокоєння.

Важливою складовою є розуміння фестивального формату як колективної задачі, а саме пошуку та вирішення викликів, пов’язаних з емоційною реакцією споживача та його потребою у духовному і культурному відгуку на глобальні екзистенціальні питання сучасності. У цьому аспекті , як відзначає К. Аск'ю, художній образ, сценічний ефект чи трюк стають засобом символічного вираження, де виконавець виступає як медіатор між культурним кодом, етико-моральним змістом і споживчими очікуваннями аудиторії щодо розваг і дозвілля. Таким чином, фестивалі ілюзіонізму формують унікальний культурний продукт, що водночас відповідає як естетичним, так і соціальним потребам сучасного суспільства [180, 279].

У контексті дослідження фестивалів мистецтва ілюзіонізму потребує особливої уваги до аналізу видовищних практик ілюзіоністів, що реалізуються в межах фестивальних подій та конкурсних програм. Ці перформативні дії виступають важливим каналом трансляції культурних цінностей, символів, уявлень і традицій різних народів, сприяючи міжкультурному діалогу. Саме через сценічний показ та мистецький жест відкривається можливість розширення міжкультурного порозуміння, що базується на емпатії, сприйнятті й інтерпретації культурних відмінностей. Відповідно слід акцентувати на ключовій ролі фестивалів мистецтва ілюзіонізму, які виходять за межі виключно розважальної, освітньої або економічної функції. Вони слугують ефективним інструментом культурної дипломатії, що реалізується через візуально-перформативну комунікацію. Завдяки художньому задуму учасників, фестивальні події сприяють формуванню атмосфери міжкультурного обміну, розвитку взаємного розуміння, глибшого усвідомлення культурної ідентичності та поваги до різноманіття національних традицій [400, 59–60].

У цьому зв’язку доцільно розглянути приклад участі українських митців-ілюзіоністів у *Shenzhen International Magic Festival* (SIMF, 2018) — одному з престижних міжнародних фестивалів у сфері мистецтва ілюзіонізму. Зокрема, увагу заслуговують виступи таких представників української ілюзіоністичної школи, як Яна Школяренко та Віталій Горбачевський, чиї перформанси були продемонстровані в межах конкурсної програми зазначеного заходу [181]. Виступи цих українських митців-ілюзіоністів в межах згаданого фестивалю стали показовими прикладами інтеграції національного мистецтва у міжнародний фестивальний простір. Їхні перформанси були не лише технічно віртуозними, а й концептуально насиченими, відображаючи оригінальність сценічного образу, інноваційні підходи до побудови ілюзійних структур і глибоке розуміння законів візуального впливу на глядача. Яна Школяренко представила композицію, що поєднувала елементи класичної мануальної техніки з сучасною естетикою сценічної подачі, акцентуючи на чуттєвому та емоційному аспекті взаємодії з публікою. Її виступ був високо оцінений міжнародними експертами за сценічну виразність і динамічну композицію. Віталій Горбачевський, у свою чергу, продемонстрував синтез традиційної української образності та сучасних технік ілюзіонізму, акцентуючи на символіці національних мотивів у межах шоу-перформансу. Його виступ був сприйнятий як приклад крос-культурної презентації, що поєднує локальний культурний контекст із глобальними тенденціями розвитку мистецтва ілюзії, підкреслюючи оригінальність українського підходу до формування естетико-стильових характеристик виступу, поєднуючи новаторські техніки маніпуляції з насиченим драматургійним та акторським компонентом

Участь українських виконавців у SIMF-2018 не лише сприяла популяризації національного мистецтва ілюзіонізму за кордоном, а й слугувала чинником культурної дипломатії, підвищуючи впізнаваність української творчої школи на міжнародній арені. Подібні виступи

підсилюють позиції України в глобальному фестивальному русі та сприяють подальшому розвитку культурного іміджу країни [182].

У розрізі нашого розгляду доцільно виокремити фестиваль *Las Vegas Magic Festival* («Магічний фестиваль Лас-Вегаса»), що щорічно відбуваються у місті Лас-Вегас, США. Цей захід має суттєве значення не лише як мистецьке явище, а й як елемент економічної та туристичної стратегії регіону. Завдяки участі світових відомих ілюзіоністів, таких, як Девід Копперфільд, Ленс Бертон, дует Пенн і Тейлер та інших, які виступають у ролі хедлайнерів фестивалю, подія набуває виняткового статусу на міжнародній сцені видовищної культури. Фестиваль проходить у період з початку листопада до середини січня, і в цей час спостерігається помітне зростання економічної активності у сферах туризму та грального бізнесу. Така динаміка є результатом інтенсифікації інтернаціонального туризму, що безпосередньо пов’язаний із проведенням фестивалю. У цьому сенсі *Las Vegas Magic Festival* виступає не лише як культурна подія, але і як ключовий компонент маркетингових стратегій, спрямованих на посилення економічного потенціалу регіону через міжкультурну взаємодію. Завдяки участі ілюзіоністів світового рівня, чиї сценічні твори є унікальними за своїм змістом та технікою, фестиваль набуває особливої цінності та привабливості. Він стає ефективним інструментом культурної промоції Сполучених Штатів, презентуючи американську модель шоу-бізнесу, що поєднує елементи видовищності, комерції та культурної експансії. У цьому контексті фестиваль сприяє формуванню позитивного іміджу США як держави великих можливостей, інновацій та емоційної насиченості культурного простору, водночас зміцнюючи міжкультурні зв’язки й впливаючи на глобальне сприйняття американської культури [311].

Таким чином, фестивалі мистецтва ілюзіонізму слід розглядати як важливу складову перспективного вектору міжкультурної дипломатії, що функціонує як ініціативний механізм розвитку різних сфер сучасної цивілізації. Ці заходи охоплюють широкий спектр суспільних потреб –

економічних, соціальних, культурних, духовних і освітніх, водночас сприяючи популяризації національних цінностей. Останні репрезентуються через видовищно-візуальний продукт, створений завдяки міжкультурному обміну творчими ідеями, концепціями та інноваціями на міжнародному рівні.

Аналіз розвитку фестивального руху ілюзіонізму в Україні є важливим для виявлення наявних проблем і пошуку рішень, що дозволить реалізувати потенціал країни у сфері креативних індустрій та міжнародної культурної співпраці. Попри наявність світових прикладів, в Україні відсутня чітка концепція організації таких подій. Причини цього — обмежене фінансування, недостатнє розуміння значущості ілюзійного мистецтва та слабка інфраструктура. Для подолання цих викликів необхідне впровадження механізмів державної підтримки фестивалів, інтеграція їх у культурні стратегії та активна міжнародна співпраця (наприклад, з FISM чи Magic-Con). Важливим також є маркетинговий супровід і просування на світовій арені через сучасні медіаінструменти та бренд-амбасадорів. Ілюзіоністські фестивалі можуть стати інструментом міжкультурного діалогу, культурної дипломатії та розвитку туризму, а їх вплив охоплює не лише сферу розваг, а й сприяє духовному збагаченню, збереженню спадщини, розвитку регіонів і підвищенню якості життя. У результаті фестивалі можуть бути ефективними платформами на перетині культури, бізнесу й інновацій, що відповідають на запити сучасного інформаційного суспільства.

3.3. Ілюзіонізм у просторі креативних індустрій: соціокультурні та аксіологічні виміри

Ілюзіонізм у XXI столітті став невід’ємною частиною креативних індустрій, інтегруючись у шоу-бізнес, медіа, маркетинг, рекламу та сучасне мистецтво. Завдяки розвитку цифрових технологій ілюзіонізм та магія вийшли за межі традиційних сценічних вистав, отримавши нові форми віртуальних і інтерактивних шоу. Поєднання ілюзіонізму з цифровими технологіями відкриває нові можливості для розвитку цієї мистецької сфери в подальшому, роблячи її ще більш вагомою у сфері розваг та креативних індустрій.

За даними ЮНЕСКО, культурні та креативні індустрії можна визначити як «сектори організованої діяльності, основною метою яких є виробництво або відтворення, просування, розповсюдження та/або маркетинг товарів, послуг і заходів культурного, мистецького характеру або спадщини [354, 532]. За даними Європейської комісії, культурні та творчі галузі перебувають у стратегічному становищі для сприяння розумному, стійкому та всеосяжному зростанню у всіх регіонах та містах ЄС, і, таким чином, повністю сприяють стратегії Європи 2020, яка є стратегією зростання ЄС на найближче десятиліття [396].

Литовські дослідники обґрунтовано вважають, що креативні індустрії можна визначити як зону збігу культури, технологій, науки і комерції. Вони передбачають постачання товарів і послуг, які містять суттєві елемент художньо-інтелектуальної діяльності, пов'язаної з життєво важливою роллю в суспільному і людському розвитку [315, 56]. Українська культурологиня Ю. Трач підкреслює, що «креативні, творчі, культурні індустрії, виникнення яких зумовлене зміною типу раціональності сучасної культури, якій властива динамічність і яка ґрунтується на принципах комунікації та мережевій логіці» [160, 118].

Дослідник А. Семененко наголошує, що «діяльність, пов'язана зі створенням, виробництвом та розповсюдженням товарів та послуг, що базуються на творчості та інтелектуальному капіталі, включає сектори, які забезпечують неперервний розвиток культурного простору і часто визначається як креативні індустрії. Це музика, образотворчі мистецтва, культурний туризм, галерейний бізнес, індустрія моди, ремесла, медіа (видавництво, радіо, реклама, телебачення, кіно, PR, онлайн СМІ, продюсування), фото, дизайн, архітектура, інтернет та комп'ютерні технології» [138, 56]. На думку Н.Чорної, «креативні індустрії – це види економічної діяльності, метою яких є створення доданої вартості та робочих місць через культурне (мистецьке) та/або креативне вираження, по суті, креативні індустрії – це мистецтво, яке приносить гроші» [172]

Український ілюзіонізм має багаті історичні корені, що сягають традицій народної магії, циркового мистецтва та естрадних вистав. Сучасний розвиток ілюзіонізму в Україні характеризується активною інтеграцією цифрових технологій, соціальних мереж та нових форматів взаємодії з аудиторією. Незважаючи на виклики, це мистецтво продовжує розвиватися, адаптуючись до нових реалій та відкриваючи перспективи для міжнародного визнання українських ілюзіоністів.

Як ми вже зазначали, мистецтво ілюзіонізму засноване на взаємодії між виконавцем і глядачем, у якій головну роль відіграють психологічні, когнітивні та культурні чинники. Ілюзії впливають на свідомість людини, активуючи механізми сприйняття, уваги, пам'яті та емоційного реагування. Водночас культурний контекст визначає, як саме аудиторія інтерпретує ілюзії та які їхні форми найбільш популярні в тому чи іншому суспільстві.

На сьогодні ми можемо цілком обґрунтовано стверджувати, що ілюзіонізм є невід'ємною складовою креативних індустрій, поєднуючи в собі елементи театрального мистецтва, кіно, цифрових технологій, реклами, шоу-бізнесу та ін. Сучасні ілюзіоністи не просто розважають публіку, а й створюють унікальні перформанси, що залучають новітні технології та

інтерактивні формати. У XXI столітті ілюзіонізм перетворився на потужний інструмент комерційної та мистецької діяльності, знайшовши своє місце в різних сегментах креативної економіки. Сучасні виступи ілюзіоністів перетворилися на масштабні мультимедійні шоу, що поєднують музику, спецефекти, голографію та інтерактивні технології. Театральні постановки також використовують елементи ілюзіонізму для створення сценічних ефектів (наприклад, у виставах Cirque du Soleil).

У даному разі стосовно митців-ілюзіоністів доречно говорити про особистий креатив і творчість, що є характеристикою особистості, зокрема, як пише Н. Шакун, «її здатності проявляти оригінальність, продуктивність, гнучкість при виборі способів вирішення проблем, бажання ризикувати, надання переваги невизначеності над одноманітною впорядкованістю. Здатність креативно мислити, як правило, пов'язується з множинністю шляхів вирішення проблеми, що дозволяє отримати оригінальні, нестандартні, неочікувані результати і розв'язки проблеми» [173, 92].

У вимірі формування сучасного соціокультурного простору видовищно-перформативне мистецтво виступає динамічним каталізатором розвитку економічних відносин, де сама творчо-естетична візуальна практика відіграє вагому роль у формуванні контенту масового споживання, відтворенню етичних й духовних цінностей людини сьогодення. Аналізуючи сучасні креативні індустрії та сферу шоу-бізнесу, що за своїми сутнісними характеристиками належить до креативних індустрій також, включаючи видовищну культуру, перформативні мистецтва та ін.., український дослідник К. Стеценко наголошує на його соціальних функціях, серед яких виокремлює «рекреацію людини, розвиток економіки, сприяння зайнятості населення, збагачення культури, регулювання масової свідомості, розвиток сфери соціальних комунікацій» [149, 85].

Як відзначає К. Гайдукевич, «видовище та видовищність характеризуються дуалістичним характером: з одного боку, вони є засобом вираження креативної культурної діяльності суспільства, а, з іншого, –

відтворюють нереалізовані очікування й наявні конфлікти, що вирують у суспільстві. Тому зміни та перетворення, якими супроводжується функціонування видовищ у культурному просторі України, є чутливими показниками суспільних зрушень у системі цінностей, ідеологій, наявних і латентних проблем, устремлінь та бажань громадськості. У сучасному суспільстві видовищу притаманна така ознака як культурна цінність, що виражається у використанні ним різних складових культури – від символів, знаків, ритуалів, церемоній, до окремих видів сучасного мистецтва та культурних практик (перформанс, гепенінг, флешмоб, фестивалі, шоу тощо). Видовище як універсальне явище культури, характеризуючись залежністю від соціально-культурних й політичних умов життя та високою адаптивністю до них, виконує численні функції (комунікативну, виховну, розважальну, естетичну, ін.» [22, 114].

Торкаючись теоретичного трактування видовищних форм світу сучасної культуріндустрії з точки зору інспірування креативної активності творчих пошуків, дослідниці С. Шумакова та А. Дахновська у якості сутнісного підґрунтя виокремлюють мистецько-естетичні сенси. «Сучасне видовище як еволюційне реформування світового сценічного мистецтва й авторські ноу-хау з прерогативою креативного мислення, на їх переконання, можна розцінювати в якості намагання наблизитися до нового незвичного бачення поза стереотипними способами художнього мислення. Якщо у видовищі буде знайдено палітру зовсім неочікуваних мистецьких новацій і авторських ноу-хау, то воно справді стане вражаючим й неординарним» [180, 323].

М. Мельник, в цьому контексті зазначає, що «видовищна дія актуалізує й затверджує цінності, що наділяють сенсом людське життя і є характерними для культури певного етапу її історичного розвитку. Видовищна культура поступово змінюється, модернізується та переосмислюється, й іноді докорінно» [95, 77].

В. Кириленко та Т. Федоренко наголошують, що «продукти мистецької діяльності створюють і неринкові цінності, які важко виміряти у грошовому вираженні, але вони так дуже важливі. Культурні та тво-рчі індустрії в економіці відображують, генерують та формують національну та індивідуальну ідентичність. Така культурна продукція часто є складною, і, хоча вона має великий вплив на колективне мислення, може не мати фінансового або ринкового успіху» [61, 60].

На думку німецьких дослідників, креативні індустрії глибоко залучені в процес створення нової цінності роботи з доданою вартістю походять від інновацій. Крім того, вони надають різноманітні інноваційні послуги безпосередньо споживчий ринок. Креативні галузі є частиною інноваційної системи, враховуючи їх ключову роль у соціально-економічному процесі прийняття та утримання нових ідей [219, 567].

На думку вченого Сінгапурського університету Л. Конга, «креативні індустрії розгядають як ключову рушійну силу нової економіки, оскільки вони можуть стати джерелом зростання та створення багатства. Протягом останніх двох десятиліть дискурс креативних індустрій домінував в академічному та політичному дискурсі на багатьох аренах, замінюючи попередні посилання на культурні індустрії [291, 593].

У цьому контексті перформативні практики розглядаються як продукт який відповідає особистим та колективним прагненням, бажанням суспільства до творчого вираження думок внутрішньо-розумового стану, крізь процес художньо-візуальної ігрової дії, торкаючись майже усіх сфер побутової, інформаційної та промислової сфери завдяки існування яких, людина спроможна інтегрувати мистецтво у своє повсякденне життя, перетворюючи рутинні дії, на акти творчого вираження, шляхом споживання, або самої участі, сприяючи розвитку нових форм комунікації та взаємодії з іншими суб’єктами, самим специфічно-мистецьким контентом. Основою розвитку креативних індустрій є креативна економіка, «а зовнішній простір

представлено економічною, екологічною та соціальною складовими сталого розвитку» [17, 43].

Поява креативних індустрій, на думку дослідника Т. Флю, пов'язана з розквітом культурних індустрій, значенням знань для всіх аспектів економічного виробництва, розподілу та споживання, а також зростаючою важливістю сфери послуг. Це пов'язано з динамікою «нової економіки», форма якої стає все більш інформаційною, глобальною та мережевою (Castells 2000). Культурні процеси, такі як дизайн і сигніфікація, впливають на всі аспекти повсякденного життя, особливо ті, що пов'язані зі споживанням товарів. Цей поворот до креативних індустрій частково є наслідком сфери використання ІКТ, щоб забезпечити більшу гнучкість у виробництві, наприклад виробництво невеликими серіями, а не тривалими серіями [247].

За таких умов видовищне мистецтво постає як відкритий, доступний і зрозумілий феномен культурного діалогу, що реалізується через продукування різноманітних подієвих форматів і заходів. Ці явища набувають значення як індивідуальної, так і колективно усвідомленої розважальної цінності, відтворюючи унікальний духовно-інтелектуальний досвід особистості та водночас виконуючи функції емоційного задоволення і сприяння процесам соціалізації.

У контексті розвитку сучасної масової культури, що характеризується всеохоплюючим попитом і широким доступом до різноманітних мистецьких творів у межах актуальних форм дозвілля, видовищна культура зазнає суттєвих трансформацій. Вона поступово інтегрується у структуру формування й еволюції культурної ідентичності, інноваційних практик та технологічного прогресу. Орієнтуючись на потреби широких соціальних верств, видовищна культура адаптує мистецько-художні форми й зміст відповідно до змінюваних суспільних очікувань. Цей процес відображає пріоритетність соціальних інтересів, колективних переконань та індивідуальних інформаційно-розважальних запитів, що трансформуються у ключові цінності. Як результат, формуються нові сфери комерціалізації,

медіа-комунікаційних практик та взаємного досвіду, зумовленого специфікою культурного споживання. На думку Н. Діденко, «масова культура – це культура повсякденного буття, вона характеризує насамперед особливості виробництва й споживання культурних цінностей. Для традиційної культури характерне просвітницьке спрямування. Вона мала на меті залучити людину до високого, вічного. Модель культури постіндустріального суспільства ґрунтується на інших концептуальних засадах – гедоністичних, комунікативних, компенсаторних, креативних, мета яких – захистити від надмірного психічного напруження внаслідок невпинно зростаючих інформаційних потоків» [39, 90]. Також за переконанням дослідниці, масова культура включає індустрію розваг і свят, в яких реалізується рекреативна, гедоністична функції дозвілля. І, власне, трансформаційні зміни межі століть у цій сфері діяльності пов'язується з технологічно та інформаційною складовою [39, 91]. В межах такої індустрій всі заходи масового характеру набувають так чи інакше спільних рис, «що притаманні цим заходам. Зазвичай в них є акцент на активну участь глядачів, комунікацію між ними й учасниками, яка може здійснюватись як безпосередньо, так і через невербальні засоби» [158, 66].

Аналізуючи розвиток сучасного шоу-бізнесу як частини масової культури, український дослідник В. Корнієнко наголошує, що «комерційна діяльність у галузі масової культури має програмуватися як цілеспрямована системна діяльність з продукування, організації тиражування, масового поширення та використання творів виконавських жанрів мистецтва (музики, театру, музично-естрадних шоу, екранних мистецтв тощо). Актуальним у зв'язку з цим видається створення корпоративної структури між радіостанціями, яка б ґрунтувалася на загальноприйнятних для неї принципах діяльності, що діють на медіа-ринку. Так, конче необхідним є створення таких умов, за яких вигравaтимуть усі учасники шоу-ринку: і шоу-бізнес, і мас-медіа, і держава» [70, 255].

У зв’язку з цим, мистецько-видовищна сфера вимагає запровадження нових механізмів структурної організації, впровадження професійних підходів до управління цією діяльністю, а також розвитку більш ефективної системи комунікації, соціальної репрезентації. Це передбачає вдосконалення стратегій комунікації, інтеграцію різноманітних креативних і мистецьких ідей та проектів у формат сервісів, послуг або товарних пропозицій, що одночасно відповідають споживчому попиту та формують новий вимір взаємодії між митцями, організаторами та аудиторією.

Як відзначила відома українська мистецтвознавиця Г. Чміль, «починаючи із 80-х років 20 століття роль культури у світі розглядається як креативна складова розвитку економічного сектору. Спочатку це тлумачилось як отримання конкретного прибутку та залучених коштів, пізніше як менеджмент та маркетинг в культурних організаціях. Після гірких спроб визначити важливість культури за допомогою конкретних економічних чинників було вивчено вплив культури на економіку міст та територій. А саме поняття «Культура» почало тлумачитись як ресурс змін якості життя шляхом створення додаткової вартості продуктів та територій і покращення умов зайнятості населення [171, 18-19

Українська вчена Х. Плецан стверджує, що нині, креативність – це необхідність сучасного культурного процесу; це можливість самореалізації, вивільнення творчого потенціалу особистості в культурі професійних сфер діяльності [115, 28].

Вже у другій половині XX ст., за переконанням М.Міщенко, стала відчутною тенденція до зближення мистецтва та економіки, що є наслідком засилля масової культури. Індустрія дозвілля, розваг, безкінечного копіювання / відтворювання мистецтва та його вимірювання в категоріях товару та комерційного зиску – знаменували епоху культурної індустрії, бурхливий розвиток якої ми спостерігаємо в XXI ст. [99, 82].

Період кінця XX — початку XXI століття також характеризується розширенням функцій мистецтва ілюзіонізму, зокрема його активною

інтеграцією в сферу наукової теорії, музейної діяльності, а також у процес розробки та впровадження нових освітньо-мистецьких, психологічно-аналітичних програм і методик. З початком епохи цифровізації еволюція мистецтва ілюзіонізму відбувається в межах нарощування потенціалу активної складової індустрії дозвілля, створення розважального контенту задля організації та відпочинку. Залучення новітніх технологій у шоу-програми сприяє формуванню оригінального, концептуально насиченого культурного продукту, який відповідає актуальним запитам сучасної аудиторії. Водночас спостерігається посилення процесів синтезу цифрових технологій і комунікативних практик у межах видовищ мистецтва ілюзіонізму, що формує новий соціокультурний вимір. У цьому контексті митець отримує можливість експериментувати з креативними ідеями, оперативно реагувати на соціокультурні трансформації, впливати на сприйняття аудиторії, сприяти міжкультурному діалогу та професійному зростанню. Інтернет, цифрові технології та онлайн-платформи виступають ключовими інструментами для створення, поширення та комунікації художнього контенту цього мистецького спрямування, забезпечуючи безперервний культурний діалог із суспільством, посилюючи взаємодію з аудиторією й інтегруючись межах сучасних креативних індустрій.

Цілком логічним видається вважати ілюзіонізм особливим і нетиповим різновидом перформативного мистецтва, який, на відміну від інших сценічних форм, зосереджує свою естетичну природу на специфічному досвіді глядача та його сприйнятті. Цей досвід ґрунтується на містично-інтуїтивному аспекті людського буття, проникаючи в глибини психіки та світогляду, стимулюючи глядача пережити трансцендентні миті, переосмислити навколишню реальність через систему символічних, видовищних та ігрових дій. Ці дії створюють платформу для виникнення глибокого емоційного відгуку, викликаючи захоплення та подив. Основою реалізації таких вистав є багатогранна техніко-концептуальна методика, яка включає фізичну майстерність виконавця, психологічні прийоми,

математичні розрахунки та передові інженерно-технологічні засоби. Всі ці елементи разом формують ілюзорні образи, здатні маніпулювати людською свідомістю та провокувати когнітивний дисонанс між очікуваним і сприйнятим [336]. Виявлені характерні риси мистецтва ілюзіонізму репрезентують складну систему професійних елементів, що інтегруються в цілісний художньо-сценічний продукт. Цей синтез включає акторську гру, хореографічні компоненти та театрально-режисерське бачення, уможливлюючи гармонійне поєднання технічних і креативних складових. У результаті формується своєрідний канал естетичної комунікації з глядачем, що дарує відчуття казковості, візуальної привабливості та художньої насолоди. Водночас основним ускладненням реалізації подібних мистецько-видовищних проєктів у контексті сучасного концертно-розважального простору є саме техніко-спеціалізована природа ілюзіонізму. Вона вимагає специфічних просторових, технічних і організаційних умов, що породжує нові виклики для впровадження і адаптації подібних форматів у сучасному івент-середовищі [344, 79].

Ключовою проблемою в організації подій, пов’язаних із візуально-сценічними практиками ілюзіонізму, на думку Т. Ландмана, є специфіка самого мистецтва, що вимагає особливих умов реалізації, зумовлених залежністю від аудіовізуальних параметрів — таких як освітлення, звуковий супровід, середовище та просторові характеристики майданчика виконання. На відміну від інших сценічних і циркових форм, ілюзіонізм відзначається високим рівнем залежності від сценографії та архітектурного проектування концертного простору, де необхідно приховати технічну інфраструктуру й спеціалізовані елементи закулісного процесу. Ці компоненти, що становлять основу трюкових маніпуляцій, повинні залишатися непомітними та несвідомими для глядача, оскільки їхнє розкриття може суттєво порушити цілісність мистецької ілюзії та зруйнувати ефект сприйняття, який є центральним для досягнення художньої мети вистави [300,120–122].

Таким чином, реалізація перформансів у жанрі ілюзіоністського мистецтва вимагає підвищеної уваги з боку організаторів, які мають забезпечити комплексний і цілісний підхід до планування та втілення усіх елементів виступу. Це включає не лише технічну та сценографічну підтримку, а й дотримання вимог щодо конфіденційності, пов’язаних із збереженням авторських трюкових методик та професійних секретів виконавця. Такий підхід сприяє створенню унікальної естетики вистави, що апелює до відчуття надприродного й містичного. Артисти цього жанру органічно інтегруються у простір театрального й циркового мистецтва, що історично склалося внаслідок тривалих трансформаційних процесів, які сприяли формуванню ілюзіонізму як окремої форми витонченого перформативного мистецтва. У цьому контексті «діяльність івент-менеджменту зосереджується переважно на реалізації маркетингових та рекламних стратегій, формуванні позитивного іміджу події (концертного або циркового формату), а також на залученні цільової аудиторії через інтеграцію медіа та цифрових каналів комунікації. У сукупності ці чинники сприяють зростанню глядацького інтересу, підвищенню популярності заходу та забезпечують його успіх як з комерційної, так і з мистецько-культурної точки зору». [214, 119].

З огляду на трансформації культурних практик сучасного суспільства, спостерігається зростання попиту на різноманітні форми дозвілля, що виходять за межі традиційних інституцій театру, цирку чи спеціалізованих концертних майданчиків. Актуальною, на думку Дж. Калвера, стає тенденція до «впровадження культурно-розважального контенту в нетрадиційні простори — зокрема в межах корпоративних подій, приватних святкувань, що зазвичай організовуються в інтер'єрах нічних клубів, готелів та ресторанів. Такий підхід відкриває нові можливості для комунікації глядача з мистецтвом, сприяючи розширенню контексту його сприйняття та адаптації перформативних форм до умов гнучкого соціокультурного середовища». [203 310].

Отже, інтеграція мистецтва ілюзіонізму в структуру культурно-розважальних заходів, зокрема під час організації корпоративних і приватних подій, зумовлює виникнення низки специфічних викликів. Попри зростаючу популярність ілюзіонізму як актуального та затребуваного формату видовищного мистецтва, його адаптація до умов нетрадиційних локацій — таких як готелі, ресторани або інші нестандартні простори — вимагає ретельно продуманої організаційної стратегії. Основні труднощі полягають у «необхідності індивідуального підбору сценічного матеріалу (трюків, етюдів), відповідно до тематичного спрямування заходу, а також у проведенні додаткових технічних перевірок — освітлення, сцени, звукового та спеціального обладнання — що забезпечують належний рівень реалізації перформансу в конкретному середовищі» [71, 221].

У контексті взаємодії мистецтва ілюзіонізму з креативними індустріями доцільно констатувати, що спостерігається активне включення цього виду мистецтва до структури сучасної індустрії розваг. Ілюзіонізм набуває зростаючої популярності як окрема послуга в сфері організації дозвілля, пропонуючи широкий спектр форматів видовищ — від концептуальних шоу до корпоративних подій. Така тенденція є характерною для більшості країн світу, де зазначене мистецтво все частіше інтегрується в креативні практики та відповідає запитам масової аудиторії [231].

Роль креативних індустрій у співпраці з мистецтвом ілюзіонізму полягає у формуванні інтерактивних та видовищних шоу-програм, що ґрунтуються на творчому потенціалі ілюзіоністів та їх театралізованих сценічних виступах. Завдяки вмілій адаптації специфічного художнього матеріалу у формат візуально виразних етюдів, це мистецтво успішно інтегрується на різноманітні арт-майданчики, сприяючи його популяризації серед широкої аудиторії та трансформації у доступний продукт культурно-дозвіллєвого споживання. Використання маркетингових інструментів підвищує зацікавленість цільової аудиторії у мистецьких діях, сприяє просуванню концертних виступів і вдосконалює організаційні механізми

планування заходів. У рамках функціонування індустрії розваг і дозвілля, а також ринку шоу-бізнесу, івент-менеджмент виконує ключову функцію синтезу креативних концепцій із комерційними стратегіями, що забезпечує ефективну інтеграцію мистецтва ілюзіонізму в публічний простір, відповідно до очікувань сучасного суспільства [310].

У межах вивчення українського шоу-бізнесу як сегменту доступного продукту дозвіллєвого призначення, варто акцентувати увагу на існуючих організаційних проблемах, які можна класифікувати за кількома напрямами. Серед них — питання культурної інфраструктури, а також особливості суспільного сприйняття культурного дозвілля, що значною мірою формуються під впливом історико-національних традицій. Ці традиції, закріплені багатовіковим досвідом народних свят, обрядів і церемоній, трансформуються у сучасні форми соціальних подій — таких як святкування днів народження, весіль, новорічних урочистостей тощо.

Проблематика існуючих бар’єрів і обмежень щодо проведення концертно-видовищних заходів в Україні значною мірою зумовлена низкою інфраструктурних, фінансових та організаційних чинників. Серед основних причин слід виокремити недостатній рівень фінансування сфери культурних ініціатив, слабкий розвиток регіональної урбаністичної інфраструктури, що передбачає дефіцит спеціалізованих концертних просторів, таких як концерт-холи або майданчики для шоу-форматів кабаре й вар’єте. Окрім того, відсутність єдиного стандарту організації івентів та обмежені інвестиції в цей сегмент спричиняють низький рівень технічної та матеріальної бази закладів культури, зокрема будинків культури, що могли б виступати платформами для реалізації мистецьких проектів. Унаслідок цього видовищні події, включно з ілюзіоністичними перформансами, зосереджуються переважно у великих містах і носять епізодичний характер, часто приурочений до національних або релігійних свят [28, 159].

У сучасному українському суспільстві на тлі широкого розповсюдження мистецтва ілюзіонізму, формування відповідної

субкультури та зростаючого інтересу до творчих видовищних форм, завдяки діяльності циркових, естрадних, медійних інституцій, а також засобів інтернет-комунікації, ілюзійне мистецтво набуло статусу одного з популярних видів розважального шоу. Воно формується як окремий тренд у сфері шоу-бізнесу, івент-індустрії та культурних ініціатив, що зумовлює зростання попиту на послуги артистів-ілюзіоністів у контексті організації атракціонів і перформансів з фокусами на приватних заходах та ін. [4].

У той час, як у країнах Європи, Америки та Азії видовищна діяльність у сфері ілюзійного мистецтва здебільшого реалізується у форматі сценічно-театралізованих шоу, що проходять у концерт-холах, казино, сімейних парках розваг та на масштабних арт-майданчиках, за фінансової підтримки великих бізнес-структур, регіональних інвесторів або культурних фондів, в Україні, з огляду на актуальні проблеми розвитку культурної інфраструктури, ця візуально-сценічна форма поступово трансформується у сервісну галузь. Її динамічний розвиток спостерігається у сфері організації дозвілля, переважно через проведення персональних подій, приватних вечірок і святкувань [179] .

Сучасна видовищна культура, як слушно відзначає А.Касьяненко, «з одного боку, спрямована на емоційне і розважальне задоволення його учасників і глядачів, а з іншого можна стверджувати, що розвиток видовищної культури визначається використанням елементів театралізації і сучасних інноваційних медіа-технологій. Це вказує на багатофункціональність сучасного видовища, яке спонукає до творчого пошуку фахівців різних галузей, залучених у сферу створення масових дійств, іноді виконує не лише розважальну, а й виховну функцію, пізнавальну і навіть арт-терапевтичну [60, 419-420].

Відповідно до результатів дослідження розвитку концертно-видовищної діяльності в сфері мистецтва ілюзіонізму в Україні, слід акцентувати увагу на специфіці інструментарію пошуку та комунікації між митцями, організаторами і споживачами в межах сучасного ринку розважальних послуг. У нинішніх умовах цей ринок функціонує переважно за рахунок

цифрових каналів комунікації, зокрема інтернет-мережі, що формує широкий спектр пропозицій, доступних через пошукові запити на кшталт: «фокусник на свято» або «замовити ілюзіоніста». Такий підхід відкриває клієнтам багатовекторний простір вибору послуг як безпосередньо від артистів, так і від спеціалізованих компаній, що займаються організацією видовищно-святкових заходів.

Отже, слід констатувати, що синергія мистецтва ілюзіонізму та креативних індустрій в Україні постає як багатофункціональний процес, що охоплює широкий спектр інструментів і організаційних механізмів. Цей напрям є вагомим елементом у реалізації розважально-дозвіллєвих заходів, виступаючи у ролі прямого постачальника концертно-видовищного контенту. Його здатність до адаптації відповідно до змін ринкової кон'юнктури сприяє формуванню нових тенденцій у сфері масових уподобань, що, у свою чергу, активізує процеси культурного розвитку.

У сучасних умовах, зумовлених повномасштабною війною в Україні, що триває з кінця 2022 року, значна частина митців-ілюзіоністів була змушена або виїхати за кордон задля особистої безпеки, або адаптувати свою діяльність до воєнного часу, трансформувавшись у формат благодійної взаємодії. Це спричинило формування унікального соціокультурного феномена, що поєднує організацію подій, мистецтво ілюзіонізму та волонтерську діяльність у вигляді донат-концертів і шоу з метою збору коштів на підтримку Збройних сил України. Водночас така діяльність виконує важливу функцію психологічної підтримки населення через генерацію позитивних емоцій та інтерактивне спілкування, яке виникає у процесі видовищної взаємодії з елементами ілюзії та маніпулятивних технік [15].

У цьому контексті варто розглянути приклад соціальної медіасторінки українського ілюзіоніста Романа Самойленка, відомого під сценічним псевдонімом «Roman Royss» («Роман Ройсс»), випускника Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, який на початку

2023 року емігрував до Канади. Діяльність цього митця становить є показовим прикладом того, як український досвід у сфері ілюзійного мистецтва може бути успішно інтегрований у канадську індустрію. Артист зумів адаптувати свою діяльність до нових культурних реалій, організовуючи виступи в незвичних для канадської сцени локаціях — таких як нічні клуби та приватні вечірки. Подібний формат вирізняється креативністю та сприяє створенню оригінального перформативного середовища, яке викликає зацікавлення у публіки вечірніх розважальних подій. Вивчення цієї діяльності базується, зокрема, на аналізі контенту його офіційного Instagram-профілю, де регулярно публікуються відео з-за лаштунків, що демонструють процес підготовки й особливості творчої роботи митця [353].

У контексті сучасної концертно-видовищної діяльності в Україні розвиток мистецтва ілюзіонізму набув своєрідної динаміки, яка характеризується переважно використанням ілюзійних перформансів як додаткової розважальної послуги, спрямованої на формування ексклюзивної атмосфери заходу. Такий формат сприяє глибшому емоційному залученню аудиторії, забезпечує високий рівень задоволення та створює умови для якісного дозвілля.

На підставі аналізу можна зробити висновок, що реалізація візуальних практик ілюзіонізму в межах креативних індустрій в Україні є оригінальним і багаторівневим процесом, який демонструє тісну взаємодію культури, суспільства й бізнесу. Цей феномен ґрунтується на колективному прагненні української аудиторії до видовищного дозвілля та святкувань, як індивідуального, так і масового характеру, сприймаючи ілюзійне мистецтво як престижну та невід’ємну складову успішної події, здатної задовольнити запити емоційного та духовного розвитку особистості.

Еволюція концертного напряму ілюзійного мистецтва в Україні простежується у формуванні специфічної тенденції шоу-послуг, що користуються особливим попитом на приватних і корпоративних заходах. У такий спосіб формується феномен культурної індустрії, в межах якої

ілюзіонізм постає як доступний, адаптивний і культурно значущий продукт. Окрім естетичної функції, він виконує роль ефективного засобу соціальної комунікації, сприяючи розвитку взаємодії між підприємцями, митцями, споживачами та менеджерами.

Аналізуючи тенденції розвитку вітчизняного мистецтва ілюзіонізму та креативних індустрій, доцільно звернути увагу на масштаби його впливу, зокрема через діяльність українських фокусників та ілюзіоністів, які, опинившись у вимушеній еміграції до країн Європи, Азії та Америки, продовжують активно використовувати набутий в Україні досвід організації концертно-видовищних заходів. Вони адаптують і впроваджують ці підходи у нових соціокультурних середовищах, тим самим сприяючи процесам культурної та економічної інтеграції. Така діяльність реалізується як у співпраці з великими брендами та шоу-індустріями, так і через особисту ініціативу шляхом розміщення оголошень у соціальних мережах, діаспорних спільнотах та міських інтернет-групах, як, наприклад, у Facebook-групі «Українці в Монреалі» [184].

У цілому ж слід зазначити, поділяючи думку Л. Антошкіної, що на сьогодні креативні індустрії в Україні є типом і форматом соціокультурних практик, інтегруючою домінантою яких є творча компонента, що часто граничить з експериментом, новаторством і тому не завжди переслідує комерційні цілі. У експертному середовищі прийнято говорити про те, що в Україні складається інша модель творчих індустрій, яка на відміну від креативних, у своїй основі має «індивідуальний творчий початок, навик або талант», але не завжди несе в собі потенціал створення доданої вартості і робочих місць» у сфері виробництва [3, 9-10].

У рамках державної політики щодо розвитку креативних індустрій, з урахуванням аналізу поточного стану та перспектив галузі, визначено низку ключових напрямів. Зокрема, це встановлення партнерських відносин і співпраці з міжнародними організаціями; підтримка українських митців та представників креативного сектору через наявні фінансові механізми, зокрема

програми Українського культурного фонду, Українського інституту книги тощо. До пріоритетів також належать організація сезонів української культури в країнах Європи, щорічне проведення Міжнародного форуму «Креативна Україна» та інших заходів, спрямованих на популяризацію українського культурного і креативного продукту. Важливу роль відіграє фандрейзинг і залучення ресурсів для підтримки культури та креативної економіки. Також реалізуються проєкти з підвищення виробничого та експортного потенціалу галузі, зокрема запуск Національного офісу розвитку креативних індустрій, який виконує функції основного провайдера державної підтримки для креативного бізнесу та його інноваційного розвитку [31, 57].

У підсумку слід зазначити, що ілюзіонізм як явище у сфері креативних індустрій є багатовимірним феноменом, який виконує не лише естетичну, але й важливу соціокультурну та аксіологічну функцію. Він формує нові підходи до взаємодії між митцем і аудиторією, створюючи простір символічної комунікації, де межа між реальним і віртуальним стає умовною. Ілюзіонізм сприяє переосмисленню цінностей, акцентуючи увагу на суб’єктивному сприйнятті дійсності, ролі уяви, креативності та інноваційності. У контексті глобалізаційних процесів і цифровізації культурного простору, ілюзіонізм набуває нових форм, інтегруючись у різні галузі креативної економіки та впливаючи на трансформацію сучасного культурного ландшафту. Таким чином, ілюзіонізм у креативних індустріях виступає як інструмент культурного впливу, носій ідейних наративів і маркер ціннісних орієнтирів суспільства.

Висновки до 3 розділу

Розгляд мистецтва ілюзіонізму в контексті сучасних креативних індустрій України з культурологічної точки зору дозволяє осмислити його не лише як видовищне або технічно зумовлене явище, а як складну соціокультурну практику, що репрезентує глибші процеси трансформації культури, комунікації та ціннісних орієнтацій у суспільстві. Проведений аналіз засвідчив, що мистецтво ілюзії стало значущим інструментом символічного конструювання реальності, культурної ідентичності та міжкультурної взаємодії в умовах постмодерної культури.

Аналіз сучасного стану розвитку ілюзіонізму засвідчив, що цей феномен активно трансформується під впливом цифрових технологій, нових медіа та глобальних культурних тенденцій. У ході дослідження було виявлено, що цифрове середовище та медіа-простір відкривають нові можливості для реалізації ілюзіоністських практик, сприяючи створенню інтерактивних мистецьких продуктів і залученню глядача до процесу творення. Мистецтво ілюзії в умовах цифровізації набуває нових форм, зокрема через віртуальну та доповнену реальність, що дозволяє розширити межі сприйняття та комунікації, гри з уявою та конструювання альтернативних культурних наративів. Ілюзія в цьому контексті постає як нова форма медіакультури, здатна впливати на соціальні уявлення, форми поведінки й естетичну свідомість.

Підкреслено роль сучасних мистецьких фестивалів як платформи креативної комунікації та міжкультурного обміну, які виступають просторами соціальної взаємодії, де ілюзіонізм стає інструментом презентації культурного досвіду, посилення емоційного зв’язку між митцями та аудиторією, а також каналом для трансляції національного культурного продукту на міжнародному рівні. Сучасні мистецьких фестивалів виступають особливими формами культурної практики, що сприяють діалогу культур, колективній творчості та естетичній комунікації. Ілюзіонізм у межах цих подій набуває значення інструмента не тільки розваги, але й культурного

перекладу, міжкультурної репрезентації, інтерпретації локальної ідентичності в глобальному контексті. Фестивалі формують унікальне середовище для обміну символами, емоціями та сенсами, що активізує культурну динаміку та зміцнюють культурну дипломатію.

Здійснено аналіз соціокультурних і аксіологічних аспектів ілюзіонізму як феномену, що відображає ключові тенденції сучасної культури: зростання ролі віртуальності, переосмислення реальності, домінування естетичного досвіду над раціональним. Ілюзіоністські практики конструюють нові ціннісні парадигми, в яких емоційне, символічне й візуальне набувають домінуючого значення. Вони також слугують засобом критичного осмислення дійсності, формування нових способів самовираження й споживання культурного контенту.

Встановлено, що ілюзіоністські практики формують нові ціннісні орієнтири, сприяють інноваційному осмисленню реальності, посилюють роль уяви та символічного сприйняття як важливих елементів сучасного культурного ландшафту. Ілюзіонізм у цьому контексті розглядається не лише як естетичне явище, а й як механізм впливу на соціальні уявлення, комунікаційні стратегії та ін. Мистецтво ілюзії в креативних індустріях України функціонує як дієвий засіб культурної інновації, діалогу та трансформації, що відображає сучасні виклики і тенденції в соціальному та культурному просторі.

Узагальнюючи, слід зазначити, що мистецтво ілюзіонізму в сучасних креативних індустріях України постає не лише частиною креативної економіки, але й вагомим чинником формування культурної свідомості, актуалізації соціального досвіду, рефлексії над ціннісними змінами в суспільстві, репрезентуючи синтез традицій і інновацій, візуального та смислового, естетичного і комунікативного, що визначає його провідну роль у трансформаційних процесах сучасної культури.

ВИСНОВКИ

1. З'ясовано стан наукової розробленості проблематики ілюзіонізму та встановлено, що феномен мистецтва ілюзіонізму є недостатньо розробленим у межах українського культурологічного дискурсу. Існуючі дослідження здебільшого мають мистецтвознавчий, характер, тоді як комплексний культурологічний аналіз цього явища, особливо в контексті його функціонування у креативних індустріях початку XXI століття практично відсутній. Попри наявність значного масиву міждисциплінарних теоретичних розвідок, у яких аналізуються культурно-мистецькі практики ілюзіонізму як важлива форма культурного діалогу, сучасна гуманітаристика демонструє відсутність чіткого поняттєвого осмислення та фахового вивчення ілюзіонізму як цілісного культурного феномену в українському контексті. У цьому зв'язку обґрунтовується необхідність його дослідження з позицій культурології як складника загальнокультурного механізму видовищної діяльності, що репрезентує унікальні риси соціокультурного розвитку, комунікативної взаємодії та культурної динаміки в сучасній Україні. Такий підхід сприятиме розширенню наукового уявлення про мистецтво ілюзіонізму в координатах актуальних процесів розвитку креативних індустрій, міжкультурної дипломатії та розважально-комунікаційної сфери. Осмислення цього феномену в історичному, теоретичному та практичному вимірах дозволить виявити специфіку його функціонування й трансформації як чинника сучасного розвитку соціокультурного простору України.

У ході роботи було проаналізовано ключові наукові джерела українських і зарубіжних авторів, що дозволило виокремити понятійно-категоріальний апарат дослідження. Уточнено визначення таких понять, як «ілюзія», «ілюзіонізм», «креативні індустрії», «перформативні практики», «видовищна культура» у міждисциплінарному контексті.

Сформульовано методологію дослідження, яка базується на міждисциплінарному, системному та аксіологічному підходах, що включає

методи культурологічного, мистецтвознавчого та медіазнавчого аналізу. Основними методами є: історико-культурний, мистецтвознавчий, семіотичний, феноменологічний. Такий методологічний синтез дозволяє всебічно осмислити феномен мистецтва ілюзіонізму як значущий елемент сучасного культурного простору, що виконує комунікативну, естетичну та аксіологічну функції.

2. Простежено ґенезу ілюзіонізму, починаючи з архаїчних ритуалів і народних вистав, до сучасних сценічних форм, що дозволило проаналізувати його генетичні витоки, трансформаційні етапи та функціональні зміни в контексті соціокультурного розвитку людства. З'ясовано, що ілюзіонізм виникає як форма сакрального знання та частина магічно-ритуальної практики в архаїчних культурах, в подальшому зазнає театралізації в добу античності, переходить у професійне видовищне мистецтво в добу модерну та набуває ознак перформативного, інтермедійного і цифрового феномену у сучасному глобалізованому та медіатизованому середовищі.

Особливу увагу було приділено культурологічним та психологічно-когнітивним механізмам сприйняття ілюзії, які виступають основою ефективності ілюзіоністичного впливу на глядацьку аудиторію. Встановлено, що ілюзія ґрунтується на взаємодії сенсорного сприйняття, фрагментарного знання, очікувань і довіри глядача, що дозволяє розглядати ілюзіонізм як форму інтелектуальної гри, у якій свідомо моделюється ефект «порушеної реальності».

З когнітивної точки зору, ілюзіонізм активізує процеси мислення, уваги, пам'яті та уяви – компонентів, що формують естетичну і ментальну взаємодію із мистецтвом. З культурологічної точки зору – це явище, яке через парадокс, загадку і динаміку змін репрезентує фундаментальну потребу людини у дивовижному, тимчасовому виході за межі буденного досвіду, тобто виконує функцію компенсації, розрядки, пізнання і гри.

Таким чином, ілюзіонізм постає як складне багатовимірне явище, що синтезує у собі історичні архетипи, психологічні імпульси та когнітивні

механізми сприйняття, формуючи тим самим власну символічну мову, значущу для осмислення сучасного культурного процесу.

3. У результаті аналізу театру і перформансу як середовища актуалізації ілюзіонізму виявлено, що сучасне театральне мистецтво активно використовує ілюзіоністичні прийоми у структурі театрально-перформативних практик, що становлять важливу складову сучасної видовищної культури. Дослідження показало, що ілюзіоністичні елементи є невід'ємною частиною низки театральних форм — від класичної сцени до експериментального перформансу, сценічного шоу, інтерактивного дійства, вуличного театру тощо. Ілюзіонізм у театральному просторі постає не лише як технічний прийом, а як естетично значуща стратегія впливу, яка сприяє поглибленню емоційного залучення глядача, створенню ефекту присутності, трансформації простору та часу, а також активізації символічного мислення. Особливої актуальності набуває синтез ілюзіонізму з перформативними техніками – такими, як тілесна імпровізація, деструкція четвертої стіни, глядацька участь, що посилює інтерактивну, експериментальну та трансмедійну природу видовищ.

З'ясовано, що у межах театрально-перформативного дискурсу ілюзіонізм виконує не лише розважальну функцію, а й провокує критичне переосмислення реальності, ставить питання про достовірність, уявлення, межі пізнання, природу довіри та ін. Його присутність формує естетику парадоксу й естетику несподіваного, актуальну для культури постправди та візуального перевантаження. Таким чином, театр і перформанс відкривають широкі можливості для реалізації ілюзіонізму як інтелектуально-художньої практики, що вписується у логіку сучасної видовищної культури, де гра, образ і маніпуляція свідомістю стають ключовими інструментами комунікації з публікою.

4. Окреслено традиції та новації ілюзіонізму в українському естрадно-цирковому мистецтві та виявлено, що цирк і естрада залишаються основними майданчиками для презентації ілюзіоністичного жанру, при цьому

спостерігається тенденція до модернізації сценічної мови, інтеграції цифрових технологій, збагачення візуального ряду. Традиційні форми ілюзіонізму, зокрема великі ілюзії, фокуси, маніпуляції, мізансцени з класичними темами залишаються впізнаваним і культурно закріпленим елементом циркових та естрадних програм. Їхня сталість базується на збереженні принципу візуального обману, ритуальності дії та виконавської майстерності, що передається з покоління в покоління в межах професійної спільноти. Разом із тим, в умовах цифрової доби та зростання конкуренції з боку інших форматів розваг (відеоконтенту, імерсивних технологій, візуальних інсталяцій) естрадно-циркове мистецтво зазнає істотної трансформації. Ілюзіонізм розвивається у напрямі візуального театру, інтерактивного шоу, сценічного перформансу, де традиційні техніки поєднуються з мультимедійними ефектами, відеомапінгом, голографією, AR/VR-елементами. Такі новації спрямовані на оновлення репертуару, розширення аудиторії та зміцнення зв’язків з молодіжними субкультурами та цифровою естетикою.

Встановлено, що сучасні українські митці-ілюзіоністи активно інтегрують елементи національної символіки, сучасного саунд-дизайну, візуального сторітелінгу, що сприяє культурній адаптації цього мистецтва до умов креативної економіки. Водночас традиції залишаються важливою основою для творчої інтерпретації, що дозволяє зберегти спадкоємність жанру, його ідентичність та зв’язок із культурною пам’яттю. Таким чином, естрадно-циркове мистецтво виступає своєрідним мостом між традиційним і новітнім ілюзіонізмом, демонструючи здатність до адаптації, інноваційності й збереження художньої цілісності в умовах глобальної трансформації культурних практик.

5. Виявлено особливості трансформації ілюзіонізму під впливом цифрових технологій та його функціонування у медіа-просторі. Доведено, що цифровізація, розвиток мережевих платформ, інтерактивних середовищ і візуальних медіа істотно змінили не лише технічні засоби реалізації

ілюзіоністичних ефектів, але й саму логіку сприйняття і взаємодії з глядачем. Сучасний цифровий ілюзіонізм виходить за межі сцени, трансформуючись у мультимедійні перформанси, відео-ілюзії, AR/VR-проєкти, інтерактивні онлайн-шоу. Соціальні мережі, YouTube, TikTok, Instagram стають новими платформами для популяризації ілюзіонізму, де коротка форма, візуальна інтрига та миттєвий ефект сприяють широкому охопленню аудиторії, особливо молодіжної. Цифрові технології відкривають нові можливості для побудови імерсивного простору ілюзії, де відсутні фізичні обмеження сцени, а глядач стає активним учасником або навіть співтворцем події. Такі проєкти поєднують елементи гейміфікації, візуального сторітелінгу, віртуальної реальності, що дозволяє моделювати складні візуальні структури й оптично обманювати сприйняття на новому рівні технічної складності.

Водночас можемо стверджувати, що цифровий ілюзіонізм потребує нових етичних рамок і критичного аналізу, адже межа між мистецтвом, маніпуляцією та інформаційною інженерією стає дедалі тоншою. Ілюзія в цифровому медіа-просторі може використовуватись як інструмент впливу на масову свідомість, у тому числі поза мистецьким контекстом. Таким чином, мистецтво ілюзіонізму у цифрову епоху набуває нових форм, функцій і значень, стаючи частиною візуальної культури мережевого суспільства, адаптується до вимог швидкого споживання контенту, але водночас зберігає свою основну суть — це створення парадоксального, захопливого досвіду, що порушує звичне уявлення про реальність.

6. Досліджено мистецькі фестивалі як простір креативної комунікації та міжкультурного діалогу та визначено, що мистецькі фестивалі на початку XXI ст. набули статусу впливових культурних майданчиків, які відіграють стратегічну роль у розвитку креативної комунікації та міжкультурного діалогу. Аналіз показав, що сучасні фестивальні події як локального, так і міжнародного масштабу перетворюються на поліфункціональні середовища, де поєднуються елементи мистецтва, комунікаційної дії, освітнього впливу, культурної дипломатії, соціального включення та ін.

Особливої уваги заслуговує інтеграція мистецтва ілюзіонізму у фестивальний формат, що підтверджує його універсальний характер, здатність адаптуватися до різних культурних контекстів та аудиторій. Ілюзіоністичні практики на фестивалях виконують не лише розважальну, а й репрезентативну функцію, презентуючи глядачеві унікальні елементи національної культури через візуальні символи, сюжетні моделі та перформативні дії. Фестивалі створюють інклюзивний простір для міжкультурного обміну, де мистецтво ілюзії виступає як спільна мова естетичного враження, що долає мовні, соціальні та етнокультурні бар'єри. Дослідження показало, що фестивалі функціонують як культурні хаби, у яких ілюзіонізм може реалізуватися у формі сценічного шоу, перформансу, цифрової інсталяції чи вуличного дійства, формуючи багатоформатний простір взаємодії митця та глядача. Саме фестивальна структура дозволяє митцям-ілюзіоністам розширювати власні творчі підходи, експериментувати з формами, технологіями, темами. Таким чином, мистецькі фестивалі у сучасному українському та глобальному контексті є потужним інструментом креативної комунікації, де ілюзіонізм виконує роль як засобу культурного самовираження, так і механізму побудови діалогу між культурами та спільнотами.

7. Розкрито соціокультурні та аксіологічні виміри ілюзіонізму в сучасних креативних індустріях та встановлено, що ілюзіонізм, інтегрований у сферу креативних індустрій, виконує низку важливих соціокультурних та аксіологічних функцій, які значною мірою виходять за межі традиційного розуміння його як винятково розважального жанру. У ході дослідження з'ясовано, що у сучасному культурному середовищі ілюзіонізм є не лише формою видовища, а й вагомим комунікативним, емоційним і смислотворчим інструментом, здатним відображати та трансформувати соціальні реалії, формувати нові естетичні й ціннісні орієнтації. Соціокультурний вимір ілюзіонізму виявляється у його здатності адаптуватися до швидких змін суспільства, вписуватися в логіку гнучких, мобільних і візуально насичених

форматів, характерних для креативних індустрій. Ілюзіонізм функціонує в межах таких індустрій, як шоу-бізнес, івент-менеджмент, цифрові медіа, брендинг, туризм та ін., створюючи інноваційні продукти з високим емоційним потенціалом і символічною вартістю. Його використання у рекламних кампаніях, інтерактивних шоу, арт-проєктах підкреслює його комерційну адаптивність і водночас культурну значущість.

З аксіологічної точки зору, ілюзіонізм виявляє глибокий ціннісний пласт, пов'язаний із потребою людини у диві, грі, ескапізмі, парадоксі, подоланні меж між уявним і реальним. У сучасних умовах, коли зростає вага візуальної культури, постправди, симулякрів, ілюзіонізм виконує критично-рефлексивну функцію – він не лише вводить глядача в ілюзорний простір, але й нагадує про умовність, конструктивність і мінливість самої реальності. Таким чином, він стає дзеркалом актуального стану культури, інструментом візуального філософування та виявлення культурних потреб публіки.

У межах креативних індустрій ілюзіонізм є формою естетичного кодування досвіду, способом занурення в альтернативну реальність, що сприяє формуванню емоційного інтелекту, художнього мислення та нової етики сприйняття. Його трансмедійний характер відкриває простір для творчого переосмислення і використання у міжгалузевих проєктах. Відтак ілюзіонізм у просторі креативних індустрій постає як мультирівневий соціокультурний феномен, що має як естетичне, так і аксіологічне значення, забезпечуючи інноваційні моделі культурної комунікації, сприяючи формуванню нової візуальної мови у просторі цифрового й медіа-орієнтованого мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Абисова М. А. Видовище як форма масової комунікації в умовах комунікаційного плюралізму. *Вісник Національного авіаційного університету. Філософія. Культурологія.* 2011. Вип. 14. С. 109–112.
2. Адамус Т. Магічні практики на території Гетьманщини та на підросійських землях України У XVIII ст. *Краєзнавство*. 2010. Вип. 3. С. 56–63.
3. Антошкіна Л. І. Креативні індустрії: проблеми і перспективи розвитку. 2011. С. 8-13. URL: https://ir.kneu.edu.ua/items/b136a08b-ed27-4689-97da-a25a684e391d (дата звернення: квітень 2023).
4. Art-Zona: фокусники у всіх містах України: каталог. URL : https://art-zona.com/category/magician-illusionist (дата звернення: вересень 2024)ю
5. Афоніна О. С. Сучасне мистецтво в теорії та практиці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 1. С. 48–52.
6. Афоніна О., Карпов В.В. Мистецькі практики в сучасній культурі. *Культура і сучасність: альманах*. 2023. №2. С. 76–81.
7. Бабінський О. В. Актуальні мистецькі процеси в дискурсі українського цирку. *Тези доповідей III міжнародної наукової конференції «Проблеми Методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (16-17 листопада 2021 рік).* Польща : Зеленогурський Університет. С. 19–25
8. Бабушка Л. Д. Фестивація та карнавалізація: проблема дискурсивності в сучасній культурі. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.* 2019. Вип.1. С. 113–122.
9. «Без любові до глядачів не було б наших трюків», — ілюзіоністи брати Томашевські про магію та плани зібрати одразу три Палаци Спорту. URL: https://tsn.ua/ukrayina/bez-lyubovi-do-glyadachiv-ne-bulo-b-nashih-tryukiv-ilyuzionisti-brati-tomashevski-pro-magiyu-ta-plani-zibrati-odrazu-tri-palaci-sportu-2726520.html?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: липень 2022).

10. Безугла Л.С., Лазакович І. І. Креативні індустрії та креативна економіка: досвід України в умовах війни. Економіка та суспільство. 2024. Вип. №63 https://doi.org/10.32782/2524-0072/2024-63-30 URL: https://economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/4095 (дата звернення: червнь 2023).

11. Білецький А. Геродот : Історії в дев'яти книгах: праця. Київ: Дніпро, 2012. 579 с. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Herodot/Istorii_v_deviaty_knyhakh.pdf (дата звернення: квітень 2023).

12. Бодрійяр Ж. Симулякри і симуляція / Пер. з фр. В. Ховхун. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.

13. Бондарюк Б., Возний І. Релігійна атрибутика містерій у греко-римському соціумі. *Релігія та соціум*. 2011. Вип. 1. С.144–153.

14. Бондарюк Б., Янковський Я. Давньоєгипетська релігія: космологія, космогонія, культи, обряди та містерії. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнології*. 2017. Вип 2. С. 8–2.
Брати Томашевські. URL : https://www.facebook.com/share/8TsumAkkEMp8sJ22/?mibextid=WC7FNe(дата звернення: грудень 2024).

15. Вартієнко Г. Скіфська новорічна містерія та її пізні ремінісценції. *Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка.* 2012. Вип.110. С. 13–15.

16. Василець М. А. Роль культурних та креативних індустрій у забезпеченні сталого розвитку. *Наукові записки НаУКМА. Економічні науки*. 2021. Вип. 6. С. 40–44.

17. Верхова А. Естрада як особлива форма шоу-мистецтва. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2016. Вип. 2. С. 212–218.

18. Виткалов С. Мистецтво в просторі міжкультурних комунікацій: досвід України. *Часопис Національної музичної академії України ім. ПІ Чайковського*. 2022. № 3–4 (56-57). С. 23–41.

19. Вовк І. Міфологічний світ Стародавнього Шумеру. «Старі» і «нові» боги шумеро-аккадської міфології. *Історія Релігій в Україні*. 2010. Вип. 4. С. 51–57.

20. Вулик Пана Савки. URL: https://www.youtube.com/watch?v=1iBoBa5FZvg (дата звернення: травень 2023).

21. Гайдукевич К. Видовище та видовищність в сучасній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2019. Випуск 33. С. 110–116

22. Гейзинга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / Пер. з англ. О. Мокровольський. Київ : Основи, 1994. 250 с.

23. Герой війни, тягар державі: «Отелло» у столичному Театрі Лесі Українки оповідає про повернення воїна до мирного життя. URL: https://life.pravda.com.ua/culture/otello-davida-petrosyana-u-teatri-imeni-lesi-ukrajinki-vidguk-up-301547/ (дата звернення: вересень 2024).

24. Герчанівська П. Е. Культурна ідентичність як ресурс суспільного розвитку. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 3–9.

25. Гінда О. Інноваційний формат досліджень традиційної народної магії оглядово-бібліографічний дискурс. *Вісник Львівського університету. Серія філол*. 2009. Вип. 47. С. 106–118.

26. Горбачевський В. Є. Сучасні ілюзіоністи київської школи магії в контексті освітнього процесу ЗВО на прикладі КМАЕЦМ. *Мистецтво та мистецька освіта в сучасному соціокультурному просторі (з нагоди 90-річчя Бердянського державного педагогічного університету) : матеріали II Всеукр. наук.-практ. конф. (відкрита для іноземних учасників) (17–18 листопада 2022 р., м. Бердянськ) / [упоряд. М. М. Погребняк]*. Полтава : ПП Астрая, 2022. С.106–110.

27. Горин В. П. Зарубіжний досвід державного фінансового забезпечення виробництва культурних благ: висновки для України. *Світ фінансів.* 2009. Вип.2. С. 155–160.

28. Гоц Л.С. Репрезентація магії в сучасній медіакультурі: автоерф. дис… канд. культ.: 26.00.01 – Теорія та історія культури. Харків, 2014. 22 с.

29. Грачова О. Українське естрадне виконавство другої половини XX століття (тенденції розвитку). *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2011. Вип. 25. С. 17–23.

30. Григоренко Г. Загальний огляд ситуації в Україні та перспективи розвитку культурних індустрій Креативний потенціал економіки культури у повоєнній відбудові України. *Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції, 15.06.2023*. Київ : ІК НАМ України, 2023. С. 17–20.

31. Гріньє Т. Напрямки драматургії у цирковому мистецтві 1990-х-2000-х рр. Проблеми видової релевантності. *АРТ-платФОРМА*. 2020. Вип. 2. С. 11–33.

32. Давидовський К. Міжнародний фестивальний рух у формуванні культурно-мистецького середовища України (на прикладі міжнародних музичних фестивалів «Київські літні музичні вечори» та «Віртуози». *Культурологічна думка*. 2011. Вип. 3. С.94–100.

33. Девід Блейн URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B5%D0%B2%D1%96%D0%B4_%D0%91%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D0%BD (дата звернення: березень 2023).

34. Денисюк Ж. З. Візуальна комунікація як феномен масової культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2022. № 2. С. 9–14. DOI 10.32461/2226-3209.2.2022.262194

35. Денисюк Ж. З. Візуальні комунікативні практики в контексті розвитку креативних індустрій. *Вісник Національної академії керівних кадрів*

культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 3. С. 10–14. https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2023.289769

36. Денисюк Ж. З. Культуротворчий потенціал і креативність сучасних комунікативних та івент-практик. *Бібліотекознавство. Документознавство. Інформологія.* 2023. № 3. С. 99–104. https://doi.org/10.32461/2409-9805.3.2023.290992

37. Деркач С. М., Фішер В. М. Визначальні ознаки естрадного номера як структурної одиниці естрадного мистецтва. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2018. Вип. 2. С. 40–46.

38. Діденко Н.О. Сучасні індустрії дозвілля як феномен масової культури. *Культура і сучасність: альманах*. 2022. Вип.1. С. 87–93.

39. Донченко Н.П., Мойєсенко В. О. Сучасні видовищно-розважальні шоу на естраді: діапазон жанрів та особливості режисури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. Вип. 1. С. 109–113.

40. Дубчак Л. М. Художність театральних форм: естетико-мистецтвознавчий аспект: автореф. … канд. філос. н.: спец. 09.00. 08. Київ: КНУ ім. Тараса Шевченка, 2001. 27с.

41. «ECOLIBRUM» – цирк нової генерації. URL : https://national.circus.kiev.ua/portfolio/ecolibrum-cirk-novoi-generacii/(дата звернення: квітень 2023).

42. Євгеній Воронін URL : https://maestrovoronin.com (дата звернення: квітень 2023).

43. Жаворонков М. М. Витоки феномену ілюзіонізму в синкретичних формах культури. *Культура і сучасність: альманах*. 2022. Вип. 2. С. 60–65. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270548

44. Жаворонков М. М. Конфігурація фестивального процесу мистецтв ілюзіонізму в діалогах міжкультурної взаємодії. *Вісник Маріупольського*

державного університету Серія: Філософія, культурологія, соціологія. 2022. Вип. 23. С. 45–56. DOI: https://doi.org/10.34079/2226-2849-2022-12-23-45-57

45. Жаворонков М. М. Мистецтво ілюзіонізму в контексті сучасних тенденцій розвитку креативних індустрій України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 4. С. 32–37. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293713

46. Жовтянська В. В. Психологія репрезентацій дійсності: дис…. д-ра психол. наук: 19.00.01 – загальна психологія; історія психології (053 – Психологія) / Інститут соціальної та політичної психології НАПН України. Київ, 2021. 388 с.

47. Жуковін О. В. Театр епохи Середньовіччя як передумова виникнення трюкового мистецтва. *Актуальні проблеми історії,теорії та практики художньої культури.* 2012. Вип. 2. С. 441–447.

48. З картою, яка опиняється під герметичним склом: блогери-ілюзіоністи Magic brothers вразили своїм фокусом у студії Сніданку з 1+1. URL: https://1plus1.ua/novyny/magic-brothers-prezentuvaly-novu-iliuziiu-z-maibutnoho-shou-u-palatsi-sportu?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: травень 2023).

49. Заваденко О. М. Креативні індустрії: сутність та класифікації. *Via Economica*. 2025. Вип. 8. С. 25–28. DOI: https://doi.org/10.32782/2786-8559/2025-8-4

50. Іванова О. Прояви та форми конкурсно-фестивальної комунікації. *Сучасне мистецтво: зб. наук.пр*. 2021. Вип.17. С.131–144

51. Ільницька О. А. Розвиток циркових жанрів в естрадному мистецтві на сучасному етапі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2019. Вип.40. С.39–44.

52. Ілюзіоніст проти співачки: Діма Євтушенко та Skylerr склали іспит з українознавства у «Блокпост шоу». URL: https://kanaldim.tv/ilyuzionist-proty-spivachky-dima-yevtushenko-ta-skylerr-sklaly-ispyt-z-ukrayinoznavstva-u-blokpost-shou/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: червень 2024).

53. Ілюзіоніст Юрій Мончак. URL: https://barvy-event.com/katalog-artistiv/illusionist?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: грудень 2023).

54. Ілюзія обману (фільм). URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%86%D0%BB%D1%8E%D0%B7%D1%96%D1%8F_%D0%BE%D0%B1%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%83_(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC) (дата звернення: грудень 2023).

55. Казка в чистому вигляді: ілюзіоніст Roman Bondarchuk покаже магію і стендап на одній сцені. URL: https://clutch.net.ua/uk/showbiz/45977-ukrainskiy-devid-koperfild-illyuzionist-roman-bondarchuk-pokazhet-magiyu-i-stendap-na-odnoy-scene?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: січень 2024).

56. Калужська В. О. Масова культура постмодернізму та її естрадні образи. *Вісник Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди.* 2015. Вип. 45. С. 28–37.

57. Карнавал. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BB (дата звернення: квітень 2024).

58. Картечева Ю. О. Психологічний образ характерників: етно-національний зріз. *Грані*. 2014. №4. С. 61–65.

59. Касьяненко А.С. Загальнотеоретичні аспекти дослідження пародії як мистецько-видовищної форми у сучасній українській культурі. *Міжнародний науковий журнал «Грааль науки»*.| 2023. № 34. С. 418–422.

60. Кириленко В. І., Федоренко Т. О. Економічна природа культурних індустрій та їх продуктів. *Стратегія економічного розвитку України*. 2021. № 48. С. 56–67.

61. Ковальова П.А. Магічні практики у християнській культурній традиції: квал. робота (ОКР «Бакалавр») / НАУКМА. Київ, 2024. 49 с.

62. Колісник О. В. Соціокультурні контексти гри: проблеми і перспективи. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу Києво-Могилянська академія. Серія: Соціологія*. 2015. Вип. 246. С. 22–26.

63. Колосок А. М., Оболончик А. В. Соціальний аналіз проекту фестивалю візуального мистецтва. *Глобальні та національні проблеми економіки.* 2017. Вип.17. С. 156–159.

64. Комічні фокуси «clean comedians». URL : https://cleancomedians.com/who-was-the-first-magician/ (дата звернення: квітень 2023).

65. Комічні фокуси «magic for events». URL: https://finchmagician.com/blog/hilarious-magicians?format=amp (дата звернення: квітень 2023).

66. Котляр Ю. А. Козаки-характерники: ведичний і фольклорний аспекти. *Історія. Наукові праці*. 2011. Вип.147. С. 74–78.

67. Копієвська О.Р. Креативність як професійна компетентність в умовах культурно-мистецьких трансформацій. *Нові парадигми освіти і науки XXI століття: інкорпорація креативних практик у підготовці фахівців культури і мистецтв : колективна монографія* / уклад.: О. Р. Копієвська, Н. О. Шевченко. Київ : НАКККіМ, 2024. С. 7–24.

68. Корнєєва Л.Л., Солодка К.Ю. Предмети та аксесуари магії: історичний ракурс. *Молодий вчений*. 2015. № 2 (17). С. 205–208.

69. Корнієнко В. Р. Позитивний та негативний вплив масової культури на український шоу-бізнес. *Молодий вчений.* 2014. Вип.11. С. 252–256.

70. Короленко Є. О., Швець І. Г. Комунікативні здібності в роботі івент-менеджера. *Питання культурології*. 2020. Вип.36. С. 219–227.

71. Костенко Т. В. Проблема взаємовпливу містеріальних культів і християнства: філософсько–релігієзнавчий аспект. *Гілея: науковий вісник*. 2013. Вип.3. С. 566–577.

72. Кравченко А.І. Арт-блокчейн в культурно-мистецьких практиках XXI століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім

«Гельветика», 2023. Вип. 62. Том 2. С. 37–43. DOI https://doi.org/10.24919/2308-4863/62-2-6

73. Кравченко А.І. Ілюзіонізм як специфічна мистецька практика в контексті розвитку сучасних креативних індустрій. *Вісник НАККіМ*. 2025. №1. С.11–15.

74. Кравченко А.І. Мистецтво ілюзіонізму як явище видовищної культури. *Вісник НАКККіМ.* 2024. № 4. С.10–14.

75. Кравченко П. А., Голощапова А.М. Магія у свідомості сучасної людини. *Філософські обрії*. 2023. № 46. С. 40–49.

76. Криницька Н., ДОНЕЦЬ П. Від Урсули Ле Гуїн до магії кіберпростору. *Теоретичні аспекти дослідження. Магія у літературі фентезі: Дефініції, маніфестації, функції:* кол. монограф. Центру з Дослідження Літератури Фентезі при Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України / Ред. Рязанцева Т. М., Канчура Є. О. Київ, 2024. С. 249–279.

77. Крипчук М.В. Естрадний номер як основа навчального концерту. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 39. С. 239–244.

78. Крипчук М. В. Символічна образність масових видовищ Давньої Греції (на прикладі Діонісійських містерій). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2014. Вип. 3 С. 205–2011.

79. Курінна Г.В. Драматургія циркової вистави в контексті карнавально-сміхової культури: автореф. дис… канд. мист. Харків, 2008. 18 с.

80. Курочкін О. З ранньої історії європейських балів-маскарадів. *Матеріали до української етнологі*ї. 2015. Вип.4. С. 38–44.

81. Левченко О. Перформативність vs театральність в аспекті перформативного повороту. *Курбасівські читання*. 2018. Вип.13. С. 13–25.

82. Литвин Є. А. Загробне життя Шумерів. *Тези доповідей IV Міжнародно-методичної конференції «Сходознавство. Актуальність та перспективи» (24-25 березня 2023 року).* Харків: ХНПУ. 2023. С. 168–170.

83. Литвиновська Ю. Значення пережитків язичництва в духовній культурі та регулюванні суспільних відносин Запорізької Січі. *Консенсус.* 2022. Вип. 2. С. 5–16.

84. Майстри ілюзії та оркестр. Магічне шоу для дітей та дорослих. URL: https://dityvmisti.ua/muzichnij-sad/maistry-iliuzii-ta-orkestr-magichne-shou-dlia-ditei-ta-doroslykh/ (дата звернення: чераень 2024).

85. Максим Мелешко – фокусник, ілюзіоніст. URL: https://artmuz.com.ua/uk/maksim-meleshko-fokusnik-majster-ilyuzii-mikromagii-v-kiyevi/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: серпень 2022).

86. Макушин Ю. А. Релігія як джерело мистецтва. *Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу Києво-Могилянська академія]. Сер.: Педагогіка*. 2011. Вип. 5. С. 133–143.

87. Мальцева О. В. Блазень, клоун, плутяга, дурень як соціальні провідники сміхової стихії. *Міжнародні челпанівські психолого-педагогічні читання*. 2016. Вип. 17.С. 190–198.

88. Матєєв В.О. Релігійна свобода в іудаїзмі і проблема національної самоідентифікації євреїв. *Релігійна свобода*. 2002. Вип 2. С.103–108.

89. Марченко В. В. Історична пам’ять як фактор формування національної свідомості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2015. № 2. С. 210–213. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2015.138416.

90. Марченко В. В., Че В. Сучасні трансформаційні процеси в культурі і мистецтві. *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи :* матеріали Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 18 трав. 2023 р. НАКККіМ. Київ, 2023. С. 50–52.

91. Марчук О. Філософсько-культурологічний аналіз трансформації бачення в контексті античного театру. *Наукові записки. Серія «Філософія»*. 2013. Вип.1. С. 239–249.

92. Маслова-Лисичкіна І. А. Масове свято як засіб виховання людини в радянську добу. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*. 2016. Вип. 34. С.104–110.

93. Мельник М. М. Генеза мистецтва цирку : від античності до сучасності. *Грааль Науки*. 2021. Вип.1. С. 533–535.

94. Мельник М. М. Синтез жанрових різновидів концертної діяльності на естраді. *Вісник НАКККіМ*. 2012. № 4. С. 100–104.

95. Мельник М. М. Театралізований тематичний концерт як синтетичний жанр сценічних мистецтв: автореф. на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01. «Теорія та історія культури» / Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2009. 22 с.

96. Мерло-Понті М. Феноменологія сприйняття. URL: https://studfile.net/preview/7742802/page:2/ (дата звернення: квітень 2023).

97. Мєднікова Г.С. Створення умов для розвитку культурних і креативних індустрій в Україні. *Культурологічний альманах*. Вип. 14. Вінниця: Твори, 2020. С. 76–80

98. Міщенко М.М. Від масової культури до культурної індустрії (про поєднання культури та економіки наприкінці XX та початку XXI століття). *Вісник Національного технічного університету «ХПІ». Серія: Актуальні проблеми розвитку українського суспільства.* 2021. № 1. С. 87–92.

99. Набоков Р. Г. Театр масових видовищ: культуро-історичний аналіз. *Культура України*. 2013. Вип. 41. С. 199–206.

100. Наумчук В. І. Становлення феномену гри з античних часів до епохи Відродження. *Науковий часопис [Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова]*. Серія 15 : Науково-педагогічні проблеми фізичної культури (фізична культура і спорт). 2016. Вип. 8. С. 66–71.

101. Овчарук О.В. Образ як поліфункціональний феномен культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2022. № 1. С. 24–29.

102. Олейніков С. О. Кабаре в Україні як феномен доби Модернізму. *Вісник Маріупольського державного університету: зб. наукових праць.* 2024. Вип.27. С.50–57.

103. Олійник О. Культурне виробництво: суб'єкти, особливості процесу і контроверсії: монографія / Ін-т культурології НАМ України, 2023. 288 с.

104. Остапчук А. Художньо-творча діяльність майстрів клоунади. Особливості артистичної індивідуальності. *Культура і сучасність*. 2010. Вип.1. С. 198–202.

105. Павлова О. Ю. Візуальна культура та повсякденність доби Постмодерну. *Культура і сучасність*. 2015. Вип.2. С. 30–35.

106. Павлова О. Ю. До дефініції поняття «культурна індустрія»: дескрипція симптомів та аналіз тенденцій. *Українські культурологічні студії*. 2017. Вип. 1(1). С. 39–47.

107. Пашкевич М. Зміст і типологія видовищ як особливої форми культури. *Культура і сучасність*. 2009. Вип. 2. С. 106–110.

108. Петраш А. І. Історичні передумови формування езотеричних ідей в Європі кінця XIX–поч. XX ст. *Галичина.* 2016. Вип. 28. С. 220–228.

109. Петрова І. В. Свобода і необхідність у дозвіллєвих практиках Давньої Греції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип.19. С.3–8.

110. Петрова І. В. Становлення та розвиток дозвілля як соціально-культурного явища в Античному Римі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури.* 2009. Вип. 21. С.139–147.

111. Петрушкевич М. Карнавально-сміхові елементи середньовічної культури. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. 2009. Вип.5. С. 182–188.

112. Пирог Г. В., Дубова Н. С. Особливості уявлень сучасних чоловіків і жінок про магію. *Психологія людини: свідомість і реальність: зб. матеріалів VIII міжнар. наук.-практ. конф*. (Ніжин, 30-31 жовт. 2018 р.). Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2018. С. 213–215.;

113. Плахотнюк В.Г. Тенденції становлення естрадного синтезу мистецтв. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2014. Вип. 20 (Т.1). С. 265–270.

114. Плецан Х. В. Актуальні проблеми дослідження креативних індустрій (кінець XX – початок XXI ст) : культурологічний вимір. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. Вип. 41. С. 22–35.

115. Плуталов С. І., Майкут К. В. Сучасні підходи до визначення поняття «естрада». *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція: матер. Всеукр. наук. конфер.(20 квітня 2021 р.).* Київ: КНУКіМ, 2021. С. 67–70.

116. Погребняк Г. Режисерські версії циркового дійства в екранній площині. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2022. Вип. 25. С. 80–87.

117. Поліщук О. Художньо-експресивне мислення як різновид мислення образного типу: природа, сутність і потенціал. *Мандрівець*. 2010. № 6 (90). С. 64–67.

118. Поліщук О. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс: монографія. Київ: ПАРАПАН, 2007. 208 с.

119. Плюшева М. Трансформація поняття гри від античності до сучасності. Обумовленість гри тілесністю та мовою. *Докса*. 2005. Вип.4. С. 203–2011.

120. Пожарська О. Ю. Культурогенез циркового мистецтва. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія.* 2017. Вип. 25. С. 38–42

121. Пожарська О. Ю. Цирк у просторі культури України: інституціалізаційний аспект: дис…. д-ра філософ. 034 – Культурологія / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2020. 218 с.

122. Пономарьов В. Т. Таємниці відомих фокусників. Донецьк : ООО ПКФ «БАО», 2006. 94 с.

123. Поспєлов О. О. Циркове мистецтво на західноукраїнських землях (кінець XVIII – XIX ст.): дис. … кандид. мистецт. (д-ра філософії) за спец. 026 «Сценічне мистецтво» / Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, 2021. 214 с.

124. Поспєлов О. О. Циркове мистецтво у науковому дискурсі (кінець XVIII– XIX ст.). *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2019. Вип. 40. С. 57–65.

125. Поспєлов О. Циркове мистецтво у просторі та часі : від Колізею до амфітеатру Естлі. Від скоморохів до сучасності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2019. Вип. 30. С.14–22.

126. Престиж (фільм). URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D1%80%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%B6_(%D1%84%D1%96%D0%BB%D1%8C%D0%BC) (дата звернення: квітень 2023).

127. Прокопчук В., Гриценко А. Мистецтво відбитку: радянська пропаганда в епоху застою через призму творчості. *Актуальні питання у сучасній науці.* 2024. Вип.3. С. 1179–1191.

128. Проскуріна М.О. Креативні індустрії як середовище економічної діяльності. *Глобальні та національні проблеми економіки*. 2015. Вип. 8. С. 242–245

129. Радченко Д.О. Розважальники доби Середньовіччя та їх роль у формуванні святкової культури. *Феномен культури постглобалізму : зб. мат. І Міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 27 листопада 2020 р. : у 2 ч. Маріуполь :* МДУ, 2020. Ч. ІІ С. 127–130.

130. Риджаніч О.В. Оптичні ілюзії як візуальний засіб організації предметно-просторового середовища. *ІІ Всеукраїнська науково-практична конференція (з міжнародною участю) «Регіональний дизайн і освіта: потенціал сучасності», присвячена 15-річчю кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету : Збірник тез., Черкаси, 26–27*

квіт. 2017 р. / ЧДТУ; Редкол.: Н.Г. Романенко (відп. ред.) та ін. Черкаси : Видавець Вовчок О. Ю., 2017. С. 253–256.

131. Рожок О. Видовище як гра: природний, історико-культурний і мистецький виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2011. Вип. 3. С. 83–88.

132. Романенкова Ю. В. Традиційний цирк як видовищне мистецтво в Україні в умовах сучасних реалій: виклики, ризики, небезпеки. *Тези доповідей науково-практичної конференції «Пріоритетні напрями розвитку наукового простору». Запоріжжя: –Херсон «Молодий вчений» (25-26 березня 2022 рік*). Херсон, 2022. С. 61–66.

133. Романчишин В. Г. Видовище як складова сучасної культури: до постановки проблеми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2018. Вип. 1. С. 213–216.

134. Ромашина У. А. Особливість демонстрації концертних номерів у жанрі ілюзія: методика підготовки. URL: http://dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/23493/1/23.pdf (дата звернення: травень 2024).

135. Слізко Н. Місце магії в сучасному світі. Сучасні соціокультурні процеси : компетентісно-аксіологічний аспект*: Зб. матеріалів IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (10–11 листопада 2022 р.).* Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2022. С. 180–184.

136. Савка Сергій Степанович. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0,_%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B9_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення: червень 2023).

137. Семененко А. Нові культурні індустрії як складник сучасного урбанізму та маркер антропологічних зрушень. *Вісник Львівського університету. Серія філософські науки.* 2021. Вип. 27. С. 54–62

138. Сіверс В.А. Діалектика цінності в контексті координатного підходу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал.* 2024. № 1. С. 24–29.

139. Сковронський Б. Зображувальний спосіб пізнання у культурі середньовіччя: символ і модель як форми образної репрезентації когнітивних практик. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*. 2024. Вип. 55. С. 193–200.

140. Словник мистецьких термінів. Херсон: «Видавництво Стар». 2016. «Ракурс».URL: [https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/709237/1/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%96%D0%B9.pdf(дата звернення: січень 2024).

141. Смірнова О. О. Магічна практика у контексті художньої творчості. *Культура України*. 2014. Вип. 46. С. 151–158.

142. Смірнова О. О. Магія в контексті філософсько-культурологічного дискурсу. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць*. Київ, 2014. С. 179–186.

143. Смірнова О.О. Феномен секулярної магії: актуалізація проблеми. *Збірник тез доповідейIV Міжнародної наукової конференції курсантів і студентів«Культура як феномен людського духу (багатогранність і наукове осмислення)».* До 70-річчя Львівського державного університету безпеки життєдіяльності, 16–17 листопада 2017 року. Львів: ЛДУБЖД, 2017. С. 157–161.

144. Солецький О. М. Емблематичний семіозис і магія (структурно-семіотичний аспект). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. Філологія.* 2016. Вип.23. Т.1. 51–54.

145. Станіславська К. І. Перформанс–мистецько-видовищна форма постмодернізму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2010. Вип.4. С. 96–100.

146. Станіславська К. І. Специфіка постмодерністської видовищності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2012. Вип.18. С. 263–267.

147. Старшой О. М. Сценарій як літературна основа театралізованих форм в естрадному мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2020. Вип.2. С. 306–313.

148. Стеценко К. Особливості соціокомунікативної функції шоу-бізнесу в постіндустріальному суспільстві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Соціальні комунікації»*. 2013. Вип. 1. С. 82–87.

149. Сторчовий М., Чукурна О. П. Стрімінгові сервіси як новий інструмент просування цифрового маркетингу. *Тези доповідей «Маркетинг очима молоді»: зб. статей молодих вчених та студентів за підсумками П'ятої Всеукр. студент. наук.-практ. конф*., м. Хмельницький, 2022. С. 18–21.

150. Стратонова Н. О. Роль волхвів у суспільному житті Давньої Русі (за літописними матеріалами XI–XII ст.). *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2015. Вип. 2. С. 126–130.

151. Тарасова С. О. Комічні особистості блазня та клоуна в діалогічних відносинах. *Вісник Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна. Серія: Іноземна філологія. Методика викладання іноземних мов*. 2015. Вип. 81. С. 163–170.

152. Тидинян Д. О. Магічні уявлення у філософії доби Відродження (Марсіліо Фічіно, Джованні Піко делла Мірандола, Джордано Бруно): квал. робота (осв. рівень магістр) / НАУКМА. Київ, 2021. 73 с

153. Тимошенко М.А. Театралізація в епоху Просвітництва. *Тези доповідей Міжнародної науково-практичної конференції викладачів, практичних працівників, молодих учених та студентів «Сучасна наука: проблеми перспективи,інновації» (11-12 листопада 2020 рік).* Вінниця: ВКІ, 2020. С.215–218.

154. Тиховська О. М. Міфологічні образи та магічні ритуали в українському фольклорі Закарпаття: етнопсихологічний аспект: автореф. дис. … канд. філол. наук. Львів, 2021. 39 с.

155. Ткачук О.В. Дослідження ілюзії сприйняття в образотворчому мистецтві URL: https://virtkafedra.ucoz.ua/el_gurnal/pages/vyp3/didaktika/tkachuk_O_V.pdf (дата звернення: лютий 2024).

156. Тодосієнко Н. Л. Естетичний розвиток особистості в історико-філософській спадщині епохи Просвітництва. *Наукові записки [Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського]. Серія : Історія*. 2017. Вип. 25. С. 333–337.

157. Тормахова А.М. Масові заходи як візуальні практики в контексті культури сьогодення. *Українські культурологічні студії*. 2021. Вип. (8). С. 66–69.

158. Трач Ю. В. Креативні індустрії як міський феномен: можливості та перспективи. *Культура України*. 2018. Вип. 62. С. 116–123.

159. Трач Ю.В. Креативні індустрії як сфера реалізації культурної партисипації. *Вісник НАКККіМ*. 2024. №4. С.47–52.

160. Трач Ю. Культурні та креативні індустрії в цифровому середовищі: можливості й перспективи. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері.* 2024. № 7(1). С. 110–122.

161. Трач Ю.В. Штучний інтелект як інструмент підтримки та розширення мистецьких практик. *Культура і мистецтво XXI століття: полілог сучасної гуманітаристики : колект. монографія* / відп. ред. Л. П. Бойко. Київ : Видавничий центр КНУКіМ, 2023. С. 44-71.

162. Троць О. В. Номінації давньогерманських магічних технік: порівняльно-історичний аспект. URL:https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-ownload/123456789/25319/1/Trots.pdf;jsessionid=8659DDAAE4891C3620C5541B006A9290 (дата звернення: жовтень 2023).

163. Трюк. URL: https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%F2%F0%FE%EA (дата звернення: листопад 2024).

164. Уперше українська компанія створила новорічне візуальне шоу для найвищого хмарочоса світу Бурдж-Халіфа. URL: https://vctr.media/ua/ukrayinska-magic-innovations-stvorila-novorichne-vizualne-shou-dlya-khmarochosa-burdzh-khalifa-115607/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: квітень 2023).

165. Фокус URL: [https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%F2%F0%FE%EA(дата звернення: червень 2024).

166. Хлистун О. С. Міфологічна ґенеза феномену театрального перевтілення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Мистецтвознавство.* 2017. Вип.24. С. 247–252.

167. Чекаємо сеансу доброї магії. URL:https://utog.org/diyalnist-utog/chekaemo-seansu-dobroi-magii?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: серпень 2022).

168. Черненко В. О., Яровицька Н. А. Фестиваль як об'єкт комунікативної практики: феномен комунікації. *Перспективи.* 2021 Вип.1. С. 46–51.

169. Чернишевич Н. І. Масове видовище: символічний зміст та форми. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія.* 2016. Вип.23. С. 112–117.

170. Чміль Г. Культурцентризм – гуманітарний і економічний – у повоєнній відбудові. *Креативний потенціал економіки культури у повоєнній відбудові України, Зб. наук. ст. та тез наук. повід. за матеріалами Міжнародної науково-практичної конференції,* 15.06.2023 Київ : ІК НАМ України, 2023. С. 17–20.

171. Чорна Н.М. Креативні індустрії та їх роль у розвитку культурно-пізнавального туризму. *Економіка та суспільство*. 2023. Вип. №48. URL: https://economyandsociety.in.ua/index.php/journal/article/view/2228(дата звернення: липень 2024).

172. Шакун Н. В. До питання концептуалізації поняття культурних та креативних індустрій. *Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія*. 2019. № 2 (14). С. 91–99.

173. Шалагінов Б. Карнавал і містерія: роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва. *Всесвіт.* 2011. №3-4. С. 249–255. URL: https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/866/41/ (дата звернення: березень 2023).

174. Шариков Д. І. Мультижанровість українських артистів сьогодення як ознака унікальності вітчизняного циркового простору. *АРТ-платФОРМА*. 2024. Вип. 9 (1). С. 367–381.

175. Шариков Д. Первісний і давньосхідний танець: розвиток і виражальні форми *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2012. Вип.3. С.163–167.

176. Шопенгауер А. Світ як воля і уявлення. URL: https://studfile.net/preview/5015877/page:10/ (дата звернення: грудень 2022).

177. Шпаковська М. Виткалов С., Соціокультурний потенціал регіону крізь призму нових креативних форм. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку.* 2024. Вип. 48. С. 542–549.

178. Шоу фокусника. URL : https://anuka-svyato.com/shou-fokusnyka/ (дата звернення: квітень 2023).

179. Шумакова С., Дахновська А. Видовищні форми світу сучасної культуріндустрії: антропокреативний потенціал. *Традиційна культура в умовах глобалізації: свята і святкування. Матеріали науково-практичної конференції з міжнародною участю (25 – 26 червня 2021 року).* Харків : Друкарня Мадрид, 2021. С. 320–326.

180. Яна Школяренко. SIMF. URL : http://www.21caa.org.cn/ChinaAcrobatsAssoctation/Articles/Magic/202312/t20231226_1296547.html(дата звернення: березень 2023).

181. Яна Школяренко. Перформанс. URL : https://youtu.be/mQCktMc7NlU?si=P66uZphtX-GgRyEX(дата звернення: квітень 2023).

182. Abrahamsson C. Source Magic: The Origin of Art Science, and Culture : scholarly book. New York: Simon and Schuster. 2023. 272 pp.

183. Aleksei Manoilo . URL: https://www.facebook.com/share/p/JMSt9Yk39Jo3h6Hm/?mibextid=K35XfP(дата звернення: квітень 2023).

184. Allakazam TV history. URL : https://geniimagazine.com/wiki/index.php?title=Magic_Land_of_Allakazam(дата звернення: квітень 2023).

185. Angus S. The mystery-religions. New York : «Courier Corporation». 2012. 357 p.

186. America's Got Talent. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/America%27s_Got_Talent (дата звернення: травень 2024).

187. Arrighi G. The circus and modernity: A commitment to ‘the newer’and ‘the newest’. *Early Popular Visual Culture*. 2012. Issue.10 (2). P.169–185.

188. Askew K. M. Anthropology of the Performing Arts: Artistry, Virtuosity and Interpretation in Cross-Cultural Perspective. *Anthropological Quarterly*. 2007. Issue 80 (1). P. 277–281.

189. Backe H. J. Disappearing Acts: Stage Magic and the Illusion of the Body. *Comparative Critical Studies*. 2013. Issue. 10. PP. 91–105. URL: https://homepage.ruhr-uni-bochum.de/hans-joachim.backe/docs/backe%20disappearing%20acts_online.pdf (дата звернення: квітень 2023).

190. Bailey M. D. The Age of Magicians: Periodization in History of European Magic. Philadelphia: University Pennsylvania Press, 2008. 29 p. URL: https://dr.lib.iastate.edu/server/api/core/bitstreams/b772191d-c66b-4d52-8be3-0d86299591cd/content (дата звернення: травень 2024).

191. Balfour M. Theatre and war 1933-1945: performance in extremis: scholarly book. London : Palgrave Macmillan, 2014. 304 pp.

192. Barron P., Rihova I. Motivation to volunteer: a case study of the Edinburgh International Magic Festival. *International Journal of Event and Festival Management*. 2011. Issue. 2 (3). P. 202–217.

193. Bensaude-Vincent B., Blonde C. Science and spectacle in the European Enlightenment. Lanham: Rowan & Littlefield. 2010. 256 p.

194. Berger A. A. Narratives in popular culture, media, and everyday life: scholarly book. Sage Publications, 1996. 199 pp.

195. Blackpool magic convention. URL: https://www.blackpoolmagicconvention.com/the-one-competition/#scroll (дата звернення: грудень 2023).

196. Boorsma M. A strategic logic for arts marketing: integrating customer value and artistic objectives. *The International Journal of Cultural Policy*. 2006. Issue.12 (1). P. 73–92.

197. Borchardt F. L. The Magus as Renaissance Man. New York: A.S. Barnes & Company. 1972. 295 pp.

198. Bremmer J.N. The birth of the term'magic Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik. Issue 126. 1999. PP. 1–12. URL: https://www.uni-koeln.de/phil-fak/ifa/zpe/downloads/1999/126pdf/126001.pdf (дата звернення: квітень 2023).

199. Butler A. Making Magic Modern: Nineteenth-Century Adaptations. *Pomegranate*. 2004. Issue 2. Pp. 212–223.

200. Cahill T. Mysteries of the Middle Ages: and the Beginning of the Modern World: history manual. London: Anchor, 2010. 368 pp.

201. Caffaratti A. H. A Study of Behavioural and Neural Signatures of Perceptual And Cognitive Illusions Induced by Magic Effects: Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy / At the University of Leicester, 2017. 94 p

202. Calver J. Creativity in the business of circus. Leisure Studies. 2020. Issue 39 (3). Pp. 307–321.

203. Cami J., Gomez-Marin A., Martínez L. M. On the Cognitive Bases of Illusionism: An Untapped Tool for Brain and Behavioral Research. Peer-reviewed version available at *PeerJ* .2020, *8*, e9712; doi:10.7717/peerj.9712

204. Carlson M. Shattering Hamlet's Mirror: Theatre and Reality. University of Michigan Press. 2018. 156 p.

205. Carman C.H. Meanings of perspective in the Renaissance: Tensions and resolution 1. *Renaissance Theories of Vision*. 2016. Issue. 1. P. 31–44.

206. Cirque du Soleil Show Believe URL: https://cirquedusoleil.fandom.com/wiki/Criss_Angel:_Believe (дата звернення: квітень 2023).

207. Chu Y., MacGregor J. N. Human. Performance on insight problem solving: A review. *The Journal of Problem Solving*. 2011. Issue 3. P.6–12.

208. Clark J. L. Mind Magic and Mentalism For Dummies: manual. John Wiley & Sons, 2012. 365 p.

209. Classen A. Magic and magicians in the Middle Ages and the early modern time: the occult in pre-modern sciences, medicine, literature, religion, and astrology. Berlin: DE Gruyter. 2017. 758 pp.

210. Clissold B. D. Candid Camera and the origins of reality TV: Contextualising a historical precedent. Understanding reality television. 2004. Pp. 33–53.

211. Cohen M. I. Playing with Shadows in the Dark: Shadow Theatre and Performance in Flux. *Theatre in the Dark*. 2017. Issue 15. Pp. 195–220.

212. Collison S. D. Performing culture: carnival and the carnivalesque in late medieval and early modern Germany and Switzerland. Berkeley: University of California, Berkeley. 1996. 355 p.

213. Cook J. W. Victorian America and its puzzling visual culture. University of California, Berkeley. 1996. Issue 3. P. 114–128.

214. Coppa F. The Body Immaterial: Magicians' Assistants and the Performance of Labor. *Performing Magic on the Western Stage: From the Eighteenth Century to the Present.* 2008. Issue 1. P. 85–106.

215. Copenhaver B. The book of magic: from antiquity to the Enlightenment. Cambridge: Cambridge University Press. 2015. 704 p.

216. Count of St. Germain. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Count_of_St._Germain (дата звернення: квітень 2023).

217. Crary J. Techniques of the observer: On vision and modernity in the nineteenth century: manual. London: MIT press. 1992. 163 p.

218. Creative Industries from an Evolutionary Perspective: A Critical Literature Review Su-Hyun Berg and Robert Hassink Department of Geography, University of Kiel. *Geography Compass*. 2014. Vol. 8/9. Pp. 653–664.

219. Cudny W. The phenomenon of festivals: Their origins, evolution, and classifications. *Anthropos*. 2014. Issue.2. P. 640–656.

220. Cui J., Otero-Millan J., Macknik S., MacKing L., Martinez-Conde S. Social misdirection fails to enhance amagic illusion. Frontiers in Human Neuroscience. 2011. URL: https://www.frontiersin.org/journals/human-neuroscience/articles/10.3389/fnhum.2011.00103/full (дата звернення: вересень 2023).

221. D'Antuono N. L. Commedia dell'Arte and the Spanish Golden Age Theatre. *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*. 2014. Issue 1. P. 238–245.

222. Danek AH., Fraps T., Mueller A.V., Grothe B., Öllinger M. Working wonders? Investigating insight with magic tricks. *Cognition*. 2014. Issue. 130 (2). P.174–185.

223. Davies O. Magic: A very short introduction: scholarly book. London: Oxford University Press, 2012. 150 p. https://www.are.na/block/14127118 (дата звернення: квітень 2023).

224. Dautaj M., Rossi M. Towards a New Society: Solving the Dilemma Between Society 5.0 and Industry 5.0. *18th IFIP International Conference on Product Lifecycle Management (PLM), Jul 2021, Curitiba, Brazil*. Pp. 523–536, 10.1007/978-3-030-94335-6_37. hal-04186160

225. Dennett D. Illusionism as the obvious default theory of consciousness. *Journal of Consciousness Studies.* 2016. № 23. Pp. 65–72.

226. Dimaggio P. Cultural boundaries and structural change: the extension of the high culture model to theater, opera, and the dance, 1900–1940. *American Sociological Review.* 1986. Issue 1. Pp. 56–66.

227. Dixon S. Digital performance: a history of new media in theater, dance, performance art, and installation. MIT press, 2015. 350 p.

228. Davenport L. TheMagic of the Hands: scholarly book. London : Edward Victor. 1941. 325 p.

229. Dawes E. A. The Magic Scene in Britain in 1905: An Illustrated Overview. *Early Popular Visual Culture*. 2007. Issue 2. Pp.190–126.

230. Desygner «manual for magicians event». URL : https://desygner.com/blog/industry/how-to-start-magicians-business (дата звернення: грудень 2024).

231. Dewhurst A. Interiors From the Mind: Pictorial Illusionism within Painting: Submitted in fulfilment of the requirements for the degree Master of Fine Art. 99 p.

232. «Double Fantasy». Vitaliy. URL : https://youtu.be/t1CA863UzdI?si=6zjdizPMNZ67I2Ca (дата звернення: червень 2023).

233. Dowsey-Magog P. Popular workers' shadow theatre in Thailand. *Asian Theatre Journal.* 2002. Issue 147. P. 184–211.

234. Ekroll V. Illusions of Imagery and Magical Experiences. *I-Perception*. 2019. Vol. 10(4). Pp. 1–34. DOI: 10.1177/2041669519865284

235. Ekroll V., Wünsch L., Lier R. van. Magic for the mind's eye: A promising avenue for more universal design in the art of magic. *I-Perception*. 2024. Vol. 15(1). Pp.1–18.

236. Ettin A. V. Magic into art : The magicians renunciation of magic in English Renaissance drama. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1998. 272 p.

237. Faber A. Investigation of Insight with Magic Tricks: Introducing a Novel Paradigm. Dissertation / Graduate School of Systemic Neurosciences Ludwig-Maximilians-Universität München Submitted by from Tübingen, Germany 2012. 117 с.

238. Federation Internationale des Societes Magiques. URL : https://fism.org/ (дата звернення: липень 2022).

239. First Ever Mystify Magic Festiva. URL : lhttps://geniimagazine.com/ (дата звернення: травень 2024).

240. FISM. URL: https://fism.org/championships/(дата звернення: грудень 2024).

241. FISM audition. URL: https://www.magicomarpasha.com/24th-fism-world-championships-of-magic/(дата звернення: листопад 2023).

242. FISM event program. URL: https://www.fismitaly2024.com/program/(дата звернення: травень 2024).

243. FISM manual. URL:https://www.nmumagic.nl/downloads/FISM-Judging-Guidelines-v5.pdf(дата звернення: травень 2024).

244. FISM winners list. URL: https://www.fism.eu/mt-content/uploads/2024/06/official-2024-category.pdf (дата звернення: лютий 2023).

245. Fleming J. V. The dark side of the Enlightenment: wizards, alchemists, and spiritual seekers in the age of reason: scholarly book. New York: «WW Norton & Company». 2013. 403 pp.

246. Flew T. Beyond ad hocery: Defining Creative Industries. Paper presented to Cultural Sites, Cultural Theory, Cultural Policy. *The Second International Conference on Cultural Policy Research, Te Papa*, Wellington, New Zealand, 23-26 January 2002. URL: https://eprints.qut.edu.au/256/ (дата звернення: квітень 2023).

247. Fondation Jean Piaget. URL: https://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/bibliographie/index_livres_chrono.php(дата звернення: грудень 2024).

248. Garcia-Pelegrin E., Schnell A. K., Wilkins C., Clayton S. N. Beyond the Tricks: The Science and Comparative Cognition of Magic. *Annual Review of Psychology.* 2024. 75:269–93. https://doi.org/10.1146/annurev-psych-012723-100945

249. George W., Houstoun P. The grand cycle of conjuring treatises: Modern Magic, More Magic, Later Magic and Latest Magic. *Early Popular Visual Culture*. 2018. Issue.16 (2). P.123–145.

250. George Ripley's The Compound of Alchemy URL: https://thearthistoryofallsouls.com/2018/08/05/george-ripleys-the-compound-of-alchemy/(дата звернення: травень 2023).

251. Ghazzawi I. Cirque Du Soleil: innovation is more culture than process. *Journal of Case Research and Inquiry*. 2019. Issue. 5. P. 219–227.

252. Golden Cat. URL : https://goldencat.eu/en/(дата звернення: листопад 2023).

253. Gombrich E. Art and Illusion: A studio in the Psyhology of Pictorial Reprezentatoin. Princeton University Press- Princeton and Oxford, 2000. 468 p.

254. Gosden C. The History of Magic: From Alchemy to Witchcraft, from the Ice Age to the Present. London: Penguin. 2020. 500 pp.

255. Graf F. Mysteries, Bacchic. *Oxford Research Encyclopedia of Classics.* 2018. Issue 5. P. 47–60.

256. Grammasts T. Drama and Theatre in ancient Greece. A database and spectators school. *Conference Proceedings I International Theatre Conference «Values of Ancient Greek Theatre Across Space & Time : Cultural Heritage and Memory»* (13-15 October 2022). Athens: DPE. 2022. Pp. 1–8.

257. Grassi P. B., Bartels A. Magic, Bayes and wows: A Bayesian account of magic tricks. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*. 2021. Issue. 126. Pp. 515–527

258. Grazia M., Quilligan M., Stallybrass P. I. Subject and object in Renaissance culture. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 144 p.

259. Grau O. Virtual Art: from illusion to immersion: scholarly book. London : MIT press, 2003. 416 p. URL: https://textinart.wordpress.com/wp-content/uploads/2019/12/leonardo-oliver-grau-virtual-art_-from-illusion-to-immersion-2003-mit-press.pdf (дата звернення: березень 2024).

260. Green R. Art and theatre in the ancient world: scientific manual. Cambridge : Cambridge University Press, 1995. 257 p.

261. Greenfield S. Journey to the Centers of the Mind: Toward a Science of Consciousness. San Francisco: W.H. Freeman, 1995. 236 p.

262. Gregory R. Eye and Brain: The Psychology of Seeing. URL: https://sofamphoto.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/09/eye-brain-gregory.pdf (дата звернення: червень 2023).

263. Halnon K. B., Gunasekera H. D. Carnival culture. Routledge Handbook of Cultural Sociology. 2018. Issue 3. P. 177–186.

264. Hansen G. Magicians who endorsed psychic phenomena. *The Linking Ring*. Issue.70. 1990. P. 52–54.

265. «Happy Valley Shenzhen». URL: https://www.thethemeparkguy.com/park/happy-valley-shenzhen/photos (дата звернення: квітень 2023).

266. Harvey D. A. Elite Magic in the Nineteenth Century. The Cambridge History of Magic and Witchcraft in the West. *From Antiquity to the Present*. 2015. Issue 6. Pp. 547–575.

267. Harry Blackstone Sr. The Master Magician: A Life of Illusion and Legacyhttps URL:://www.magicianmasterclass.com/post/harry-blackstone-sr (дата звернення: червень 2024).

268. Heever G. Making Mysteries. From the Untergang der Mysterien to Imperial Mysteries–Social Discourse in Religion and the Study of Religion. *Religion and Theology*. 2005. Issue. 12 (3-4). Pp. 262–307.

269. Hine W. L., Vickers B. Marin Mersenne: Renaissance naturalism and Renaissance magic. *Occult and Scientific Mentalities in the Renaissance*. 2010. Issue 2. Pp. 165–176.

270. Hodgson, C. Jones, M. de Laat, D. McConnell & T. Ryberg (Ed.) / *Proceedings of the 7th International Conference on Net-worked Learning 2010; Aalborg: Aalborg University*. (7–8 June 2010.). 2010. Pp. 344–352.

271. Horgan J. Rational mysticism: Spirituality meets science in the search for enlightenment. London: HMH, 2004. 273 pp.

272. Houstoun W., Rein K. Video Conferencing and Performance Magic.Digital Society. 2023. Issue 53. Pp. 325–342.

273. Hsu C-T, Jacobs AM, Altmann U, Conrad M. The Magical Activation of Left Amygdala when Reading Harry Potter: An fMRI Study on How Descriptions of Supra-Natural Events Entertain and Enchant. *PLoS ONE*. 2015. Vol. 10(2): e0118179. doi:10.1371/ URL: journal.pone.0118179. https://pdfs.semanticscholar.org/f202/31d2d9d8c508cd410ca4537a6ccb43816b2c.pdf) (дата звернення: січень 2025).

274. Hugard J. Close-up Magic :manual. New York : Dover Publications, 1982. 176 p.

275. International Magic Conventions/Festivals/Events URL:https://www.facebook.com/groups/311165431845564 (дата звернення: січень 2025).

276. Jacobsen A. Phenomena: the secret history of theUS governments investigations into extrasensoryperception and psychogenesis: scientific manual. New York: Penguin Press, 2017. 464 p.

277. Jean-Eugène Robert-Houdin. Magie et Physique Amusante URL: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1092492/f21.item.texteImage (дата звернення: лютий 2023).

278. Jeff McBride SIMF. URL: https://www.magicomarpasha.com/shenzhen-magic-week-at-happy-valley-park/(дата звернення: квітень 2023).

279. John Nevil Maskelyne. URL: https://www.britannica.com/biography/John-Nevil-Maskelyne (дата звернення: січень 2025).

280. Johnson S. F. The question of the magician: an exploration in the role of the magician in ancient Greek and Roman literature and material culture. Senior Capstone Projects, 2011. 103 p.

281. Jones G. M. The family romance of modern magic: Contesting Robert-Houdin's cultural legacy in contemporary France. *In: Coppa F, Hass L and Peck J (eds) Performing Magic on the Western Stage: From the Eighteenth Century to the Present.* New York: Palgrave Macmillan, 2008. Pp. 33–60.

282. Jones G. Trade of the tricks: Inside the magician's craft:practical book. Berkeley: University of California Press. 2011. 250 p.

283. Joseph Pinetti. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Pinetti (дата звернення: квітень 2023).

284. Joyrich L. The magic of television: Thinking through magical realism in recent TV Transformative Works and Cultures. 2009. Issue.3. Pp.11–17.

285. Kahneman D. Thinking, Fast and Slow. New York, 2011. URL: https://dn790002.ca.archive.org/0/items/DanielKahnemanThinkingFastAndSlow/Daniel%20Kahneman-Thinking%2C%20Fast%20and%20Slow%20%20.pdf (дата звернення: червень 2023).

286. Kammerer F. Can you believe it? Illusionism and the illusion meta-problem. *Philosophical Psychology*. 2018. Issue. 31. Pp. 44–67. URL: https://philarchive.org/rec/KAMCYB (дата звернення: травень 2024).

287. Kacerauskas T. Creative economy and the idea of the creative society. *Transformations in business& economics*. 2020. Issue 19. Pp. 43–52.

288. Kaufman W. American Culture in the 1970s. Edinburgh University Press, 2009. 225 p.

289. Kieckhefer R. Magic in the Middle Ages: scholarly book. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 328 p.

290. Kong L. From Cultural Industries to Creative Industries and Back? Towards Clarifying Theory and Rethinking Policy. *Inter-Asia Cultural Studies*. 2014. Vol. 15(4). Pp. 593–607.

291. Kopiievska O. New cultural history as an immanent feature of cultural practices. *Культурологічний альманах.* 2024. №2. С. 359–364.

292. Kostya Kimlat. URL: https://www.instagram.com/kostyamagician/?hl=en&utm_source=chatgpt.com (дата звернення: грудень 2024).

293. Kuhn G. Experiencing the impossible: The science of magic: practical guide. London: THE MIT Press, 2019. 273 p.

294. Kuhn G. Misdirection in magic: implications for the relationship between eye gaze and attention. *Vis. Cogn*. Issue.16. Pp. 391–405.

295. Kuhn G., Pailhès A., Jay J., Lukian M. Experiencing the Improbable: How Does the Objective Probability of a Magic Trick Occurring Influence a Spectator's Experience? *Decision.* 2024. Vol. 11. №. 3. Pp. 420–434. https://doi.org/10.1037/dec0000220

296. Kurlander E. The Nazi magicians controversy: enlightenment, "Border Science", and occultism inthe Third Reich. *Central European History*. 2015. Issue 4. Pp.498–522.

297. Lamont P. Problems with the mapping of magic tricks. Front. *Psychol.* 2015. 6:855. doi: 10.3389/fpsyg.2015.00855

298. Lamont P., Henderson J.M., Smith T.J. Where science and magic meet: The illusion of a «science of magic». *Review of General Psychology*. 2010. Issue 14 (1). Pp. 16–21.

299. Landman T. Academic magic: Performance and the communication of fundamental ideas. *Journal of Performance Magic*. 2018. Issue 5 (1). Pp. 4–24.

300. Landman T. Framing performance magic: the role of contract, discourse and effect. *Journal of performance magic*. 2013. Issue.1 (1). Pp. 47–67.

301. Laser magic show «wow» URL: [https://wow-entertainers.com/artist/laser_magic_show (дата звернення: квітень 2023).

302. Leddington J. The experience of magic. *The journal of aesthetics and art criticism*. 2016/ Issue.74. Pp. 253–264.

https://www.researchgate.net/publication/305947182_The_Experience_of_Magic (дата звернення: квітень 2023).

303. Leslie D., Rantisi N. M. Creativity and place in the evolution of a cultural industry: the case of Cirque du Soleil. *Urban studies*. 2011. Issue.48 (9). Pp. 1771–1787.

304. Levin D. M.. Magic Arts Counseling: The Tricks of Illusion as Intervention. *Georgia School Counserlors Association Journal*. 2006. Volume 13. Pp.14–23.

305. Lucian of Samosata: Alexander the false Prophet.https. URL://www.tertullian.org/rpearse/lucian/lucian_alexander.htm (дата звернення: червень 2024).

306. Luis M. de L. R., Sánchez de León J. M., Caballero-Julia D., González D.Á.. Magic and communicative competencies in the educational context. A systematic review. *Ymer*. 2023. Vol. 22 : issue 12 (Dec). Pp. 1446–1468.

307. Magic Castle. URL: https://www.magiccastle.com (дата звернення: січень 2025).

308. Magic-Con. URL: https://www.penguinmagic.com/p/S17519 (дата звернення: квітень 2023).

309. Magicoans business. URL:[https://www.magicianmasterclass.com/business (дата звернення: травень 2024).

310. Magic Festival Las Vegas. Athens 24. URL: https://www.athens24.com/agenda/las-vegas-magic-festival-5-at-christmas-theater.html (дата звернення: грудень 2023).

311. Marco Tempest. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Marco_Tempest (дата звернення: січень 2025).

312. Martin L.H. Aspects of ‘religious experience’among the Hellenistic mystery religions. *Religion and Theology*. 2005. Issue.12 (3-4). P. 349–369

313. Martin L. Cognitive Science, ritual, and the Hellenistic mystery religions. *Religion and Theology*. 2006. Issue 13 (3-4). Pp. 383–395.

314. Martinaitytė, E., Kregždaitė, R. The factors of creative industries development in nowadays stage, *Economics and Sociology*. 2015. Vol. 8. № 1. Pp. 55–70. DOI: 10.14254/2071- 789X.2015/8-1/5

315. Martinez-Conde S, Macknik S. L. Mind tricks. *Nature.* 2007. Issue. 448. Pp. 414–428.

316. Marrow J. H. Symbol and meaning in northern European art of the late middle ages and the early Renaissance. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art.* 1986. Issue 16 (2/3). Pp. 150–169.

317. Maskelyne N. Devant D. Our Magic:scholarly book. London: George Routledge & *Sons*.1911. 351p.

318. Maxwell R. The mysteries of Paris and London. Virginia: University of Virginia Press? 1992. 228 p.

319. Maxwell-Stuart P. Magic in the Ancient world. Oxford: The Oxford History of Witchcraft and Magic. 2023. 342 pp.

320. Meek T. J. Canticles and the Tammuz Cult. *The American Journal of Semitic Languages and Literatures*. 1922. Issue 39 (1). Pp. 1–14.

321. Menocal M. R. The mysteries of the Orient: Special problems in Romance etymology. *Papers from the XII th Linguistic Symposium on Romance Languages*. Amsterdam: J. Benjamins, 1984. Pp. 501–515.

322. Merriam-Webster: «thaumaturgy». URL: https://www.merriam-webster.com/dictionary/thaumaturgy(дата звернення: квітень 2023).

323. Mulryne J. R.,Goldring E. Court festivals of the European Renaissance: art, politics and performance. London: Taylor & Francis, 2017. 391 p.

324. Meyer M. W. The ancient mysteries: A sourcebook of sacred texts. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1999. 265 p.

325. Mitchell L. Th. Cultural Uses of Magic in Fifteenth-Century England.University of Toronto, 2011. 320 p.

326. Montreal Convention list. URL : https://www.billets.ca/champions-of-magic-billets (дата звернення: червень 2025).

327. Mylonas G. E. Eleusis and the Eleusinian mysteries. New Jersey: Princeton University Press, 2015. 347 pp.

328. Nelms H. Magic and showmanship: A handbook for conjurers: scholarly book. New York: Henning Nelms, Couier Corporation, 2012. 400 p.

329. Owen A. The place of enchantment: British occultism and the culture of the modern. Chicago: University of Chicago Press, 2006. 335 p.

330. Pavlova O., Afonina O., Vilchynska I., Khlystun O., Smyrna L. Cultural and artistic practices in the perspective of education institutionalization. *Scientific Herald of Uzhhorod University, Series Physics*. 2024. Vol. 55. Pp. 1457–1465. DOI: https://doi.org/10.54919/physics/55.2024.145mr7

331. Patton L.Hermann von Helmholtz. Stanford Encyclopedia of Philosophy URL: https://plato.stanford.edu/entries/hermann-helmholtz/ (дата звернення: червень 2023).

332. Penn & Teller: Fool Us. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Penn_%26_Teller:_Fool_Us (дата звернення: грудень 2024).

333. Peone T. R. Invisible Worlds: Magic, spirits, and experience in the early Enlightenment. *Magic, Witchcraft, and Ghosts in the Enlightenment*. 2022. Issue 1. P. 32–56.

334. Performing Magic on the Western Stage / Edit. by F. Coppa, L. Hass, J. Peck. Palgrave Macmillan, 2008. 253 p.

335. Pigeon forGe. Important Characteristics of an Illusionist. URL : https://www.pigeonforgemagic.com/important-characteristics-of-an-illusionist/(дата звернення: жовтень 2023).

336. Pizzato M. Greco-Roman Beginnings of «Theatre» (as Theatron/Theatrum). *Mapping Global Theatre Histories*. 2019. Issue 1. P. 43–70.

337. Prevos P. Perspectives on magic. A: Scientific views on theatrical magic. Kangaroo Flat: Third Hemisphere Publishing, 2013. 134 p.

338. Pulling Back the Curtain: Introduction to Magic Show Performance. URL: https://conjuror.community/magic-show-performance-tips/(дата звернення: жовтень 2024).

339. Pyne S.J., Goldammer J. G. The culture of fire: an introduction to anthropogenic fire history. *Sediment records of biomass burning and global change*. 1997. Issue 3. Pp. 71–114.

340. Quick Change Costume. URL: https://www.quickchangedance.com/quick-change-history/ (дата звернення: червень 2023).

341. Radbourne J., Glow H., Johanson K. The audience experience: A critical analysis of audiences in the performing arts: manual. *Bristol: Intellect*. 2013. Issue 3. P. 143–158.

342. Ralley R. Magic: A Beginner's Guide: practical manual. New York: Simon and Schuster, 2012. 288 pp.

343. Rao B. Magical: How Magic and its Star Performers Transformed the Entertainment Economy. Bharat Rao, 2019. 198 p.

344. Rein K. «The Vanishing Lady», the railway, and illusions of movement. *Illusion in Cultural Practice.* London: Routledge, 2021. Pp. 87–102 URL: https://www.taylorfrancis.com/chapters/oa-edit/10.4324/9781003188278-8/vanishing-lady-railway-illusions-movement-1-katharina-rein (дата звернення: червень 2023).

345. Regula D. The mysteries of Isis: Her worship and magick. St. Paul: Llewellyn Worldwide, 1995. 294 pp.

346. Rieiro H., Martinez-Conde S. Stephen L. Macknik Perceptual elements in Penn & Teller' «Cups and Balls» magic trick. *PeerJ*. 2013. 1:e19. DOI 10.7717/peerj.19

347. Rissanen O., Pitkänen P., Juvonen A., Kuhn G., Hakkarainen K. Expertise among professional magicians: an interview study. *Frontiers in Psychology*. 2014. Issue 5. Pp. 23–32.

348. Rensink R.A. The Modeling and Control of Visual Perception. *In Integrated Models of Cognitive Systems*, 2007. Pp. 132–148.

349. Robert A. Stebbins Making Magic: Production of a Variety Art. *Journal of Popular Culture*. March 2004. Pp. 116–126. DOI: 10.1111/j.0022-3840.1982.00116.x

350. Roberson J. Archival Legerdemain: Robert-Houdin, Houdini and the Book. Nineteenth Century Theatre and Film. 2016. Issue 1. Pp. 67–87.

351. Roberson J. A. Exploring Religion in Ancient Egypt. *Journal of the American Research Center in Egypt*, 2017. Issue 53. Pp. 340–343.

352. Roman Royss . URL: https://www.instagram.com/romanroyss?igsh=czc2Z3JjYTl3MGpj(дата звернення: квітень 2023).

353. Romero J. Borrea, Romero G., Gutiérrez J. M., Ramíre J. The 5th International Workshop of Innovation and Technologies (IWIT 2023) August 14-16, *2023*, Halifax, Nova Scotia, Canada. Pp. 532–537.

354. Romilly J. Magic and rhetoric in Ancient Greece. Harvard: Harvard University Press, 1975. 105 p.

355. Rose P. W. Sons of the gods, children of earth: ideology and literary form in Ancient Greece: London: Cornell University Press, 1992. 427 pp.

356. Rosenbaum J. Discovering Orson Welles. University of California Press, 2007. 346 p.

357. Schmidt L. E. From demon possession to magic show. *Ventriloquism, religion, and the enlightenment Church History*, 1998. Issue 2. Pp. 274–304.

358. Siegfried & Roy at the Mirage. URL: https://johncaird.com/siegfried-and-roy-at-the-mirage-mirage-las-vegas/(дата звернення: квітень 2023).

359. Shanghai International magic fest. URL: https://www.citynewsservice.cn/events/Curtain-rises-on-13th-Shanghai-International-Magic-Festival-gnoveokp (дата звернення: травень 2023).

360. Shanghai International magic fest. Program. URL: https://english.shanghai.gov.cn/en-Latest-WhatsNew/20240813/1a45d80e3ae24b36975f8ea9ebf55939.html(дата звернення: травень 2024).

361. Shenzhen International magic fest. URL: http://www.eyeshenzhen.com/content/2018-01/30/content_18370988.htm(дата звернення: вересень 2023).

362. Simpson A. W. Revisiting the role of Popular Culture in supporting the anti-Apartheid Movement (1970s-1980s). *Political messaging in music and entertainment spaces across the globe.* 2022. (Vol. 1). Pp.111–117. https://www.researchgate.net/publication/361410814_Revisiting_the_role_of_Popular_Culture_in_supporting_the_anti-Apartheid_Movement_1970s-1980s(дата звернення: вересень 2022).

363. Solomon M. Disappearing tricks: Silent film, Houdini, and the new magic of the twentieth century: scholarly book. University of Illinois Press. 2010. 189 pp.

364. Somerville K. Straight magic: Houdini and the artof illusion. The Missouri Review. 2013. Issue 2. Pp. 99–120.

365. Sorensen J. A. Cognitive theory of magic. London: Rowman, Altamira. 2007. 224 p.

366. Spassova-Dikova J. Miracles and Magic in the Performing Arts. Études balkaniques. 2019. Issue 1. Pp. 118–138.

367. Standage T. The Turk. The Life and Times of Famous Eighteenth-Century Chesss-Playing Machine: scholarly book. New York: Walker &Co. 2002. 296 p. URL: https://archive.org/details/turklifetimesoff00stan/page/n13/mode/2up (дата звернення: жовтень 2024).

368. Stebbins R. A. Making magic: Production of a variety art. *The Journal of Popular Culture*. 1982. Issue 16. Pp. 116–126.

369. Steven Frayne. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Steven_Frayne

370. Stoddart H. Rings of desire: Circus history and representation. Manchester University Press, 2000. 205 p.

371. Stratton K. B., Kalleres D.S. Daughters of Hecate : women and magic in the ancient world : scholarly book. New York : Oxford University Press, 2014. 584 p.

372. Subbotsky E. Magical Thinking—Reality or Illusion? *The Psychologist*. 2004. Vol. 17. No 6. Pp.336–339.

373. Teeter E. Religion and ritual in ancient Egypt. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 184 p.

374. Timberg B. M. Television talk: A history of the TV talk show. University of Texas Press. 2002. Issue 6. Pp. 52–54

375. The Grand Illusion: How and Why Magic Works URL: https://www.spiegeloog.amsterdam/the-grand-illusion-how-and-why-magic-works/ (дата звернення: квітень 2023).

376. The Society of magicians «American convention» URL: https://www.magicsam.com/(дата звернення: квітень 2023).

377. The story behind Piccadilly's lost hall of wonders URL: https://memoirsofametrogirl.com/2020/06/19/egyptian-hall-piccadilly-history-london/ (дата звернення: квітень 2023).

378. Turner E. C. Box of Tricks: A Critical Analysis of Twenty-First Century Televised Performance Magic by A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in Theatre and Performance Studies University of Warwick, School of Theatre & Performance Studies and Cultural & Media Policy Studies March 2018. 209 p.

379. TV «Criss Angel Mindfreak». URL: https://m.imdb.com/title/tt0461622/(дата звернення: квітень 2024).

380. TV «Dynamos Estate of Mind».URL: https://m.imdb.com/title/tt0818198/(дата звернення: березень 2024).

381. TV «The magic of ABC» URL: https://m.imdb.com/title/tt2748250/(дата звернення: березень 2024).

382. TV show «The Magic Land of Allakazam». URL: https://m.imdb.com/title/tt0460657/(дата звернення: квітень 2024).

383. TV «The magic of David Copperdfield» URL: https://m.imdb.com/title/tt0292585/ (дата звернення: грудень 2023).

384. TV The Phantom of Opera». URL: https://m.imdb.com/title/tt0292585/ (дата звернення: квітень 2024).

385. TV show «The Paul Daniel's magic Show». URL: https://m.imdb.com/title/tt0170994/ (дата звернення: грудень 2024).

386. Vytkalov S., Iryna Petrova, Adriana Skoryk, Olena Goncharova, Volodymyr Vytkalov, Inna Antipina Establishment of cultural industries in Ukraine: implementation of foreign practices. *Journal of law and sustainable development.* 2023. Vol.11. № 3. Pp. 1–15.

387. Wang C. M., Huang Q. J. Design of a Technology-Based Magic Show System with Virtual User Interfacing to Enhance the Entertainment Effects. Applied Sciences. 2024. Issue 14. Pp. 30–38.

388. Waswo R. Language and Meaning in the Renaissance. New Jersey: Princeton University Press, 2014. 307 p.

389. Williams H., McOwan P. W. Magic in pieces: An analysis of magic trick construction using artificial intelligence as a design aid. *Applied artificial intelligence*. 2016. Issue.30 (1). P 16–28.

390. Williams J. R. Mephisto's Magical Mystery Tour: Goethe, Cagliostro, and the Mothers in Faust, Part Two. *Publications of the English Goethe Society*. 1988. Issue. 58 (1). Pp. 84–102.

391. Wise J. Dionysus writes: the invention of theatre in Ancient Greece. London: Cornell University Press, 1998. 260 p.

392. Wojciech N., Guilhem J. Personality traits as determinants of mindfulness in FISM World Champions of Magic. *Przegląd Psychologiczny*. 2021. Issue. 64 (3). P. 133–144.

393. Won J., Lee J. Shadow theatre: discovering human motion from a sequence of silhouettes. ACM Transactions on Graphics (TOG). 2016. Issue. 35 (4). Pp. 1–12.

394. Wonders of the Universe. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Wonders_of_the_Universe (дата звернення: квітень 2023).

395. Wurst B. Globalization and Sustainability of Regions: The Role of Cultural and Creative Industries in Cutural Policies and their Implications for Regional Development – A Case Study of the Czech Republic. SHS Web of Conferences 74, 04032 (2020). Globalization and its Socio-Economic Consequences 2019. URL:https://www.shs-conferences.org/articles/shsconf/abs/2020/02/shsconf_glob2020_04032/shsconf_glob2020_04032.html (дата звернення: квітень 2023).

396. Zafirovski M. The enlightenment and its effects on modern society. Texas: University of North Texas. 2010. 361 p.

397. Zambelli P. White Magic, Black Magic in the European Renaissance. Studies in Medieval and Reformation Traditions / General Editor Andrew Colin Gow. Leiden: «Brill», 2007. 292 p.

398. Zika C. Exorcising our demons: magic, witchcraft and visual culture in early modern Europe: scholarly book. Boston: Brill, 2021. 596 p.

399. Zhang H. Festival celebrations as public pedagogies in contemporary China: Spectacles, narratives, and globalized imagination of national identity / ProQuest Dissertations and Theses. Ph.D., United States - California: University of California, Los Angeles, 2010. 255 p.

400. 1st International magic festival in Ukraine. URL: https://www.facebook.com/groups/274576469386217/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: січень 2025).

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації

Статті у наукових фахових виданнях України, затверджені МОН України

1. Жаворонков М. М. Конфігурація фестивального процесу мистецтв ілюзіонізму в діалогах міжкультурної взаємодії. *Вісник Маріупольського державного університету Серія: Філософія, культурологія, соціологія.* 2022. Вип. 23. С. 45–56. DOI: https://doi.org/10.34079/2226-2849-2022-12-23-45-57

2. Жаворонков М. М. Витоки феномену ілюзіонізму в синкретичних формах культури. *Культура і сучасність: альманах* 2022. Вип. 2. С. 60–65. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2022.270548

3. Жаворонков М. М. Мистецтво ілюзіонізму в контексті сучасних тенденцій розвитку креативних індустрій України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2023. № 4. С. 32–37. DOI: https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2023.293713

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

4. Жаворонков М. М. Ігровий процес «ілюзіонізму» в соціокультурному просторі України. *Матер. II Міжнарод. наук.-практ. конф. «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство», 10 листопада 2021 року, м. Київ.* Київ, 2021. С. 7–8.

5. Жаворонков М. М. Комунікативний аспект творчої діяльності представників жанру «ілюзія та маніпуляція» в українській діаспорі.

Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «100 років української культури в екзилі», 8-10 грудня 2021 року, м. Київ. Київ, 2021. С. 122–123.

6. Жаворонков М. М. Національний освітній процес мистецтва ілюзіонізму як невід'ємна складова інтеграційного симбіозу європейського освітнього простору. *Збірник наукових праць XVIII Міжнародної науково-практичної конференції «Методологія сучасних наукових досліджень», 12–13 травня 2022 року. м. Харків.* Харків: ХНПУ, 2022. С. 28–30.

7. Жаворонков М. М. Парадигма мистецтва ілюзіонізму як невід'ємна складова інформаційно-комунікативного простору України. *Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації», 21–22 червня 2022 року, м. Київ.* Київ, 2022. С 28–29.

8. Жаворонков М. М. Мистецтво ілюзіонізм як невід'ємна частина культурних і креативних індустрій. *III Всеукраїнська науково-практична конференція «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство», 10 листопада 2022 року. м. Київ.* Київ, 2022. С.64–65.

9. Жаворонков М. М. Креативні технології мистецтва ілюзіонізму в рамках соціокультурної діяльності. *V Всеукраїнська науково-практична конференція «Синтез мистецької науки, освіти та творчості в Україні та глобальному культурному просторі», 23–24 березня 2023 року, м. Ужгород.* Ужгород: АКМ, 2023. С.98–99.

10. Жаворонков М. М. Мистецтво ілюзіонізму в рамках культурного простору сучасності. *II Міжнародна наукова конференція «У пошуках нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур», 16–17 травня 2024 року. м. Київ.* Київ, 2024. С. 515–517.

Відомості про апробацію основних положень дисертаційної роботи

ІІ Міжнародна науково-практична конференція «Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство» (Україна, Київ, 10 листопада 2021 р., очна форма участі – публікація тез); Всеукраїнська науково-практична конференція «100 років української культури в екзилі» (Україна, Київ, 8-10 грудня 2021 р., очна форма участі – публікація тез); Міжнародна науково-практична конференція «Методологія сучасних наукових досліджень» (Україна, Харків, 12–13 травня 2022 р., очна форма участі – публікація тез); Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації», (Україна, Київ, 21–22 червня 2022 р., заочна форма участі – публікація тез); ІІІ Всеукраїнська науково-практична конференція «Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство» (Україна, Київ, 10 листопада 2022 р., заочна форма участі – публікація тез), V Всеукраїнська науково-практична конференція «Синтез мистецької науки, освіти та творчості в Україні та глобальному культурному просторі» (Україна Ужгород, 23–24 березня 2023 р., заочна форма участі – публікація тез); ІІ Міжнародна наукова конференція «У пошуках нових сенсів полікультурного світу. Повоєнний діалог культур» (Україна, Київ, 16–17 травня 2024 р., заочна форма участі – публікація тез).