

ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

## МАТЕРІАЛИ

ІХ Міжнародної науково-практичної конференції

**«АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ  
УКРАЇНСЬКОГО ТА ЗАРУБІЖНОГО  
МИСТЕЦТВ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ,  
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ,  
ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТИ»**

24–26 травня 2024 року



Львів – Торунь  
Liha-Pres  
2024

### ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ КОМІТЕТ

**Андрущенко Віктор Петрович** – доктор філософських наук, професор, член-кореспондент НАН України, академік НАПН України, заслужений діяч науки і техніки України, ректор Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

**Цьобь Анатолій Васильович** – доктор наук з фізичного виховання і спорту, професор, заслужений діяч науки і техніки України, ректор Волинського національного університету імені Лесі Українки;

**Охманюк Віталій Федорович** – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки;

**Хацінський Ярослав** – PhD, професор, завідувач кафедри музичного мистецтва Поморської академії у Слупську (Польща);

**Русаков Сергій Сергійович** – кандидат філософських наук, доцент, в.о. директора Навчально-наукового інституту філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

**Федоришин Василь Ілліч** – доктор педагогічних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

**Розова Тамара Вікторівна** – доктор філософських наук, професор, завідувач кафедри філософської антропології, філософії культури та культурології Навчально-наукового інституту філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

**Прокопович Тетяна Анатоліївна** – кандидат психологічних наук, доцент, заступник декана факультету культури і мистецтв з наукової роботи Волинського національного університету імені Лесі Українки;

**Каленюк Ольга Миколаївна** – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри образотворчого мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки;

**Авраменко Дмитро Костянтинівич** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну Волинського національного університету імені Лесі Українки;

**Зарицький Андрій Олександрович** – заслужений артист України, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки;

**Козачук Олег Дмитрович** – заслужений працівник культури і мистецтв України, доцент кафедри хореографії Волинського національного університету імені Лесі Українки;

**Москвич Ольга Дмитрівна** – кандидат філософських наук, доцент, завідувач кафедри культурології Волинського національного університету імені Лесі Українки;

**Віхляев Михайло Юрійович** – доктор юридичних наук, професор, директор Центру українсько-європейського наукового співробітництва.

**Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти** : матеріали ІХ Міжнародної науково-практичної конференції (с. Світязь Шацького району Волинської області, 24–26 травня 2024 року) ; Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2024. 296 с.

ISBN 978-966-397-390-6

УДК 7((477)+(100))(062.552)

ISBN 978-966-397-390-6

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2024

© Українсько-польське наукове видавництво «Liha-Pres», 2024

# ЗМІСТ

## **КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ТА ЇЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ В УМОВАХ ВІЙНИ Й КОНФЛІКТІВ: ДОСВІД УКРАЇНИ ТА ІНШИХ КРАЇН**

Гурт «The Beatles» як представник контр-культурного руху хіпі <b>Бондарук У. А., Пригода-Донець Т. М.</b> .....	9
Звуковий ландшафт як частина культурної спадщини <b>Ворожейкін Є. П.</b> .....	11
Формування культурної пам'яті в Україні: аналіз на прикладі сучасних культурних практик в контексті Memory Studies <b>Марченко В. С.</b> .....	13
Музично-виконавське мистецтво в умовах війни <b>Новакович М. О., Шиманський П. Й.</b> .....	17
Феномен альтернативної історії: формування наративів пригадування <b>Осадча Л. В.</b> .....	20
Втрачена дерев'яна архітектура середмістя Кременця 20-30-х років XX століття <b>Панфілова О. Г.</b> .....	23
Проблема збереження культурної спадщини творців образотворчого мистецтва в Україні під час війни <b>Прокопович Т. А.</b> .....	27
Парад атракціонів у культурі повсякдення як образ майбутнього <b>Розова Т. В., Чорна Л. В.</b> .....	30
Авангард української вишивки: традиції і сучасні культурні форми <b>Тігор Д. І., Шостак В. М.</b> .....	33
Захист та збереження нерухомих об'єктів культурної спадщини в реаліях російсько-української війни <b>Шевченко Н. В.</b> .....	37
<b>СУЧАСНА МОВА УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНОМУ МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ</b>	
Кухня Південної Кореї у контексті західної культури <b>Голян М. І., Пригода-Донець Т. М.</b> .....	41
Феномен екопоселень: основні тенденції в Україні <b>Ковальчук Б. В., Пригода-Донець Т. М.</b> .....	43
Традиція як травма у сучасному українському медіапросторі <b>Пригода-Донець Т. М.</b> .....	46
<b>ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ</b>	
Образ Тараса Шевченка в українському інформаційному спротиві 2014–2023 рр. <b>Думич А. М.</b> .....	49

Особливості розробки дизайну книги-некрологу <b>Квач М. М., Дерман Л. М.</b> .....	52
Поетична місія воїна: особливості творчості Максима Кривцова <b>Клявзунік Б. В., Столярчук Н. М.</b> .....	54
Музичні інтерпретації поезій Лесі Українки в сучасному мистецтві <b>Коцюрба Н. Є.</b> .....	57
Виставкові проекти петриківського розпису як репрезентація української культурно-мистецької ідентичності за кордоном <b>Педан Т. В.</b> .....	60
Становлення та розвиток авторського бардівського мистецтва в Україні <b>Рось З. П.</b> .....	62
Емфатичні прийоми у воєнних творах Олександра Щетинського <b>Савченко Г. С.</b> .....	66
Про носіїв української традиції у мистецькому світі ХХ ст. (на прикладі діяльності Соломії Крушельницької) <b>Свинаренко Н. О., Баличева Л. В.</b> .....	69
Малярство поезії Олександра Валенти <b>Солярська-Комарчук І. О.</b> .....	71
Культурна ідентичність у полі культурологічної рефлексії <b>Столярчук Н. М.</b> .....	75
Збереження та просування української мови у соціальному плакаті <b>Цимбал В. Р., Дерман Л. М.</b> .....	79
<b>ЕТНІКА В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КОНЦЕПЦІЇ, НАПРЯМИ</b>	
Фантазійні мотиви у гутному склі Франца Черняка <b>Берлач О. П.</b> .....	83
<b>СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ СОЦІАЛЬНО-КРИТИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ</b>	
Роль соціального плакату під час російсько-української війни <b>Кузьмич В. В., Дерман Л. М.</b> .....	86
Особливості мотивації працівників у сфері культури <b>Науменко О. А.</b> .....	90
Солидарність як прояв смислотворчого потенціалу арттринку <b>Русаків С. С.</b> .....	93
<b>МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ</b>	
Культурна аналітика Лева Мановича як метод дослідження медіамистецтва <b>Головей В. Ю.</b> .....	97
Мистецтво на екрані: як цифрові технології змінюють мистецьку критику <b>Григорішин Д. С.</b> .....	100

Використання культурних артефактів та творів мистецтва для фандрейзингу ресурсів в умовах війни <b>Грушецький В. В.</b> .....	<b>102</b>
Перформативне мистецтво в епоху соціальних мереж: культурологічний аналіз нових можливостей <b>Железняк Д. С.</b> .....	<b>105</b>
Функції світлини в контексті медіатрансформацій у культурі та розвитку нейромереж <b>Москвич О. Д.</b> .....	<b>110</b>
Аналоговий колаж у ХХІ столітті: художні аспекти <b>Орман Н. І., Дерман Л. М.</b> .....	<b>113</b>
Instagram як сучасний інструмент виробництва та споживання культурного контенту <b>Станкевич Р. О.</b> .....	<b>117</b>
Музика та кіно як напрям мистецтва в сучасному соціокультурному житті суспільства <b>Чорний Р. В.</b> .....	<b>119</b>
Споживання як чинник популяризації мистецтва в соціальних мережах <b>Чуріна Д. К.</b> .....	<b>123</b>
<b>ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ЯК ПРОЦЕС ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВ</b>	
Діджиталізація мистецтва: український NFT-арт <b>Грицина К. В., Москвич О. Д.</b> .....	<b>126</b>
Цифрові технології та їх вплив на швейну промисловість України <b>Дьогтев А. В., Дерман Л. М.</b> .....	<b>129</b>
Медіаграмотність в умовах війни: культурологічний аналіз <b>Савченко К. О.</b> .....	<b>132</b>
Цифровізація та культурні інституції: аналіз впливу та перспектив <b>Скорород А. О.</b> .....	<b>136</b>
Саморозвиток майбутніх дизайнерів та фахівців технологічної освіти з використанням дистанційних платформ <b>Чернова Т. Ю.</b> .....	<b>139</b>
<b>ІННОВАЦІЇ У МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ</b>	
Постмодерні мотиви кінематографу <b>Білокобильський Б. Ю.</b> .....	<b>142</b>
Специфіка проектування настільного календаря на кожен день року <b>Борисова С. В., Семенова Є. І.</b> .....	<b>144</b>
Ризики цифровізації у креативних індустріях <b>Вовк А. А., Дерман Л. М.</b> .....	<b>148</b>

Соціальна значимість «концептуального надлишку» мистецтва (на прикладі творчості Джона Кейджа та Роберта Раушенберга) <b>Гончаренко К. С.</b> .....	151
Культурологічні наративи крізь призму сучасного дизайну <b>Дядюх-Богатько Н. Й.</b> .....	153
Особливості розробки дизайну інклюдивних застосунків <b>Львіна І. О., Дерман Л. М.</b> .....	156
Природні аналоги у дизайні: методи моделювання об'єктів <b>Кривенко О. В., Жу Чанпу</b> .....	159
Актуальність розвитку етноконтенту в дизайн-освіті України: теоретико-методологічний аспект <b>Павлунь В. Р.</b> .....	163
Ліногравюра у графічному дизайні ХХІ століття <b>Первих І. І.</b> .....	167
Сучасні складові у формуванні дизайну інтер'єрного простору із використанням арт-об'єктів <b>Пилипчук О. Д.</b> .....	170
Інтерактивне кіно: адаптація кінематографічних прийомів до ігрових механік <b>Поберайло О. А.</b> .....	174
Образ смерті в українському кінематографі 2014–2024 р. <b>Позняк О. Ю.</b> .....	177
Експериментальний дизайн друкованої книги: концепції трансформації <b>Склярєнко Н. В.</b> .....	179
Репрезентація української культури в цифровому живописі <b>Спасскова О. П.</b> .....	183
Актуальні тенденції сучасного образотворчого мистецтва через призму війни <b>Тарасюк І. І., Шокало А. В.</b> .....	186
Репрезентація образів скандинавської міфології у сучасній літературі <b>Терещук М. М., Столярчук Н. М.</b> .....	189
Особливості та результати впровадження сучасних технологій (Laser cutter, 3D Printer, Milling machine, Personal computer, спеціальні графічні редактори) <b>Харламенко В. Б., Шатова О. В.</b> .....	193
Проблеми модернізації традиційної академічної методики рисунку цифровими камерами гаджетів <b>Черкесова І. Г.</b> .....	196
Історико-культурологічний дискурс розвитку народно-інструментального мистецтва в КНР <b>Чжу Сиси</b> .....	199
Штучний інтелект як двигун інновацій у мистецтві та дизайні України <b>Шатова О. В., Харламенко В. Б.</b> .....	202

Інноваційні онлайн-можливості для самореалізації художника <b>Шеломанова Ю. М.</b> .....	205
Нові технології та креативні індустрії в культурно-мистецькому просторі Волині <b>Шостак В. М.</b> .....	207
Performative stage practices as acute social messages to the modern cultural space <b>Shumakova S. M.</b> .....	211
Архетипи української ментальності у творчості Василя Довжика – Олени Лис <b>Якимчук О. М.</b> .....	213
Флейтове мистецтво Китаю у культурологічній ретроспективі <b>Ян Цзечжоу</b> .....	216
<b>МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ</b>	
Про українську музику як світоглядний інструмент формування культурного коду в навчальному процесі (питання методології) <b>Борисова С. В., Литвинов О. М.</b> .....	219
Технічні інновації: огляд сучасних технологій та програмного забезпечення для оптимізації процесу запису вокалу <b>Голощук О. О.</b> .....	223
Методичні аспекти роботи над ансамблевими фортепіанними творами <b>Гордійчук Л. В.</b> .....	227
Роль хорової музики у житті й творчості М. Лисенка <b>Гулечко К. М.</b> .....	229
Формування вокальної майстерності здобувачів освіти в контексті системного підходу <b>Зарицька А. А.</b> .....	231
Особливості розвитку вокально-технічних навичок у класі естрадного співу <b>Зарицький А. О.</b> .....	233
Педагогічні принципи формування навичок слухового самоконтролю майбутнього вчителя музичного мистецтва на заняттях з інструментального ансамблю <b>Ісаєнко Г. П.</b> .....	235
Інноваційні аспекти вокальної підготовки здобувачів освіти <b>Кириченко І. О.</b> .....	238
Митці Волині. Світлана Ябковська та ансамбль бандуристів «Струни серця» <b>Коляда Ю. А., Ябковська С. П.</b> .....	240
Звукове оформлення сценічного дійства у процесі підготовки майбутніх акторів за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво <b>Корякін О. О.</b> .....	243
Сучасні методи викладання гри на баяні/акордеоні <b>Коцюрба Б. Б.</b> .....	247

Formation of soft skills of students of artistic and pedagogical education <b>Kulikova S. V.</b> .....	249
Мюзет як один з жанрів акордеонного та інструментально-ансамблевого виконавства Франції <b>Кучерук В. Ф.</b> .....	252
«Добрий вечір, паніміматко» П. Ніщинського <b>Лапчук Б. М.</b> .....	254
Сонатна творчість Й. Гайдна та Л. Бетховена: порівняльний аспект <b>Леміш О. Л.</b> .....	257
Практичні аспекти активізації музичного мислення здобувачів вищої освіти в процесі вивчення дисциплін мистецького спрямування <b>Мазур І. В.</b> .....	260
Особливості ансамблевої гри в контексті інструментального скрипкового виконавства в мистецьких закладах освіти <b>Охманюк В. Ф., Томчук Н. С.</b> .....	264
Виконавські навички музиканта-педагога: психолого-педагогічний аспект <b>Панасюк С. Л.</b> .....	267
Роль концертмейстера та його взаємодія з виконавцями <b>Пом'яновська Н. В., Мельник Л. В.</b> .....	269
Аспекти формування та стратегії розвитку сценічних навичок здобувачів освіти <b>П'явка К. М., Павлюк Н. М., П'явка І. М.</b> .....	272
Гейміфікація у процесі імплементації елементів дистанційного навчання у процесі вокальної підготовки здобувачів вищої освіти <b>Фоломєєва Н. А.</b> .....	275
Модернізація диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва: сучасні тенденції та перспективи розвитку <b>Шкоба В. А.</b> .....	279
Вдосконалення змісту диригентсько-хорової підготовки студентів вищої школи: формування навичок хорового менеджменту <b>Ярмолюк О. В.</b> .....	282
<b>ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ТА ЄВРОПИ</b>	
<b>ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ</b>	
Гнучкість як важлива фізична якість виконавця класичного танцю <b>Замлинний В. С.</b> .....	286
Танець як знаковий код українського народу <b>Кіндер К. Р., Козачук О. Д.</b> .....	289
Наталя Солошенко-Гиривська – українська мисткиня та громадська діячка <b>Косаковська Л. П.</b> .....	291
Вплив танцю фламенко на становлення хореографічної лексики посодобля <b>Кутузов М. Ю.</b> .....	294



# КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА ТА ЇЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ В УМОВАХ ВІЙНИ Й КОНФЛІКТІВ: ДОСВІД УКРАЇНИ ТА ІНШИХ КРАЇН

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-1>

## ГУРТ «THE BEATLES» ЯК ПРЕДСТАВНИК КОНТР-КУЛЬТУРНОГО РУХУ ХІПІ

**Бондарук У. А.**

*студентка IV курсу факультету культури і мистецтв*

**Пригода-Донець Т. М.**

*кандидат філософських наук,*

*доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

**Постановка проблеми.** Феномен музики хіпі виник під впливом протесту проти війни у В'єтнамі, расової дискримінації, довкілля та загальних соціальних проблем. Хіпі вважали, що музика може бути засобом виразу своїх поглядів та протесту, а також засобом об'єднання людей. Хіпі-музика була відома своєю психоделічною, рок-н-рольною та фольклорною складовими, а також текстами, що спонукали до роздумів та самовираження. Ставлення до глобальних проблем, таких як війни, расизм, екологічна криза, були ключовими темами для хіпі. Основною метою було створення мирного та толерантного суспільства, де кожен міг самовиражатися та бути справжнім. Сам сенс існування хіпі полягає у прагненні до свободи, миру, братерства та гармонії з природою. Цей рух нагадує нам про важливість розуміння, співчуття та доброзичливості у відносинах як з людьми, так і з природою. Хіпі з'явилися в районі Хейт-Ешбері поблизу Сан-Франциско. Місцева влада не звертала на них серйозної уваги, поки влітку 1967 року в Монтерреї не відбувся перший Peep Festival and the Music of Destiny, який пізніше назвали «Золотим Літом Любові». Приблизно 50 000 людей з «Покоління закоханих» відвідали Монтеррей у яскравих перлах, стилях «Levi's», дзвінких дзвіночках і химерних квітчастих сукнях. Чудове, справжнє свято без колон і процесій, свято, коли на сцені майоріли транспаранти «Любов, Квіти, Музика». Спонтанний вилив радості та емоцій вилився в легендарний концерт просто неба: Big Brothers & Janis Joplin, Jefferson Airplane, Grateful Dead. Хіпі – народ мистецтва [1].

Музика хіпі охоплювала широкий спектр жанрів і стилів, відображаючи еkleктичні смаки та цінності спільноти хіпі. Музиці хіпі був притаманний дух свободи та експериментів. Артисти та гурти не боялися розширювати музичні кордони, змішуючи жанри, поєднуючи елементи східної та західної музики та досліджуючи нові звукові ландшафти. У 1960-х роках «The Beatles» були на передовій музичних інновацій, постійно розширюючи межі популярної музики. Їхні експерименти з новими звуками, студійними технологіями та стилями написання пісень резонували з духом пошуку та експериментів, що був характерний для руху хіпі.

**Мета дослідження** – здійснити аналіз впливу творчості «The Beatles» на культуру хіпі.

**Результати дослідження.** Гурт часто асоціюють з рухом хіпі, особливо в останній частині їхньої кар'єри, через їхні експерименти з психоделічним роком та прихильність до контркультурних цінностей 1960-х років. Хоча «Бітлз» починали як більш традиційний поп- і рок-гурт на початку 1960-х, їхня музика значно еволюціонувала протягом десятиліття. У середині та наприкінці 1960-х років ліверпульська четвірка випустила такі альбоми, як «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» та «Magical Mystery Tour», які продемонстрували їхнє дослідження психоделічного року. Ці альбоми відрізнялися інноваційною студійною технікою, сюрреалістичною лірикою та поєднанням музичних стилів, на які вплинули індійська музика, авангардні експерименти та психоделічний рух, що тільки-но зароджувався. У середині та наприкінці 1960-х, коли розквітала контркультура хіпі, музика та імідж британського гурту «The Beatles» зазнали значної трансформації, яка відображала та резонувала з ідеалами цього руху. Такі пісні, як «All You Need Is Love», «Lucy in the Sky with Diamonds» та «Strawberry Fields Forever» є символічними для психоделічної та утопічної атмосфери, яка стала синонімом руху хіпі. Експерименти гурту з наркотиками, зокрема з ЛСД, вплинули на їхнє звучання і ліричний зміст у цей період, посиливши психоделічний характер їхньої музики. У своїх текстах «The Beatles» часто коментували соціальні та політичні питання свого часу, що відповідало активістському духу руху хіпі [2]. Наприклад, пісня «Revolution» піднімала тему миру, антивоєнних настроїв та контркультурного опору, відображаючи занепокоєння та прагнення покоління хіпі. Окрім музичних експериментів, «Бітлз» також прийняли цінності культури хіпі, підтримуючи мир, любов і духовні пошуки. Вони відкрито виступали проти війни у В'єтнамі та брали участь у різних антивоєнних протестах і демонстраціях. Вплив «The Beatles» на рух хіпі вийшов за межі їхньої музики. Їхній загальний імідж вплинув на стиль епохи: яскравий психоделічний одяг та експерименти зі східною духовністю надихнули ціле покоління молодих людей на пошуки альтернативного способу життя. Окрім музичних експериментів, учасники колективу

відіграли важливу роль у знайомстві західної аудиторії зі східною духовністю та філософією. Їхній інтерес до трансцендентальної медитації, йоги та індійського містицизму, особливо через зв'язок з Махаріші Махеш Йогі, резонував з духовними пошуками багатьох хіпі, які прагнули просвітлення та внутрішнього спокою [1].

**Висновки.** Величезна популярність і культурний вплив рок-гурту надали їм платформу для поширення ідеалів хіпі на світову аудиторію. Їхні заклики до миру, любові та єдності знайшли відгук у мільйонів шанувальників по всьому світу, сприяючи популяризації цінностей та естетики контркультури хіпі за межами її низових витоків. Перетворення «The Beatles» на символ руху хіпі стало свідченням їхньої багатогранності, креативності та культурної значущості. Приймавши дух часу і втілюючи його у своїй музиці та публічному образі, вони стали більше, ніж просто гуртом – вони стали іконами культурної революції, що визначила цілу епоху.

#### Література:

1. The History of the Beatles. URL: <https://beatlescityexplorer.co.uk/the-beatles-history/> (дата звернення: 18.04.2024)

2. Hippie Music: Inspiring Unity, Social Justice, and Change. URL: <https://www.bridportmusic.co.uk/hippie-music/> (дата звернення: 18.04.2024)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-2>

## ЗВУКОВИЙ ЛАНДШАФТ ЯК ЧАСТИНА КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

**Ворожейкін Є. П.**

*кандидат філософських наук,*

*старший викладач кафедри філософської антропології,*

*філософії культури та культурології*

*Український державний університет імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Частіше об'єктами збереження культурної спадщини стають артефакти, наприклад: старовинні книги, картини, скульптури, мозаїка, будівлі тощо. Але культурна спадщина не обмежується тільки матеріальними об'єктами, до неї можна віднести все, що створює міст між минулим та майбутнім, щоб зберігати історично мінливу систему цінностей. Ці цінності визначають люди на основі свого досвіду та

світосприйняття. Досвід може складатися з багатьох аспектів, деяких з яких не відразу можуть усвідомлюватися, зокрема, звукові характеристики простору.

Звуки є невід'ємною частиною повсякденного життя та його сприйняття. Задовго до того, як ми навчимося говорити, звуки й образи формують світ, у якому ми живемо [2, с. 17].

У другій половині ХХ ст. Реймонд Мюррей Шефер сформував концепцію звукового ландшафту. Він використав її для підкреслення екологічної ситуації того історичного періоду [4]. За останні роки звуковий ландшафт приверну увагу різних дисциплін за межами акустичної екології. Документація політичних, соціальних та культурних зміни через звук стали ефективним засобом для кращого розуміння взаємовідносин людей з місцями, а також культурними та політичними проблемами, які при цьому переживаються [1, с. 7]. Ці дослідження показали, що звук може розповісти про специфіку події, а також сприяти створенню відчуття місця. Тобто, звук може викликати спогади про минулий досвід, який є частиною нашого зв'язку з місцем, культурою та спільнотою. У такому разі звуковий ландшафт варто розглядати як частину культурної спадщини. Його опис, архівація звуків та створення звукових карт може бути важливим для валоризації та підтримки унікальності культурної спадщини. Цей аспект поки не є дуже поширеним та глибоко дослідженим. Пенні О'Коннор стверджує, що інтерпретація естетичної цінності, яка зазвичай застосовується, дає лише часткове розуміння мультисенсорної значущості особливості місць, оскільки акцент до візуальних якостей переважає над іншими відчуттями [3, с. 371]. Естетична цінність культурних пам'яток, які вносяться до списку спадщини часто обмежується візуальною естетикою, також мало уваги приділяється визначенню культурних акустичних цінностей (місць, які в минулому цінувалися спільнотами за свої звукові характеристики) [3, с. 362].

Шефер розподіляв звуковий ландшафт на три рівні звуку: «лейтмотиви» – фонові звуки, які утворюють основу звукового ландшафту; «звукові сигнали» – звуки переднього плану, які є більш чіткими; «звукові знаки» – звуки, які мають особливе значення для місцевих спільнот [4, с. 9-10]. Цю схему можна використати для визначення та збереження різних аспектів звукового ландшафту. У одному випадку, звук може бути частиною загального естетичного досвіду приналежному певному об'єкту культурної спадщини, наприклад, звуковий ландшафт церкви. У іншому, він буде сам представляти унікальний культурний об'єкт, наприклад, звук дзвону.

Отже звуковий ландшафт варто розглядати як важливу частину культурної спадщини, тому він заслуговує на збереження. Особливо це актуально в українському культурному контексті. Повномасштабне вторгнення Росії в Україну актуалізувало проблему збереження пам'яток української культури. Український звуковий ландшафт двічі

опинився під загрозою зникнення через забруднення акустичного середовища звуками війни та знищення об'єктів культурної спадщини, які створювали звук чи мали особливі акустичні характеристики. Тому архівації сучасних культурних звукових ландшафтів української культури має вирішальне значення для передачі нинішнього звукового ландшафту наступним поколінням з метою збереження культурної ідентичності.

### **Література:**

1. Martin B. Soundscape Composition: Enhancing our understanding of changing soundscapes. *Organised Sound*. 2017. Vol. 23, no. 1. P. 20–28. URL: <https://doi.org/10.1017/s1355771817000243> (date of access: 28.04.2024).
2. Neonatal Musicality: Do Newborns Detect Emotions in Music? / E. Nagy et al. *Psychological Studies*. 2022. URL: <https://doi.org/10.1007/s12646-022-00688-1> (date of access: 28.04.2024).
3. O'Connor P. The Sound of Silence: Valuing Acoustics in Heritage Conservation. *Geographical Research*. 2008. Vol. 46, no. 3. P. 361–373. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1745-5871.2008.00529.x> (date of access: 28.04.2024).
4. Schafer R. M. The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world. Rochester, Vt: Destiny Books, 1994. 301 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-3>

## **ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ ПАМ'ЯТІ В УКРАЇНІ: АНАЛІЗ НА ПРИКЛАДІ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИК В КОНТЕКСТІ MEMORY STUDIES**

**Марченко В. С.**

*студентка I курсу*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

В контексті російсько-української війни, яка має значний вплив на суспільство, зокрема на культурну сферу, виникає потреба філософсько-культурологічного осмислення концепції культурної пам'яті. Дослідження спрямоване на аналіз основних концепцій, які вже вивчалися вченими у контексті культурної пам'яті, та їх застосування до пам'яток, що збереглися на території України.

Метою цієї наукової розвідки є аналіз концепції культурної пам'яті, виявити її проблематику та існування в сучасній соціокультурній ситуації в Україні з точки зору прикладного культурологічного аспекту. Важливим також є вивчення особливостей збереження та охорони унікальних культурних пам'яток, які формуються в нових умовах, спричинених війною.

15 квітня 2024 року група людей – волонтери оновили знак в'їзду в Донецьку область, так звану «Донецьку стелу», пофарбувавши для повернення колишнього вигляду з 2014 року, поряд зі стелою проїжджала велика кількість військових, волонтерів та цивільних, що залишали на ній написи з іменами, містами, побажаннями, наліпки бригад та волонтерських команд. Несподіване оновлення стели з видаленням всіх написів, які зроблені протягом десяти років російсько-української війни обурило не тільки військових, які пам'ятають імена полеглих побратимів, а й цивільних, що ставились до цього не просто як до топографічного знаку, а як до культурного об'єкту, що зберігає пам'ять.

Крім Донецької стели варто згадати так зване «Поле пам'яті» або просто «галявина з прапорцями». Розташована на Майдані Незалежності в Києві, маючи надзвичайно потужний сенс рефлексії, вона також є прикладом елементу пам'яті, але наразі не маючи статус пам'ятки України, не охороняється законом. Невідомо, якою буде реакція суспільства, якщо одного дня комунальне підприємство очистить цю галявину в центрі столиці.

Німецький єгиптолог Ян Ассман першим використав поняття «культурна пам'ять», проте він, як і чимало інших науковців говорить про неї вивчаючи memory studies – поняття, що існує в західному науковому дискурсі та означає вивчення використання пам'яті як інструменту для запам'ятовування минулого. В контексті Memory Studies, пам'ять вивчається в різних аспектах – колективна, соціальна, культурна, генетична та історична пам'ять. Отже, для аналізу культурної пам'яті потрібно буде звертатися також до досліджень «інших пам'ятей», адже досі довкола цих вивчень триває багато дискусій.

Актуальність концепції Memory Studies Я. Ассман вважає «відхід» покоління свідків «найтяжчих в анналах людської історії злочинів і катастроф». «Екзистенційна суть» захоплення темою пам'яті і спогадів полягає в тому, що, підходячи до природної межі, коли «живий» спогад свідка постає під загрозою зникнення, суспільство зіштовхується з потребою вироблення «культурних форм пам'яті про минуле» [1, с. 29–30]. На прикладі Донецької стели, «живим» спогадом є спогади військових безпосередньо, а їхні написи на стелі – «свідками» цих спогадів. Бо коли через багато років носіїв цих спогадів не стане, або зараз, коли військові віддають своє життя на війні, подібні культурні форми пам'яті будуть і є вже єдиними в своєму роді.

Поняття пам'яті має багато значень, так само і в різні епохи, тому для дослідження, можна визначити національну пам'ять наступним чином:

«феномен суспільної свідомості, селективно збережена нацією сукупність знань, уявлень та ціннісних оцінок тих подій минулого, які справили вирішальний вплив на її становлення, самоідентифікацію, державотворчі й цивілізаційні досягнення та консенсусно сприймаються в суспільстві як найбільш значущі для його самозбереження та конструктивного перспективного розвитку» [2, с. 149]. Тобто пам'ять як явище, та пам'ять як інструмент рефлексії минулого та розвитку майбутнього нації мають одну роль – збереження суспільно надважливої інформації, зокрема і через об'єкти культури.

Для ефективного культурологічного аналізу варто виокремити різницю між колективною та індивідуальною пам'яттю, оскільки культурна пам'ять є «формою колективної пам'яті, так як розділяється і визначається певною кількістю людей, що складають колектив на основі їх належності до конкретної культури» [1, с. 33]. Люди, що знаходяться не в тилу, військові та волонтери також становлять своєрідну «культуру», тому стела перш за все була їхньою формою пам'яті, заснована на індивідуальній, більше ніж суспільства в цілому. З точки зору історика Ніла Грегора, досвід впливає на культуру, безперечно; особистий досвід кожного, що перегукується з індивідуальною пам'яттю, можна обговорювати, і таким чином перетворювати на колективний. Колективний досвід і створює меморіали, або інші форми культурної пам'яті, що можуть уособлювати спільне відчуття горя.

Ассман виділяв чотири сфери пам'яті: міметична, предметна, комунікативна та культурна. «Стосовно культурної пам'яті, то вона не пов'язана з безпосереднім досвідом індивіда, а є областю формування смислу» [1, с. 33]. Метою об'єкту культурної пам'яті бути носієм певного сенсу, закладеного в нього навмисно чи ні, й при цьому візуально – естетична складова не така важлива. Таким чином, опираючись на ці судження, можна вважати Донецьку стелу в якості об'єкту культурної пам'яті.

В рамках дослідження було створено опитування про культурні пам'ятки та меморіалізацію на прикладі Донецької стели. В опитуванні взяло участь 37 людей, здебільшого цивільні та 16,2% військові. Майже 30% – люди 18-25 років, 8 людей до 18, 12 людей 40–60 років; майже 14% 25–40 років. Найбільша частка опитуваних – це здобувачі освіти закладів вищої освіти. На діяльність волонтерів більше половини (51%) відповіли «Не схвалюю», 16% – «Схвалюю»; 27% – «Не маю конкретної позиції» та 5,4% (2 людини) «Повністю підтримую». «Чи такі місця/пам'ятки мають охоронятися?»: 51,4% «Так». 35,1% «Можливо».

Донецька стела, як і «Поле пам'яті» не входять до Державного реєстру нерухомих пам'яток України, отже Закон України «Про охорону культурної спадщини» № 1805-III – Закон України, прийнятий Верховною Радою 8 червня 2000 року не захищає їх, хоча вони підпадають під опис «нерухомих об'єкт культурної спадщини» та «пам'ятка культурної спадщини» Діяльність волонтерів не була

незаконною, а лише в очах більшості суспільства. На питання, чи можна вважати такі об'єкти створених народом, елементами культури, 59% відповіли ствердно, 32,4 % «Скоріше так, ніж ні». На питання, чи мали волонтери врахувати думку суспільства перш ніж будь що робити, найбільші 67,6% відповіли «Так, обов'язково», 18,9% «Напевно», майже 11% «Важко відповісти» Але важливо розуміти, що завжди присутні відповіді заперечувально/негативного характеру.

Французький філософ та соціолог Моріс Хальбвак зазначав: «Наша пам'ять спирається не на вивчену, а на прожиту історію» [1, с. 32]. Об'єкти культури, створених народом яскраво допоможуть майбутнім поколінням включитися в потік колективної пам'яті. Так само необхідно переосмислити вивчення історії. Індивідуальні спогади не можуть існувати без колективного наративу. Адже Донецька стела, як і «Поле з прапорцями», має важливе значення для національної рефлексії для тих, хто буде пам'ятати війну та мати власні спогади. Для наступних поколінь їхнє значення буде іншим, але важливо, що ці пам'ятки формують наратив, історію, не за підручниками та сухими фактами.

Говорячи про форми пам'яті, потрібно згадати про культуру пам'яті, яку не слід плутати з культурною пам'яттю, хоча в даному аналізі вони пов'язані. Культура пам'яті – створене в соціумі ставлення до власної історії, традиції вшанування героїв, ритуали спільної рефлексії. Невіддільною частиною культури пам'яті є меморіалізація. З воркшопу про пам'ять і меморіалізацію зі спікерками Оксаною Довгополою, Світланою Шліпченко, Дариною Вільховою та Іриною Склоніною: «Ми не маємо навипередки створювати меморіальні об'єкти і сперечатися, кого першого вшанують. Процес обговорення є тим шляхом меморіальної культури, який дає можливість лікувати рани»; «Також важливо документувати стихійні меморіали, аби бачити, в якій формі люди висловлюють свої почуття» [3].

Важливо створювати грамотні та екологічні форми меморіалів, враховувати безліч деталей, які можуть сприйматися неоднозначно: «На думку британського професора антропології М. Роулдса, націоналістичні пам'ятники війни перетворюють травматичну смерть людей на акти національного вшанування й утвердження колективної цінності (Rowlands 1999)» [4]. Ці обговорення допоможуть правильно створювати та осмислювати культури та пам'яті в Україні.

### **Література:**

1. Ільїн В.В. MEMORY STUDIES: ВІД ПАМ'ЯТІ ДО ЗАБУТТЯ. Проблеми всесвітньої історії. № 3 (12), 2020. С. 26-40.
2. Троян С.С. НАЦІОНАЛЬНА ПАМ'ЯТЬ: БАЗОВІ МІЖНАРОДНІ ЧИННИКИ КОНСТРУЮВАННЯ: Уманська старовина. Вип. 13, 2016. С. 148-153.



3. Пам'ять і меморіалізація у громадах: як приймати рішення. Gedos. URL: <https://cedos.org.ua/events/pamyat-i-memorializacziya-u-gromadah-yak-pryjmaty-rishennya/>

4. Форми меморіалізації визначних місць пам'яті. Історична правда. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2022/11/18/162060/>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-4>

## **МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ВІЙНИ**

**Новакович М. О.**

*доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри музичної медієвістики та україністики  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка*

**Шиманський П. Й.**

*доктор філософії,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

У час широкомасштабної загарбницької інвазії російської федерації проти України молоде покоління нашої мистецької молоді змушене здобувати свою освіту і професійну кваліфікацію у надзвичайно складних умовах воєнної агресії. Йдеться не лише про перервані, внаслідок ракетних загроз, заняття у музичних школах і вищих учбових закладах, вимушене навчання онлайн, через відсутність пристосованих бомбосховищ тощо. Особливо важко зараз тим представниками нашої молоді, які до війни відвідували в Україні та за її межами майстер-класи для вдосконалення власної практичної майстерності, готувалися до всеукраїнських і міжнародних музичних конкурсів тощо. Адже не секрет, що війна внесла значні корективи у мистецьке життя нашої країни, внаслідок чого воно значно послабилось.

Існує думка, що зараз не час на музичні фестивалі та конкурси, і взагалі, країні не до музики, оскільки все суспільство повинне сконсолідуватися навколо нашої майбутньої перемоги у цій війні. Але не варто забувати, що музика – це могутня ідеологічна зброя, саме музиканти всього світу в перші години і дні війни, коли політики і очільники багатьох держав приречено очікували швидкої поразки України від росії, на найбільших оперних та концертних сценах Європи, США та Японії піднесли свій голос у захист свободи та незалежності України, починаючи або закінчуючи оперні вистави та концерти гімном

«Ще не вмерла Україна» М.Вербицького. Цим актом вони виявляли солідарність з народом України та його безпрецедентну підтримку.

Цьогорічний міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «InterSvitiaz accomuzic – 2024», що вже чотирнадцятий раз відбувається у Луцьку, можна окреслити словом «подвижництво», тобто, розглядати як приклад самовідданої діяльності його організаторів, спрямованої на досягнення високої мети. Адже погодьмося, що у нинішніх умовах, коли коштів не завжди вистачає навіть на зарплату викладачам, організувати такого високого міжнародного рівня конкурс, із залученням великої кількості учасників – справа дуже складна, якщо брати до уваги той факт, що мистецький захід тривав три дні, з 20 по 22 березня, на різних мистецьких сценах Луцька. Конкурс відбувався під патронатом міністерства освіти і науки України, департаменту культури, молоді та спорту Волинської облдержадміністрації. Його організатором є факультет культури і мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки, а співорганізаторами Волинська обласна організація Національної всеукраїнської музичної спілки, місцевий осередок спілки композиторів України та луцька музична школа №1 імені Ф. Шопена. Але головним ініціатором проведення конкурсу «InterSvitiaz accomuzic-2024, його творчим натхненником та незмінним директором упродовж чотирнадцяти років є Петро Шиманський – голова Волинської філії асоціації баяністів-акордеоністів України та Волинської обласної організації національної музичної спілки, доктор філософії, доцент Волинського національного університету ім. Лесі Українки.

На урочистому відкритті конкурсу, яке відбулося 20 березня у концертній залі музичної школи імені Ф. Шопена, про важливість його проведення саме у час війни наголошували у своїх виступах не лише П. Шиманський, Олександр Хвіщук -директор департаменту культури, молоді та спорту волинської облдержадміністрації, Наталія Благовірна – проректор з виховної роботи та навчальних комунікацій Волинського національного університету та Віталій Охманюк – декан факультету культури і мистецтв. Про благодію впливу музики на сучасне українське суспільство, яке змушене жити в умовах війни, особливо на наших воїнів, які перебувають на передовій, про свідоме патріотичне виховання «визвольного мистецького руху» наголошував у своєму виступі один із спонсорів мистецького заходу, представник соціально-відповідального бізнесу, керівник громадської організації «Транспортний рух» Владислав Оніщук. Музика повинна звучати і під час війни. Тому підтримка мистецьких проєктів такого рівня, на його думку, у ці дні набуває особливої ваги, зокрема, коли це безпосередньо стосується майбутнього нашої молоді. Одним із спонсорів стала також родина відомого українського педагога Феофана Щегельського, який виховав цілу плеяду талановитих баяністів, серед яких і організатори луцького конкурсу.

Про високий міжнародний статус і авторитетність конкурсу «InterSvitiaz accomuzic-2024 свідчить і склад його журі, членами якого є відомі зарубіжні музиканти-педагоги, зокрема, П. Хололовіч – професор і завідувач кафедри акордеону Катовіцької музичної академії ім. К. Шимановського. Очолив журі Володимир Рунчак – митець з європейським визнанням, який свій музичний шлях розпочав саме у Луцьку, в класі Ф. Щегельського. В. Рунчак закінчив Національну музичну академію в Києві як баяніст і композитор, чий авторські концерти з великим успіхом відбувалися у Мюнхені та Парижі, а твори виконувалися оркестрами Лондона, Аугсбурга, Цюриха тощо. В. Рунчак здобув визнання і як диригент, який пропагує сучасну українську та світову музику. Тому великим подарунком для лучан став авторський концерт митця, який відбувся у рамках конкурсу. Твори В. Рунчака для баяна, що прозвучали у концерті, зокрема, *Passione* (соната № 1), «*Messa da requiem*» були написані ще у 1980-х роках, але сприймалися публікою дуже актуально, резонуючи в контексті сучасних українських трагічних подій. Їх можна окреслити як жанр «меморіалу», що символізує не лише пам'ять культури, а також авторську, людську, етичну позицію. Звідси – відповідні назви, а саме – Страсті (*Passione*), Заупокійна месса. Знаменно, що твори В.Рунчака прозвучали у виконанні ще одного члена журі, Романа Пунейка – талановитого і перспективного молодого виконавця, лауреата всеукраїнських і міжнародних конкурсів, старшого викладача Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.

Метою конкурсу (про це заявлено в офіційному буклеті) є популяризація баянно-акордеонного виконавського мистецтва; репрезентація кращих творів української та світової класики, а також виявлення та підтримка обдарованої учнівської та студентської молоді.

### **Література:**

1. Зінська Т.В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2011. 18 с.

## **ФЕНОМЕН АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ІСТОРІЇ: ФОРМУВАННЯ НАРАТИВІВ ПРИГАДУВАННЯ**

**Осадча Л. В.**

*кандидат філософських наук, доцент,  
професор кафедри філософської антропології,  
філософії культури та культурології*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Кінець XIX – перша половина XX століття став періодом розквіту історичної науки. Сформувалася її методологічна база, зокрема прийоми верифікації інформації за допомогою тогочасних новітніх розробок у галузі фізики, хімії. Накопичені гуманітарні знання в області соціальних відносин, філософії, антропології дозволили окреслити тисячолітні осі хронотопу універсальної історії людства. Історія стала «царицею» гуманітарної науки, завдяки урахуванню теоретичних даних інших суспільствознавчих дисциплін, що дозволило їх працювати зі статичними та динамічними чинниками темпоральної тягlosti.

Це сформувало уявлення про історію як строгу, категорично верифіковану галузь знання. Метод опису, притаманний природничим наукам, сформував її одноративний стиль викладу. Це також посприяло трансформації епістемологічних вимог до істинності гуманітарного знання: сутність явища почала трактуватися як його генеалогія, тобто онтологія підмінялася історією. Саме тому остання виявилася зручним маніпулятивним інструментом в руках тоталітарних ідеологів. Так, міф про арійський етнос ліг в основу ідеологеми вищості й вічності Третього рейху. Теорія економічних формацій Маркса перетворилася на доксу комуністичної ідеологеми Радянського Союзу. Нині російські пропагандисти виправдовують загарбницьку війну проти України міфологемами, заснованими на квазі-історичних теоріях. Теза про те, що історія не знає умовного способу, посприяла не академічній суворості її наукових засад, а посилила маніпулятивну складову політичного дискурсу. «Що вже й казати, – стверджує польський дослідник Мар'ян Голька, – пам'ять є вагомою ставкою у грі за владу – у грі, де використовуються всі прийоми, потрібні для перемоги, разом із маніпуляцією і створенням штучної пам'яті» [1, с. 28].

Думку про конструйованість, контекстуальну змінюваність знань про минуле висловлювали у своїх роботах Томас Кун «Структура наукових революцій», Жан-Франсуа Ліотар «Ситуація Постмодерну», Мішель Фуко «Археологія знання». Оповідь про минулі події завжди

подається як об'єктивна, з претензією на існування законів історичної необхідності. Однак особи, які приймали доленості рішення у свої епохи (правителі, полководці, бунтарі), керувалися почасти емоціями, діяли під тиском обставин, а не аподиктичних закономірностей. З огляду на це, французькі історичні антрополози, представники так званої школи «Анналів», стверджували, що дослідник минулого має бути психологом, соціологом, економістом і лише після цього він може наважитись на дослідження динаміки соціальних процесів.

На зламі XX-XXI століть довіра до історичної науки помітно похитнулася через її маніпулятивний потенціал, натомість все значнішої ваги почали набувати студії пам'яті, мета яких полягала у демонстрації подій минулого крізь призму людських почуттів, а не бездушної логіки політичної системи. Минуле стало приводом для суспільного діалогу, що спирався не лише на верифіковані свідчення, а й на почуття, емоції, травматичні переживання очевидців.

Історію почали творити ті, хто раніше губився у мовчазній масі «маленьких людей». Історія стала перехрестям літературних, кінематографічних, образотворчих експериментів. Вона збагатилася умовним способом викладу, тобто аналізом можливих альтернативних сценаріїв минулого. Цей феномен називається альтернативною історією. Вона є умоглядним експериментом, що досліджує значні наслідки, які могли б виникнути при незначній зміні ходу реальних подій у минулому.

Перевага альтернативного минулого полягає в тому, що воно вчить дивергентному мисленню, критичному аналізу, стратегуванню майбутнього крізь призму минулого, адже минуле сповнене фантазій не менше, ніж проекти майбутнього. «На перший погляд, альтернативна історія має справу з минулим, але вона завжди робить це з метою змінити наше сьогодення та майбутнє. Кожна альтернативна історія фокусується на недоліках сьогодення і вивчає можливості його покращення шляхом репетиції кількох сценаріїв» [5, р. 13].

Так, першим альтернативним істориком був ще Тіт Лівій, котрий у роботі «Історія Риму» міркував, чи пішов би Александр Македонський війною на Рим, якби прожив довше, і яким би був результат зіткнення двох найпотужніших тоді армій світу.

Художні твори, виконані в жанрі альтернативної історії, привертають значну увагу масового читача. За легким і часто менш болісним та драматичним, ніж реальний, сюжетом ховається вміло вплетена реально-історична оповідь. За розвагою стоїть кропітка просвітницька робота. Так, публіка схвально прийняла фільм Квентіна Тарантіно «Одного разу в Голлівуді» 2019 року, де зображується уникнення ритуального вбивства акторки Шерон Тейт представниками секти Чарльза Менсона. Кінокартина демонструє альтернативний до реальності хеппі-енд. Стрічка вийшла на 50-ті роковини з дня трагедії і змогла нагадати про події та вшанування пам'яті загиблих у нетравматичний спосіб.

Книга Бена Елтона «Знову й знову», написана 2014 року, викликала широку інтелектуальну суперечку про актуальні виклики неоімперської агресії у світі. В основі її сюжету фантастична історія про подорож сучасного британського спецназівця на ім'я Г'ю Стентон у минуле, а саме 28 червня 1914 року, для запобігання вбивства австрійського ерцгерцога Франца-Фердинанда та недопущення Першої світової війни. У книзі захоплюю пропрацьовуються чотири сценарії розгортання подальших подій, де світова війна все одно виявляється неунікненою, бо ніщо не заважає міцніти німецькій та радянській тоталітарним диктатурам. Таким чином, автор підкреслює вбивчу роль політико-ідеологічної агресії у розв'язанні світових війн, що знову почав міцніти у світі й формувати нову вісь зла.

В Україні напрямком альтернативної історії навіть набув окремої назви «Якбитологія». Назва виникла завдяки книзі Дмитра Шурхала «Українська якбитологія. Нариси альтернативної історії», виданій 2017 року, де автор ретельно аналізує біфуркаційні точки вітчизняної історії та вірогідні інші сценарії перебігу подій. У романі Петра Кралюка «Діоптра» аналізується період українського передвідродження з його книжністю, самоврядністю, зародженням козацького руху, реактуалізується культурний внесок таких діячів XVI століття, як Мелетій Смотрицький, Кирило Транквіліон-Ставровецький, Касіян Сакович.

Патріотичний роман Андрія Кокотюхи «Червоний», що вийшов 2012 року, є цікавим як за структурою, так і за стилістикою написання. Кожен розділ роману подається як оповідь трьох свідків про життя воїна УПА Данила Червоного. Зокрема, один з розділів подається як слідча справа НКВДистського агента. Завдяки майстерній імітації офіційного стилю, перші читачі сприйняли твір не як фікшн, а як роман-розслідування, тому авторові довелося окремо спростовувати цю ситуацію. Врешті, твір отримав продовження у двох частинах та був екранізований.

Альтернативна історія – така форма науково-літературного пригадування, за якої сухі, раціональні, науково вивірені концепти набувають емоційних форм, повертаються з архівів культурної пам'яті у комунікативний простір актуальної історії.

### **Література:**

1. Голка Мар'ян. Суспільна пам'ять та її імпланти. Київ: Ніка-Центр, 2022. 216 с.
2. Елтон Бен. Знову і знову. Львів: Видавництво Старого Лева, 2021. 472 с.
3. Кокотюха Андрій. Червоний. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2012. 298 с.

4. Кралюк Петро. Діоптра. Або дзеркало в якому бачимо не лише себе, а й інших, подорожуючи в часі та просторі: історико-інтелектуальний детектив. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2007. 115 с.

5. Niefanger Dirk. Alternative History. London: Palgrave Macmillan, 2020. P. 13-17

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-6>

## **ВТРАЧЕНА ДЕРЕВ'ЯНА АРХІТЕКТУРА СЕРЕДМІСТЯ КРЕМЕНЦЯ 20-30-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Панфілова О. Г.**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,*

*доцент кафедри образотворчого мистецтва*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Євреї у Кременці з'явилися приблизно у XV ст., про що свідчать мацеви одного із найбільш старовинних в Україні єврейських некрополів. У кінці XVIII – початку XIX ст. Кременець став важливим центром хасидизму. Традиційною формою поселення та організації життя єврейських громад у Східній Європі був штетл («містечко») із синагогою, базаром, цвинтарем та особливою формою місцевої забудови [4]. Середмістя Кременця являло собою суцільний лабіринт вуличок із одно– чи двоповерховими будиночками, єврейськими крамничками. Переважно тут жила багатодітна біднота. Одним із традиційних напрямів занять єврейського населення Волині було ремісництво. Місто було переповнене євреями-ремісниками: кравцями, шевцями, цирульниками, ювелірами. У кварталі стояв стійкий запах часнику, кіз та курей, яких часто тримали в оселях. Заможні ж євреї зазвичай мали муроване помешкання вздовж центральних вулиць. Єврейська спільнота, порівняно з поляками й українцями, була найбільш різношерста: за рівнем заможності, вірою, освітою.

Місто зберегло чудові зразки дерев'яної архітектури XVIII і XIX століть, які у поєднанні із комплексом барокових поєзуйтських будівель гармонійно вписувались у гірський ландшафт. Дерев'яні будиночки по вул. Широкий, Старий Ринок, Левінзона та Кравецькій, у переважній більшості єврейські, характеризувались мансардовими зламами, ганочками з балюстрадами та стовпами, які підпирали виступи дахів. Крім них траплялися міщанські будівлі-дворики з колонами, оздоблені руками місцевих ремісників. Майже всі вони були знищені під час німецької окупації й залишилися лише на численних картинах,

гравюрах та знімках міжвоєнного періоду, за якими ми можемо судити про мальовничість та унікальність місцевості.

Архітектурне вирішення забудови у середовищі єврейських дільниць перш за все залежало від майнового стану власників, впливів міського середовища та особливостей регіональної архітектури. Історично сформована лінійна планувальна система Кременця, яка підпорядковувалась домінанті – горі Боні, завдяки появі ринкової площі, могла розвиватись переважно на периферії основної композиційної осі – головної вулиці Кременця [2; с. 171]. Площа прямокутної форми розташовувалася на рельєфі та мала значний ухил. Центральна мурована синагога була домінантою містобудівної структури штетлу, навколо якої формувався єврейський квартал. Житлова архітектура общини суттєво відрізнялася від української, що було пов'язано з тим, що житловий будинок одночасно був місцем професійної діяльності, із численними підземними комірчинами-складами, ремісницькою майстернею. Це був найбільш густо забудований район міста. Головним заняттям єврейського населення була торгівля і ремесла. У десятках магазинів, крамниць, будок продавалися бакалійні товари, мануфактура, галантерея, риба, кошерне м'ясо, вина, меблі, одяг, посуд, залізні вироби, лісо-матеріали, книги, канцелярське приладдя. За даними геометричного інструктажу 1783 р. та верифікації димів 1794 р., центральна частина Кременця (особливо вулиці Зарядна, Медова, Середня, Торгова, а також значною мірою вулиця Широка) була заселена єврейською людністю [5; с. 26]. За часів панування Польщі у міжвоєнний період ХХ ст. вони були перейменовані. Кілька стрімких та звивистих вулиць (а саме Горна, Левінзона, Кравецька, які перетинались із вулицею Качковського), розміщених на пагорбі перед магістратом, спускались до найширшої вулиці з однойменною назвою (у наш час – Шевченка). Тут вони визначали характер забудови центральної частини міста, утворюючи лінію фасадів з одноповерховими або ж двоповерховими дерев'яними будинками з оригінальними балкончиками, фаціятами, терасами, ганками.

Основними рисами єврейських житлових споруд були будинки на високому кам'яному цоколі на один, півтора або два поверхи. Сам будинок був найчастіше дерев'яним, вибілений вапном і завершувався чотирихилим або двоххилим черепичним дахом із фронтонами. Зовні прикрашався дерев'яним ганком і галереєю на другому поверсі з різьбленими стовпчиками-балюстрадами або дерев'яною обшивкою. До відкритих галерей збігали зовнішні сходи [4]. Жодної огорожі обійстя не мали, іноді проходи між будиночками не сягали й двох метрів. Із метою економії, інтер'єри жител розділялися вузькими холодними проходами-коридорами завширшки до одного метра. Оформлення домівок відрізнялося одне від одного у міру фантазії майстра та вподобань замовника, хоч і мали спільний композиційний тип. Зокрема, всі вони були невеликі за розмірами, мали не більше двох наземних поверхів із



дерев'яними добудовами, другий поверх доповнювався невеликим балконом, підпорами слугували побілені дерев'яні стовпи. Ці зовнішні архітектурні елементи облямовувалися низькими перилами та були місцем для відпочинку. В єврейських кварталах вони часто були завішані краном. Особливою окрасою кременецьких ганків були декоративні елементи екстер'єрів. На жаль, ще у міжвоєнний період ХХ ст. чимало дерев'яних оздоб перебувало в аварійному стані або ж були вже втраченими. Лише в оформленні балконів і веранд Кременця та Вишнівця З. Опольський, один із засновників Музею землі Кременецької імені Віллібальда Бессера, нарахував 27 різновидів мотивів [3; с. 75]. При цьому науковець наголошував, що деякі з них являють собою неоригінальні шаблони, тож їх естетична роль не розглядалася. Інші ж, що заслуговують на увагу, ще у 1933 р. потребували реставрації. Планування вулиць Кременця характеризувалось повною асиметрією. Розширення житлової площі власниками здійснювалось шляхом надбудови над цокольным поверхом чи добудовою веранди у зв'язку із збільшенням сім'ї чи зміною власників.

Особливий шарм надавала штетлу горбиста місцевість, завдяки якій створювалась ілюзія каскаду із численних черепичних дахів різних кольорів («голендерки»). Цьому сприяли відкриті галереї, веранди і лоджії, влаштовані в трикутних торцях двосхилих дахів, ніби одночасно приналежні до зовнішнього і внутрішнього простору, вузькі проходи між будинками, що часто поєднувалися спільним дахом, роблячи з них своєрідні коридори без стелі і підлоги. Це відчуття підкреслювалось добудовою колоритних заїжджих будинків, або готелів-заїздів, котрі мали вихід на обидві вулиці і були призначені для розташування приїжджих у дні ярмарків. Заслугує на увагу заїзд, як невід'ємна частина єврейської міської забудови XVIII–XIX ст. – прообраз сучасного мотелю. Кременецький заїзд кінця XVIII – початку XIX ст. поєднував у собі функції магазину, готелю, житла, стоянки для екіпажів і коней. Вони відзначалися своєрідною архітектурою, продиктованою функціональними особливостями. Нижній поверх, з боку вулиці, займали крамниця, корчма та приміщення для складів і возівень, за якими розташовувалось житло господарів. Зверху ж, під мансардним дахом, розташовувались номери [5; с. 26]. Останній із виразних взірців готелів-заїздів на вул. Шевченка, 22 був узятий під охорону, однак у 1980-х рр. зруйнувався [1; с. 4]. Розвинена інфраструктура міста передбачала значну кількість ресторанів та готелів. Лише вздовж центральної вулиці міста розташовувалось 5 ресторанів, три готелі та кілька заїздів. Усі єврейські будинки, як багатші, так і бідніші, будувалися саме за принципом готелю-заїзду, тобто із рядом кімнат; кожна з яких мала двері в загальний коридор та до сусідніх приміщень. Розміри і число кімнат різні; в більшості не перевищувала 8–12 кімнат, з 1–2 вікнами і однією піччю на дві кімнати. Сарай, що знаходився під загальним дахом, був забезпечений окремими від житлових приміщень воротами. Візуальному збільшенню будинку сприяв винос дахів, що

доходив до двох метрів. Дахи підтримувалися дерев'яними стовпами, створюючи зовнішню галерею. Головною відмінністю єврейських будинків від аналогічних за призначенням будівель інших етнічних груп є те, що вони демонстрували особливості міського способу життя. Зауважимо, що неможливі євреї проживали з покоління в покоління на одній і тій самій території, аж до Другої світової війни. Понад 650 будинків, 340 надвірних будівель та центральної синагоги Кременця після пожежі не стало, а це вся центральна частина довоєнного міста. У наш час про колишні архітектурні реалії міста нагадують хіба що періодичні провали ґрунту, що вказують на потужну мережу підземних ходів, які пронизують місто та утворюють підземні вулиці.

Можемо констатувати, що традиційна забудова кременецького штетлу зазнала настільки високого рівня архітектурно-композиційного розвитку, що стала візитівкою міста, яка поряд із сакральними спорудами приваблювала туристів аж до періоду Другої світової війни. Проведені дослідження дають змогу не лише зрозуміти унікальність втраченої архітектури, але й у майбутньому відтворити окремі елементи штетлу.

### Література:

1. Бачинська Л. Пояснювальна записка до історико-архітектурного опорного плану м. Кременець «Укрзахід-проектреставрація» Львів: Освіта, 2003. С. 3-8.

2. Михайлишин О. Л. Житловий квартал для службовців 1920-х років у Кременці: архітектурно-планувальні та стилістичні особливості. *Архітектурна спадщина Волині*: зб. наук. праць. Вип. 2. Рівне: ППДМ, 2010. С. 171-177.

3. Opolski Z. Ganki Krzemieńca i Wiśniowca. *ŻK*. 1933. №2. S. 73-78.

4. Старков М. Штетл – єврейське містечко. URL: [http://www.sholomaleichem.kiev.ua/publ/articles\\_about\\_the\\_jewish\\_traditions/shtetl\\_evrejske\\_mistechko/2-1-0-22](http://www.sholomaleichem.kiev.ua/publ/articles_about_the_jewish_traditions/shtetl_evrejske_mistechko/2-1-0-22) (дата звернення: 20.03 2024).

5. Якобчук М. Ю. Готелі-заїзди Кременця як формотворчий образ міста. *«Студентський вісник Національного університету водного господарства та природокористування»*. Рівне, 2014. №2 (2). С. 26-29.

## ПРОБЛЕМА ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ТВОРІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ ПІДЧАС ВІЙНИ

**Прокопович Т. А.**

*кандидат психологічних наук, доцент,  
завідувач кафедри образотворчого мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Збереження культурної спадщини в умовах війни є надзвичайно важливим завданням для історії, ідентичності та культурного надбання націй. Війна є серйозною загрозою для пам'яток мистецтва через пошкодження в наслідок пожеж від обстрілів, вандалізму, викрадення, або навмисних актів знищення з боку агресора. Так, підчас війни росією в Україні було знищено безліч творів культури і образотворчого мистецтва.

Україна має багату культурну спадщину в галузі образотворчого мистецтва, яка охоплює різноманітні періоди і стилі від трипілля, давньоруської та козацької епох до сучасності. До культурного надбання в Україні відносяться: живопис, скульптура, іконопис, народний костюм, вишивка, музеї та галереї та ін.

Українська іконописна школа має тисячолітню історію і славиться своїми старовинними іконами, що датовані часом Київської Русі, які можна побачити, наприклад, у Софійському соборі у Києві.

Народний костюм та вишивка також є унікальними мистецькими надбанням, що відображають національну ідентичність та традиції українського народного мистецтва. Зразки різноманітних мотивів вишивки та особливості їх техніки виготовлення знаходяться в музеях по всій країні і зберігають автентичність кожного регіону.

Відомі українські художники, такі як Т. Шевченко, І. Айвазовський, С. Васильківський, М. Приймаченко, та інші створили безліч шедеврів образотворчого мистецтва, які відображають українську природу, історію та культуру, пам'ятки і твори яких знаходяться на території України і є в небезпеці підчас військових дій, так як можуть бути викрадені чи розбомблені підчас ракетних обстрілів.

Україна має багато музеїв та галерей, де представлені цінні колекції українського образотворчого мистецтва, такі як Національний художній музей України у Києві, Львівська національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького, Харківський художній музей, Маріупольський художній музей ім. Архипа Куїнджі та багато інших, які перебувають в постійній небезпеці бути зруйнованими, або розграбованими. До

прикладу як останній Маріупольський художній музей ім. Архипа Куїнджі експонати якого були вивезені до росії.

Знищення творів образотворчого мистецтва під час військових дій в Україні стало серйозною проблемою, особливо на сході, півдні і Криму. Проте, росія піддає обстрілам всю територію України і як наслідок відбувається руйнування творів мистецтва, музеїв і пам'яток культури по всій країні. У результаті бойових дій 2014–2024, а також навмисних атак на цільові об'єкти, такі як музеї, галереї, церкви та пам'ятники, було пошкоджено або зруйновано цінні твори образотворчого мистецтва, пам'ятки і музеї [5]. Російська армія чинить умисні акти вандалізму, які часто мають політичні або етнічні мотиви, призводять до пошкодження або знищення пам'яток культури, включаючи скульптури, статуї та інші об'єкти мистецтва. Військові конфлікти часто супроводжуються чорною археологією, незаконною торгівлею артефактами та культурними цінностями, що призводить до втрати безцінних творів мистецтва та історичних артефактів. Пожежі та вибухи, які часто виникають внаслідок бойових дій, спричиняють серйозні збитки для музеїв, архівів та історичних будівель, знищуючи унікальні твори мистецтва.

Знищення творів образотворчого мистецтва під час війни не лише призводить до матеріальних втрат, але й ми втрачаємо частину ідентичності та культурного надбання нації, що може мати довгострокові наслідки для суспільства. До прикладу знищення Музею Марії Приймаченко під час військових дій в Україні є трагічною втратою для культурної спадщини країни. Марія Приймаченко – це відома українська художниця, чиї роботи відзначаються унікальним стилем і високою оцінкою як у межах України, так і в світі. Пабло Пікассо називав творчість Марії Примаченко «художнім дивом» навяйними українським фольклором.

Також обстріли пошкодили Харківський художній музей, Харківську державну наукову бібліотеку імені Короленка, Харківський театр опери та балету імені Лисенка, Чернігівський обласний художній музей, Маріупольський краєзнавчий музей, меморіальний музей філософа Григорія Сковороди. З маріупольських музеїв до Донецька вивезли близько 2 тисяч експонатів [4]. Обстрілам піддалися Сумська духовна семінарія, Свято-Успенська Святогірська лавра, Воронцовський палац в Одесі, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука де було знищено мистецькі роботи за 80 років та інші заклади культури і мистецтва [4; 6]. При цьому з окупованих територій російські військові вивозять картини Айвазовського і Куїнджі, скіфське золото, манускрипти, вони також викрадають музейних працівників.

Музейники, галеристи і звичайні цивільні самі рятують від обстрілів класичне й сучасне українське мистецтво. Так Іванківський музей з перших днів війни опинився під російською окупацією. В його експозиції були народні костюми, кераміка й інші пам'ятки культури Полісся, картини місцевих художників. Найціннішими експонатами

іванківського музею були полотна Марії Примаченко, саме їх працівники музею витягали підчас пожежі внаслідок обстрілів [3].

Захоплення Росією музею Івана Айвазовського в Криму є серйозним порушенням міжнародного права та загрозою для культурної спадщини. Він розташований в місті Феодосія і цінний своєю унікальною колекцією творів відомого художника, який є одним з найвідоміших мариністів світового мистецтва. Анексія Криму і захоплення музею призводить до втрати контролю України над цінною культурною спадщиною, яка має велике історичне та мистецьке значення для українського суспільства.

Ці та інші втрати є великою трагедією для України та підкреслюють необхідність захисту таких об'єктів в умовах війни. Історія й культура України – це не тільки спогади минулого, але і джерело національної самосвідомості та ідентичності, тому збереження цих цінностей є важливим завданням для українського суспільства, адже викрадення і знищення росією творів образотворчого мистецтва призводить до втрати частини національного надбання нашої країни, тому українці намагаються вберегти інформацію про втрачені об'єкти через висвітлення їх у інших творах мистецтва [1; 2].

Викрадення та торгівля цінними культурними артефактами без дозволу країн-власниць порушує міжнародне право, зокрема Конвенцію про захист світлової культурної та природної спадщини. Міжнародна спільнота, хоч і засуджує, проте, не надто активно реагує на викрадення і знищення культурних артефактів шляхом введення санкцій проти країни-агресора.

Збереження та захист культурної спадщини в умовах війни в Україні потребує спільних зусиль урядових органів, міжнародних організацій, громадських організацій та місцевих жителів для запобігання подібним руйнівним наслідкам. Існують різні стратегії та методи, які можуть допомогти зберегти цю спадщину. До таких методів можна віднести: створення детальної документації культурних об'єктів за допомогою фотографій, відеозаписів та описів. Це дозволяє зберегти історичну інформацію навіть у випадку знищення самого об'єкта; переміщення цінних артефактів та елементів культурної спадщини до безпечних місць або музеїв для тимчасового зберігання; організація міжнародних місій для охорони культурних об'єктів від вандалів і військових дій; залучення до співпраці з міжнародними організаціями, такими як ЮНЕСКО, для забезпечення захисту культурної спадщини та міжнародної підтримки. Після завершення конфлікту є обов'язковим проведення робіт з відновлення та реконструкції пошкоджених культурних об'єктів та пам'яток.

### **Література:**

1. Анонс: «Обережно, крихке!»: виставка, присвячена зруйнованим вітражам Маріуполя. URL: <https://www.istpravda.com.ua/short/2024/03/29/163794/> (дата звернення: 19.04.2024).

2. Історична правда. В Україні випустили колекцію хусток з мистецькими творами, які викрала або знищила Росія. URL: <https://www.istpravda.com.ua/short/2023/10/12/163231/> (дата звернення: 19.04.2024).

3. Сорока А., Атанесян Г. Культурні чистки. Як Росія руйнує музеї й вивозить мистецтво з України URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-61472927> (дата звернення: 19.04.2024).

4. Через обстріл в Академії імені Бойчука знищені мистецькі роботи за 80 років URL: [https://gazeta.ua/articles/np/\\_cerez-obstril-v-akademiyi-imeni-bojchuka-znischeni-mistecki-roboti-za-80-rokiv/1176102](https://gazeta.ua/articles/np/_cerez-obstril-v-akademiyi-imeni-bojchuka-znischeni-mistecki-roboti-za-80-rokiv/1176102) (дата звернення: 19.04.2024).

5. BBC NEWS Знищення музею Сковороди. Українці порівнюють Росію з ІД і закликають виключити з ЮНЕСКО. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-61362020> (дата звернення: 19.04.2024).

6. Recorded war crimes URL: <https://mkip.notion.site/e9a4dfe6aa284de38673efedbe147b51?v=f43ac8780f2543a18f5c8f45afdce5f7> (дата звернення: 19.04.2024).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-8>

## **ПАРАД АТРАКЦІОНІВ У КУЛЬТУРІ ПОВСЯКДЕННЯ ЯК ОБРАЗ МАЙБУТНЬОГО**

**Розова Т. В.**

*докторка філософських наук, професорка,  
завідувачка кафедри філософської антропології,  
філософії культури та культурології*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

**Чорна Л. В.**

*докторка філософських наук, доцентка,  
професорка кафедри інформаційної діяльності та медіакомунікацій  
Національний університет «Одеська політехніка»  
м. Одеса, Україна*

Ідеал за умови нестачі образного потенціалу майбутнього вимушений звертатися до досить простої процедури: бачити не майбутнє, а теперішнє, не ідеальний простір, а ідеалізований простір сучасності у вигляді парадів, свят, карнавалів. Форми, коли святкували

чергову річницю жовтня або травня, виглядали певними карнавалами, розгляданням самого себе як ідеального соціального тіла. Такий цікавий простір можна визначити як простір-атракціон. Як відомо, поняття атракціон розкрито у теорії Сергія Ейзенштейна, в яку він вкладав сенс самодостатнього простору кадру, що є непохитним, незмінним, завершеним у плані екранної поетики. Вертикальний монтаж атракціонів створює вертикальну вісь пробивання у небо вежі, яка має досягти Абсолюту. «Вавилонська вежа» кожного року розбудовується знову і знову на свята у вигляді військових парадів та парадів фізкультурників. Машина самопрезентації виглядає як презентація майбутнього, перенос до нього теперішнього та структурування майбутнього за законом свята. Це дуже нагадує балаган, але не у формі свята на ринковій площі, а балаган міфологізований, універсалізований, перетворений на свято, на міф, на сакральний простір театру без рампи, коли театралізація стає універсальною, рампа відсувається, боги стоять на мавзолеї, справжній бог лежить як певне джерело святості внизу. А повз цієї мумії, перед «богами» на мавзолі проходять чудові скульптурні тіла фізкультурників, які уособлюють вічне свято, вічний айон, що існує начебто від віку. Він таки як феномен існує від віку, йому вже майже два тисячоліття. Перед нами ідеал балаганного, фольклорного типу, сформований як видовище.

Видовища як самобачення людини, або практики себе, за Мішелем Фуко, і були тією паліативною можливістю компенсувати нестачу імагинативності у ідеалі як рецепції майбутнього. Цікаво, що цей балаган почався відразу після штурму Зимового палацу; штурму не було, але його потрібно було легалізувати, створити. Кожен рік відбувався театралізований штурм. Збиралася певна кількість людей, вони йшли приступом на ворота, які відчинялись, а далі брали штурмом Зимовий палац. Таким чином, легально вкарбовувалось у думку кожного глядача, кожного співучасника балаганної по суті події те, що революція відбулася, хоча насправді це був переворот. Проте цікаво побачити видовищний ідеал, імагинативний абсолют ідеалу, який існував вже після смерті головного месії. Цей ідеал, звичайно, був таким же статуарним, скульптурним і досконало завершеним як космічний устрій у Давній Греції. Якщо поглянути на фото Олександра Родченка, який у гострих ракурсах показував гірлянди фізкультурників, людину 20-х років ХХ століття, ми будемо вражені тотальністю імагинації, всепроникаючим монументалізмом, що й характеризує добу не як еkleктику, не як необароко радянського типу, а як справжній Колос, хоча й не на глиняних ногах, але Колос видовища, Колос монументальних подій-свят [1, с. 386–390].

Необхідно звернути увагу на те, що цікавість до балагану як форми консервації міфологічної та архетипової свідомості стримується активністю політизації мистецтва. Тому зв'язок балагану з міфологічною свідомістю не виключає наявності у ньому злободенності

та сучасності. Балагани нерідко відтворювали різні історичні події. Лубково-балаганний принцип реконструкції історичної події пізніше візьмуть на озброєння у кіно.

Але підкреслимо, що естетику балагану засвоює не лише кіно, театр, але й режисери масових видовищ. Вони починають перетворювати історію на крашу, лаковану, більш цілеспрямовану. Історія стає доцільною як мета руху до головної цілі. Ідеалом стають активні, пружні, вольові конструкції, що складаються з тілесних гірлянд в образі фізкультурників, військових. Могутні та активні люди повинні були переконати глядача, що вони здатні перетворити увесь світ.

Отже, балаган та площа, поетика уявного як наявного, поетика майбутнього як теперішнього створює парад атракціонів, що перетворився на суцільний парад. Навіть тоді, коли життя перетворюється на кривавий, жорстокий театр, ідеал набуває ознак майбутнього у цих скажених умовах тоталітаризму. Ще нещодавно атракціон, заведений як тоталітарний годинник, здійснював компенсаторну функцію імагінації ідеалу, що визначався у формах свята та естетичного апофеозу піднесеного, святкового устрою культури.

У ХІХ столітті балаган готує форми культури, які виникають у ХХ столітті на підставі техніки, масової комунікації. Однак для того, щоб засоби масової комунікації ствердили себе у культурі ХХ століття, потрібно було документальну фіксацію реальних подій на екрані поєднати з естетикою, точніше, з рецепцією масової культури публіки. Тому найголовніші події історії людина ХХІ століття сприйме у формі балаганного відтворення. Натовп балагану не намагається сприймати події в їх документальному вигляді.

Втім, на парадах та атракціонах тоталітарного кінематографу і театру події виглядали, як справжня реальність. Вони ставали вже не фольклорним, героїзованим, гіперболізованим видом, а презентувалися як виправлена, реставрована реальність ідеального гатунку. Кожен день має бути таким, яким його запам'ятала людина під час проведення свята, під час апофеозу монументалізму, що відбувався на площах у рамках темпоральності свята-міфу. Балаган існував у практиці, яка є надмірністю святкування, розгулом святкування. Ця витрата емоцій призводить до катарсису, зриву почуттів. Площа є адекватною естетиці екстатичного волевиявлення народу, який вигукує лозунги. Ці гасла не забулись. У балаганній культурі ми спостерігаємо найголовнішу ознаку тоталітаризму – святкування майбутнього як теперішнього. Саме воно надає упевненість у майбутньому, почуття свята при тотальності зла.

Але карнавал існує не кожен день, він існує як антисистема для того, щоб закріпити діючі обставини, норми культури. Тому свято у тоталітарній культурі було не карнавалом, а інвертованим карнавалом. Свято було не анти-системою, а найкращою системою, системою в ідеалі, яка сама себе бачить у вигляді гротескного тіла, що, як один



великий гібридний організм, пересувається у вигляді парадів. Парад девальвується, стає атракціоном, оскільки його балаганність є лише ознакою поезики, а не естетикою.

### **Література:**

1. Чорна Л.В. У пошуках ідеалу. Монографія. Київ. Освіта України. 2016. 508 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-9>

## **АВАНГАРД УКРАЇНСЬКОЇ ВИШИВКИ: ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІ КУЛЬТУРНІ ФОРМИ**

**Тігор Д. І.**

*студент IV курсу факультету культури та мистецтв*

**Шостак В. М.**

*кандидат історичних наук,*

*доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Відома дослідниця українського мистецтва та авторка багатьох праць по українській вишивці Т. Кара-Васильєва є ініціаторкою проєкту – «Відроджені шедеври», мета якого відтворити сучасними вишивальницями ескізи художників авангарду О. Екстер, Є. Прибильської, Н. Генке-Меллер, К. Малевича, та народних майстрів Є. Пшеченко, В. Довгошій, Г. Собачко, які створювались для вишивальних осередків у Вербівці та Скопцях в 1910–1917 рр. [2, с. 327]. Ідея проєкту виникла тоді, коли Т. Кара-Васильєва разом з дослідником мистецтва авангарду Григорієм Коваленком здійснили глибоку пошукову та науково-дослідну роботу в фондах музеїв України, Франції, США [5, с. 85]. Значна частина ескізів художників-авангардистів знаходилася в приватних колекціях в Москві, але Г. Коваленко завдяки неймовірним зусиллям зумів їх дістати та передати в Україну. Впродовж тривалого часу здійснювалося дослідження стилістики мистецьких особливостей авангарду та художньо-технічних прийомів техніки шиття гладдю, в якій виконувалися вишивки авангарду. Також було ретельно вивчено ескізи серії «Колірні ритми» Олександри Екстер, яка співпрацювала з відомими творчими майстернями України й центрами художньої вишивки. Зібрана велика кількість матеріалу, з архівів музеїв дає можливість на думку Кари-Васильєвої відтворити оригінальні ескізи

художників-авангардистів, створених на папері. У 2006 році ця ідея трансформувалась у масштабний проєкт «Відроджені шедеври» [3, с. 36].

Згодом Т. Кара-Василева залучила до участі в проєкті викладачів кафедри «Художня вишивка та моделювання костюма» Київського державного інституту декоративно-прикладного мистецтва та дизайну ім. Михайла Бойчука. Після проведення ряду лекцій про українське народне та декоративно-прикладне мистецтво початку XX століття та демонстрації ескізів з музейних фондів, Т. Кара-Василева запропонувала викладачам та студентам відтворити ескізи художників-авангардистів у матеріалі. Професійні художниці по вишивці І. Жураковська, В. Костюкова Л. Авдєєва разом зі студентами спеціальності «Художня вишивка та моделювання костюма» взяли участь у відтворенні вишивок [2, с. 329].

Роботи відтворювались по ескізах ручним способом вишивання на тканині. Під час процесу відтворення вишивки чітко дотримувались усіх технологічних вимог, колірних співвідношень, напрямків ліній стібків, не змінюючи масштабів, підбираючи натуральне домоткане полотно, за відтінком та фоном малюнка. Людмила Сокалюк із Харкова передала для проєкту виготовлену з конопель, натуральну домоткану тканину початку XX ст. Для технологічного виконання вишивок художниці використовували прийом ручної вишивки за вільним контуром: «художня гладь» і «полтавська гладь», а щоб зберегти колірну гаму вони об'єднували дві нитки муліне, близькі за тоном. Частину ниток фарбували рослинними натуральними барвниками, дотримуючись давніх технологій фарбування, що дало змогу відтворити колір у максимальній точності відповідно до ескізу [5, с. 85]. Однак, щоб відтворити ескізи О. Екстер на тканині, потрібно довершено володіти техніками відтворення художньої вишивки. Річ у тому, що не кожна майстриня зможе впоратись із роботою такого високого рівня. Тут потрібно відчуття, проіннятися й передати особливу взаємодію кольорів, чергування ритмів, поєднати фігури й відточені лінії тощо. При відтворенні роботи на тканині можна відчуття, як проявляється зародження вишивки «живопис голкою». Довгуваті стібки, наче покриті штрихами вишиті мазки, кладуться перетинаючись з іншими настилами, що додає в такій собі якоїсь певної легкості та створює відчуття випромінення світла. Інколи вишивальний настил просвічується крізь тонкий шар кольорових ниток, а поверхня тла самої тканини слугує як певний проміжок між подовженими стібками відповідного роду просторової гами. Тому, зрештою це дає підстави розмірковувати про деяку навмисну незавершеність, можливо, про якусь колірну таїну художників-авангардистів. Такий творчий підхід підштовхує до імпровізації хаотичної гри кольорових вишивальних стібків. Довгі настили-штрихи, вишиті професійним художником, наводять на думку, що колірний енергетичний рух не обмежується лише тлом полотна. Багата колірна ритмічність, передається в широкій кількості відтінків

вишивальних ниток, що настилаються на полотно тканини то широкими масивними, то легкими, ледь помітними лініями. Можливо, лише О. Екстер було притаманне таке особливе, дуже тонке відчуття кольору. Вишивки, відтворені за ескізами О. Екстер – це один з яскравих прикладів українського сучасного декоративного мистецтва, яке швидко відреагувало на художній стиль авангарду з певними змінами та адаптаціями. Кожен відтворений у вишивках твір передає самотній мистецький світ, вартий уваги й нових вражень та відчуттів [4, с. 180].

Над однією роботою художниця по вишивці працює кілька місяців. Однак був і випадок, коли В. Костюкова змогла завершити роботу значно швидше за звичайний термін, як це сталося із «Супрематичною композицією» Казимира Малевича. Перед відкриттям виставки цей ескіз був виявлений у московського колекціонера, і до Києва доставили копію цієї роботи. В. Костюкова працюючи безперервно та звертаючи увагу на кожен момент, досягла вражаючого результату, представивши готову роботу, яка майже ідентично передавала створений Малевичем ескіз, всього за два тижні. В. Костюкова стверджує, що працюючи над цими роботами вона відчуває особливу енергетику, що викликає у неї бажання відтворювати не лише форму, але і дух авангардистського мистецтва. Роботи В. Костюкової представлені у двох варіантах на виставці «Відродженні шедеври» – як малюнки та як вишивки. Через вигорілі та витерті фарби, що втратили свою яскравість від дії часу, багато творів ескізів стали блідими та непомітними для глядача. Тому В. Костюкова відтворила більшість робіт все ж у трохи яскравішому кольорі ніж, той який був на ескізі, але деякі передала в максимальній точності [5, 87].

Упродовж 2007–2011 рр. учасники проекту створили більше ніж 30 вишитих творів. На виставці «Відлуння модерну в українському народному та декоративному мистецтві», яка проходила в Києві в «Державному музеї українського народного мистецтва» з 27 червня по 10 жовтня 2007 року було представлено велику кількість художніх творів з ознаками авангардного стилю. Виставка представляла твори шитва, ескізи, розкривала нові напрямки в народній вишивці. Наступні виставки відбулись у виставковій залі Благодійної організації «Україна» Леоніда Кучми (2009 р.), Національному культурному центрі України (2011 р.), у Національному музеї українського декоративного мистецтва (2010 р.). Відвідувачі могли побачити та оцінити той експеримент співпраці художників К. Малевича, Є. Прибильської, О. Екстер, Н. Генке-Меллер і народних майстрів В. Довгошиї, Г. Собачко, які колись уславили українську вишивку в усьому світі [1, с. 243]. Ознайомлення з раритетними виробами художників викликало велике захоплення у відвідувачів та було схвально оцінено громадськістю. До того ж в рамках проекту «Відродженні шедеври» у 2009 році вийшла друком книга-альбом Т. Кари-Василевої та Г. Коваленка за сприяння

Благодійної організації «Президентський фонд Леоніда Кучми «Україна» [3, 37].

Проект «Відроджені шедеври» є результатом складних наукових досліджень та величезної праці дослідників та практиків. Даний проект є однією з перших ініціатив такого роду не тільки в Україні, а й за кордоном. Колекція вишитих робіт що відтворені професійними художницями по вишивці стала надзвичайним явищем у галузі декоративно-прикладного мистецтва, а виставки дають можливість побачити та відчувти той масштабний експеримент співпраці народних майстрів та професійних художників-авангардистів. Започаткований проект Т. Карою-Васильєвою поступово розширюється новими роботами, які надалі будуть виставлятися в галереях та залах музеїв не лише України, а й інших країн світу. Ескізи українських художників авангарду є маловивченими та невідомими, що дає можливість до подальшого дослідження та поповнення колекції відтворених вишитих шедеврів [5, с. 88].

#### **Література:**

1. Гончар К. Взаємодія народного та професійного декоративно-прикладного мистецтва в 1900–1990 рр. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2013. Вип. 9. С. 241–251.
2. Кара-Васильєва Т. Пошуки художників-авангардистів. *Історія української вишивки*. Київ, 2008. С. 318–337.
3. Костюкова В. М. Вияви стилю модерн в українських вишивках Василя Довгошії. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2011. Вип. 11. С. 35–40.
4. Костюкова В. М. «Колірні ритми» Олександри Екстер у вишивках. *Мистецтвознавство України*. 2012. Вип. 12. С. 180–183.
5. Костюкова В. М. Реконструкція вишивки за ескізами Казимира Малевича. *Українське суспільство: основні виміри*: матеріали Всеукраїнської науково-теоретичної конференції, 25 травня 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 85–89.

## **ЗАХИСТ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ НЕРУХОМИХ ОБ'ЄКТІВ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В РЕАЛІЯХ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ**

**Шевченко Н. В.**

*аспірантка кафедри філософської антропології,  
філософії культури та культурології*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Одним із найважливіших компонентів структури національної свідомості є колективна пам'ять, що складає накопичену в процесі історичного розвитку інформацію, зафіксовану в конкретних результатах практичної та пізнавальної діяльності [1]. Культурна спадщина є матеріальним втіленням колективної пам'яті певного суспільства, осередком її побутування, що містить культурний код нації, її самоідентифікаційний аспект, забезпечуючи міжгенераційний зв'язок та передачу соціокультурного досвіду [2].

Культурні артефакти транслиють накопичений досвід поколінь, цінності та смисли певної спільноти, що складають найважливішу опору національної свідомості та національної ідентичності. Знищення культурної спадщини є посяганням на гідність нації, її цінності та ідеали, що визначають її самобутність та здатність до опору історичним випробуванням, ударом по її свідомості та сталому розвитку [3]. Матеріальна складова рухомих та нерухомих культурних об'єктів існує одночасно з нематеріальною людською складовою, яка формується на підставі символічних, духовних та історичних цінностей, втілених у цих об'єктах. Вибір об'єктів культурної спадщини як військових цілей під час збройних конфліктів має на меті завдати максимальної шкоди свідомості супротивника, його національній ідентичності та існуванню [4].

Якщо зробити екскурс в історію України, то виявляється, що знищення української нематеріальної та матеріальної культурної спадщини є свідомою багатовіковою політикою росії, завданням якої є знищення національної свідомості та національної ідентичності українців, плондрування пам'яті про героїчне минуле українського народу та його видатних діячів, переписування історії, присвоєння фольклору, гастрономічних традиційних страв тощо. Так як держава-агресор багаторазово заявляла своєю метою знищення національної самобутності українців, керівництво України повинно розглядати питання захисту національних культурних цінностей та культурної спадщини як стратегічне завдання Сил Оборони.

Масове знищення об'єктів міжнародної культурної спадщини під час Першої та Другої світових війн змусило світову спільноту прийняти у 1954 р. Гаазьку конвенцію про захист культурних цінностей в разі збройного конфлікту [5], що передбачає охорону рухомих та нерухомих об'єктів культурної спадщини, включаючи пам'ятки архітектури, археологічні заповідники, музеї, бібліотеки, архіви тощо. Адже якщо невеликі об'єкти культурної спадщини підлягають вивезенню або демонтажу та переміщенню до безпечних місць, то нерухомі об'єкти культурної спадщини завдяки своїй специфіці є найбільш вразливими під час ведення бойових дій [4]. Резолюція ООН «Обов'язок захищати», прийнята 2005 р., базується на трьох принципах – *запобігання, реагування та відновлення, що дає законодавцям набір існуючих законів та міжнародних норм, які повинні поширюватися на захист культурної спадщини. Проте жодні декларації не захистили об'єкти культурної спадщини під час російсько-української війни від варварського знищення, бомбардування, спалення, пограбування та торгівлі предметами культурної цінності України.*

Під час російсько-української війни зазнали руйнування численні об'єкти: релігійні споруди, бібліотеки, музеї, художні галереї, театри, заповідники тощо. Станом на початок травня 2024 року міжнародна організація з питань освіти, науки і культури ЮНЕСКО підтвердила повне знищення більш як 350 об'єктів культурної спадщини, серед яких 127 релігійних споруд, 150 архітектурних пам'яток, 31 музей, 10 пам'ятників, 14 бібліотек та 1 архів [6]. Багато з історичних та культурних об'єктів пережили дві світові війни, але не пережили сучасне російське вторгнення. Загалом найбільших збитків культурна інфраструктура зазнала у Донецькій, Харківській, Сумській, Чернігівській, Херсонській, Миколаївській, Луганській, Запорізькій, Київській, Одеській, Львівській областях.

Серед значних втрат об'єктів культурної спадщини виділяються два об'єкти, внесені до переліку Всесвітньої культурної та нематеріальної спадщини ЮНЕСКО – архітектурний ансамбль історичного центру м. Львів та історичний центр м. Одеса. Повністю знищено Іванківський історико-краєзнавчий музей Київської області, Художній музей А. Куїнджі в м. Маріуполь, Маріупольський краєзнавчий музей, Національний музей Г. Сковороди в с. Сковородинівка Харківської області, Музей Генерала-хорунжого УПА Р. Шухевича у Львові, Музей українських старожитностей (будинок Тарновського) у м. Чернігів, «Садибу Попова» в с. Василівка Запорізької області, Охтирський краєзнавчий музей, більше п'ятисот релігійних споруд, серед яких Свято-Успенська Святогірська лавра, Спасо-Преображенський собор в м. Одеса, Вознесенська церква в с. Лукашівка Чернігівської області, Благовіщенський храм у м. Бахмут, Храм Георгія Побідносця в м. Вінниця, Георгіївський храм в м. Охтирка тощо.

Крім того, викрадено численні колекції з краєзнавчих та художніх музеїв, які потрапили в окупацію: Тростянецького краєзнавчого музею, Чорнобильського музею цивільного захисту «Зірка Полин», Народного музею маршала П. Рибалка, Херсонського художнього музею О. Шовкуненка та його філії у м. Нова Каховка, Державного історико-археологічного музею-заповідника «Кам'яна Могила», Бердянського художнього музею ім. І. Бродського, Мелітопольського краєзнавчого музею тощо [7–10].

Україна, рятуючи власну культурну спадщину наразі проводить кампанію, що за даними агентства Bloomberg є однією з наймасштабніших у XXI ст., адже в ній приймають участь як українські фахівці, державні інституції, волонтери, приватні особи, так і зарубіжні партнери та міжнародні організації [11]. Консолідація української громадськості дозволила достукатися до міжнародних культурних установ та разом запровадити культуру відміни – «cancelling culture» щодо російської культури. Усвідомлення міжнародною спільнотою важливості збереження культурної спадщини як ключового елементу репрезентації історії та культури України втілилися в різноманітні національні ініціативи та підтримку від низки міжнародних організацій як Міланський трієнале, Національний музей мистецтв XXI століття (MAXXI), німецький фонд Е. Шьока тощо [12]. Масштабна цифровізація об'єктів культурної спадщини сприяє збереженню їх автентичного вигляду, що допоможе згодом відновити зруйновані об'єкти [13]. Європейська комісія започаткувала спеціальну акцію з обміну досвідом та підвищення кваліфікації українських фахівців для реконструкції об'єктів культурної спадщини, надала аварійне обладнання для захисту української культурної спадщини в рамках Механізму цивільного захисту ЄС (UCPM), досліджує можливості захисту та реконструкції знищеної української культурної спадщини в рамках Інструменту сусідства, розвитку та міжнародного співробітництва (NDICI). Європейський центр компетенції з питань культурної спадщини (4CH) започаткував ініціативу «Врятуймо пам'ятки України» зі збереження цифрової документації української культурної спадщини, збереження пам'яті про неї та підтримки майбутнього відновлення активів від пошкоджень, завданих війною.

Проте, війна триває і питання запобігання руйнуванню та збереження культурної спадщини залишається наразі найбільш актуальним.

### **Література:**

1. Assmann A. *Shadows of Trauma: Memory and the Politics of Postwar Identity*. Fordham University Press, 2015. 312 p.
2. Mannheim K. *Das soziologische Problem der Generationen*. Ravensburg: Grin Verlag, 2008. 56 s.

3. Experts Meet at UN on Unprecedented Destruction and Trafficking of Cultural Property. UNESCO, 1 June 2016. URL: <https://www.unesco.org/en/articles/experts-meet-un-unprecedented-destruction-and-trafficking-cultural-property>
4. Cuno J. & Weiss T. G. Cultural Heritage and Mass Atrocities. Los Angeles: Getty Publications, 2022. 619 p.
5. Convention 1954 Cultural Heritage and Armed Conflicts. URL: <https://www.unesco.org/en/heritage-armed-conflicts/convention-and-protocols/1954-convention>
6. Damaged Cultural Sites in Ukraine verified by UNESCO. URL: <https://www.unesco.org/en/articles/damaged-cultural-sites-ukraine-verified-unesco>
7. На Київщині під час наступу військ рф згорів музей із картинами М. Приймаченко. *УКРІНФОРМ*. 28 лютого 2022. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3415344-na-kiivsini-pid-cas-nastupu-vijsk-rf-zgoriv-muzej-iz-kartinami-marii-primacenko.html>
8. Марущак Л. Роботи не спалив вогонь, але їх віддали у руки окупантам. *The Village*. 17 травня 2022. URL: <https://www.village.com.ua/village/culture/museum-at-wartime/325877-muzej-kuyinzhi>
9. Яковленко К. Музей Романа Шухевича на Львівщині повністю знищений від пожежі, що здійнялася через падіння безпілотної. *Суспільне media*. 1 січня 2024. URL: <https://susplne.media/culture/651532-muzej-romana-suhevica-na-lvivsini-povnistu-znisenij-vid-pozezi-so-stalasa-vid-padinna-bezpilotnika/>
10. Орлова В. Окупанти обікрали музей «Зірка Полин» у Чорнобилі: забрали телевізори, а залишили сміття. *УНІАН*. 27 квітня 2022. URL: <https://www.unian.ua/russianworld/okupanti-obikrali-muzej-zirka-polin-u-chornobili-zabrali-televizori-zalishili-smitty-novini-rosiji-11803257.html>
11. How Ukrainians Are Protecting Their Centuries-Old Culture From Putin's Invasion. *Bloomberg*. 3 November 2022. URL: <https://www.bloomberg.com/graphics/2022-ukraine-culture-russia-war-map-building-preservation/>
12. Gorbul T. Cultural Heritage in the Context of the Russian-Ukrainian War: Losses, Challenges and Preservation Strategies in Ukraine. International Scientific Conference, Riga, 2024. P. 37-42. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-402-3-8>.
13. Gorbul T., Rusakov S. Cultural Heritage in the Context of Digital Transformation Practices: Experience of Ukraine and the Baltic States. *Baltic Journal of Economic Studies*. Vol. 8, No. 4. 2022. P.58-69. <https://doi.org/10.30525/2256-0742/2022-8-4-58-69>



# СУЧАСНА МОВА УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНОМУ МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-11>

## КУХНЯ ПІВДЕННОЇ КОРЕЇ У КОНТЕКСТІ ЗАХІДНОЇ КУЛЬТУРИ

**Голян М. І.**

*студентка IV курсу факультету культури і мистецтв*

**Пригода-Донець Т. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,*

*доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

**Постановка проблеми.** Останнім часом спостерігається все більша популярність корейської культури у всьому світі, зокрема традиції, серіали, музика, технологічні інновації тощо. Однією з цікавих тенденцій є поширення і захоплення корейською кухнею, передусім, Південної Кореї, що представлена великою кількістю унікальних страв, які чудово розкривають особливості традиційної культури. Незважаючи на свою екзотичність і незвичність, корейська кулінарія зуміла стати привабливою для багатьох поціновувачів у світі. Причому йдеться як про високу кухню для гасманів, так і фаст-фуд, вуличну і швидку їжу, що стає частиною полікультурного колориту великих західних мегаполісів і маленьких поселень.

**Мета дослідження** – окреслити основні особливості кухні Південної Кореї і з'ясувати причини її популярності у світі.

**Результати дослідження.** Національна кухня Південної Кореї – справжнє надбання корейської культури і велика цінність корейського народу. Вона відображає історію культури Кореї, її самобутній характер, традиційні цінності, буденне життя корейців, що склалися впродовж тривалого часу.

Типовим, як і для більшості азійських країн, є наявність страв з риби та рису, використання великої кількості спецій, овочів та м'яса. Тим не менш, корейська кухня відрізняється від кухні Китаю або Японії, які є близькими для неї як географічно, так і культурно. Насамперед, вони менш жирні та більш корисні, а також містять більшу кількість спецій та прянощів [2].

Ключові особливості національної кухні Південної Кореї:

– використання продуктів у сирому вигляді або після нетривалої термічної обробки, що дає можливість зберегти свіжість та смак продукту;

– споживання великої кількості гострих спецій, найбільш поширеними з яких є перець кочуджан та часник. Окрім цього, невід’ємними інгредієнтами корейських страв є соєвий соус, рибний соус та кунжутна олія, а також і більш екзотичні, наприклад – пагони бамбука;

– велика кількість як страв з м’яса, так і страв з овочів, причиною чого є те, що протягом багатьох століть корейці були вегетаріанцями, тому не вживали м’ясо у їжу.

– низька калорійність страв, а також майже повна відсутність солодких страв, що зумовлено способом життя корейців [1].

Корейська кухня представлена різними стравами: закусками, насамперед, гарячими, стравами з рису, з локшини, супами, стравами з риби і морепродуктів, а також виробами з тіста – різноманітною випічкою. Серед найбільш популярних наїдків: кімчі (квашена пекінська капуста, сік цибулі, червоний перець, часник, зелена цибуля, імбир, овочі); чанчжанмен (локшина, шматочки яловичини або свинини, овочі); кімчхічгіге, різновид кімчі (додаються часник, цибуля, тофу та велика кількість червоного перцю чилі); токпоккі (страва з рисових «ковбасок»-ток, овочі, м’ясо, морепродуктами або перцем); немьон (гречана локшина, прохолодний бульйон, варене яйце, слайси редьки, азійської груші, рідко – м’ясо); пібімбап (відварений рис, пасти з перцю чилі, яєчні, скибок яловичини, запечені овочі) [1; 3].

Серед основних причин популярності корейської кухні в Європі можна зазначити наступні:

– політика уряду Південної Кореї, яка спрямована на розвиток масової і традиційної культури, а також її поширення у світі у якості одного з інструментів дипломатії;

– культурна політика Південної Кореї, спрямована на популяризацію корейської культури у світі, у першу чергу – музичної та кіноіндустрії, а відтак, і гастрономічної культури як окремого і дієвого чинника народної дипломатії;

– різноманіття страв, які є у першу чергу корисними та малокалорійними, що відповідає загальноєвропейській тенденції здорового способу життя;

– смаки європейців, для яких азійська кухня є екзотичною, тому і стає цікавою і все більш привабливою.

**Висновки.** Отже, кухня Південної Кореї представлена великою кількістю унікальних та екзотичних страв, які характеризуються використанням натуральних і свіжих продуктів, пікантністю та низькою калорійністю. Основна причина поширеності корейської кухні у світі – це популярність корейської культури у цілому на Заході. У ній органічно поєднуються етнічна самобутність і традиційність з інноваційними

технологіями, відкритістю і демократичністю. Зовнішня культурна політика, крім високо дипломатичних цілей, орієнтована на пересічну людину, її інтереси і потреби. Можна припустити, що зацікавленість корейською кухнею буде лише зростати. Це сприятиме створенню позитивного іміджу Південної Кореї у світі, розвитку корейської гастрокультури, її здорового впливу на кулінарні традиції інших країн, творчому взаємовпливу різних кухонь. Така ситуація сприятиме налаштуванню ефективного міжкультурного діалогу не лише на високому політичному рівні, а серед людей різних національностей, віросповідань, освіти тощо. Це може бути успішним прикладом культурної політики і народної дипломатії для популяризації української культури, у тому числі, з допомогою багатой української кухні.

### **Література:**

1. Особливості національної корейської кухні та найпопулярніші корейські страви. URL: <https://onschool.com.ua/uk/osoblyvosti-nacziionalnoyi-korejskoyi-kuhni-ta-najpopulyarnishi-korejski-stravy/>
2. Прутова К., Батиченко С. Еногастрономічний туризм на прикладі Південної Кореї. URL: <https://dspace.nuft.edu.ua/server/api/core/bitstreams/fa25f341-877c-4937-a9e4-9704be7a7f3e/content>
3. Традиційна корейська кухня: 10 страв, які необхідно скуштувати. URL: <https://tourkazka.com/tradytsiyna-kukhnya-koreyi-10-strav/>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-12>

## **ФЕНОМЕН ЕКОПОСЕЛЕНЬ: ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНІ**

**Ковальчук Б. В.**

*студент IV курсу факультету культури і мистецтв*

**Пригода-Донець Т. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,*

*доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки,*

*м. Луцьк, Україна*

**Постановка проблеми.** Тема екологічної свідомості, а згодом, і екологічної архітектури, зокрема, екопоселень, активно постають у ХХ-на початку століття. Це пов'язано з сутнісними цивілізаційними змінами, необхідністю врегулювати дисбаланс між природою і людиною,

особливо в умовах індустріального, постіндустріального суспільства, техногенної цивілізації, тотальної урбанізації і масової культури. Одна з важливих тенденцій сучасної (постсучасної) культури – звернення до екологічних проблем, а відтак, до усвідомленого споживання, екодизайну, екологічної архітектури, екопоселень.

**Мета дослідження** – окреслити основні тенденції розвитку екопоселень, зокрема, в Україні, їхні основні філософські і світоглядні засади і перспективи.

**Результати дослідження.** Звернення до питання збереження природи, відновлення гармонії з довколишнім середовищем, мінімізації впливу технологічно-індустріального розвитку активно постає, по суті, ще з епохи Просвітництва з хрестоматійного «назад до природи» французького філософа Ж.-Ж. Руссо. І хоча йшлося, швидше, про природньо організоване суспільство, але у контексті наростаючих екологічних суперечностей ця теза набула трохи іншого змісту: про повернення до органічних основ людського існування, бережливого ставлення до природніх ресурсів, облаштування такого типу раціонального (етичного) господарювання, що вписувала б людину в екологічний універсум, а не ставило її у домінуючий центр. Тому ідеї екопоселень виникають як закономірна реакція на обмеження урбаністичного і цивілізованого життя, на необхідність відповідати загальним критеріям та суспільним очікуванням, слідувати загальноприйнятим і не завжди оптимальним нормам і правилам, мати право і простір для самореалізації і саморозвитку. Більш м'якою формою пошуку балансу з природою була т. зв. екологічна (органічна) архітектура, започаткована американцем Ф. Л. Райтом, його відомий Будинок над водоспадом як утілення живої єдності будівлі з ландшафтом, природньо орієнтованого облаштування (вентиляція, освітлення, форма і розміри) самого будинку. Мабуть, перші протоєкопоселення були засновані релігійними громадами ще у 17–18 століттях, що переслідувалися, тому вимушені були переїздити у важко доступні чи неосвоєні місцини у горах, лісах, зокрема, західні штати США. Пізніше це були комуни хіпі, веганів, інших субкультур. «Субкультура виникла як протест проти будь-якого контролю: державного, релігійного тощо. Хіпі спробували безліч способів життя та альтернативних видів бізнесу, зокрема комуни, спільні підприємства, холистичну медицину та здорову їжу. Вони звернули увагу на навколишнє середовище, щоб підкреслити відповідальність кожної людини перед планетою та майбутніми поколіннями. Переконавання, які впливають з філософії хіпі, – віра в Землю, рух зелених у політичній діяльності, а також шаманізм і вегетаріанство. Окрім прагнення цих спільнот до формування свого індивідуального простору, їх об'єднував один значущий фактор – пошук гармонії з природою, екологія» [2, с. 71].

В Україні сьогодні формуються модерні форми екопоселень з досить динамічними ідеями щодо їхніх перспектив. Наприклад, смарт вілладжі –

автономні поселення прагматичних айтишників (альтернативна енергетика, альтернативний транспорт (моло, вело), у тому числі, малий авіатранспорт, екологічний аграрний бізнес). Серед найбільш поширених тенденцій можна також виділити екобудівництво: модульні будинки, сканді рішення, збірні геокуполи для ретритів і глемпінгів, компактні хауси, регенеративне будівництво і мейкерські кемпи (креативна ревіталізація старих будівель, покинутих промзон, депресивних сіл, зруйнованих поміщицьких задиб і палаців). Це стимулює інноваційні проекти для сміливих людей, що здатні дивитися не лише у сучасне, а й у майбутнє. Привертає увагу також стиль життя під назвою «цифрова монада», тобто постійна зміна місця проживання, цифрове кочівництво, мобільне й адаптивне життя, не прив'язаність до житла «на віки». Ці тенденції сьогодні постійно змінюються, адаптуються до умов повномасштабної війни. Сюди додаються проблеми, пов'язані з вимушеним переселенням великої кількості людей, необхідності вирішення їхніх нагальних питань, зайнятості, реабілітації військових. Також велике значення у функціонуванні екопоселень відіграє волонтерський рух (1, 3).

**Висновки.** Визначеної географічної та ідеологічної мапи екопоселень в Україні сьогодні немає, вона постійно змінюється. Активно піднімаються питання інвестування в екопроекти, формування комунікативної мережі екоактивістів у різних сферах, виходу на міжнародний рівень, глокалізації, створення крафтового, локального бізнесу, антиконсюмерізму, екологічної самоідентифікація, екоосвіти тощо. Як не парадоксально, в умовах війни перспективи екопоселень розширюються і зростають.

### Література:

1. Залевський М. Візія про майбутнє екопоселень. URL: <https://medium.com/@rodovidme>
2. Кюнцлі Р., Степанюк А. Архітектура екопоселень як відображення основ світобачення. URL: [http://visnuk.kl.com.ua/joom/images/archive/bud/20\\_2019/Arch-20-2019-15.pdf](http://visnuk.kl.com.ua/joom/images/archive/bud/20_2019/Arch-20-2019-15.pdf)
3. «Моя філософія – максимально споживати місцеве». Максим Залевський – про свій шлях від стартапів до екоактивізму. URL: <https://hromadske.ua/posts/moya-filosofiya-maksimalno-spozhyvati-misceve-maksim-zalvskij-pro-svij-shlyah-vid-startapiv-do-ekoaktivizmu>

## ТРАДИЦІЯ ЯК ТРАВМА У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МЕДІАПРОСТОРИ

**Пригода-Донець Т. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,*

*доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Часто культурна традиція інтерпретується як історична і культурна пам'ять, що покликана утримувати і передавати наступним поколінням колективний досвід, смислові і ціннісні структури спільноти, які, власне, і роблять її цілісним і стійким утворенням. Слід зазначити, що традиції – це комплексний феномен, це пам'ять як про щось позитивне, конструктивне, оптимістичне, так і про негативні переживання, трагічні події, неприємні ситуації. Культур-філософські рефлексії передбачають різні концептуальні та методологічні підходи до осмислення історико-культурної спадщини. Медіапростір у всій своїй багатоманітності теж пропонує численні альтернативи, інтерпретації, гіпотези пам'ятних моментів української історії та культури – давньої, архаїчної і новітньої. Наша культурна спадщина постає як досить строката суміш різних явищ, фактів, постатей, якостей, традицій тощо. І часто саме трагічні періоди, драматичні події, суперечливі фігури, аномальні «білі плями», значною мірою, стають визначальними моментами, точками біфуркації, що формують наш менталітет, національну ідентичність, хронотоп, традиції, вектори соціокультурного руху. Ці історичні травми – або забуті і витіснені, або перетворені у героїзовані та оромантизовані сюжети-міфологеми – присутні у нашому етноментальному просторі.

Традиція, як правило, працює у реєстрі «пам'ять/забуття», де забуте знаменує певну національну чи соціальну травму різної генези. Патологічні і болючі моменти історії як несвідомі ментальні конструкти, безперечно, впливають на усі суспільні процеси, але, як правило, не артикулюються, не усвідомлюються, не визнаються як непривабливий досвід. Можемо спостерігати дуже різні стратегії щодо цієї соціокультурної реальності. У традиціоналістському (народницькому) дискурсі культурні здобутки досліджуються і презентуються, закриваючи якісь не зовсім «приємні» характеристики чи явища, формуючи спотворене уявлення про минуле. Культивування травматичного досвіду, драматизація певних історико-культурних аспектів, відсутність аналітичного підходу до «уроків» історії і культури, уникання саморефлексії як можливості терапевтичного катарсису, вивільнення ресурсного потенціалу, або відверте чи сором'язливе замовчування (у тому числі через спотворення)

невідних для актуального суспільного реноме подій – наслідки таких патернів колективної поведінки. У такому сенсі важко визначити наступне: забуття – це прийняття чи, все ж, не-прийняття хворобливих спогадів, намагання витіснити чи оправдати якісь неприглядні сторінки історії, а їх у нашому минулому багато, як, зрештою, у будь-якої нації, що проходила складний і тривалий час свого становлення.

Е. Толле, відомий сучасний філософ, у праці «Нова земля» розмірковує про таке явище як «тіло болю», що тотально вміщує у собі думки про минуле як тягар, в'язницю, основу сприйняття. Він вважає, що ментальне смакування негативних спогадів, відсутність здатності відпускати, проживати і пізнавати ці емоції, формує залишковий біль від травматичних подій (2). Таким чином «тіло болю» (колективне тіло травми) каналізує творчий потенціал з майбутнього спільноти у її ретроспективну реальність, яка або заперечується, або сакралізується, романтизується, набуває ідеалістичного уявного вияву – консервує деструктивний досвід. Нещастя, біда, неволя, втрата – архетипи, що транслюються через біль, тіло болю, присутні у традиційному мистецтві і в сучасних медіа, що потребує ретельної трансформації.

Який шлях зцілення обрати: колективний психоаналіз (чи інші психотерапевтичні практики) чи забуття колективного неврозу цілого етносу (не ятрити, не лізти з брутальними розслідуваннями, не стимулювати біль). «Можна наполягати на тому, що слід звільнити свідомість від неврозу, а суспільство від репресивності через усвідомлення травматичних переживань. Та чи не може усвідомлення травматичного досвіду призвести до нової форми психічної й соціальної патології? Чи не варто все ж таки щось забути назавжди?», – зауважує Кебуладзе [1, с. 29]. Очевидно, ці питання лежать у багатьох площинах і не мають одного знаменника. Регресивні практики можуть підкинути енергії старим історичним ранам сформувати нові зони колективного болю. Забуття може просто витіснити, але не вилікувати, не змінити. Зрештою, іноді варто залишити традицію у минулому як віджилий досвід, як втрату. Питання залишається відкритим не лише на рівні особистого вибору чи вподобання в міру власної травмованості, а й у контексті державної культурної політики, масової інформації, освіти, наукових досліджень. Тому часто така важлива стратегічна смислотворююча функція дістається спорадичним і часто спекулятивним медіаагентам впливу.

І так як сьогодні одним з найпоширеніших джерел інформації є нові медіа, то варто звернути увагу на те, як транслюються ці тенденції у медіапросторі, у комунікативній реальності, що формують актуальні сенси і перспективи. Мас-медіа для підвищення рейтингів піднімають болючі для суспільства теми, у тому числі історичні події, додаючи їм дискусійності, інтриги, конспірологічності, «жовтизни» і т. п. Популярні сюжети стосуються таких історичних явищ як, до прикладу, язичництво (неоязичництво), прийняття і поширення християнства, стосунки з

московією, московська церква, козацтво, руїна, так і пізніших: розстріляне відродження, голодомор, рух спротиву радянській владі, репресії, зрадництво, русифікація, «советізація» української історії і культури і т. п. Частина цих тем майже не висвітлювалася у радянській історіографії або мала негативні чи специфічні інтерпретації, пізніше, після проголошення незалежності, ці тригерні питання теж мали дуже різні тлумачення і коментування у медійному полі: від свідомого і відвертого спотворення на користь певних політичних ідей і політизованих суспільних рухів до фрагментарних досліджень локальних подій і постатей, що не дає цілісного і більш-менш методологічно вивіреного історичного знання і адекватної колективної пам'яті.

Мас-медійний простір пропонує велику кількість інформації, часто неперевіреного характеру, що провокує у подальшому довільні тлумачення історичного матеріалу, маніпулятивні висновки та узагальнення, відсутність диференційованого підходу до публікацій. Йдеться про випадки, наприклад, коли в один причинно-наслідковий ряд вибудовуються якісь приватні спогади, документи, окремі свідчення без достатнього підтвердження, ідеологічно заангажовані дослідження, політичні замовлення тощо. Зокрема, акцент на негативних емоціях, психологічні спекуляції на болючих сторінках минулого не лише не упереджують від історичних помилок, а ще більше травмують колективну психіку сучасного українського суспільства. Можемо навіть констатувати стигматизацію цих історичних уроків, формування у сучасної людини стереотипної реакції на подразнюючий чинник, особливих світоглядних пробілин, що не допускають певну історичну інформацію. І коли ми прагнемо відтворювати традицію, наповнювати її конкретним життям, такі моделі колективної пам'яті сприяють неадекватному і хворобливому сприйняттю не лише ретро-, а й перспективи нашої країни. Нам, навпаки, варто терапевтично визнавати свій історичний досвід, звільнятися від моралізаторських обмежень у його сприйнятті, трансформувати його у новітні практики спільного творення власного світу. Тому медіаграмотність, інфогігієна, професійна медіаетика є одним з важливих чинників зцілення від минулих травм, одужання від тіла болю. Війна загострює ці проблеми, додає нові травми, змушує не просто констатувати колосальний травматичний досвід українців, а й напрацьовувати шляхи його вирішення, у тому числі з допомогою медіа.

### Література:

1. Кебуладзе В. Пам'ять і забуття. Філософська думка. 2013. № 6. С. 29-35
2. Толле Е. Нова Земля. Частина 5. Тіло болю. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=4CsDWWBZC9k&ab\\_channel=OSA](https://www.youtube.com/watch?v=4CsDWWBZC9k&ab_channel=OSA)



# ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-14>

## ОБРАЗ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В УКРАЇНСЬКОМУ ІНФОРМАЦІЙНОМУ СПРОТИВІ 2014–2023 рр.

Думич А. М.

*студентка IV курсу*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політик  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Війна в Україні породила багато актів як видимого, так і прихованого опору. Цивільні українці кинули виклик російським окупаційним силам і тисячами, здавалося б, незначних дій саботували її дії з тилу ворога. Війна відродила інтерес до концепцій і заходів, пов'язаних як із активним опором, так і спротивом інформаційним в межах т.зв. гібридної війни, котра триває з 2014-го року та набула ескалації у лютому 2022-го. У світових дослідженнях автори під концепцією опору розуміють організовані зусилля нації всього суспільства, що охоплюють повний спектр дій від ненасильницьких до насильницьких, очолюваних законно встановленим урядом (потенційно вигнаним/переміщеним або тінювим) для відновлення незалежності та автономії в межах своєї суверенної території, яка була повністю або частково окупована іноземною державою [1].

Інформаційний фронт «гібридної війни» розвертається відразу на декількох напрямках. Насамперед:

- 1) серед населення в зоні конфлікту;
- 2) серед населення країни, проти якої здійснюється агресія, територія якої не охоплена конфліктом;
- 3) серед громадян країни-агресора;
- 4) серед міжнародної спільноти.

Інформаційна складова є основою «гібридної війни», проте вона виконує не самостійну, а допоміжну роль, більшою мірою супроводжуючи військову фазу операції. До початку повномасштабного вторгнення на територію України, росія на території Донецької та Луганської областей розгорнула справжній інформаційний супротив, котрий проходив під гаслом «Вам не потрібна україністика», «Населення має право самостійно обирати мову спілкування».

Часто в основу культурної чи суспільної складової гібридної війни закладають культовий образ відомого діяча, при згадуванні котрого не виникає жодних сумнівів про настрій боротьби. 9 березня 2024-го року була 210-а річниця з дня народження українського письменника, класика української літератури, художника Тараса Шевченка. В ці драматичні дні національно-визвольної війни і відбиття агресії російської федерації знову йде мова про роль образу Тараса Шевченка в умовах війни. Інколи кажуть, що історія циклічна, тобто вона повторюється [2].

З початку повномасштабного вторгнення росії до України Шевченко набув ще більшої популярності серед українців. У березні минулого року мережею ширилась загальнонаціональна акція «Шевченко закликає, Україна перемагає!», яка покликана підняти український дух та волю до спротиву, мобілізувати як українців, так і весь світ на боротьбу з ворогом. Сотні відомих людей, політиків, лідерів громадської думки, військових, усі українці, читали шевченківське слово та надихалися ним. На плакатах Шевченка «переодягнули» із шапки й кожуха в сучасну військову форму. Нині його вважають захисником українського війська. У Києві відкрили виставку «Шевченко 4.5.0» [3]. На ній представили 20 плакатів Тараса Григоровича в нових алегоричних образах. Художниця Ірина Ільїнська на одному з них зобразила захист пам'ятника Шевченку в Харкові. У березні його обкладали мішками з піском, щоби вберегти від обстрілів.

Сьогодні слова Шевченка є частиною промов світових лідерів на підтримку України, від президента США Джо Байдена до колишнього президента США Білла Клінтона, генсека НАТО Єнса Столтенберга, голови Європарламенту Роберти Мецолі та багатьох інших [4].

Коли президент Володимир Путін відвідав Україну десять років тому, він продекламував чотири рядки із вірша народного поета Тараса Шевченка, щоб показати свою любов до співвітчизників-слов'ян і сусідів росії [5]. Напередодні повномасштабного вторгнення, Путін, після переговорів з президентом України, з великою помпою оголосив, що обидві країни відзначатимуть разом 200-річчя з дня народження Шевченка. Святування ж пам'яті поета, художника та письменника – такого ж шанованого в Україні, як Вільяма Шекспіра у Великій Британії – було відкинуто в тінь подіями у Криму, де російські війська захопили контроль над територією України. День, який мав продемонструвати єдність, підкреслив, наскільки віроломним виявився наш геополітичний сусід.

Для українців Тарас Шевченко займає незрівнянне місце в їхніх серцях та історії. Навіть в умовах гноблення його портрети прикрашали українські оселі, а його слова лунали в поколіннях. Незмінна спадщина Шевченка постає як потужний символ і джерело натхнення для українського опору. Його боротьбистські заклики, незважаючи на заслання та переслідування, голосно відгукуються в сучасному контексті.

Образ і творчість Тараса Шевченка використовувалися суспільством і владою задля досягнення певних, зокрема, ідеологічних завдань.

Починали це громадівці, які і стали творцями народницького образу Тараса Шевченка, знаного завдяки смушовому кожуху і шапці. Революція Гідності і російсько-українська війна, яка розпочалася 20 лютого 2014 року формують нове суспільне сприйняття образу Тараса Шевченка. Фактично, відбувається відхід від культу, створеного наприкінці XIX ст. і звичного у XX ст.

Шевченко відіграв особливу роль і під час Революції Гідності. Так, у лютому 2014-го на вулиці Грушевського в Києві художник під псевдонімом Соціопат створив графіті із зображенням Кобзаря-майданівця. Коли власник магазину вирішив витерти артефакт Революції зі стін будівлі, йому розгромили вітрину, і врешті графіті відновили. Поряд з Шевченком серед «Ікон Революції» також є образи Лесі Українки та Івана Франка.

Отже, аналізуючи творчість і образ Тараса Григоровича Шевченка, важливо підкреслити, що майже через 200 років після його народження українці звернулися до творів у своїй новітній боротьбі проти російської навали. Поетична творчість Шевченка посідає виняткове місце в житті українського народу. Шевченко був в Україні національним пророком у прямому розумінні цього слова. Його натхненні слова пробудили народ від летаргії, від млявої інерції, в яку він був занурений внаслідок програної боротьби за незалежність.

Аналіз використання образу в інформаційному просторі показав, що національний поет функціонує як всеохоплююча фігура. Сучасна ситуація в Україні спонукала українців відновити зв'язок з Тарасом, перечитавши його поезію. Криза, що триває, викликає ще одне тлумачення великого поета як єдиної національної постаті у світі – як богоподібної постаті, пророка, який розумів стосунки між завойовником і завойованими. Отже, на сьогодні, образ Тараса Шевченка використовують для нового трактування освітнього матеріалу (проводячи незвичайні уроки для дітей різних вікових груп), у науковій сфері – називаючи його іменем найпрестижнішу літературну премію та товариство, у військових подіях, започаткував серію плакатів, де Шевченко закликає до боротьби тощо, публікуючи малоформатні збірки віршів та називаючи бойові підрозділи іменем Тараса Шевченка. На його честь названо й кілька астрономічних об'єктів.

### **Література:**

1. Боронь Олександр. Шевченкознавство на сучасному етапі. Шевченків світ. 2015. № 8. С. 20–27.
2. У Києві відкрилася виставка плакатів «Шевченко: 4.5.0» URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3504148-u-kievi-vidkrilasa-vistavka-plakativ-sevcenko-450.html>.
3. Джо Байден у Раді цитує «Заповіт» Шевченка URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fRRYf7M-XWg>.

## ОСОБЛИВОСТІ РОЗРОБКИ ДИЗАЙНУ КНИГИ-НЕКРОЛОГУ

**Квач М. М.**

*Студентка IV курсу факультету технологій та дизайну*

**Дерман Л. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,*

*завідувач кафедри дизайну*

*Український державний університет імені Михайла Драгоманова*

*м. Київ, Україна*

Книги відіграють важливу роль у збереженні пам'яті та культурної спадщини людства. Вони є не лише джерелом знань та інформації, але й інструментом передачі та збереження історії, традицій, цінностей та досвіду поколінь.

Книги зберігають в собі унікальність думок, почуттів та ідей, які написані на сторінках. Вони дозволяють нам зануритися у різноманітні світи, пережити пригоди, події, дослідити інші культури та епохи, а також відчуті глибину і важливість кожного історичного періоду.

Крім того, книги виступають як осередок пам'яті та інтелектуального розвитку суспільства. Вони зберігають в собі знання та досвід минулих поколінь, дозволяючи нам вивчати історію, розвивати критичне мислення та розширювати свій світогляд.

Завдяки книгам ми можемо зберегти спогади про події, людей та місця, що зникають з часом. Вони стають своєрідними «архівними» культури, які дозволяють нам не лише пам'ятати, але й вивчати, аналізувати та розуміти минуле [3].

Книги некрологи відіграють важливу роль у збереженні історії та культурної спадщини. Вони дозволяють відобразити важливі моменти у житті та кар'єрному шляху особи, поділитися спогадами та враженнями, а також виразити повагу та вдячність. Некрологи – це літературні тексти, що є своєрідними відзнаками пам'яті, що передають інформацію про життя та досягнення померлої особи. Ці тексти зазвичай публікуються у газетах, журналах або онлайн-платформах як засіб вшанування пам'яті та спільного відчуття втрати.

У текстах некрологів зазвичай згадуються основні події та досягнення померлої людини, її внесок у різні сфери життя, а також особисті якості та характерні риси. Ці тексти не лише вшановують пам'ять померлої особи, але й допомагають суспільству зрозуміти її значущість та вплив.

Оформлення книги-некрологу, що присвячена студентам та випускникам Українського державного університету, які служили в

армії, були волонтерами, бойовими медиками та іншими учасниками війни, має бути відповідним його тематиці та специфіці.

Деякі особливості оформлення такої книги. Кожен некролог має бути оформлений окремою сторінкою або розділом. Вони мають містити ім'я та прізвище померлого, ріки його життя, короткий нарис біографії, військові заслуги, волонтерську діяльність, а також фотографію або портрет.

Книга може містити фотографії або ілюстрації, що ілюструють життя та діяльність померлих студентів і випускників.

Важливо, щоб дизайн книги був стриманим, але відчутним і пристосованим до тематики. Використання патріотичних кольорів, таких як синій та жовтий, а також національних символів, може підкреслити патріотичний зміст книги.

Важливо дотримуватися одного стилю в оформленні всієї книги, включаючи шрифти, розміщення тексту та заголовків.

Завершення книги може включати післямову або пам'ятну промову, що висловлює шану та вдячність за внесок та жертву померлих студентів і випускників [4].

Додаткові розділи можуть містити вірші, спогади товаришів, відгуки від викладачів та інших осіб, які знайомі з померлими.

Обкладинка книги-некрологу має відображати серйозність та пам'ять про померлих студентів та випускників університету. Ось кілька основних елементів, які можуть бути включені до дизайну обкладинки:

Розробка книги-некрологу є дуже відповідальним завданням, оскільки створення такого видання вимагає уважного та чутливого ставлення до пам'яті померлих, а також поваги до їхніх родин та спільноти в цілому. Тому під час розробки книги-некрологу важливо враховувати ряд етичних питань. Перш ніж розпочати роботу над книгою-некрологом, необхідно отримати дозвіл від родин та близьких померлих на використання їхніх зображень, інформації та інших персональних даних у виданні [2].

При створенні книги-некрологу важливо дотримуватися поваги до пам'яті померлих та уникати некоректного або образливого зображення їхньої особистості чи життя.

Важливо дотримуватися конфіденційності та захищати особисті дані померлих та їхніх родин. Інформація, що стосується медичних даних, особистих справ або інших приватних деталей, повинна бути використана тільки за згодою та в межах необхідності.

Всі аспекти створення книги-некрологу, включаючи зміст, дизайн та вибір матеріалів, повинні бути узгоджені з замовником чи відповідною організацією, яка представляє інтереси родин та спільноти померлих.

Тісна взаємодія з замовником під час розробки книги-некрологу дозволяє врахувати всі етичні аспекти та забезпечити створення видання, яке буде відповідати потребам та очікуванням спільноти, а також виявлятиме повагу до пам'яті померлих [1].

Книга-некролог допоможе відобразити пам'ять та вшанувати внесок студентів та випускників університету, які присвятили своє життя служінню країні та захисту національних інтересів.

Отже, книга-некролог є важливим інструментом збереження пам'яті, який допомагає нам зберігати історію, культуру та цінності, передаючи їх від покоління до покоління. Їх вплив на формування нашого світогляду та розвиток інтелекту є неоціненним, і вони залишаються невід'ємною частиною нашого культурного спадку.

### **Література:**

1. In memorem: некрологи на сторінках українських педагогічних часописів кінця XIX – початку XXI ст. (за матеріалами фондів Педагогічного музею України) / Педагогічний музей України ; [укладач: О. П. Міхно ; наук. консультант О. В. Сухомлинська]. – Вінниця: Видавець ФОП Кушнір Ю. В., 2022. 356 с. (Сер. «Педагогічні републікації» ; вип. 9)
2. Єрмоленко, Анатолій. «Пам'яті Мирослава Поповича:[некролог].» (2018).
3. Любовець Надія Іванівна. «Новітня історіографія вітчизняної мемуаристики: до проблеми термінології та класифікації.» Українська біографістика 13 (2016): 28-50.
4. Олійник В. А. Етапи трансформацій українського книжкового дизайну «перехідної доби» (1980–1990 років). «Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну» № 2, 2018. 51–68 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-16>

## **ПОЕТИЧНА МІСІЯ ВОЇНА: ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОСТІ МАКСИМА КРИВЦОВА**

**Клявзунік Б. В.**

*студентка VI курсу факультет культури та мистецтв*

**Столярчук Н. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,*

*доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Тема війни завжди була однією з ключових у творчості митців. Сьогодні українські поети пишуть про війну, описуючи її жахливі наслідки, страждання людей, героїзм та жертвність бійців. Через

поетичне слово митці висловлюють свою підтримку українським захисникам, вшановують пам'ять загиблих та намагаються звернути увагу світової громадськості до проблем війни. По-особливому в цьому контексті звучить поезія воїнів-поетів, оскільки вони особисто і безпосередньо перебувають в епіцентрі війни і відчують на собі всі її жахи та трагедії. Уже відомі українські майстри слова, що нині воюють на передовій, та захисники, які почали писати на фронті, – це Максим Кривцов, Валерій Пузік, Ярина Черногуз, Олександр Терен, Павло Вишебаба, Артем Чапай, Саша Буль, Олександр Михед, Артем Чех [3]. Цьогоріч Ярина Черногуз – українська поетеса, волонтерка, військовослужбовиця, морський піхотинець, бойовий медик, розвідниця Збройних сил України, учасниця російсько-української війни стала лавреаткою Національної премії України імені Тараса Шевченка.

Своєрідність поетичної творчості поетів-воїнів передусім зумовлена тим, що захисники пишуть вірші з особистого досвіду, з власного болю та страждань, що робить їх поезію особливо правдивою та щирою. Окрім цього, у поезіях воїнів відчувається неймовірна емоційна напруженість, яка виражається через болючі спогади, тугу за миром та справедливістю, через прагнення передати надскладні душевні хвилювання та глибокі почуття. Також поети-воїни часто використовують особливі символи та різноманітні метафори для вираження складних внутрішніх перипетій і думок про війну. Вони шукають нові способи виразити свої емоції через нестандартні образи та символи. У поезіях воїнів часто простежується тема героїзму і жертвності бійців, їхньої відданості своїй країні та боротьбі за свободу. Вірші воїнів-поетів стають не лише художньою творчістю, але й засобом передачі історичної пам'яті, яка має велике значення для формування національної ідентичності та усвідомлення цінностей минулого нашого народу.

Яскравим прикладом такої творчості є поезія Максима Кривцова – поета, фотографа, громадського діяча, військовослужбовця, який загинув на передовій 7 січня 2024 року у віці 33 роки. У 2023 році Максим видав першу авторську збірку поезій «Вірші з бійниці». Як йдеться в анотації книги: «Вірші про війну, наче кулі, вражають смертельно глибоко й залишаються назавжди. Це точки перетину тих, хто на передовій, і тих, хто в тилу. Це містки для розуміння один одного» [2].

Збірка вражає своєю відвертістю, емоційною силою та філософським осмисленням жахів війни. Перебуваючи на передовій, Максим Кривцов передає не лише зовнішні події війни, а й її вплив на психологію людей, їхні почуття та переживання. На сторінках збірки ми читаємо і про опис військових дій, і травм, і втрат та надії.

Особливої уваги заслуговує вірш «Не ходи ти тут, не ходи», який після смерті поета був докладений на музику і виконаний солісткою гурту Vivienne Mort Данієлою Заюшкіною [5]. Вірш передає всю

трагічність війни, дає зрозуміти нам, що насправді відбувається на фронті і що відчувають бійці. Він викликає глибокі емоції та роздуми.

«Ї вбили п'ятого березня ...» Ще один щемливий і болючий вірш, який описує всю жорстокість війни, звірства росіян у Бучі, братські могили, чисельні втрати не лише військовослужбовців, а й цивільних:

«Ї вбили п'ятого березня коли вона повертала на свою вулицю їдучи на велосипеді вбили, як ніч убиває день як осінь убиває літо, розпінули чергою.

На хресті наче на дошці оголошень написано: тут спочиває номер 451 вічна пам'ять.

На вулицях і на полях з'являлись нові Голгофи ось тільки кулі замість цвяхів ось тільки артилерія замість списів.

Хотілося

рахувати дні до літа

рахувати кошенят

рахувати дітей

рахувати зорі

рахувати до ста, засинаючи,

Тут спочиває номер 176 вічна пам'ять

тут спочиває номер 201 вічна пам'ять

тут спочиває номер 163 вічна пам'ять

тут спочиває номер 308 вічна пам'ять» [2].

Якщо ж проаналізувати вірш «Весь світ у ранах я візьму цей жовтий скотч...», то в ньому ми можемо побачити спробу зміцнення, шлях до самопізнання, шлях до об'єднання, спільного пошуку. У цих словах відчувається надія і свідомий вибір:

«Весь світ у ранах я візьму цей жовтий скотч я знаю тут у поміч лише жовтий скотч так вабить декольте цієї дивної весни пішли за нею вслід бо хто якщо не ми.

як короп в ставі вигравало тіло зброї а він сказав візьми цей скотч лиш він загоїть бери землі цієї берці й лісу тепле пончо якщо ти наш намотуй більше, більше скотчу.

і говори зі мною більше говори ти бо все мине крім слів як дим і ніч і вітер ти так полюбиш це терпке прозоре місто спускайся з гори поки тут візуально чисто.

ця дика ніч і тут горланить все минуле а тобі добре бо чотири, п'ять і нулик все повертається як ляпас чи як ранок та ми залишимося тут широким шрамом.

і вже земля нам так гирчить тепер як оцет і як скінчиться скотч бери намотуй сонце і в ночі цій неначе риба в клярі я чи ще у Вас лишився скотч Небесна Канцеляріє?

весь світ у ранах я візьму цей жовтий скотч я знаю тут у поміч лише жовтий скотч так вабить декольте цієї довгої весни ми всі пішли на Схід бо хто якщо не ми [2].



Загалом, особливість поетичної творчості Максима Кривцова зумовлена передусім тим, що автор пише з особистого досвіду, з власних спогадів та вражень, що робить його поезію дуже автентичною та правдивою. У поезіях бійця відчувається неймовірна емоційна напруженість, яка виражається через болючі почуття, тугу за миром та справедливістю. Поет шукає нові способи передати свої емоції через метафори та образи. У творчості Максима Кривцова чітко лунає тема героїзму та жертвовності бійців, їхньої відданості своїй країні та боротьбі за свободу. У таких поезіях сакральним чином кодується наша історична пам'ять – основа національної ідентичності і міцний фундамент для відновлення та розвитку усього українського.

### Література:

1. Кривцов Максим «Далі». Вірші з бійниці. Київ: Наш Формат. 2024. 192 с.
2. Кривцов Максим «Далі». Вірші з бійниці. URL: <https://nashformat.ua/pdf-preview/virshi-z-bijnytsi-709687> (дата звернення: 12.04.2024).
3. Маймур Ірина. Рядки з окопів. *Журнал великого міста*. URL: <https://bzh.life/ua/lyudi/1706557959-ryadki-okopiv-10-ukrayinskih-viyskovih-poetiv/> (дата звернення: 10.04.2024).
4. Чапл Еймос. *Радіо Свобода*. 12 січня 2024 року. URL: <https://www.radiosvoboda.org/amp/maksym-kryvtsov-poet/32771318.html> (дата звернення: 16.04.2024).
5. Vivienne Mort. Не ходи ти тут, не ходи (на вірш Максима Кривцова). URL: <https://youtu.be/FW9h40ggv9Y?si=9fVL6vaMJm5VEV2u> (дата звернення: 13.04.2024).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-17>

## МУЗИЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПОЕЗІЙ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ

**Коцюрба Н. Є.**

*концертмейстер кафедри музичного мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Постать Лесі Українки є визначною в історії української культури кінця ХІХ–початку ХХ століть. Життєвий шлях видатної української письменниці був надто коротким, складним і водночас яскравим. Леся Українка володіла не лише обдарованою поетичною душею, але й глибоким розумінням музики. «Літом 1880 року до нас у Луцьк приїхала

батькова сестра Олександра...Тьотя Саша ... почала вчити Лесю грати на фортеп'яно (на тому самому «Лесиному», як воно завжди у нас звалося, бо мама купила його «для Лесі» ще 1876 року) « – згадає Ольга Косач-Кривинюк [1, с. 139]. Завдяки унікальним природним здібностям Леся Українка легко та швидко засвоювала прийоми гри на фортепіано, в колі сім'ї звучали твори світової класики. «У її імпровізаціях музичних були не тільки смуток і журба, а бували ті імпровізації бравурні, урочисті, радісно-співучі, веселі. В музиці Леся всю свою душу виявляла своєму другові, то й була та музика така многогранна, як її душа» [1, с. 76]. Юна поетеса вправно виконувала п'єси, етюди, сонати Людвіга ван Бетховена, Роберта Шумана, Франца Шуберта, Фелікса Мендельсона, справжнім захопленням стала музика Фридерика Шопена, яку вона вважала геніальною. З українських митців Леся Українка надавала перевагу творам Миколи Лисенка та Михайла Завадського. Фортепіано було джерелом натхнення, засобом вираження емоцій та внутрішніх переживань, а не лише акомпануючим інструментом до поезій Лесі. «Музичальність як властивість особистості і музична тематика проходять через усю лірику Лесі Українки, відгукуючись концептами «спів», «мелодія», «струна», «фортепіано», які передають найтонші, найглибші і найінтимніші почуття поетеси» [2, с. 26]. Леся Українка ніколи не виступала публічно, це було виключно домашнє музикування. Певні проблеми зі здоров'ям унеможливили подальший розвиток музичної кар'єри. Сама Леся Українка вважала, що з неї міг би стати кращий музикант, ніж поет. В одному з листів до свого дядька Михайла Драгоманова вона писала: «нагура» втяла мені кепський жарт». Видатний український письменник та драматург Євген Кротевич згадає: «Леся Українка часто мислила музичними образами, музику прекрасно розуміла – і, напевно, коли б не хворість рук, з неї б вийшла першорядна піаністка... Почуття музики було в неї таке могутнє, що часто, за спогадами багатьох, вона сідала за рояль і імпровізувала музику до своїх віршів».

Відомо, що Леся Українка знала безліч пісень. Розповідаючи про її дитинство, сучасники поетеси так і згадують її з пісню на вустах. У 1910 році вийшов з друку перший том підготовленого Філаретом Колесою видання «Мелодії українських дум». У 1917–1918 рр. чоловік Лесі Українки Климент Квітка записав, упорядкував та видав «Народні мелодії з голосу Лесі Українки» у двох частинах. Понад сотню творів українські і зарубіжні композитори написали на слова Лесі Українки для голосу з фортепіанним супроводом. Музику до поезій та перекладів, створених нею, писали Микола Лисенко, Михайло Вериківський, Яків Степовий, Кирило Стеценко, Федір Надененко, Михайло Жербін, Ігор Шамо, Віталій Кирейко, Григорій Верьовка, Петро Гайдамака, Богдана Фільц та багато інших. Яскравими прикладами можуть бути «Стояла я і слухала весну» (музика К. Стеценко), «На зеленому горбочку» (музика Б. Фільц), «Останні квіти» (музика М. Жербіна), «Вишеньки»

(музика Я. Степового), «Не дивися на місяць весною» (музика К. Янчарського) тощо.

За мотивами всесвітньо відомої драми-феєрії «Лісова пісня» були створені однойменні спектаклі. Ірина Губаренко, Юрій Шевченко написали музику до цих вистав, у творчому доробку Олександра Костіна є опера-балет «Оргія». У березні 2023 року відбулася прем'єра українського анімаційного фільму-мюзиклу «Мавка: Лісова пісня» в жанрі фентезі зі звертанням до народної міфології. Музику написано італійським композитором Даріо Веро. Саундтрек та пісні з мультфільму було озвучено голосами сучасних естрадних виконавців: Артема Пивоварова, Христини Соловій, Марії Квітки, гурту «ДахаБраха». Андрій Хливнюк, лідер популярного гурту «Бумбокс», написав пісню «Плющ» на вірш Лесі Українки, львівський рок-гурт «Королівські зайці» поклав на музику вірш «Голубка», він увійшов до альбому «Серце-місяць», фолк-гурт «Почайна» у своєму репертуарі має кілька пісень на слова поетеси, зокрема «Сон» за віршем «На давній мотив», співачки Shy та Іра Кульшенка випустили кліп до пісні «Лісова пісня», музичний гурт «Alex & Elina» виконує пісню «Стояла я і слухала весну» в джазовому стилі.

Отже, творчість Лесі Українки є невичерпною, вона досліджується та вивчається істориками, філологами, мистецтвознавцями, музикантами. Сучасні академічні та естрадні виконавці звертаються до духовної спадщини поетеси, створюють нові інтерпретації, що є співзвучним сьогоденню.

### **Література:**

1. Скрипка Т. Спогади про Лесю Українку. Київ: Темпора, 2017.308 с.
2. Кашаюк, В. Архетипи творчості Фридерика Шопена у художньому мисленні Лесі Українки. *Fine Art and Culture Studies*, 2023, 2, 22–30, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-2-4>

## **ВИСТАВКОВІ ПРОЄКТИ ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ЗА КОРДОНОМ**

**Педан Т. В.**

*аспірантка кафедри теорії та історії мистецтва  
Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури  
м. Київ, Україна*

Український петриківський розпис вже давно завойовує світову славу своєю неповторною красою та унікальним стилем. Виставкові проекти, присвячені петриківському розпису, стали не лише засобом просування української культури та мистецтва на міжнародному рівні, а й ефективним інструментом репрезентації української культурно-мистецької ідентичності за кордоном. Враховуючи зростаючий інтерес до цього напрямку традиційного мистецтва, хотілося б розглянути деякі найцікавіші виставкові проекти петриківського розпису, які допомагають знайомити світ з унікальним культурним надбанням України та поглиблюють розуміння її культурної спадщини та мистецтва.

Тамара та Олександр Вакуленко – творче подружжя – майстри петриківського розпису, які працюють у тандемі. Тамара Вакуленко родом з Петриківки, закінчила Дніпропетровське художнє училище, а потім вступила до Харківського художньо-промислового інституту, де і познайомилась зі своїм чоловіком Олександром Вакуленко. З 1995 року подружжя активно приймає участь в різноманітних виставках декоративно-прикладного мистецтва. Зокрема виставки петриківського розпису подружжя були представлені у 1996 році у Франції (м. Ліон). У 2009 році подружжя представило свої роботи на широкий загал у Німеччині (м. Нюрнберг).

Галина Назаренко – сучасна майстриня петриківського, родом з Петриківки на Дніпропетровщині. У її творчому портфоліо кілька десятків виставок, серед яких понад 25 персональних, що проходили у різних країнах світу, зокрема в Україні, Франції, Болгарії, США, Канаді, Грузії, Білорусі, Кувейті, Узбекистані, Китаї, Туркменістані, Іспанії, Греції та Нідерландах. Після виставок у Франції вона стала членом Асоціації сучасного мистецтва міста Морестель. У вересні 2017 року в іспанському Мадриді, в Культурному центрі Ніколаса Сальмерона відбулася персональна виставка Галини Назаренко, присвячена петриківському розпису. Ця виставка була організована іспансько-українською асоціацією «Міжнародний прогрес» та посольством України в Іспанії з нагоди 26-ї річниці Незалежності України. На виставці було представлено 36 робіт, переважно петриківські мальовані розписи на папері. Під час презентації

виставки художниці проводила майстер-класи, де навчала основам розпису і пояснювала особливості мазків.

У жовтні 2017 року майстрині Галина Назаренко та Олена Ярмолюк організували виставку своїх творів у місті Бад-Кіссінген (Німеччина), в школі гімназії ім. Джека Steinbergera (Jack-Steinberger-Gymnasium). Ця подія відбулася в рамках 8-го Міжкультурного тижня, організованого Інтеграційною Радою. З метою привернення уваги до петриківського розпису, художниці провели майстер-клас для дітей у школі Sinnberg-Grundschule в місті Бад-Кіссінген. Під час майстер-класу діти з великим захватом намагалися створити свої власні авторські петриківські шедеври, малюючи птахів та калину. Разом із дітьми майстрині створили картину, яку подарували школі. Головною метою цієї акції було не лише викладання дітям основ петриківського розпису, а й залучення уваги міжнародної спільноти до цього традиційного виду мистецтва, який у 2013 році було внесено до переліку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО.

Ще одна виставка Галини Назаренко відбулася в Токіо у 2019 році, де мисткиня також проводила майстер-класи, організовані завдяки Посольству України в Японії. У 2021 році у Національному артцентрі в Токіо в рамках 105-ї експозиції Всеяпонської асоціації митців NIKA було проведено виставку Петриківського розпису з понад 60 роботами провідних українських майстрів, серед яких була і Галина Назаренко. Обидві виставки сприяли зміцненню українсько-японських культурних відносин.

У січні 2024 року у Сан-Франциско відбулася благодійна виставка воєнних свідчень українців. Її організували, аби спонукати всесвітнє суспільство і надалі продовжувати підтримувати Україну. На виставці серед предметів мистецтва були презентовані і витвори мистецтва майстрині петриківського розпису Катерини Криволап, яка переїхала до Канади понад 5 років. Мисткиня вже має чималий список виставок за кордоном, серед яких виставки в Італії, Португалії, Франції, США, Канаді, Філіппінах та Кореї. Просуваючи українське мистецтво за кордоном, вона підтримує міжнародний авторитет українських митців і сприяє візуальній впізнаваності українського декоративного розпису за кордоном.

Отже, підсумовуючи, варто сказати, що українські майстри петриківського розпису не лише втілюють в своїх творах неповторну красу та традиції українського народного мистецтва, але й активно сприяють популяризації культурного бренду України у світі. Їхні виставкові проекти не лише вражають світ своєю красою та майстерністю, але й допомагають підтримувати український дух серед української діаспори та зацікавлювати все більше людей за кордоном українською культурою. Крім того, закордонні виставкові проекти є ефективним інструментом дипломатії, дозволяючи привернути увагу світової громадськості до культурного та мистецького надбання України. Таким чином, майстри петриківського розпису відтворюють не лише красу українського мистецтва, а й сприяють підтримці та популяризації культурного бренду України у світі.

## СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК АВТОРСЬКОГО БАРДІВСЬКОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ

**Рось З. П.**

*кандидат мистецтвознавства, доцент  
Навчально-науковий інститут мистецтв  
Прикарпатського національного університету  
імені Василя Стефаника  
м. Івано-Франківськ, Україна*

Найбільшого свого розквіту естрадна музика набуває у ХХ столітті. Як зазначає О. Вашенко: «До сфери саме естрадної пісні належать такі її різновиди як: традиційний романс, джаз, популярна музика, рок, шансон, авторська пісня і мистецтво бардів, сучасна лірична пісня, пісня в танцювальних ритмах з розвиненим інструментальним супроводом (естрадно-симфонічного оркестру, або ж вокально-інструментального ансамблю)» [2].

Серед перерахованих жанрів популярної музики в контексті аналізу шляхів розвитку вокальної естради особливий інтерес викликає музичне мистецтво бардів. Ще відомий український бард Едуард Драч говорив: «Чим гірші часи, тим більше відповідальності у людей творчих...Кобзарі віщують революцію, барди і рокери **її роблять**, користуються плодами попса, а в цей час джазмени тихенько собі лабають в ресторанах» [3].

**Мета роботи** – узагальнити особливості розвитку українського бардівського мистецтва як одного з напрямів української естради та окреслити етапи його розвитку.

Широку популярність авторська бардівська пісня здобула в середині 1950-х років. Саме тоді з'являються пісні Булата Окуджави (автор близько 200 пісень, написаних на власні вірші) й Олександра Галича у супроводі семиструнних гітар.

Характеризуючи особливості розвитку бардівського руху в Україні необхідно враховувати часові періоди й різні умови побутування мистецтва бардів. З огляду на те, що Україна до 90-го року минулого століття була однією з складових СРСР, розвиток українського музичного мистецтва був тісно пов'язаний з музичними культурами республік Радянського Союзу. Тому аналіз стану й досягнень українського естрадного мистецтва, що безпосередньо розвивалося під впливом і контролем радянської системи, безумовно були пов'язані із загальним розвитком радянської естради і характеризувалися примусовим наслідуванням традицій радянської доби заідеологізованого музичного мистецтва.

У 60–70-х роках минулого століття, період який відомий як «відлига», послабив тоталітаризм в галузі музичного мистецтва і дав можливість авторам писати та співати рідною мовою. Перші авторські пісні українською мовою виникли у Києві. Одними із перших зазвучали пісні українського композитора, співака і режисера А. Горчинського. До 90-х рр. бардівське мистецтво в Україні розвивалося в двох напрямках: як «загальносоюзна» російськомовна авторська пісня міської побутової піснетворчості дожовтневої доби (романсу, студентських та «компанійських» сатиричних пісень-куплетів, ліричних пісень радянської доби особливо пісень періоду Другої світової війни), яка мала кращі умови для свого розвитку, та продовження традицій української пісні (ліричної, жартівливої, козацько-повстанської, мистецтва кобзарів та лірників тощо). Радянські барди здебільшого у прихованому вигляді шляхом порушення «заборонених тем», звернення до алегоричних образів та історичних аналогій, вдавалися й до критики реалій радянського тоталітаризму [4].

У 1970-ті роки відбулося істотне поживлення у розвитку українського бардівського руху, коли про себе заявили такі автори-виконавці як: організатор бардівського руху Л. Духовний, В. Каденко, В. Семенов, В. Зозуля, О. Медведенко, В. Губернський, В. Васильєв, О. Маслов та багато ін. Починають виникати перші бард-об'єднання. Зокрема, у 1979 р. у Києві був створений перший в Україні «Міський клуб самодіяльної пісні», а у 1980 р. під його егідою відбувся перший кийівський «Фестиваль самодіяльної пісні».

У роки перебудови на початку 1980-х років поряд із «загальносоюзним» рухом авторської бардівської пісні у Львові (В. Морозов), а згодом у Києві (І. Жук, В. Шинкарук) активно заявляє про себе нове явище авторської пісні – так звана «співана поезія», яка цілковито спиралася на українську мову й традиції української пісні та не була пов'язане з російськомовним бардівським рухом. Вона відрізняється більшою роллю музики в її співвідношенні зі словом, активнішими творчими пошуками, підвищеним інтересом до фольклору, ширшими функціями тощо. Основна тематична домінанта «співаної поезії» – український патріотизм та історико-культурні орієнтири. Основними представниками «співаної поезії» у 80-х рр. були: М. Бурмака, Е. Драч, В. Жданкін, В. Морозов, Тризубий Стас, бард-гурти «Мертвий півень», «Рутенія» та ін. Деякі автори-виконавці використовували в супроводі народні інструменти, наприклад ладкові кобзи (В. Жданкін, П. Приступов). В цей період виникають нові осередки бардівського руху. Так у Рівному було створено клуб авторської пісні та співаної поезії «*ВАСКin БАРД*», а у травні 2021 року за ініціативи В. Люліч та голови спілки А. Пастушенка при Рівненському обласному відділенні Національної всеукраїнської музичної спілки вперше в Україні створено Асоціацію діячів авторської пісні та співаної поезії. Перший концерт україномовної авторської пісні

відбувся у 1985 р. в Молодіжному театрі м. Києва (режисер Л. Танюка). У 1988 р. у Львові з'явився театр авторської пісні «Не журись!» (В. Морозов, А. Панчишин, Т. Чубай та ін.).

Отже, *українські барди* – як явище української музичної культури сформувалося лише наприкінці 80-х років, які відійшли від старих стереотипів радянщини і почали відроджувати наше славне історичне минуле. Їх тексти критичні, але водночас шляхетні, засновані на перемогах (військових, особистих), а не на поразках. На хвилі національного піднесення в Україні у 1989 р. україномовне бардівське мистецтво «розквітло» на Всеукраїнському молодіжному фестивалі сучасної пісні та популярної музики «Червона Рута» (м. Чернівці) та Українському фестивалі авторської пісні та співаної поезії «Оберіг» (м. Луцьк). Відтоді визначалися й основні напрями його розвитку. Саме на той час припадає найбільша суспільно-політична активність українських бардів, які сформували *«першу хвилю»* в розвитку українського бардівського руху (В. Жданкін, Е. Драч, В. Морозов, М. Бурмака, К. Єрофеев, Тризубий Стас, С. Шишкін, Ю. Чайка, В. Семенов та ін.). Як правило вони брали активну участь у здобутті Україною незалежності [1].

У 90-х рр. після здобуття Україною державної незалежності, коли до влади прийшла партійно-номенклатурна верхівка, яка не допускала критики уряду, суспільно-політична ситуація в Україні ускладнилася і не сприяла створенню гостросоціальних пісень, що за призначенням становило основне тематичне спрямування авторської пісні. Вона поступово втратила своє політичне значення й розвивалася лише в сфері місцевої творчості. У зв'язку з цим відомі українські барди змінюють напрями своєї творчості, починають творити в інших жанрах, приділяючи більше уваги ліричній та лірико-інтимній тематиці (Марія Бурмака стає фактично поп-виконавицею власних пісень, Стас Тризуби починає займатися літературною діяльністю, а Едуард Драч заглиблюється у вивчення і реставрацію лірництва та кобзарського мистецтва тощо).

Кінець 90-х рр. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. знаменується впливом сил супротиву української громадськості на трьох майданах та формуванням нової генерації українських бардів – *«другої хвилі»*. (О. Ігнатуша, К. Булкін, Ж. Лютич, Т. Компаніченко, Г. Лук'яненко, О. Богомолець, І. Жук, сестри Тельнюк та ін.), які зросли як творчі особистості на творах бардів «першої хвилі». Спочатку вони зосередилися на переспівуванні пісень своїх попередників чи обробці народних, стрілецьких, повстанських та пісень УПА. А на початку ХХІ ст. на фоні історичних подій в Україні, зокрема завдяки Помаранчевій революції, а особливо Євромайдану, починається бурхливе відродження оригінальної патріотичної бардівської пісні та співаної поезії [1].



Отже, бардівський рух в Україні представлений різними жанрами авторського мистецтва – бардівською піснею та співаною поезією, які виконувалися під акомпанемент найчастіше струнного інструменту (як правило гітари), але стилістично різнилися між собою співвідношенням музики й слова, ефективністю до творчих пошуків, інтересами до фольклору, функціональними особливостями, про що говорилося вище.

В залежності від періоду, тематичної спрямованості та резонансу в суспільстві розвиток авторського бардівського руху в Україні можна представити наступними етапами: **1.** 50 – 70-ті рр. ХХ ст., які характеризуються розвитком попередніх традицій російсько-українського контенту, а також початком формування національних засад бардівського мистецтва; **2.** 80 – початок 90-х рр. ХХ ст. (роки перебудови). На другому етапі поряд із «загальносоюзним» рухом авторської пісні активно заявляє про себе нове явище – «співана поезія» (за жанровими ознаками різновид авторської пісні), яка саме символізує формування українського бардівського мистецтва як явища української музичної культури та формуванням «першої хвилі» національно визначеного українського бардівського руху; **3.** 90-ті рр. відзначаються впливом складної суспільно-політичної ситуації в Україні, коли провладна партійно-номенклатурна верхівка не допускала критики свого уряду, що не сприяло зверненню українських бардів до гостросоціальних тем; **4.** Кінець 90-х рр. ХХ ст. – поч. ХХІ ст. Цей період знаменується впливом сил супротиву української громадськості на трьох майданах та формуванням «другої хвилі» українських бардів; **5.** 20-ті рр. ХХІ ст. (період російської агресії). Цей період характеризується яскраво вираженою патріотичною спрямованістю і початком формування «третьої хвилі» українського бардівського руху. В період початку російської агресії поновлюється і посилюється основна тематична домінанта бардівської пісні та співаної поезії – український патріотизм і оспівування героїзму наших захисників. Цей період ще триває і чекає своїх дослідників.

### Література:

1. Барди України. URL: <https://www.bards.org.ua/oberig-ua>
2. Ващенко О. Специфіка концертного виконавства. *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття*: матеріали наук. Конф. молодих учених, 16-18 квітня 2003 р. Харк. Держ. Акад. культури. Харків: ХДАК, 2003. С. 89–90.
3. Коськін В. Едуард Драч: «Чим гірші часи, тим більше відповідальності у людей творчих». URL: <http://www.vox.com.ua/data/2007/01/19/eduard-drach>
4. Різник О. Авторська пісня: від популярності до елітарності. Київ, 1993.
5. Різник О. Сучасна авторська пісня і тенденції її розвитку в Україні.: Автореф. дис. ... канд. мист-ва. Київ, 1992.

## ЕМФАТИЧНІ ПРИЙОМИ У ВОЄННИХ ТВОРАХ ОЛЕКСАНДРА ЩЕТИНСЬКОГО

**Савченко Г. С.**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри композиції та інструментування  
Харківський національний університет мистецтв  
імені І. П. Котляревського  
м. Харків, Україна*

Повномасштабна російсько-українська війна супроводжується надзвичайною інтенсифікацією творчості українських композиторів, яка є реакцією і осмисленням трагічних подій. У світовій і національній культурі воєнні твори виконують декілька важливих функцій. Передусім, вони є рефлексією на війну митців, в них фокусується духовний досвід творчої особистості. Водночас вони є відбиттям і акумуляцією колективного досвіду певної спільноти, яка переживає жахіття війни. Воєнні твори виконують функцію духовної зброї, потужного засобу спротиву в різних сегментах суспільства, соціальних групах, адже вони створюються в різних сферах культури по вертикалі: від високих академічних шарів до масових з орієнтацією на абсолютного різних реципієнтів. Вони мають виконувати зовнішньодипломатичну культурну місію, бути дієвими інструментами культурної політики держави. На воєнні твори покладається важлива катарсична функція та функція гармонізації внутрішнього духовного світу особистості. Цьому сприяє впорядкування зовнішнього по відношенню до людини хаосу через споглядання впорядкованої структури, якою завжди є майстерний мистецький твір [1]. Нарешті, в системі культури воєнні твори виконують мнемонічну функцію, адже вони утворюють корпус текстів, котрі можна вважати свідченням історії.

Від лютого 2022 року Олександр Щетинський написав твори, інспіровані війною. Це «Lacrimosa» для гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки й органа (перші тижні повномасштабної російсько-української війни), «Воєнне тріо 2022» для скрипки, труби і фортепіано (березень-квітень 2022 року), «Чотири українські наспіви» для фортепіано (2022 рік), «П'ять українських наспівів» для віуели (2022–2023 рік), «De Profundis» для флейти, гобоя, скрипки, віолончелі і баяна (2023 рік).

Якими маркерами позначені «воєнні твори» композитора? Як назвати ці маркери і яким чином вони виявляються? Пропоную назвати ці маркери емфатичними прийомами. У вербальній мові емпфаза позначає напруженість мови, посилення її емоційної виразності, виділення якогось елемента за допомогою інтонації, повторення, звертань, запитань тощо.

Емфаза в музиці, звісно, матиме свою специфіку. Спробую систематизувати емпатичні прийоми в воєнних творах О. Щетинського.

1. Функцію емпози виконує звернення до українського фольклору: від цитування автентичних пісень до стилізації в душі народних мелодій. «Чотири українські наспіви» для фортепіано і «П'ять українських наспівів» для віуели написані на народні мелодії, у душі народних мелодій звучить тема наприкінці «Lacrimosa».

Слід зазначити, що це не перше звернення композитора до фольклору. Раніше була написана «Сумна пісня» для баяна у варіаційній формі на народну мелодію. В її розвитку композитор застосував характерні для його композиторського письма прийоми. 2007 року були написані «Слобожанські пісні» для хору на основі народних текстів і мелодій. Композитор зазначає, що він записав ці пісні на початку 1980-х років в малих південних і східних районах Харківської області під час літніх фольклорних експедицій.

Проте звернення до фольклору у воєнних творах стає системним. Так, у «Lacrimosa» для гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки й органа, написаного у перші тижні повномасштабної російсько-української війни, тихою смисловою кульмінацією є мелодія в душі української народної пісні, яка звучить в партії органа наприкінці композиції. Їй контрапунктує своєрідне «серцебиття» скрипки, а по вертикалі вона поєднується з педальними повторюваними звуками в партіях духових інструментів і кластерами в низькому регістрі в органа. Ця мелодія не є цитатою, а відтворенням композитором особливостей народного українського мелосу.

Автентичні українські мелодії використані композитором в «Чотирьох українських наспівах» для фортепіано і в «П'яти українських наспівах» для віуели. В основі першого циклу покладені пісні «Ой ходить сон коло вікон» (I частина «Колискова»), «А в полі-полі сам плужок оре...» (II частина «Чудо»), «Ой, у полі три криниченьки» (III частина «Про кохання»), «Ізійшов же сам Господь із неба, та й сів на престолі» (IV – «Судний день»). Усі мелодії розвиваються з використанням характерних прийомів композиторського письма О. Щетинського, в якому синтезуються принципи розширеної тональності, атональності, модальності, політональності.

П'ятичастинний цикл для віуели містить «Колискову», «Колядку», «Другу колискову», «Плач» і «Пастораль». У першій Колисковій обох циклів розвивається одна тема. Далі цикли вибудовуються за власною логікою на різному матеріалі. За словами виконавця циклу для віуели Янне Малінену, якому цикл присвячено, українські народні пісні несуть потужну енергетику. З цією думкою погоджується і сам композитор. Вочевидь, це пояснює його звернення до фольклору під час війни.

2. Емфазою є нетипове жанрове рішення. У Колисковій у «Чотирьох українських наспівах» для фортепіано після викладення теми композитор розвиває її здебільшого в умовах густого низького і

середнього регістрів, позбавляючи жіночого звучання і семантики, хоча в репризному розділі тема повертається у звичні регістрові межі. У результаті коліскова ніби модулює в інший жанровий вимір – трагічного висловлювання, набуває чоловічого забарвлення.

3. Емфаза реалізується завдяки гармонічним і ладовим рішенням, прикладом чого є «Чудо» з циклу «Чотири українські наспіви» для фортепіано. Композитор використовує ланцюги акордів, які створюють локальні модальні зони, які чергуються, утворюючи різнобарвне, яскраве звучання. Структура акордів по вертикалі – кварто-квінтова. В результаті формується дзвінчате, урочисте, яскраве звучання, що відповідає жанру колядки.

4. Емфазою є прийом повтору. У «Lacrimosa» його символічно застосовано на різних рівнях – від звуку до макрорівня композиції (що виявляється в точних / варіантних повторах фактурних, звуковисотних ідей і тематичних елементів). У коментарі до твору композитор зауважує: «Багатократні повтори однієї ноти є наскрізним прийомом у творі. Їх завжди слід трактувати як частину фрази, наче виразне речитативне промовляння прихованого тексту, із відповідним розподілом «сміслових» акцентів і динамічних та артикуляційних коливань» [2]. Саме в такому значенні – тихого промовляння – постають пульсуючі повторення звуків у партії скрипки як реакції на «страшні» *glissandi* в партіях двох тромбонів, котрі викликають асоціації з приглушеним ревом сирен повітряної тривоги. Остинатність на різних масштабних рівнях формує застиглий, завмерлий час, притаманний ритуалу.

У «Воєнному тріо 2022» для скрипки, труби і фортепіано композитор теж застосовує принцип повтору звуків, в результаті чого постають семантично різні теми і тематичні елементи – вслуховування, речитації, імперативи, сигнали. Повтор тем супроводжується застосуванням інтервальної і ритмічної варіантності.

Мистецтво і культура є пам'яттю людства, яка зберігає соціально та історично значущу інформацію в перекодованій мовою мистецтва формі. Підвищення актуальності цієї властивості відбувається в ситуації кризового розлому, якою є війна. Не тільки вербальні та візуальні види мистецтва можуть акумулювати інформацію та репрезентувати досвід травматичного минулого або сьогодення. Немає сумнівів, що така властивість притаманна й музиці.

### Література:

1. Гадамер, Г.-Г. Мистецтво і наслідування. У кн. Гадамер, Г.-Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори. Київ: Юніверс, 2001. сс. 16–27.
2. Щетинський О. Lacrimosa для гобоя, валторни, двох тромбонів, скрипки й органа (Рукопис).

## **ПРО НОСІЇВ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ У МИСТЕЦЬКОМУ СВІТІ ХХ СТ. (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ)**

**Свинаренко Н. О.**

*кандидат історичних наук, доцент,  
доцент кафедри українознавства і мовної підготовки  
іноземних громадян*

**Баличева Л. В.**

*кандидат історичних наук, доцент,  
доцент кафедри українознавства і мовної підготовки  
іноземних громадян  
Харківський національний економічний університет  
імені Семена Кузнеця  
м. Харків, Україна*

Постать талановитої Соломії Крушельницької, видатної оперної співачки ХХ ст. відома зараз нам тим, що її іменем названо Львівський національний академічний театр опери та балету, Львівську середню школу-інтернат, Тернопільське обласне державне музичне училище, школу в с. Біла на Тернопільщині (на її батьківщині), вулиці в Києві та інших містах та містечках нашої держави. Аналізуючи основні віхи її життя та творчості розуміємо, що її співочий талант – це була дипломатична місія популяризації та поширення знань та інформації про традиції українців у різних країнах світу [7, с. 104].

Мета роботи – висвітлення основних напрямів творчості Соломії Крушельницької, що популяризували українське національне мистецтво у світі.

Соломія Крушельницька всією душею бажала культурного розвитку своєму народові, мріяла про створення української опери, вкладала власні кошти в будівництво українського університету й театру у Львові. Що ж сприяло захопленню українською піснею і завдяки кому світ почув прекрасний спів Соломії Крушельницької? У с. Білявинці Буцацького району Тернопільської області, де народилася Соломія, та с. Біла, куди згодом переїхала родина Крушельницьких, тоді ще з малими дітьми, існували стійкі традиції народної пісенної культури [4, с. 214]. Голова родини Крушельницьких і сам гарно співав, плекав культ народної пісні серед своїх дітей, багато років керував сільським хором. Таким чином, народнопісенні практики з юних літ укорінилися у свідомості Соломії та стали першоосновою становлення таланту драматичної артистки. Українські народні пісні супроводжували

співачку як на початку творчості, так і на zenіті слави. Навіть тоді, коли С. Крушельницька виконувала пісні інших народів світу, вона неодмінно закінчувала свій концерт українською піснею, популяризуючи українську культуру та виконуючи такі твори як: «В неділеньку вранці», «Час додому, час», «Ой прийшов я до хати», «Ой гиля, білі гуси», «Хиляються ворота», «Ой летіла зозуленька», «Вівці мої, вівці», та інші [7, с. 102]. Ці українські пісні лунали зі сцен Львова та Кракова (1895–1898), Одеси (1896–1897), Сантьяго (1897), Варшави (1898–1902), Петербургу (1901–1902), в італійській трупі за участю Маттіа Баттістіні, Енріко Карузо, Парижі («Гранд-опера», 1902), Неаполі (1903–1904), Римі (1904–1905), Мілані («Ла Скала», 1898, 1904, 1907, 1909, 1915, 1920), Каїрі (1904); гастролювала в Аргентині (1906–1911, 1913) та ін. [2, с. 22; 3, с.150]. Разом з тим, видатна співачка, підтримувала українську культуру і на своїй Батьківщині. Щорічно виступала з камерними концертами у Львові, Тернополі, Чернівцях та багатьох інших містах з 1894 по 1923 роки.

Окрім народних мотивів, особливе місце у її концертній програмі, поряд з оперними аріями та романсами світового класичного репертуару, посідали твори українських композиторів, зокрема О. Нижанківського, Я. Лопатинського, Г. Топольницького, Д. Січинського та ін. [1, с. 3]. У своєму щільному концертному графіку вона знаходила час та можливості для спілкування та листування з тодішніми передовими діячами української культури – І. Франком, М.Павликом, Лесею Українкою, М.Лисенком, О.Кобилянською та іншими. Це знайшло свій відбиток у громадському світогляді знаменитої артистки. Щороку вона приїздила з Європи та давала великі концерти у Львові, Тернополі, Стрию, Бережанах, Збаражі, Чернівцях та інших великих і малих містах. Також вона брала активну участь у концертах, присвячених пам'яті видатних українців – Т.Шевченка та І.Франка [5, с. 37]. У такий спосіб вона теж популяризувала творчість українських музикантів. Соломія знала сотні українських народних пісень та камерних творів українських композиторів, і часто виконувала їх у власній фортепіанній обробці У творчому доробку відомої співачки були і твори Т. Шевченка, покладені на музику М. Лисенком [6, с. 14]. Знаменитий український композитор за проханням Соломії, надсилав свої композиції для їх виконання на концертах та інших заходах, присвячених пам'яті Великого Кобзаря.

Національна свідомість Соломії Крушельницької була неймовірно високою, вона всіляко сприяла культурному розвитку своєму народові, фінансово підтримувала будівництво українського університету і театру у Львові, активно популяризувала у світі українські народні пісні та твори українських композиторів. Для багатьох українців вона була позитивним прикладом для наслідування.

### Література:

1. Орлова Є. Жінки в історії українського мистецтва. *Мистецтво в школі (музика, образотворче мистецтво, художня література)*. 2011. № 3. С. 2-6.
2. Примадонна з України: до 150-річчя від дня народження Соломії Крушельницької: біобібліограф. досьє / Полтавська обласна бібліотека для юнацтва ім. Олесея Гончара ; уклад. Н. Карпінська. Полтава, 2022. 128 с.
3. Свинаренко Н.О. Досягнення діячів музичної культури на польських землях на початку ХХ ст. *Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження): матеріали наук.-практ. інтернет-конференції, 19 жовтня 2022 р.* Київ: КНУКіМ, 2022. С. 150-152.
4. Шаров І. Крушельницька Соломія Амвросіївна. *100 видатних імен України*. Київ: Культура, 1999. С. 213-217.
5. Шевченко С.В., Яницький Т.Й. Соломія Крушельницька - популяризаторка української культури. *Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження): матеріали наук.-практ. інтернет-конференції, 19 жовтня 2022 р.* Київ: КНУКіМ, 2022. С. 37-40.
6. Шекет Ю. Соломія Крушельницька: талант, талан і праця. *Жінка*. 2016. № 12. С. 14-15.
7. Шершова Т.В. Соломія Крушельницька: українські народнопісенні практики. *Соломія Крушельницька – королева світової оперної сцени (до 150-річчя з дня народження): матеріали наук.-практ. інтернет-конференції, 19 жовтня 2022 р.* Київ: КНУКіМ, 2022. С. 102-104.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-22>

## МАЛЯРСТВО ПОЕЗІЇ ОЛЕКСАНДРА ВАЛЕНТИ

### Солярська-Комарчук І. О.

*кандидат філософських наук, доцент,  
доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
м. Київ, Україна*

У повоєнному Луцьку, не дивлячись на віддаленість від великих українських міст та тогочасну відсталість міста, як і волинського краю в цілому, щодо культурних промоцій, у 50-х–60-х роках ХХ ст. зароджувалась власна атмосфера художнього простору. Цікаво, що у місті зустрічались, співіснували у другій половині ХХ ст. традиції декількох потужних мистецьких шкіл – львівської, київської, одеської. Серед

представників львівської альма матер слід назвати таких відомих мистців Луцька як Данило Довбошинський (1924–2012), Микола Кумановський (1951–2016), Богдан Федорук (1943–2017). Федорук та Довбошинський були безпосередніми учнями таких знаних майстрів як Роман Сельський, Йосип Бокшай, Карло Звіринський, котрі були поборниками модернізму та вільного мистецтва, тому користувалися авторитетом серед прогресивної української творчої інтелігенції різних регіонів.

Велике зрушення в мистецькому житті Волині та Луцька зокрема настало з переїздом у місто в 1951 р. Петра Сензюка (1928–2007). Сензюк, що був родом з Хмельниччини, закінчив Київську художню школу імені Т.Г. Шевченка. Навчався у Одеському художньо-педагогічному інституті на факультеті живопису. Свою любов до мистецтва, вміння бачити навколишній світ, відчувати та передавати колір майстер і педагог передав не одному поколінню волинян. Педагогічна діяльність розпочалась у 1952 р., коли Сензюк був призначений керівником Художньої студії при товаристві художників Волині. Згодом, з 1961 по 1989 рр. був керівником Луцької дитячої художньої школи. Як раз у 50-х роках Петро Сензюк із завзяттям розпочинає роботу щодо творення художньої атмосфери у Луцьку. Якщо розглянути його роботи, то видно, що майстер мав улюблені жанри – пейзажі, натюрморти, портрети. Окрім того, відчувається любов до природи, замилювання її станами, кольорами, величию. «Його твори легкі, динамічні, імпульсивні у виконанні, їх домінантою виступає колір. Наповнений сонячним світлом і повітрям, він пульсує мерехтить, передаючи красу навколишнього світу» [4].

Слід нагадати, що в період 1946–1955 років в Україні зароджується неофіційне мистецтво, яке бере свій початок від так званого «суворого стилю», засновниками якого в межах радянського соцреалізму стала група московських мистців під проводом мистецтвознавця Олександра Каменського. «Суворий стиль» став спротивом бравурній пафосності соцреалізму, адже жорстокість пережитої війни закарбувалася в серці кожного, охопивши декілька поколінь. Не радісний робітник – будівельник комунізму, був її героєм, а звичайна людина, що працею і мужністю здолала цю біду. Повоєнна людина бажала збудувати новий світ, справедливий, людяний і гарний. Власне це й стало причиною виникнення «суворого стилю». Окрім того, ослабла цензура. Стало можливим, як закликали московські колеги, зробити ревізію художніх досягнень 20-30-х років, доби революційної романтики. А вона була різна, якщо говорити про радянські республіки. Зокрема, в Україні це модернізм та конструктивізм, бойчукізм, імпресіонізм, модерн (УАМ в т.ч.).

І хоча Петро Сензюк був носієм реалістичних традицій в мистецтві, однак в його роботах відчувається прихильність до імпресіонізму, експериментування з його прийомами. Адже він був вихованцем одеської школи, відомим ідеологом і творцем якої був Кириак Костанді, котрий ще наприкінці XIX ст. переосмислив і перетворив досягнення



французьких імпресіоністів, а також пейзажистів-барбізонців. Відомо, що Костанді навчав бачити навколишній світ, сприймати його як величне божественне творіння. Багато його учнів стали відомими художниками, серед яких і Олексій Шовкуненко (1884–1974), що також надавав великої ваги освітленню і колориту.

Таким чином, мистецтво Волині в цих ідеологічно ослаблених умовах розвиває на свій лад нездоланний спільний для української етноментальності принцип софійності, котрий просякає, на думку С. Кримського, архетипову тріаду «Дім-Поле-Храм» «як духовно-світоглядний і етнокультурний принцип мудрого лаштування українського буття в його історико-політичних, етико-раціональних та художньо-естетичних вимірах» [2, с. 106]. Сергій Кримський вважав принцип софійності важливим у справі чіткої культурної ідентифікації українців, і саме він мав би гарантувати входження незалежної України до планетарної сім'ї народів.

Одним із талановитих учнів П. Сензюка став Олександр Валента (1944–1997). Війна боляче торкнулася Олександра – на війні у 1945 році загинув батько, Родіон Августович, невдовзі помирає мама, Уляна Олексіївна, тому разом із сестрою Лідією, осиротілий, Олександр з рідного турійського с. Чорнів, потрапляє до інтернату в Луцьк. Колеги і знайомі згадують Валенту як дуже добру людину, багато хто наголошує, що він мав чисту душу. Більшість фахівців відзначають продумані композиції його робіт. Світ, що постає в його роботах гармонійний, красивий. Складається враження, що ті художні методи, які він опрацьовував – пуантилізм та різні варіації мазків, сезанніські прийоми, кубістичні методи, майстер відбирав, щоб якомога точніше передати власний внутрішній світ, в котрому панувало нестримне відчуття всюдисущої гармонії, або ж згаданої софійності. «Під час навчання під керівництвом П. Сензюка Валента багато читав про мистецтво, копіював, стилізував манери визначних митців, робив самостійні творчі спроби, захопився постімпресіонізмом. Почалися формалістичні пошуки свого стилю. Перші роботи митця були схожі на картини французьких імпресіоністів, та з часом Олександр знайшов своє, неповторне бачення світу, що проявляється декоративністю вирішення та символічністю зображення [1, с. 154]. Зрозуміло, що такі вподобання Олександра наприкінці 60-х років, коли розпочався новий етап гонінь радянської влади супроти національних українських настроїв, привели до лав «незгідних» мистців, котрі творили заборонене «неофіційне» мистецтво. Слід згадати не менш знаменитого товариша Олександра – Костя Шишка, поета-дисидента, письменника, філософа, натхненника для однодумців. Вони разом навчалися у художній студії. Разом стали «незгідними». Обоє були талановитими і вільнолюбями. А найголовніше – обоє мріяли про світ ідеальний та шляхетний. Кость Шишко у 1965 р. постраждав під час сумнозвісного Луцького процесу над політв'язнями Валентином Морозом та Дмитром Іващенко»

(викладачами Луцького державного педінституті ім. Лесі Українки). Йог обуло визнано свідком і співучасником, тому не міг публікуватись та працювати за фахом. Так само на горіхи перепадало у радянські часи і Сашкові Валенті, адже писав пейзажі і натюрморти не так, як усі. Цікавились забороненими темами – історією України, Волині, слов'янської міфологією. Сашко прислуховувався до свого друга Костя. На жаль, Валента не зміг отримати вищу освіту, закінчив лише художню школу у Сенюка. Кость закінчив педагогічний інститут, українську філологію. Поет вважав, що Олександр художник від Бога.

Перше визнання до Сашка прийшло у далекому 1965 році. Його роботи попали на республіканську виставку. Журналіст і письменник Іван Головня згадує, що Сашко майже ніколи не малював свої пейзажі з натури. Він користувався фотографією, для чого й просив Івана сфотографувати певний міський краєвид. «Цікаво було потім дивитися, як на твоїх очах з'являється на полотні (частіше це був картон) з-під пензля художника чарівний вечірній пейзаж, який я фотографував вдень, при сонячному світлі» [5]. Головня вважає, що така манера створення картин давала мистцю необмежений простір для фантазії.

Мистецтвознавець О. Сидор зауважує, що вже з 80-х років Валента різоче змінив свою живописну манеру, яку одні вважають для нього вершиною, а інші – ні [5]. Зростали його «крапочки-цяточки фарби». Особливо він полюбляв червоні, сині чисті кольори, які бадьорили. Картини його прояснялись. «Вигулькувало, раз по раз, отче сонечко з-за хмарки. Розсіювалась ніч. Деревя – до цього скривлені і загрозливі – розпрямлялися у щасливій симетрії гілок і листків. Квітки вишикувалися рівнесьними рядками на плавно вигнутих пагорбах» [5].

Одним з яскравих доробків зрілої творчості Сашка стали картини з циклу «Писанки» (картон, темпера), створені у 1995 році. Вказані роботи присвячені порам року. Головні персонажі – впорядкований кольоровою гармонією простір і дерева. У роботах проглядаються елементи народного писанкарства, особливий добір гами кольорів, незвична техніка виконання. Колеги пригадують, що Валента наче ніяковіючи говорив, що то експеримент, пошук нового жанру. Однак, слід нагадати, що вірші-писанки писав Кость Шишко, називаючи це поезомалярство. А у Саші Валенти, в такому разі, ми спостерігаємо – малярство поезії. І якщо вдивитись у «Писанки» Валенти, можна почути голос Костя: «З блакиті струменить кринична прохолода./Сліпучо сяє ранків сльодяна луска./ У тулубах дерев весняна брага бродить,/А сонця коливо – в полов'яних мисках» [3, с. 65].

### **Література:**

1. Берлач О. П., Лесик-Бондарук О. О. Самобутність мистецького пошуку волинського художника Олександра Валенти. *Вісник ХДАДМ. Образотворче мистецтво*. 2022. № 1. С.153-160.

2. Личковах В. А. Софіологія Сергія Кримського на тлі української філософії етнокультури. *Філософія і політологія в контексті сучасної культури*. 2014. Вип. 7. С. 106-110.

3. Шишко Кость. Пісня дощу: Вибране з неопублікованого: Поезії / упорядник А. Якубюк. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2001. 256 с.

4. Петро Сензюк: веб-сайт. URL: [https://volart.com.ua/art/senzjuk\\_petro/](https://volart.com.ua/art/senzjuk_petro/) (дата звернення: 20.05.2024).

5. Олександр Валента: веб-сайт. URL: <https://volart.com.ua/art/valenta/> (дата звернення: 20.05.2024).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-23>

## КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ПОЛІ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

**Столярчук Н. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,*

*доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Питання, пов'язані з культурною ідентичністю, турбують людство сьогодні по-особливому. Вони викликані передусім процесами глобалізації, медіатизації, поширенням соціальних мереж та загалом руйнуванням будь-яких фізичних кордонів на шляху самоідентифікації та самоствердження. В українців пошук та розуміння власної культурної ідентичності актуалізувались з початком російсько-української війни, а особливо – після повномасштабного вторгнення росії. У складні і трагічні періоди життя усвідомлення своєї ідентичності може допомогти знайти стабільність, надійну точку опори у власному «я», віднайти внутрішні ресурси для подолання труднощів і прийняття рішень. Осмислення власної культурної ідентичності, звернення до традиційних цінностей дає багатьом надію і впевненість у непорушності споконвічних усталених законів життя. Тому аналіз питань, пов'язаних з розкриттям сутності культурної ідентичності є нині доволі затребуваним як на рівні індивідуально-особистісному, так і на рівні загальнонауковому.

Дослідження культурної ідентичності проводяться нині багатьма науковцями з різних галузей знання, передусім – психології, філософії, соціології та культурології. Фундаментально у цьому контексті постає робота Френсіса Фукуями «Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривденості», у якій автор пропонує глибокий аналіз сучасних проблем ідентичності (культурної, національної, релігійної), а також

шляхи подолання конфліктів між носіями відмінних культурних ідентичностей та побудови гармонійного суспільства [3].

Група дослідників у складі Лене Арнетт Дженсен, Джеффри Дженсен Арнетт, Джессікі Маккенз провели дослідження процесів глобалізації та культурної ідентичності, в якому вони розглянули формування етнічної та культурної ідентичності у підлітковому віці та на ранніх етапах дорослого життя і проаналізували культурну ідентичність як результат отриманих спільних історичних досвідів і формування спільних культурних кодів [6].

Ще одне важливе дослідження від групи науковців на чолі з Шварц С. Дж. зорієнтоване на вивчення особистої та колективної, етнічної та культурної ідентичностей, де автори закликають до комплексного підходу, що включає різні аспекти для повного розуміння ідентичності [9].

Альтуган А. та Ніколас, Х. вивчають взаємозв'язок між культурною ідентичністю та навчанням, освітою, зосередившись на мотивації і формуванні ідентичності в контексті освіти [4; 7].

Чемберс Іен у своїй роботі «Міграція. Культура. Ідентичність» занурює читачів у тему зміни історії, культури та ідентичності в контексті міграції, розглядаючи як зміна місця проживання й відокремлення від носіїв своєї культури можуть впливати на культурну ідентичність [5].

Також варто згадати дослідження Стюарта Холла («Культурна ідентичність в сучасному світі») яке сфокусоване на культурній ідентичності представників діаспори і у цьому контексті наголошується на складності визначення поняття культурної ідентичності, яке часто трактується спрощено і однобоко [8].

Джон Томпсон у праці «Культурна ідентичність: теорія, практика, політика» розглядає різні сутнісні складники культурної ідентичності, шляхи її формування та вплив на соціокультурну ситуацію. «Ідентичність і культура» авторства Антоніо Дамашка та Жан-Луї Дюбуа присвячена взаємозв'язку між формуванням ідентичності та розвитком культури, а також виявленню впливу усвідомленої ідентичності на індивіда та суспільство.

Праці сучасних українських науковців, присвячені проблемам ідентичності, передусім спрямовані на висвітлення національно-етнічного аспекту. Набагато менше уваги дослідники приділяють власне культурному виміру проблеми ідентичності в Україні. Дослідженню культурної ідентичності як необхідної складової індивідуальної та колективної ідентичності присвячені наукові розвідки М. Гібернау, О. Смірної, О. Смоліної, В. Пилипів. Проте концепція культурної ідентичності потребує ґрунтовної розробки, що вимагає від вітчизняних дослідників пильної уваги до цього феномену [1; 2].

Отож, узагальнюючи думки науковців щодо сутності культурної ідентичності, то її можна визначити як усвідомлення людиною своєї належності до будь-якої спільноти, що дозволяє їй зрозуміти своє місце

в соціокультурному просторі і вільно орієнтуватися в навколишньому світі; це відчуття приналежності людини до тієї чи іншої культури. Кожна людина має потребу в певній регламентації своєї життєдіяльності, яку можна знайти тільки в співтоваристві інших людей, що і визначає існування культурної ідентичності. Суть культурної ідентичності полягає в тому, що людина усвідомлено приймає відповідні культурні норми і зразки поведінки, ціннісні орієнтації і мову. Культурна ідентичність сприяє розумінню власного «я» з позиції культурних характеристик, прийнятих в даному суспільстві, самоототожненню себе з його культурними зразками.

Культурна ідентичність формується за допомогою різноманітних чинників, таких як мова, традиції, обряди, спосіб життя, вірування, історія, мистецтво та інших проявів культури. Вона визначається тим, що людина вважає важливим для свого самовизначення та взаємодії з іншими людьми. Також важливу роль у формуванні культурної ідентичності відіграють освіта, засоби масової інформації, міжкультурний обмін та інші фактори.

Історично культурна ідентичність формувалася в рамках ізольованих громад, де спільні звичаї, традиції та мова передавалися з покоління в покоління. Спільні історичні події, як-от війни, міграції, колонізація та імперіалізм, також суттєво вплинули на формування культурних ідентичностей, вносячи елементи змішування та асиміляції різних культур.

У сучасному світі культурна ідентичність стикається з рядом викликів.

Активізація процесів глобалізації, культурної інтеграції, розширення контактів між представниками різних країн і культур призводять до поступового стирання кордонів національних культур і втрати культурної самобутності. Стандартизація культурних зразків, привнесена швидким поширенням масової культури, привела до того, що люди стали носити однакові джинси, слухати одну й ту ж музику, дивитися одні й ті ж фільми, слідувати одним і тим же модним тенденціям. Глобалізація призводить до нівелювання автентичності етнічних і національних культур, традицій, звичаїв, міфів і всього того, що визначає культурну ідентичність будь-якої країни або будь-якого регіону. У зв'язку з активним проникненням в життя більшості людей масової культури, яка, як правило, асоціюється з культурою США, виникає проблема культурної експансії і американізації культури, за якою нерідко стоять інтереси транснаціональних корпорацій. Американська культура поступово нав'язується усьому світу, що призводить до стандартизації та знищення багатого ландшафту культурного різноманіття.

Культурна ідентичність справляє визначальний вплив на процес міжкультурної комунікації. Так, вона передбачає сукупність деяких стійких якостей, завдяки яким ті чи інші культурні явища або люди викликають у нас почуття симпатії або антипатії. Залежно від цього ми

вибираємо відповідний тип, манеру і форму спілкування з ними. З іншого боку, вона також відкриває можливості для культурного обміну та більш широкого розуміння і прийняття різноманіття.

Технології та засоби масової інформації також відіграють значну роль у формуванні культурної ідентичності, пропонуючи нові способи взаємодії та вираження себе. Міграція, біженці та діаспори розносять культурні традиції по всьому світу, утворюючи мультикультурні суспільства.

Збереження культурної самобутності та автентики нині є важливим аспектом для багатьох громад. Це може включати в себе відродження мов, охорону культурної спадщини, святкування традиційних свят та підтримку народних мистецтв та ремесел. Наприклад, ініціативи такі як ЮНЕСКО надають підтримку та визнання автентичним івентам і практикам, які мають особливе культурне значення.

На особистісному рівні культурна ідентичність впливає на самосвідомість та самовираження індивіда. Вона здатна надавати почуття приналежності та зв'язку з певною спільнотою, але також може бути джерелом конфлікту, коли індивід відчуває розрив між своєю культурною ідентичністю та суспільством, у якому він живе.

Таким чином, культурна ідентичність – це поняття, яке визначає належність індивіда до певної культурної групи, з якою він сам себе ідентифікує або з якою його ідентифікують інші. Вона формується під впливом мови, традицій, вірувань, звичаїв, історії та інших значущих факторів, які роблять культуру унікальною та різноманітною. У сучасному світі, який стає все більш глобалізованим та інтерконнективним, питання культурної ідентичності набуває нових вимірів та викликів. Важливість визнання та поваги до культурної ідентичності в кожному її прояві є ключем до побудови більш гармонійного та інклюзивного світу.

### Література:

1. Пилипів В. Концепція культурної ідентичності в контексті історії культури постмодерного світу. *Український історичний журнал*. 2020. № 1. С. 172-180.
2. Смірнова О.Д. Проблема кризи культурної ідентичності в сучасній українській філософії. *Грані*. 2015. № 1 (117). С.44-50.
3. Фукуяма Фр. Ідентичність. Потреба в гідності й політика скривдженості. К.: Наш Формат, 2020. 192 с.
4. Altugan, Arzu. The Effect of Cultural Identity on Learning. *Procedia – Social and Behavioral Sciences*. 190. 455-458. 10.1016/j.sbspro.2015.05.025.
5. Chambers, Iain. *Migrancy, Culture, Identity*. Routledge. 2008. 178 p.
6. Jensen, L.A., Arnett, J.J., McKenzie, J. Globalization and Cultural Identity. In: Schwartz, S., Luyckx, K., Vignoles, V. (eds) *Handbook of Identity Theory and Research*. Springer, New York, NY. [https://doi.org/10.1007/978-1-4419-7988-9\\_13](https://doi.org/10.1007/978-1-4419-7988-9_13)

7. Nicholas, H. The Impact of Education on Cultural Identity. *Nusantara Science and Technology Proceedings*. 2023, 36 (Dec. 2023), 155-165. DOI:<https://doi.org/10.11594/nstp.2023.3720>.

8. Hall, S. The Question of Cultural Identity. S.Hall, D.Held and T.McGrew (Eds.). *Modernity and Its Futures*. Cambridge: Open University Press. 1992. P. 273-316.

9. Schwartz, S. J., Zamboanga, B. L., Rodriguez, L., & Wang, S. C. (2007). The Structure of Cultural Identity in an Ethnically Diverse Sample of Emerging Adults. *Basic and Applied Social Psychology*, 29(2), 159–173. <https://doi.org/10.1080/01973530701332229>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-24>

## **ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПРОСУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ У СОЦІАЛЬНОМУ ПЛАКАТІ**

**Цимбал В. Р.**

*студент I курсу магістратури  
факультету технологій та дизайну*

**Дерман Л. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,  
завідувач кафедри дизайну  
Український державний університет імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Соціальний плакат – це графічний засіб комунікації, який призначений для впливу на громадську думку та усвідомлення певних соціальних питань. Він є формою візуального мистецтва, що спрямований на поширення ідеї, спонукання до дії або підтримки конкретного соціального або культурного змісту.

Соціальний плакат в контексті збереження, розвитку та усунення дискримінації української мови має велике соціокультурне значення. Він може виконувати функції: просвітницьку, мобілізаційну, емоційну або емпатичну, культурну та соціально-політичну.

Соціальні плакати можуть надавати інформацію про важливість української мови, її роль у національному самовизначенні та збереженні культурної спадщини [4].

Вони можуть мотивувати громадськість до захисту мовних прав та боротьби з дискримінацією шляхом публічних заходів, підпису петицій тощо.

Плакати можуть викликати емоційну реакцію та викликати співчуття до тих, хто стикається з дискримінацією за використання української мови.

Соціальні плакати можуть сприяти утриманню та поширенню української мови як складової частини національної ідентичності та культурного розвитку.

Вони можуть відображати соціальні проблеми та нерівності, пов'язані з використанням мови, і закликати до соціальної справедливості та рівності у цьому питанні.

Отже, соціальні плакати є важливим інструментом для формування громадської свідомості, мобілізації громадськості та сприяння побудові справедливого та рівноправного суспільства, що поважає мовні права кожного індивіда.

Соціальний плакат може наголошувати на важливості збереження та розвитку української мовної культури для майбутніх поколінь. Такий плакат має демонструвати важливість, багатство та різноманітність мовного доробку, що зберігається в культурі кожної нації.

Мова відіграє важливу роль у формуванні та вираженні культурної, історичної та ідентичності кожної нації. Таким чином, візуальне зображення даної теми, підкреслює, що мова є не лише засобом комунікації, але й основою для передачі традицій, цінностей та унікального способу мислення кожного народу.

Плакат, який підкреслює цю ідею, може стати інструментом для підвищення свідомості та підтримки зусиль збереження, розвитку та дискримінації мови. Він може викликати почуття гордості за свою мову та культуру [1].

Концепція та візуальна частина плакату може показувати мовні звичаї, що передаються з покоління в покоління. Наприклад, соціальний плакат може показувати дітей, які вивчають та відтворюють мовні звичаї.

Соціальний плакат, який популяризує українську мову, може бути використаний на різних платформах та в різних контекстах для досягнення цілей підвищення усвідомлення та зацікавленості громадськості у використанні української мови [2].

Для розповсюдження соціального плакату можна долучати такі платформи як: освітні заклади, громадські місця, соціальні мережі, масові заходи, медійні ресурси,

Плакати можна розміщувати у школах, університетах, мовних центрах та інших освітніх закладах для стимулювання вивчення та використання української мови серед студентів та викладачів.

Плакати можна встановлювати у громадських місцях, таких як бібліотеки, кав'ярні, культурні центри, молодіжні центри та інші місця, де люди збираються, щоб привернути їхню увагу до важливості використання української мови.

Плакат може бути доданий як графічний контент до постів на соціальних мережах, таких як Facebook, Instagram, Twitter тощо. Він може стати обкладинкою події або сторінки.



Плакат може бути використаний під час масових заходів, таких як культурні фестивалі, конференції, мовні заходи тощо. Він може бути встановлений на стендах або розповсюджуватися як роздавальний матеріал.

Плакат може бути використаний у друкованих та електронних медійних ресурсах, таких як газети, журнали, веб-сайти тощо, для підвищення усвідомлення про важливість української мови серед широкої аудиторії.

Загальний план полягає в тому, щоб використовувати соціальний плакат як засіб для привертання уваги громадськості до проблеми популяризації української мови та залучення її підтримки та участі [3].

Соціальний плакат, спрямований на популяризацію української мови серед російськомовних громадян України, може мати такий вигляд:

Для прикладу, головною частиною плакату може бути ілюстрація, що відображає сили і красу української мови та культури. Наприклад, це може бути зображення красивого пейзажу України, на якому виділяється напис українською мовою. Або ж це може бути сполучення графічного зображення з потужним слоганом, що може підкреслити важливість української мови та її вплив на ідентичність та культурне спадщину. Наприклад: «Українська мова –ключ до нашої національної душі».

Також плакат може включати порівняльні дані, які показують переваги використання української мови порівняно з російською. Наприклад, це може бути порівняння кількості слів, які виражають певні концепції, або кількості літер української та російської абеток.

Важливою частиною плакату можуть бути цитати відомих українських письменників, політиків чи громадських діячів, що підкреслюють значення української мови. Також можна включити статистичні дані про розповсюдження та використання української мови.

Плакат повинен містити заклик до російськомовних громадян переходити на українську мову. Це може бути виголошено в одному короткому, але впливовому реченні, наприклад: «Приєднуйтесь до мови своєї держава або мови предків –говоріть українською!». [5]

При розробці та художньому рішенні соціального плакату, спрямованого на збереження та популяризацію української мови, потрібно дотримуватися етичних та психологічних питань. Плакат повинен відображати повагу до всіх мовних спільнот, уникати негативного або дискримінаційного ставлення до інших мов чи мовців. Зображення та повідомлення на плакаті мають бути об'єктивними та не викликати неправдивих асоціацій чи стереотипів, що можуть бути образливими для інших мовних груп. Плакат повинен створювати позитивну атмосферу та сприяти конструктивному спілкуванню між представниками різних мовних спільнот, уникати провокативних чи конфліктних зображень. Художнє оформлення повинно бути зрозумілим, привабливим та естетичним, але при цьому не відволікати увагу від основного повідомлення плакату. Важливо враховувати

психологічний вплив зображень та слів на сприйняття аудиторії, створюючи мотивуючу та позитивну атмосферу, що спонукає до активної підтримки мовної різноманітності. Плакат також повинен враховувати культурні традиції та особливості аудиторії, щоб забезпечити відчуття ідентифікації та співпраці [1].

Дотримання цих аспектів допомагає створити соціальний плакат, який буде ефективним і водночас морально та етично прийнятним для різних груп населення.

Отже, соціальний плакат, присвячений популяризації української мови серед російськомовних громадян, має бути виразним, переконливим та привабливим, щоб здійснити ефективний вплив на свідомість та поведінку цільової аудиторії.

### **Література:**

1. Гладун, О. «Соціальний плакат: нові завдання.» Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв 11 (2008): 26-31.
2. Мельник, Богдан. «Зображення соціальних тем в українському плакатному мистецтві URL: <http://masters.kubg.edu.ua/index.php/art/article/view/316#>. W9HCkHszbI.
3. Остапенко, Наталія, Анна Грошева, and Анастасія Антонюженко. «Соціальний плакат як культурно-ціннісний орієнтир.» Актуальні проблеми сучасного дизайну. Київський національний університет технологій та дизайну, 2021.
4. Руденко, С. В., et al. «Роль соціального плакату у розвитку суспільства.» Технології та дизайн 3 (2017).
5. Склярєнко, Н. В., et al. «Розробка рекламного плакату як актуального засобу адаптивної візуалізації соціальних проблем.» Art and Design (2022).

# ЕТНІКА В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ КОНЦЕПЦІЇ, НАПРЯМИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-25>

## ФАНТАЗІЙНІ МОТИВИ У ГУТНОМУ СКЛІ ФРАНЦА ЧЕРНЯКА

**Берlach О. П.**

*кандидат архітектури,*

*доцент кафедри образотворчого мистецтва*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

У зв'язку з інтеграцією мистецького життя нашої держави у світову спільноту потреба вивчення і вдосконалення провідних технологій в галузі ужиткового мистецтва, художніх промислів набула особливої гостроти. У загальних працях декоративно-ужиткового мистецтва технологіям скляних виробів, а тим більше прийомам і методам декорування не приділено достатньо уваги. Сучасні мистецькі процеси стимулюють вивчення гутних промислів та діяльність народних майстрів і професіоналів, що сприяє росту актуалізації та популяризації склоробства в цілому. В кінці ХХ ст. поч. ХХІ ст. в Україні спостерігається активний розвиток гутництва. Великої уваги заслуговують окремі школи: київська та львівська. Діапазон їх діяльності у застосуванні провідних новітніх технологій надто широкий і досі науковцями не достатньо вивчений.

Стрімкий розвиток технологій виготовлення сучасного художнього скла окреслено рамками 90 р. ХХ ст. – початок ХХІ ст.. Виразними рисами новизни й характерної своєрідності позначені численні скляні та кришталеві вироби львівських авторів. Відродження традицій оздоблення художнього скла, в наш час пов'язане з діяльністю П. Семененка, братів М. та І. Осецьких, М. Павловського та Ф. Черняка [1].

Франц Черняк є помітним представником мистецької еліти України. Твори майстра гутного скла широко відомі як в Україні, так і за її межами. Вони характеризуються пластичною довершеністю, лаконізмом, виразною художньою мовою, наповнені філософським змістом. В них прослідковується чітка життєва позиція автора, оскільки зміст робіт Франца Черняка і їх композиційне рішення потребують мислення глядача, тобто співтворчості.

Відомого майстра цікавить філософське споглядання форм, сенс буття, зв'язок з навколишнім світом, духовне наповнення образів.

Звідси, фантазійність, міфологічність, сюрреалістичність та алегоричність творів Франца Черняка.

Франц Черняк народився 10 липня 1938 р. у селі Лютина Прешівського округу у Словаччині. У 1947 році разом з родиною переїхав в Україну. Село Боратин Луцького району що на Волині стало його малою батьківщиною. Тут він навчався у школі, вивчав і пізнавав красу рідного краю і з допомогою фарби і пензля спробував відтворити власні почуття та враження на полотні.

«Скло – моє життя. Без нього не уявляю свого існування. Хоч би де я був, думка постійно пульсує. Око часом вихоплює з навколишнього світу, здається, незначні деталі, проте вони збуджують фантазію, дають поштовх до пошуків», – говорить Франц Черняк [4, с. 4].

Творчий шлях розпочався після закінчення Львівського училища прикладного мистецтва ім. Труша та Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва. Учень Р. Сельського і Д. Крвавича. Професор кафедри художнього скла Львівської національної академії мистецтв. Народний художник України.

Фантазії у гутному склі Франца Черняка мають різні витoki. Це й безпосередні враження від природи, про що свідчать і назви: «Колоски», «Горох», «Осінні пеньки», «Море», «Пінгвіни», і уявні образи інших космічних світів («Марсіани», «Марсіанки», «Космічні об'єкти»), і образи оточуючих людей («Складуви») або міфічних героїв («Ікар»).

Ікар – міфічний герой, який прагнув подолати свою заземленість, поривався до світла найвищої духовності. Адже політ – символ думки й уяви, він пов'язаний із простором і світлом, з відчуттям руху. Можливо, цим і привабив цей образ митця.

Щодо простору, то для Черняка існують дві його іпостасі: реальний, в якому живуть його камерні та монументальні твори, і створений ним, де відбувається певне дійство, де існує інший, фантазійний світ, нерідко навіяний снами. Те, що існувало в глибинах душі, проявлялося сюрреалістичними образами (металеві фігурки складувів потрапили у видуті ними скляні кулі), фантастичними космічними пришельцями («Марсіани», «Космічні маски») [2, с. 41].

Художник неодноразово звертається до форми кола, кулі, і не випадково, що вона його приваблює: адже це символ безкінечності, символ Всесвіту. У композиції «Орбіта» асоціативно-символічно передано творення планети, можливо галактики:, в центрі – кулька, в якій пухирці повітря – ніби завихрення космічного пилу, а оточують її – кола-орбіти.

Переважає більшість художників, які втілюють свої задуми у склі, користується допомогою майстрів-склодувів як виконавців. Черняк не потребує такої підтримки, виконує свої роботи власноруч. Він не підвладний моді, не прибічник імітації скла під інші матеріали. Йому цікаво поєднувати, здавалося б, неподібні матеріали – скло і метал («Звірі», «Тунгуський метеорит»), скло і камінь («Космічні об'єкти»), опрацьовувати контрасти

прозорого й кольорового скла («Марсіанки»), віднаходити саме в прозорому склі дедалі нові виражальні можливості [2, с. 42].

Десятки років творчої напруги... Десятки років творчого горіння біля скловарної печі. І не тому, що Ф. Черняк нікому не довіряє, що досягнув на високому професіональному рівні секрети майстерності склодува і досяг віртуозності в роботі, а тому, що одержує насолоду від самого процесу творення, відчуваючи цей примхливий і чарівний матеріал як живу істоту, завжди очікуючи від нього раптової приємної несподіванки, завжди прагнучи вловити неповторну мить.

Щоденні контакти зі склом обумовлювали переходи до вищих реєстрів досягнення законів природи скла як матеріалу високих художніх можливостей.

Ф.Черняк любить й поважає традицію, водночас він усвідомлює, що консерватизм у «фольк-арті» – його конституційна риса, але не стандартність. Тому, доводить своїми роботами, що творчість гутників була позбавлена умисної архаїзації. Митець не «використовує» традицію – він її розвиває, він переконаний, що перебільшення так званого «традиційного» – це не тільки повторення, але й вияв абсолютної невпевненості автора в собі. Митець вважає, що апологія традиції – одна з характерних рис провінційності [3, с. 297].

Таким чином, твори Франца Черняка характеризуються особливим відчуттям кольору, в чому виявляється як безпосередній вплив новаторських тенденцій, так і замилювання традиційним спадком українського гутного скла. Їм притаманний виразний, тектонічно підпорядкований контрастний колорит, багатство та специфічна пластика форми.

### Література:

1. Корнієнко Н. Українське гутне скло. URL: <https://uartlib.org/ukrayinske-gutne-sklo> (дата звернення 12 квітня 2024).
2. Берlach О. П. Франц Черняк і львівська школа декорування художнього скла. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Мистецтво у нелінійному просторі» 19-20 жовтня 2023 року. Тернопіль. 2023. С. 40-42. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/23334> (дата звернення 21 квітня 2024).
3. Чиж М. Творча особистість Франца Черняка в контексті розвитку львівської школи художнього скла. Львів: ЛНАМ, 2008. Вип. 19. С. 295–303.
4. Черняк Ф. Львівське гутне скло другої половини ХХ століття: Нарис історії. Львів: ЛНАМ, 2006.-164 с.

# СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ СОЦІАЛЬНО-КРИТИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-26>

## РОЛЬ СОЦІАЛЬНОГО ПЛАКАТУ ПІД ЧАС РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

**Кузьмич В. В.**

*студентка I курсу магістратури  
факультету технологій та дизайну*

**Дерман Л. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,  
завідувач кафедри дизайну  
Український державний університет імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Актуальність значення соціального плакату обумовлюється процесами, що відбуваються сьогодні у соціумі та світі у цілому. Суспільство, яке перебуває на етапі змін, має гостру потребу в тому, щоби піднімати соціально важливі питання з метою їх вирішення. Адже він як повідомлення, як вид соціальної реклами може привертати увагу людей до конкретних соціальних проблем, рішення яких залежить від масової поведінки, а також створює нові суспільні цінності.

Соціальний плакат як засіб масової комунікації має значний вплив на формування свідомості та сприйняття суспільних проблем. Завдяки своїй візуальній силі та емоційному звучанню, він не лише привертає увагу, але й стимулює до дії та сприяє змінам у суспільстві.

Соціальний плакат відіграє надзвичайно важливу роль у часи конфлікту, такого як російсько-українська війна. Це потужний засіб впливу на громадську думку, засоби масової комунікації та формування світогляду. Особливо у воєнний час плакат стає інструментом мобілізації суспільства, сприяючи об'єднанню нації навколо спільної мети та ідеалів.

Соціальні плакати можуть відображати широкий спектр тем, починаючи від підтримки військових та ветеранів і закінчуючи засудженням військових злочинців та агресії. Вони можуть акцентувати увагу на гуманітарних та екологічних проблемах, які виникають внаслідок війни.

Соціальні плакати під час російсько-української війни виконують ряд важливих функцій. Вони допомагають у зміцненні патріотичних

почуттів серед населення, підтримці військових, а також у формуванні у світі образу України як країни, яка бореться за свою незалежність та територіальну цілісність. Соціальні плакати можуть також викликати міжнародну увагу до ситуації в Україні та допомагати у формуванні глобального образу конфлікту.

Соціальний плакат, як засіб масової комунікації, може відігравати важливу роль у навчанні громадян вірному та емпатичному спілкуванню з військовими, людьми, які мають посттравматичний синдром (ПТС), а також тим, у кого ампутовані кінцівки тощо. Плакати можуть включати інформацію, яка нагадує про важливість емпатії, поваги та підтримки цих осіб, а також про те, як адаптувати своє спілкування та реагування на їхні потреби.

Наприклад, соціальний плакат може навчати людей визначати та реагувати на ознаки стресу у військових або людей із ПТС, які можуть виявлятися через певні зовнішні та поведінкові прояви. Також важливо наголосити на тому, що дотримання поваги та уважного ставлення до їхнього досвіду та почуттів може значно полегшити їхнє адаптування до цивільного життя.

Щодо осіб з ампутованими кінцівками, то в даному випадку, соціальні плакати можуть надавати поради щодо вірного спілкування та підтримки, зокрема, дотримання взаємної поваги, виключення недоречних питань тощо.

Загальною метою цих соціальних плакатів є навчання громадян емпатії, толерантності та взаєморозуміння у спілкуванні з усіма членами суспільства, незалежно від їхнього стану здоров'я або військового досвіду.

Перш за все, соціальні плакати виступають як катализатори свідомості. Вони піднімають питання, які можуть бути ігнорованими або недооціненими в повсякденному житті. Від проблем екології до соціальної несправедливості, плакати відображають широкий спектр тем.

У кожній країні світу соціальний плакат є дуже важливим елементом формування світогляду. Дуже часто буває так, що мета і задачі соціального плакату переплітаються з іншими цілями, наприклад рекламою, передвиборчою політичною програмою тощо.

Офіційно історія соціального плаката веде свій початок ХХ століття, коли у 1906 року громадське об'єднання в Америці створило такий візуальний контент, що привертав увагу спільноти до проблем пов'язаних з Ніагарським водоспадом. В ньому говорилося про те, що енергетичні компанії, які розташовані неподалік, завдають шкоди природній акваторії водоспаду. Роль соціального плакату, як виду соціальної реклами набуває особливої актуальності під час війн.

Варто зауважити, що на початку першої світової війни, на соціальну рекламу почали виділятися значні матеріальні ресурси, чого не було раніше. Ведення війни вимагало тоді, як ніколи підтримки населення держави. Саме тому так вид комунікації того часу мав спонукати людей до прагнення її забезпечити, так би мовити допомогти армії. Так важливим

завданням соціального плакату став рекрутинг громадян до війська. Соціальний плакат у періоді воєн закликав мирне населення бережливо ставитись до продуктів, пального та інших необхідних у військовий час засобів. Він налаштовував людей на важку і тривалу працю.

Під час Другої світової війни, соціальні плакати використовувалися різними сторонами конфлікту для пропаганди своїх ідеалів, мобілізації народу та поширення військової пропаганди. Наприклад, в Німеччині плакати відображали їх ідеологію і мобілізували громадян для підтримки нацистського режиму Гітлера, пропагандуючи ідеї расової переваги «арійської раси» та військової слави Третього Рейху.

У Радянському Союзі соціальні плакати використовувалися для мобілізації населення на фронт та підтримки радянської ідеології, що відображалася у патріотичних зображеннях, закликах до військової служби та підтримці військових зусиль у боротьбі проти нацистської Німеччини.

У сучасний період, під час російсько-української війни, соціальні плакати стали потужним інструментом інформаційної війни для росії. Путінський режим активно використовує плакати для поширення пропаганди, дезінформації та впливу на громадську думку, як в межах Росії, так і за її межами. Ці плакати можуть містити пропагандистські послання, фальшиві новини, а також маніпулятивні зображення, спрямовані на вплив на переконання та погляди людей.

Соціальні плакати мають значний потенціал впливу на думку іноземних громадян та інші держави. Вони можуть бути використані для створення певного іміджу про країну або політичний режим, для пропаганди певних ідей або цінностей, а також для поширення дезінформації або маніпуляції.

У сучасному інформаційному середовищі, де спілкування широко відбувається через інтернет та соціальні мережі, соціальні плакати можуть бути легко розповсюджені іноземними користувачами, що призводить до їхнього впливу на свідомість широкої аудиторії. Наприклад, російська пропаганда використовує соціальні мережі для поширення плакатів, які спрямовані на дестабілізацію та деструкцію інших держав або для відображення позитивного іміджу російського лідера.

Крім того, соціальні плакати можуть впливати на свідомість громадян, які залишилися на окупованих територіях, шляхом пропаганди певних ідей або відображення певного світогляду. Це може бути особливо ефективним в умовах цензури та контролю над інформацією, де доступ до незалежних джерел інформації обмежений. Отже, соціальні плакати можуть впливати на формування думки іноземних громадян, на сприйняття інших держав та політичних режимів, а також на свідомість та переконання громадян, які знаходяться під впливом окупаційних сил. Таким чином, соціальні плакати відображають політичні та ідеологічні дискурси свого часу і можуть служити як інструмент мобілізації та підтримки влади, так і як засіб інформаційної війни для досягнення політичних та геополітичних цілей.



Разом із тим, соціальні плакати мають потенціал позитивно впливати на моральний стан громадян України, спонукаючи їх до роздумів, активізації та підтримки певних ідей або цінностей. Вони можуть стати ефективним інструментом для підвищення національного духу, патріотизму та сприяти створенню позитивного соціального середовища.

Теми для соціальних плакатів, спрямованих на покращення ментального здоров'я громадян України, можуть включати:

- підтримку воїнів та учасників бойових дій.
- підтримку внутрішньо переміщених осіб. Зображенням емпатії та підтримки для тих, хто втратив своє житло та стикнувся зі складними життєвими обставинами внаслідок війни.
- заохочення до позитивного мислення. Плакати, що підкреслюють важливість оптимізму, надії та віри у краще майбутнє, можуть підняти настрій та покращити психологічний стан громадян.
- пропаганду здорового способу життя як ментального так і фізичного. Такі плакати, можуть заохочувати до фізичної активності, правильного харчування та дбайливого ставлення до свого здоров'я.

Всі ці теми можуть стати важливими засобами підвищення морального стану та покращення ментального здоров'я громадян України в умовах війни та після неї.

### **Література:**

1. Андрейканіч, А. І. «Плакат: його види та жанри.» Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку 19 (1) (2013): 121-126.
2. Курбан О. В. Соціальна реклама: держзамовлення, ринок маркетингових комунікацій чи сфера громадянської відповідальності суспільства? Дзеркало тижня. – 2007. – № 16. – 6 с.
3. Остапенко, Наталія, Анна Грошева, Анастасія Антонюженко. «Соціальний плакат як культурно-ціннісний орієнтир.» Актуальні проблеми сучасного дизайну. Київський національний університет технологій та дизайну, 2021.
4. Пономарьова, Н. С. «Соціальний плакат як засіб впливу на громадську свідомість.» Наукові розробки молоді на сучасному етапі. Київський національний університет технологій та дизайну, 2017.
5. Руденко, Є. В., «Роль соціального плакату у розвитку суспільства.» Технології та дизайн 3 (2017).

## ОСОБЛИВОСТІ МОТИВАЦІЇ ПРАЦІВНИКІВ У СФЕРІ КУЛЬТУРИ

**Науменко О. А.**

*кандидат психологічних наук,  
доцент кафедри арт менеджменту та івент-технологій  
Навчально-науковий інститут практичної культурології  
та арт менеджменту Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтва  
м. Київ, Україна*

Основою будь-якої, в тому числі й творчої, діяльності є мотиви, спонукальні сили, які стимулюють людину зосередитися на вирішенні завдання.

Мотивація, або мотиваційна сфера – це сукупність усвідомлюваних і неусвідомлюваних мотивів особистості, де основний мотив є провідним, інші – стимулами. Стимулами для мотивації працівників у сфері культури є утворення якісно нових, невідомих раніше цінностей (нові твори мистецтва). Як зазначає О. Лук, мотивація є «двигуном», який запускає в роботу творчі механізми мислення. Розвиток творчого мислення працівників, здійснюється через індивідуальні якості, мотиваційну структуру, ціннісні орієнтації, активність у процесі особливого відбору змісту, форм, методів та засобів творчої діяльності [1, с. 106].

Провідний дослідник психоаналізу ХХ століття Еріх Фромм, який працював у напрямі неофройдизму, розробивши власну теорію «Основні людські потреби» вважав: згідно з теорією, людям притаманні вісім людських потреб, серед яких мотив і стимул є способами реалізації людських цілей.

Людські потреби за Еріхом Фроммом:

1. Взаємозв'язок, де є потреба в стосунках з іншими людьми.
2. Трансцендетальність. Людина має потребу вийти за межі своєї природи.
3. Укорінення – потреба у зв'язку між членами родини.
4. Ідентичність. Фромм уважав, що людині потрібне відчуття індивідуальності, для збереження психічного здоров'я.
5. Орієнтація. Люди шукають опори в науці, релігії, особистій філософії та будь – чому іншому, що дає розуміння світу й того, наскільки вони вписуються в нього.
6. Мотивація і стимуляція – замість звичайного реагування, людина прагне до активної реалізації.
7. Єдність – потреба відчувати єдність з людьми зі свого оточення і загалом зі світом.

8. Ефективність – потреба відчувати власну успішність.

Еріха Фромма вважають одним із провідних і найбільш впливових психологів ХХ століття. Він досліджував суперечливу природу людини і відіграв ключову роль у розвитку гуманістичної психології [2, с. 186].

Розглянемо ще одну теорію мотиваційного впливу на емоційно-психологічний стан працівників закладів культури. Проаналізувавши дослідження канадського психолога Дональда Хебба, про зміни в структурі нейронних зв'язків мозку. На його думку в результаті частоті стимуляції нервової системи формуються скоординовані нейронні структури – ансамблі клітин. Рівень активації впливає на самопочуття, благополуччя та поведінку людини. Надмірна активація викликає нервозність, страх, тривогу, напруження, навіть паніку; з іншого боку, відсутність активації призводить до нудьги та незадоволення. Проведені експерименти показали, що кожна людина має свій оптимальний рівень активації, який забезпечує їй ефективне функціонування організму. Тому, важливо знайти оптимальний рівень мотиваційного впливу на емоційно – психологічний стан.

Мотиваційні вектори за Д. Хеббом

1. Пошук комфорту і запобігання дискомфорту.

Види:

– за рахунок задоволення гомеостатичних потреб знижує напруження

– спрямований на боротьбу з нудьгою

2. Пошук стимуляції.

Види:

– засіб боротьби з нудьгою

– заради самої стимуляції

3. Пошук задоволення.

Види:

– задоволення внаслідок зниження напруження

– задоволення від стимуляції

Висновок, що надто проста або надмірно монотонна робота може втомлювати людину, якщо вона змушена займатися нею безперервно протягом тривалого часу ( Д. Хебб) [4, с. 31].

У 1940-х і 1950-х роках біхевіорист Кларк Галл запропонував теорію зниження стимулу для пояснення поведінки людини. На думку Галла, усі люди мають «стимули», що є біологічною потребою та мотивують поведінку. Галла уважав, що ці стимули сприяють психологічному чи біологічному збудженню, а також є головними внутрішніми причинами напруженості.

Для підтримки внутрішнього спокою Галл вважав необхідним притлумити стимули, мотиви яких перш за все пов'язані з бажанням.

Відповідно до концепції, поширеними стимулами є голод, спрага і потреба в теплі. Для того, щоб ліквідувати такі стимули люди уживають їжу, п'ють рідину і вдягають теплий одяг або вмикають обігрівачі.

Під впливом робіт відомих психологів, Кларк Галл розробив теорію зниження стимулу, шляхом прагнення тіла досягти певного рівня балансу і підтримувати цей стан. Окрім цієї теорії, він намагався вивести формулу вивчення і поведінки як емпіричний додаток до своїх теорій для глибшого розуміння впливу стимулів на вчинки та думки людини. Результатом його математично-дедуктивної теорії поведінки стала формула де є:

- потенціал збудження, тобто шанс реагування організму на стимул;
- стимул;
- сила спонування, що визначається обсягом біологічної депривації, психічного стану, коли суб'єкт не має змоги задовольняти деякі основні психічні потреби достатньою мірою впродовж тривалого часу;
- спонукальна мотивація;
- затримка до пошуку підкріплення;
- за наявним раніше обумовленням, визначається сила звички;
- умовно-рефлекторне гальмування;
- втома або гальмування реакції;
- допустима довільна похибка;
- граничне значення реакції необхідної для вивчення.

Галлові експериментальні методи та наукові розробки істотно вплинули на розвиток психології. Однак з огляду на вузько визначені змінні його формули, теорія зниження стимулу здебільшого не береться до уваги. Критики теорії закидають Кларкові Галлу брак пояснення певної поведінки людини, яка жодним чином не знижує спонування. Чому людина п'є, коли не відчуває спраги? Чому їсть, коли не голодна? Так само митці, чому творять, коли стомлені, не має бажання, сил та натхнення?

Попри недоліки, теорія зниження стимулу Кларка Галла спонукала ціле покоління психологів до вивчення конкретних чинників, що зумовлюють реакцію й поведінку людей [2, с. 89].

На основі вивчення інтересів працівників культури ми бачимо, як відбувається застосування стимулів. Саме вони є винагородою за виконання конкретних завдань, робіт, досягнення певних результатів. Стимули можуть бути як матеріальними, так і моральними. Вдало дібрані стимули формують у свідомості людей мотиви, які спонукають до певних дій.

Залежно від задіяних стимулів поведінка працівників у сфері культури реалізуватиметься так, щоб отримати бажану винагороду, а саме те, що людина вважає цінним для себе. Винагороди можуть бути зовнішніми і внутрішніми. Результатом цього процесу є досягнення/недосягнення особистих цілей.

З метою досягнення цілей організації та задоволення потреб працівників, процес мотивування передбачає насамперед використання дієвих стимулів. Мова йде про активний вплив, зовнішній поштовх до бажаного розвитку подій, забезпечення цільових дій. [3, с. 197].

### **Література:**

1. Ільїна Н. Психологія творчості та обдарованості. Суми: «Університетська книга» 2022. 234 с.
2. Клейнман П. Психологія 101: факти, теорія, статистика, тести й таке інше! Харків: «Клуб сімейного дозвілля», 2017. 240 с.
3. Кузьмін О., Мельник О. Основи менеджменту. Київ: «Академвидав», 2007. 464 с.
4. Окландер М., Жарська І. Поведінка споживача. Київ: «Центр учбової літератури» 2021. 208 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-28>

## **СОЛІДАРНІСТЬ ЯК ПРОЯВ СМИСЛОТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ АРТРИНКУ**

**Русаков С. С.**

*кандидат філософських наук, доцент,  
професор кафедри філософської антропології,  
філософії культури та культурології*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

У попередніх наших працях ми зосереджувались на вивченні смислотворчого аспекту артринку як феномена культури, було запропоновано перейти від товарного розгляду творів мистецтва до аналізу значень, що виникають внаслідок обігу творів мистецтва [3]. З точки зору культурології, артринки розглядаються як складна мережа взаємодій, де в центрі уваги постає не стільки обмін матеріальними об'єктами, скільки циркуляція ідей, смислів, концепцій. Артринки як система взаємозалежних суб'єктів та художніх інституцій постає в нашому дослідженні не лише як новітня екосистема для обігу творів мистецтва, а й як сфера об'єднання та солідарності митців, галеристів, колекціонерів, критиків та інших діячів сучасного артсвіту.

Російсько-українська війна стала суттєвим викликом для низки сфер європейського суспільства, включаючи культуру та мистецтво. Артринки як смисловий простір сучасного культуротворення відіграє, на нашу думку, особливу роль у формуванні солідарності в контексті нинішньої соціокультурної ситуації в Україні: українські та світові митці мають можливість висловити свою позицію про війну використовуючи арттвори, участь або, навпаки, відмову у художніх виставках, проведення тематичних аукціонів та інші активності як

засобів вираження підтримки України. Твори мистецтва в екосистемі артринку, супровідні події (ярмарки, бієнале, виставки), що формують значення постають як інструменти для привертання уваги до проблем та викликів, які переживає українське суспільство. Артринок формує не лише економічну підтримку України (наприклад, передання частини зібраних коштів для допомоги), а й вагому символічну підтримку, що впливає на культурну дипломатію та соціокультурні процеси в Україні.

Серед дослідників артринку, виокремимо праці Єрун Юве та Кім Остерлінк, які вивчають період Другої світової війни: стаття про голландський артринок зосереджується на цінній політиці [5], а в одній з останніх праць авторами актуалізується дискусія про економіку воєнного часу та творів мистецтва як інвестиції під час кризи на прикладі артринку Німеччини [6].

Українські дослідники активно вивчають роль артринку та мистецтва в контексті нинішніх воєнних подій. Наприклад, філософічний ракурс дослідження пропонує Марина Протас, яка вказує на важливу роль сучасного мистецтва та інституцій для осмислення українського питання в контексті цивілізаційного розвитку [2]. Я.С. Семко у праці про артринок в контексті споживання зазначає, що «війна в нашій країні сприяла відчуттю єдності та солідарності» [4].

Метою нашого дослідження є аналіз артринку як сфери формування солідарності серед українських та світових митців, колекціонерів, галеристів та ін. учасників культурно-мистецького процесу.

Аналітики зазначають, що міжнародна культурна сцена внаслідок російського повномасштабного військового вторгнення змінилась, адже постало питання про забезпечення підтримки та видимості українських митців та вивчення наслідків бойкоту російських артінституцій [7]. Загалом реакція міжнародної мистецької сцени набула багатьох форм солідарності з українськими митцями. Художні інституції робили заяви на своїх сайтах (наприклад, 15 березня 2022 року Інститут мистецтв Sotheby's опублікував таку заяву), призупинили співпрацю з російськими митцями та галереями, але головний акцент став на наданні видимості та підтримці українських митців.

Українські дослідниці відзначають, що «в умовах війни українським митцям хочеться бути максимально корисними, тож почастишали випадки їхньої участі в нових благодійних проєктах. Деякі ініціативні художники створюють власні NFT-колекції й самостійно викладають їх на продаж із метою допомогти Україні» [1, с. 114]. Завдяки таким ініціативам, митці, колекціонери, лідери думок на артринку можуть активно впливати на міжнародну спільноту, привертаючи увагу до актуальних проблем та мобілізуючи ресурси для підтримки своєї країни.

Російсько-українська війна стала викликом для митців, тому маємо низку прикладів підтримки, висловлення поглядів через твори мистецтва та продаж на аукціонах задля пошуків джерел фінансування України. Наприклад, у травні 2022 року відбувся аукціон Sotheby's на

підтримку сімей, які постраждали від кризи в Україні, а у червні 2022 року в Лондоні відбувся аукціон Christie's, де лотом стала скульптура відомого сучасного митця Джеффа Кунса (від відомого українського колекціонера Віктора Пінчука) з метою збору коштів на медичну допомогу українським солдатам під час війни з російськими військами.

Відомий митець-сучасник Бенксі висловив свою солідарність, відвідавши Україну, створивши кілька арттворів, випустивши нову художню роботу в друкованому вигляді та зібравши гроші для міжнародної благодійного фонду *Legacy of War Foundation*.

В рамках солідарності авторитетна міжнародна виставка бієнале у Венеції вже двічі (2022 та 2024 рр.) не включає російських учасників до переліку програми.

Після початку російсько-української війни твори українських митців виявилися в центрі уваги міжнародної спільноти, знаходячи своє місце на аукціонах та виставках як в Україні, так й за кордоном. Арттвори та події, що стосуються українського мистецтва стали не лише художнім висловленням, але й важливою репрезентацією соціокультурної ситуації України. Крім того, це стало причиною включення культурного та історичного контексту України до світового артринку. Наприклад, продаж на добродійному аукціоні картини Марії Примаченко «Квіти вирости коло четвертого енергоблока» за \$500 000 або продаж картини «Сад спокуси» Івана Марчука за \$120 тис., який провів український аукціонний дім Goldens.

Отже, сучасний артринок стає не лише вдалим простором для самореалізації митців, але й важливим чинником для формування солідарності, підтримки та розуміння українців. Художні виставки, артпроекти, аукціони в Україні та за її межами стають важливими економічними та символічними майданчиками для вираження підтримки України. Ці активності сприяють об'єднанню митців, колекціонерів, галеристів, артдилерів у спільному вираженні протесту проти війни.

### Література:

1. Панфілова, О. Г., Каленюк, О. М. Просування сучасного українського мистецтва в умовах арт-ринку. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*. 2022. № 32. С. 111-116. <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-15>
2. Протас М. Мистецтво України в умовах визвольної війни: зміни арт-нарративу. *Collection of Scientific Papers «SCIENTIA»* (August 5, 2022; Lisbon, Portugal). 2022. С. 194–196. URL: <https://previous.scientia.report/index.php/archive/article/view/379> (дата звернення 1.05.2024)

3. Русаков С.С. Смысловый потенциал арт-рынка в контексте культурного потребления. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2022. № 43. С. 109-116. <https://doi.org/10.35619/ucrmk.vi43.590>
4. Семко Я. С. Арт-рынок у ракурсі споживання. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17621/1/Semko.pdf> (дата звернення 1.05.2024)
5. Euwe, J., Oosterlinck, K. Art price economics in the Netherlands during World War II. *Journal for Art Market Studies*. 2017. № 1(1). <https://doi.org/10.23690/jams.v1i1.6>
6. Euwe, J., Oosterlinck, K. The German art market during WWII. *European Review of Economic History*, 2023. 27(3), Pp. 1-25. <https://doi.org/10.1093/ereh/heac024>
7. Noémi Viski. Art establishments' reactions to the Russian-Ukrainian war. URL: <https://hypeandhyper.com/art-institutions-reactions-to-the-russian-ukrainian-war/> (дата звернення 2.05.2024)



# МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-29>

## КУЛЬТУРНА АНАЛІТИКА ЛЕВА МАНОВИЧА ЯК МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ МЕДІАМИСТЕЦТВА

**Головей В. Ю.**

*доктор філософських наук, професор,  
професор кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Сучасне мистецтво кардинально змінюється під впливом нових цифрових технологій. З одного боку, йдеться про оцифрування мистецтва, створеного в традиційних техніках (живопис, графіка, скульптура, музика), і пов'язані з цим нові можливості його презентації й сприйняття. А з другого, прискорено розвиваються нові різновиди цифрової художньої творчості, суть яких полягає не тільки у застосуванні електронних цифрових технологій при виробництві арт-об'єктів, але й у творенні інтерактивного емерсивного середовища, в якому реципієнт взаємодіє з віртуальними зображеннями і звуками. Ці процеси призводять до експоненціального зростання кількості цифрових зображень, до зміни стратегій художньої творчості, якісних і кількісних параметрів мистецтва. Такі радикальні трансформації обумовлюють необхідність переосмислення сутності й тенденцій розвитку сучасного мистецтва в контексті цифрової культури та пошуку нових дослідницьких стратегій і відповідного категоріального апарату.

Серед нових наукових підходів слід звернути увагу на метод культурної аналітики, розроблений відомим американським дослідником цифрової культури і медіамистецтва Левом Мановичем. В основі методу – використання цифрових технологій комп'ютерного обчислення і проектування, включаючи візуалізацію даних, інтерактивний медіадизайн та статистику, для аналізу сучасних культурних процесів.

Цей метод був апробований на практиці в створеній Л. Мановичем науковій лабораторії культурної аналітики (Cultural Analytics Lab, заснована в 2007 році) [1]. Діяльність дослідників, за словами засновника, переслідувала дві мети: «Перша була практичною: використання методів інформатики, візуалізації даних і медіа-мистецтва для аналізу різних видів сучасних медіа та способів взаємодії користувачів із ними. Друга була теоретичною: ми запитали, як

використання таких методів і великих наборів даних культурних медіа кидає виклик нашим існуючим сучасним уявленням про культуру та методи її вивчення» [2, с. 7].

Серед найважливіших особливостей цього методологічного підходу передусім виділимо такі: він є міждисциплінарним (інтегрує дослідження з культурології, теорії медіа, комп'ютерного програмування, соціології культури, культурної антропології тощо); ґрунтується на розроблених автором алгоритмах обчислювального аналізу великого масиву культурних даних, що дозволяє здійснювати дослідження значної кількості творів мистецтва (як оцифрованих історичних матеріально-художніх об'єктів, так і сучасних цифрових зображень); переважна увага приділяється візуальному контенту цифрової культури; завдяки використанню методів математичного аналізу та цифрової візуалізації даних з'являються нові можливості для опису культурних та мистецьких артефактів, сучасних форм креативного досвіду та його історичної динаміки (наприклад, можливості виявити алгоритми поступових історичних змін візуальної культури протягом тривалих періодів, або актуальних змін візуальної форми в творчості сучасних художників, зафіксувати певні відмінності між великою кількістю артефактів, виявити найбільш унікальні з них).

Новий підхід також вирізняється демократичністю та інклюзивністю, адже дозволяє охопити широкі культурні ареали й різноманітні форми цифрової художньої творчості широкої мистецької аудиторії – не тільки художників-професіоналів, але й студентів творчих спеціальностей, талановитих аматорів тощо. «Одна з цілей цих досліджень – дати нам змогу побачити, що сьогодні створюють, уявляють і цінують сотні мільйонів людей у всьому світі. Це <...> тисячі кінофестивалів, десятки тисяч освітніх програм, сотні тисяч культурних проєктів і художніх виставок, які представлені в Інтернеті й соціальних мережах та ін. Таким чином, ключовою практичною метою культурної аналітики для мене є робота над більш інклюзивним і демократичним розумінням культурного сьогодення, а також історії культури. Це означає зробити повністю видимим «довгий хвіст» культурного життя і розмістити на наших культурних картах міста, країни, групи, окремих творців і артефакти, які залишилися поза увагою як сучасних, так і історичних культурних нарративів», – зазначає Л. Манович [2, с. 9].

Розробка нових алгоритмів мультимедійних обчислювань і комп'ютерного аналізу дозволила суттєво вдосконалити системи швидкого автоматичного пошуку великого масиву зображень у мережі задля визначення й співставлення їх змісту та порівняльного аналізу художніх стилів, фотографічних технік, жанрів відео тощо. Зокрема, співробітники лабораторії культурної аналітики проаналізували шістнадцять мільйонів зображень, опублікованих в Instagram у сімнадцяти містах світу [3], близько 270 мільйонів зображень, опублікованих у Twitter, понад один мільйон

сторінок манги та один мільйон творів мистецтва з популярної мистецької мережі DeviantArt [2, с. 11].

На наш погляд, найбільш перспективною сферою застосування цього методу є вивчення й аналіз багаточисельних зображень, генерованих за допомогою нейромереж і штучного інтелекту (далі – ШІ). Зокрема, метод уможливує визначення й дослідження основних етапів і базових принципів цифрової творчості з використанням нейромереж, створених на основі технології ШІ, таких як Midjourney, Stable Diffusion, Craiyon, Dalle-3 та ін. Першим етапом роботи з новим масштабом великих даних в Інтернеті є пошук. Наука про дані (data science) зосереджена на пошуку патернів, зв'язків, кластерів у великих даних, а також на прогнозуванні майбутніх даних. Метод візуалізації даних дозволяє візуально узагальнити набори даних, знайти і виокремити необхідний контент. Наступний етап – рекомбінація. До прикладу, «ШІ може відтворити «живопис», створений художниками А, В, С з використанням технік D і E, зі змістом F, G і E, з настроєм, кольорами M-N, пропорцією W, композицією K тощо» [4, с. 13]. Водночас Л. Манович наголошує, що ШІ не тільки виокремлює і рекомбінує вже існуючий цифровий контент, але й створює новий контент, що не існував раніше. В основі цього процесу – принципи компресії і генерування. Generative AI шляхом компресії величезної кількості наявних в мережі шаблонів синтезує новий медіаконтент, який має статистичні властивості, подібні до вже існуючого контенту, але формально і змістовно відрізняється від нього. В такий спосіб ШІ генерує нові тексти, зображення, анімацію, 3D-моделі, музику, спів та ін. Завдяки своїм властивостям, що постійно вдосконалюються, штучний інтелект і нейромережі стають потужними робочими інструментами, які набирають все більшої популярності серед митців.

Отже, розроблений Левом Мановичем метод культурної аналітики, визначальними характеристиками якого є інтердисциплінарність, використання найновіших досягнень в сфері електронних обчислень, комп'ютерного програмування та візуалізації, охоплення великого масиву культурних даних, демократичність та інклюзивність, має потужний евристичний потенціал для дослідження мистецтва цифрових медіа та інфоестетики в контексті глобального інформаційного суспільства і цифрової культури.

#### Література:

1. Cultural Analytics Lab: веб-сайт. URL: <http://lab.culturalanalytics.info/p/about.html> (Last accessed: 14.04.2024).
2. Manovich L. Cultural Analytics. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2020. 330 p. URL: <https://drive.google.com/file/d/1NuSQcqqZkj4sToU3EfeFmq1jPC36hU58/view> (Last accessed: 07.04.2024).

3. Manovich L. Instagram and Contemporary Image. 2017. 148 p. *Manovich.net*: веб-сайт. URL: <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image> (Last accessed: 11.04.2024).

4. Manovich L. Separate and Reassemble: Generative AI Through the Lens of Art and Media Histories. *Manovich L., Arielli E. Artificial Aesthetics: Generative AI, Art, and Visual Media*. URL: <http://manovich.net/content/04-projects/168-artificial-aesthetics/manovich-artificial-aesthetics-ch7.pdf> (Last accessed: 12.04.2024).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-30>

## МИСТЕЦТВО НА ЕКРАНІ: ЯК ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЗМІНЮЮТЬ МИСТЕЦЬКУ КРИТИКУ

**Григоришин Д. С.**

*студент III курсу*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

У сучасному світі, де технології стирають межі між авторами та аудиторією, сприйняття мистецтва переживає період значних трансформацій. Мистецька критика, яка раніше була прерогативою вузьких кіл, нині розквітає у епоху цифрових технологій. Завдяки таким платформам як Instagram, TikTok, YouTube, кожен може стати критиком. Раптово глобальна аудиторія може лайкнути, поділитися чи прокоментувати твір. Цей зсув означає миттєвий зворотній зв'язок, що може вивести артистів на світову арену за одну ніч. Водночас не всі відгуки позитивні, так само швидко творця можуть закенселити і змести з олімпу слави. Таке безпосереднє спілкування може змінити, а іноді й перевизначити художнє бачення. Однак, це не лише про популярність: через коментарі та пряме спілкування художники вступають у діалог, що демократизує та збагачує світ художньої оцінки.

Критика художніх робіт на таких платформах, як Instagram або Twitter, дає безліч переваг у цифрову епоху. Перш за все, художники отримують безпрецедентну глобальну популярність. Один пост може долати кордони, знайомлячи міжнародну аудиторію з творчістю автора. Ба більше, співпраця виникає легко. Завдяки онлайн-взаємодії митці знаходять однодумців, що призводить до створення спільних проєктів та нових поглядів.

Крім того, завдяки широкій аудиторії інтерпретації різноманітні. Твір може по-різному резонувати в різних культурах, розкриваючи багатогранні значення. До того ж, оперативність зворотного зв'язку

прискорює зростання. Художники можуть удосконалювати методи або досліджувати нові напрями, ґрунтуючись на реакціях у реальному часі. Отже, хоча традиційні напрями критики залишаються актуальними, цифрова сфера розширює, урізноманітнює та прискорює розмову про творчість, сприяючи створенню більш зв'язаної, поінформованої та динамічної мистецької спільноти [1].

Оскільки існування мистецтва у соціальних мережах – це, безумовно, зіткнення традицій та інновацій, звичного та нового, цікаво поглянути на сприйняття мистецтва в інтернеті через призму поколінневої теорії.

Як в цифровому просторі уживаються люди, виховані мистецькими альманахами, книжками та фанатичними субкультурами, з молоддю, яка народилася зі смартфоном в руках?

У статті «Особистісна ідентичність у просторі віртуальної культури: на прикладі гік та глем-суперсубкультур» [2] виокремлюються та протиставляються такі продукуючі цифровий контент субкультури як глем та гік.

Глем-культура відображає сучасне суспільне захоплення поп-ідолами та культом наслідування, яке поширюється через соціальні медіа. Ця культура акцентує на швидкості та візуальності споживання контенту, де популярні образи та тренди копіюються в масовому порядку. Ключові характеристики включають поверхове наслідування стилів, поведінки і способів життя видатних особистостей, часто без глибокого змісту чи персональної ідентифікації. Це також веде до закриття індивідів у власних «бульбашках», де вони шукають лише схвалення та уникають критики.

Гік-культура – це субкультура, яка вирізняється відокремленістю від загальних інформаційних потоків, зосередженістю на власних інтересах та цінностях. Гік-культура оцінюється через призму знань та технічних навичок, що виділяють її представників як еліту в цифровому світі. Така субкультура прагне до створення глибоких, тематично зосереджених спільнот, що долучаються до активної участі у спільних проєктах та інноваціях[2].

Представники покоління з тяжіє до продукування глем-контенту, а саме реплікації та переробки існуючого контенту. Здебільшого їх реакція на політику, культуру, мистецтво обмежується ретрансляцією вузького кола думок та вражень, запозичених у «лідерів думок» або ж хаотично виокремлених з інформаційного потоку.

Та разом з тим, молоде покоління має неабиякий хист у розумінні інтернет-естетики, ба більше, розумного її використання. В них ніби на біологічному рівні інтегроване розуміння, як має виглядати гарне превью, як правильно змонтувати відео чи як лаконічно вмістити прірву інформації у невеликому пості.

Натомість, розглядаючи онлайн-діяльність покоління X, можна помітити схильність до гік-підходу: величезні та змістовні рецензії, всеохоплюючі та глибокі, неординарні за підходом. І, звісно, тотальне

невміння подавати та просувати себе., оскільки серед них поширеною є думка, що якщо публікація написана якісно, немає необхідності робити їй глянцеvu обгортку, аудиторії це не потрібно, вона і так зацікавиться.

У цьому розрізі завжди цікаво спостерігати за об'єднанням зусиль молодих з досвідченими, де другі розробляють контент та пропонують сенси, а перші таргетують аудиторію читачів, формують наративи візуальної естетики, забезпечують регулярність зворотного зв'язку з аудиторією. Така синергетична взаємодія може бути дивовижно продуктивною.

Зрештою, в епоху цифрових технологій, де кожен може виступати критиком, мистецький дискурс переживає небувалі перетворення. Завдяки доступності соціальних медіа, мистецька критика стає широко доступною, що збагачує діалог між художниками та аудиторією, що підштовхує до діалогу та плідної співпраці не тільки представників різних культур та галузей, а й поколінь.

### **Література:**

1. Stevens Alexandra. The Evolution of Art Critique in the Age of Social Media. Art-Business News, 29 August 2023. URL: <https://artbusinessnews.com/2023/08/the-evolution-of-art-critique-in-the-age-of-social-media/>

2. Osadcha L. Personal identity in the space of virtual culture: on the example of geek and glam subcultures. Anthropological Measurements of Philosophical Research, № 22. 2022, Pp. 90-98. DOI: <https://doi.org/10.15802/ampr.v0i22.271341>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-31>

## **ВИКОРИСТАННЯ КУЛЬТУРНИХ АРТЕФАКТІВ ТА ТВОРІВ МИСТЕЦТВА ДЛЯ ФАНДРЕЙЗИНГУ РЕСУРСІВ В УМОВАХ ВІЙНИ**

**Грушецький В. В.**

*студент III курсу*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

З початку повномасштабного вторгнення відбувся стрімкий розвиток способів фандрейзингу ресурсів серед громадян та бізнесу для забезпечення потреб військових, переселенців та постраждалих від воєнних дій. При цьому, чим далі, тим більш конкурентною стає

боротьба благодійників за отримання «донату» на свій збір. Це спонукає волонтерів та фонди застосовувати різні інструменти зацікавлення та привернення уваги аудиторії. Одним з таких інструментів є продаж або розігрування творів мистецтва і культурних артефактів на зборах та аукціонах. Дієвість використання цього інструменту ми пропонуємо розглянути в цій роботі.

Консолідація українського суспільства з початком повномасштабного вторгнення росії сягнула свого піку за роки незалежності та проявилась у швидкій та ефективній горизонтальній суспільній комунікації з метою підтримки військових, переселенців та осіб, постраждалих від воєнних дій. Одним з яскравих проявів цього феномену є розвиток фандрейзингу ресурсів серед населення та бізнесу у форматі проведення зборів коштів благодійними фондами та волонтерами. З плином часу та постійним зростанням потреб, таких зборів почало ставати дедалі більше, з'явилась свого роду «конкуренція» між ініціативами благодійників. Це призвело до необхідності пошуку креативних інструментів привернення суспільної уваги до благодійних акцій та зборів, один з яких – це продаж або розіграш культурних артефактів та творів мистецтва за благодійний внесок. При чому створення цих культурних артефактів та творів мистецтва відбувається у живому часі.

Українські дослідники Карпенко О.Ю. та Неклесова В.Ю. у своїй роботі «Асоціативний шлейф культурних артефактів» зазначають, що культурний артефакт – це форма відтворення культурної традиції, яка вирізняється варіативністю, унікальністю, індивідуальністю інтерпретації та символічною аурою [1]. Під час війни такими властивостями вирізняються в першу чергу ті речі, які з'явилися в результаті резонансних військових дій, операцій, ворожих обстрілів тощо.

Показовим прикладом створення таких артефактів є «Штурмовий збір» для забезпечення потреб Третьої Окремої Штурмової Бригади. Лідери думок поєднали зусилля з Музеєм Фрагментів Війни та створили 24 скляних куби, всередині яких залиті різні предмети, що мають пам'ятну значущість, до прикладу: фрагмент літака Ан-225 «Мрія», квиток Маріупольського кінотеатру на останній сеанс за два дні до повномасштабного вторгнення, трофейний телефон ворога, який вдалося здобути бійцям Третьої Окремої штурмової бригади після звільнення селища, яке перебувало в оточенні, шматок плитки одного зі знищених будинків Харківщини, вольтметр, знайдений в аеропорту Чорнобаївки та інші [2]. Завдяки розіграшу цих фрагментів вдалося зібрати 30 млн гривень.

Одна з трихотомій американського філософа Чарльза Пірса, за якою він класифікує знаки, є поділ їх на такі різновиди: ікони, індекси та символи. В основі такого поділу лежить специфіка відношень, необхідних для їх виникнення та розуміння. В статті «Класифікація знаків у семіотиці Чарльза Пірса» Олег Шепетяк зазначає, що за Пірсом значення ікони визначається

самою річчю, індексу – свідомістю творця знаку, а символ – характеризується активною присутністю не тільки об'єкта знаку та свідомості того, хто цей знак сприймає, а й інтерсуб'єктивної свідомості колективу, в якому твориться конвенція або звичка щодо прийняття та використання знаку в певному значенні [3].

Сьогодні в Україні, під час великої війни ті твори мистецтва, культурні артефакти та іноді просто речі, які були продані за донат на благодійність, стають символами та набувають нового меморизаційного чи мистецького значення.

Наприклад, співачка Надя Дорофєєва на концерті у Києві продала шапку з вухами з кліпу «На самоті» за 2 млн гривень на потреби 12-тої бригади спеціального призначення «Азов» [4].

Проводяться аукціони та розіграші робіт як відомих, так і молодих митців. Благодійний фонд Сергія Притули одним з перших почав активно користуватися цим інструментом ще з на початку вторгнення 2022 року, продавши на аукціоні картину Марії Примаченко «Квіти вирости коло четвертого блока» за 500 тис. доларів [5].

Український ресурс The Ukrainer зробив підбірку «Креативні ініціативи на підтримку армії», в якому на прикладах показав, що українські митці використовують будь-яке своє мистецтво, від NFT, постерів і пісень до картин, скульптур і фотографій для фандрейзингу фінансових ресурсів на військові потреби [6]. Цікаво, що такі продажі та аукціони дають можливість молодим та маловідомим митцям стати успішними учасниками сучасного арт-ринку та здобути перших поціновувачів своєї творчості, як наслідок, зростання їх ринкової вартості та аудиторії у соцмережах.

Таким чином, завдяки тому, що в Україні під час повномасштабної війни культурні артефакти та мистецтво стали інструментами залучення донатів на армію, а речі, які були продані або розіграні за донат почали набувати символічних сенсів, сформувалися сприятливі умови для розвитку та розширення українського арт-ринку, формування нових мистецьких споживчих практик та комунікативних каналів, що поєднують творчість, підприємництво та мистецьке експертне середовище. Мистецтво отримало інструмент для популяризації серед широкої аудиторії, що позитивно впливає на розвиток українського мистецького середовища в цілому.

### **Література:**

1. Карпенко О. Ю., Неклесова В. Ю. Асоціативний шлейф культурних артефактів (на матеріалі власних назв масової культури). Записки з романо-германської філології. 2023. Випуск 1 (50), стр. 107-125.
2. Шепетяк Олег. Класифікація знаків у семіотиці Чарльза Пірса. Університетська кафедра. Вип. 3. 2014. С. 129-136. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/197227019.pdf>



3. Штурмовий збір. Фонд «Підтримай Третю Штурмову». URL: <https://ab3.support/shтурмову-і-zbir>

4. Гичко Марта. Дорофєєва продала свої вуха з кліпу «На самоті» за 2 млн гривень. УНІАН, від 9 грудня 2023. URL: <https://www.unian.ua/lite/stars/dorofyeyeva-prodala-svoji-vuha-z-klipu-na-samoti-za-2-mln-griven-12479382.html>

5. Ткачук Борис. Картину Марії Примаченко продали на аукціоні за 500 тис. Гроші підуть на потреби ЗСУ. Hromadske, від 6 травня 2022. URL: <https://hromadske.ua/posts/kartinu-mariyi-primachenko-prodali-na-aukcioni-za-dollar500-000-groshi-pidut-na-potrebi-zsu>

6. Креативні ініціативи на підтримку армії. Ukraïner, від 5 травня 2022. URL: <https://www.ukraïner.net/kreatyv-armii/>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-32>

## **ПЕРФОРМАТИВНЕ МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ НОВИХ МОЖЛИВОСТЕЙ**

**Железняк Д. С.**

*студентка I курсу магістратури*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Традиційні форми мистецтва, такі як живопис, скульптура та театр, продовжують захоплювати публіку, проте також набувають популярності нові формати, які розширюють розуміння мистецтва. Одним з таких явищ є перформанс. У сучасному світі, де цифрові технології проникають у всі сфери життя, мистецтво не стає винятком.

Соціальні мережі стали одним з вдалих майданчиків для перформансу. Завдяки своїм інтерактивним можливостям та широкій аудиторії вони дають нові інструменти для самовираження та спілкування з публікою. Як зазначає Русаков С., імерсивне мистецтво починає відігравати нову роль на артринку. Використання новітніх технологій розширило можливості для створення імерсивних мистецьких інсталяцій, що сприяє зростанню інтересу до мистецтва та відвідуваності подій у сфері артринку [9, с. 129]. Перформанс в соціальних мережах стає все більш популярним, і має значний вплив на те, як ми сприймаємо та переживаємо мистецтво.

*Мета* полягає в дослідженні, як соціальні мережі впливають на розширення меж перформансу, а також аналізі обраних прикладів задля оцінки їхнього впливу на розвиток мистецтва соціальних процесів.

Перформанс – з англійської мови *performance*, як форма сучасного мистецтва означає дії художника або групи, які відбуваються у певному місці й спостерігаються в реальному часі. У контексті сучасного авангардного чи концептуального мистецтва, на відміну від традиційних форм на кшталт театру перформанс часто включає живі композиції з символічними атрибутами, жестами та позами [7].

Скиба Ю.Ю. та Луньо П. Є зазначають, що саме аудиторія та взаємодія художника з нею є центральною характеристикою перформансу. Своєю чергою, відсутність аудиторії теж є свідомим жестом художника. Так перформанс часто документується та експонується у вигляді відео [10, с. 282].

Перформанс кидає виклик усталеним уявленням про суть та функцію мистецтва, а також про роль інституцій, таких як галереї, музеї та артпринки. Роузлі Голдберг у своїй фундаментальній праці «Мистецтво перформансу: від футуризму до сьогодні» стверджує, що історія перформансу сягає корінням у добу Відродження. Проте саме з 1960-х років він набуває бурхливого розвитку, постійно розширюючи межі свого визначення [1].

Перформанс – це живий діалог між митцем та глядачем, де емоції стають мовою спілкування. Художник не просто розповідає про сенс життя, він транслює його через свої дії, реакції та взаємодію з аудиторією. Слова тут стають другорядними, адже головне – це емоційний заряд, який перформер створює та ділиться з глядачами. Реакції глядачів – захоплення, гнів, нерозуміння чи співчуття – стають частиною перформансу, адже саме вони доповнюють задум художника та роблять його унікальним [6].

Отже, проаналізувавши загальні визначення поняття «перформанс», ми можемо узагальнити це поняття. Тоді виходить, що перформанс – це вид сучасного мистецтва, де дія художника стає твором, може бути провокативним, епатажним, зворушливим, або ж таким, що кидає виклик усталеним уявленням про мистецтво та його місце в суспільстві та важливою складовою перформансу є реакція глядача. Яскравим прикладом перформансу можна вважати випадок, коли митець на ім'я Девід Нез створив роботу «Космологія» – він лежав на підлозі у колі, викладеному зі світлових труб, над його животом зі стелі звисала лампочка, і він намагався дихати в одному ритмі зі всесвітом [4, с. 50].

Засновниця напряму перформансу, М. Абрамович описує його наступним чином: «Наше маленьке приватне «я», з яким доводиться жити, коли входиш у простір перформансу, змінюється. Твоє «я» стає вищим, це вже не ти. Це не той ти, котрого знаєш. Це дещо інше» [4, с. 66]. Отже, феномен й популярність перформансу полягає у тому, що він викликає метаморфозу особистості, представляючи її в новому, незнайомому для неї вигляді.

Усім відома сьогодні соціальна мережа Instagram з'явилась у нашому житті не так вже і давно – 2010 рік. Тоді це було щось на кшталт онлайн-

щоденника, але зараз це частина життя, де користувачі женуться за лайками та намагаються монетизувати свої дні. Сьогодні Instagram використовують також для просування своїх ідей і навіть найпопулярніші галереї заводять аккаунт у цій мережі. Фото, що були зроблені саме для цієї мережі часто впізнавані з першого погляду. На це вплинув формат та фільтри для фото, які нам пропонує розробник. І цей момент надихнув лондонського художника Бруно Рібейро, що він і використав його у своєму проєкті «Real Life Instagram». Ідея була у тому, що він встановлював у місті екрани, що імітували квадратну сторінку. В екрані було прозоре тоноване вікно, що змінювало колір нібито на зображення наклали фільтр [5, с. 210]. Через цей екран він знімав життя та краєвиди міста, міксуючи таким чином реальність та символи віртуальності. Своім проєктом Рібейро привернув увагу до того, що наше захоплення цією мережею настільки сильне, що навколишній світ ми бачимо вже як потенційні кадри.

1 березня 2009 року, з 7:30 ранку до 23:00 вечора, художниця Рейчел Перрі представила перформанс постійно оновлювати свій статус у Facebook. Вона відповідала на питання, яке Facebook автоматично ставить користувачам у полі статусу: «Що ти зараз робиш?». Цей процес виявився для неї виснажливим, оскільки вона практично не могла зосередитись на інших справах протягом дня, але проєкт приніс їй неочікувану шалену популярність [2].

Цей експеримент показує роль соціальних мереж у нашому житті та вплив цих зв'язків на нашу реальність, взаємини з іншими та самопізнання.

Митець Макс Дові представив цікавий перформанс, який назвав «Біржа емоцій» («Emotional Stock Market»). Автор використав дані з Твіттера, які оброблялися в режимі реального часу, для оцінювання вартості трьох базових емоцій: смутку, щастя та любові. Біржові брокери продають твіти аудиторії як акції на емоційному біржовому ринку. Потім глядачі торгують своїми твітами відповідно до індексу акцій емоції, в яку вони інвестували. Коли трейдери припиняють торгівлю, інсталяція автоматично продовжує накопичувати непродані твіти. Проєкт супроводжується веб-сайтом, на якому відображається індекс акцій та вартість кожної емоції, якою торгують на емоційному біржовому ринку [2].

Отже, автор використовує сучасні цифрові технології для аналізу та відображення людських емоцій, що є формою впливу на реальність, але з використанням сучасних інструментів аналізу даних. Цей перехід від фізичного втручання в технологію до аналізу даних відображає еволюцію мистецьких практик й зміну в тому, як мистецтво може інтерактивно взаємодіяти з реципієнтом.

Проєкт Лорен Маккарті «Сценарій» («The Script») мав на меті дослідити різні аспекти сучасного суспільства та культури, в тому числі ідею втрати контролю над власним життям, вплив технологій та

соціальних медіа на особистісну автономію, а також поняття колективного авторства. Перформерка Л. Маккарті створила сторінку на Вікіпедії, що дозволила користувачам з усього світу створювати та редагувати сценарій її життя, який Маккарті виконувала наступного дня. Таким чином було створено 30 унікальних перформансів, кожен з яких тривав 24 години [3]. Цей перформанс показує, наскільки хиткою може бути людська особистість, а також, як середовище може впливати на особисте життя, дозволяючи навіть анонімним учасникам формувати та перетворювати реальність іншої особи.

Цікавий проєкт-перформанс провів український художник Михайло Алексеєнко. Цей перформанс досліджує тему фейків у соціальних мережах. Художник оголосив своїм підписникам у соціальних мережах, що його запросили на роботу в Америку і він вирушає до Голлівуду. Насправді ж він просто замкнувся у своїй квартирі на Троєщині. Кожного дня він писав пости про своє «життя в Голлівуді», публікував фотографії, які нібито були зроблені в Голлівуді, хоча це був вид з його вікна. Жоден з підписників не запідозрив його у брехні. Навпаки, вони вітали Михайла з успіхом, просили привезти сувеніри. Коли ж Алексеєнко розкрив свій перформанс публіці, це викликало шок як у його віртуальному, так і в реальному житті [6, с. 14]. Проєкт «Голлівуд-Троєщина» змушує нас замислитися про те, як ми сприймаємо інформацію в соціальних мережах, про те, як легко нас обдурити та про те, як важливо критично мислити. Цей проєкт є актуальним, адже фейки та дезінформація стали серйозною проблемою в сучасному суспільстві.

Отже, ми можемо зазначити, що мистецтво перформансу в соціальних мережах є динамічною силою, яка змінює наше сприйняття мистецтва та його місце в суспільстві. Інтерактивність та доступність лежать в основі успіху перформансу в соціальних мережах. Художники можуть безпосередньо спілкуватися з глядачами, залучаючи їх до процесу створення твору, роблячи мистецтво більш доступним для ширшої аудиторії. Флешмоби, вірусні виклики та перформанси в прямому ефірі – це лише деякі з нових форматів, що виникають у цій динамічній сфері. Ці інноваційні підходи стирають межі між художником та глядачем, перетворюючи перформанс на спільний досвід. Соціальні мережі не лише розширюють аудиторію, але й надають художникам потужну платформу для підвищення обізнаності про важливі соціальні проблеми, стимулювання дискусій та мобілізації людей до дії. Швидкоплинність інформаційного потоку в соціальних мережах може призвести до того, що твори мистецтва швидко загубляться, а алгоритми платформ можуть обмежувати доступ певних перформансів до ширшої аудиторії. Важливо також визнати, що віртуальне середовище соціальних мереж не може повною мірою відтворити чуттєвий досвід традиційного перформансу.

Всупереч цих обмежень, майбутнє мистецтва перформансу в соціальних мережах виглядає перспективним. Дослідження впливу

мистецтва перформансу в соціальних мережах на мистецтво та суспільство все ще перебуває на ранній стадії, але вже зараз очевидно, що ця нова форма мистецтва має значний потенціал для зміни того, як ми сприймаємо та переживаємо мистецтво.

### Література:

1. Art Ukraine (2011). Що таке перформанс і з чим його їдять! URL: <https://artukraine.com.ua/ukr/n/chto-takoe-performans-i-kakova-ego-hudozhestvennaya-rol-uznayte-v-subbotu-v-nacionalnom-muzee/>
2. Max Dovey / emotional stock market. Max Dovey /. URL: <https://www.maxdovey.com/emotionalstockmarket/> (date of access: 10.05.2024).
3. Script– Lauren Lee McCarthy. Lauren Lee McCarthy. URL: <https://lauren-mccarthy.com/SCRIPT> (date of access: 10.05.2024).
4. Абрамович М. Пройти крізь стіни / Пер. з англ. О. Михеда. Київ: ArtHuss, 2018. 384 с. Серія UkrainianArtBook.
5. Врайт Г. Я. Соціальні мережі як інструмент сучасного мистецтва. У пошуку нових сенсів полікультурного світу. пововенний діалог культур: Мат. Міжнар. наук.-практ. Конф., м. Київ, 2–3 лют. 2023 р. С. 193.
6. Гончар К. (2019). Соціальні мережі як інструмент сучасного мистецтва. Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми, (15 (2)), с. 13-16.
7. Перформанс – тлумачення, орфографія, новий правопис онлайн. Словник – тлумачний словник української мови, орфографічний словник онлайн. URL: <https://slovnuk.ua/index.php?swrd=ПЕРФОМАНС> (дата звернення: 10.05.2024).
8. Рубрика (2019). Як зрозуміти перформанс: інструкція глядача. URL: <https://gubryka.com/article/zrozumity-performans/>
9. Русаков, С. (2023). Вплив імерсивних технологій на сприйняття мистецтва в контексті трансформації сучасного артринку: культурологічні аспекти дослідження. Питання культурології, (41), 121–133. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.41.2023.276701>
10. Скиба Ю. Ю., Лунько П. Є. Мистецтво перформансу як спосіб життя. Молодий вчений. О.: Молодий вчений, 2019. Вип. 11 (75), С. 281-284. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-11-75-61>

## **ФУНКЦІ СВІТЛИНИ В КОНТЕКСТІ МЕДІАТРАНСФОРМАЦІЙ У КУЛЬТУРІ ТА РОЗВИТКУ НЕЙРОМЕРЕЖ**

**Москвич О. Д.**

*кандидат філософських наук, доцент,  
завідувач кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Роль світлина в сучасному соціокультурному просторі невпинно зростає, зокрема в контексті медіатрансформацій і розвитку нейромереж. Утвердження фотографії як пріоритетного складника медіакультури відбувалося поступово: від появи перших фотографічних процесів – геліографії, дагеротипії, калотипії (перша половина XIX століття) до епохи соціальних медіа і повномасштабної діджиталізації культурних феноменів. Важливо, що завойовуючи нові сфери функціонування і транслуючи нові смисли в культурі, фотообрази також зазнають змін у формально-технічному і змістовно-смысловому наповненні.

Залежно від функціональної специфіки сучасні теоретики і практики пропонують різні класифікації фотографії, серед яких традиційним і найпопулярнішим є поділ на документальну і художню. Також виокремлюють публіцистичну, екзистенційну, пікторіальну, постановочну, вернакулярну, рекламну, науково-технічну, ділову, побутову, соціальну, воєнну, вуличну, потретну, пряму, концептуальну фотографії та інші [5]. Всі класифікації в умовах прискорених медіатрансформацій в культурі є доволі умовними, адже один знімок може відноситися відразу до декількох видів, залежно від сфери функціонування. Сьогодні стрімко актуалізуються фотопроекти (світлина, об'єднані за певним принципом, темою, ідеєю), які дають більше можливостей для авторського висловлювання. За допомогою низки методів митці створюють візуальної оповіді із заздалегідь визначеною сюжетною та/або естетичною ідеєю [6].

Американська мистецтвознавиця і дослідниця світлина Розалінда Краусс загалом критично ставиться до прагматичного функціонування фотографії, стверджуючи, що таким чином світлина втрачає свій культурний сенс і вступає у кризову фазу розвитку [4]. Медіатеоретики Ролан Барт і Жан Бодріяр зверталися до осмислення так званої «чистої фотографії», намагаючись відійти від її функціональної цінності в культурі [1; 7]. Дослідниця фотографії Сьюзен Зонтаг звертає увагу на бюрократичні функції фотографії та зміни у сприйнятті світу крізь призму світлина [3]. Зауважимо, що залежно від соціально-комунікаційного каналу поширення будь-яка світлина може

транслявати принципово нове смислове навантаження. «Їхнє остаточне значення кодуєть канали розповсюдження, «медіа», – пише в цьому контексті про фотографії Вільям Флюсер [8].

Насамперед фотографування постає як спосіб пізнання та інтерпретації реальності (гносеологічна функція), фіксації вражень, людського досвіду сприйняття і переживання світу, а також сприйняття людиною себе у світі (ідентифікаційна функція). Варто згадати, що найпоширенішим об'єктом дагеротипії була саме людина, а портрет, відповідно, найпоширенішим жанром фотомистецтва середини XIX століття. Репродуктивна функція фотографії відкрила можливості безкінечної технічної репродукції, тиражування, а також обробки зображення, зросла ступінь маніпуляції візуальним документом. Віртуальність розширила сприйняття людиною власних меж існування: кожен може стати учасником будь-якої події в будь-якому куточку світу. Однак зворотною стороною цих процесів стає фрагментарність образу сучасного світу, який набуває мозаїчної структури. Ці тенденції посилюються в епоху діджиталізації культурного простору.

Як соціокультурна практика фотографія виконує важливу соціальну функцію – сприяє збереженню родинної пам'яті, утверджується як важливий елемент соціальних ритуалів, туризму, комунікації між членами родини. Світлина стає найважливішим і найпоширенішим іконічним знаком особистісної і соціокультурної ідентичності, репрезентуючи фактичність людського існування в усій його багатоманітності. Саме ідентифікаційна і комунікаційна функції світлини сприяли розвитку нових віртуальних спільнот і появи соціальних медіа, в яких пріоритетним візуальним конструктором став фотообраз. Погляд на власне фотозображення є шляхом до формування самості, але водночас може зумовити дисоціацію свідомості. Інформаційно-комунікативна функція фотографії сприяє активному включенню людини у процеси медіакомунікації: світлина постає важливим засобом надання інформації, забезпечення вірогідності, виступає засобом невербальної комунікації. З цим пов'язана і сугестивна функція світлини, адже знімок створює ефект реальності, переконує, містить власний месидж. Усе це свідчить про необхідність свідомого використання людиною медіа і цілеспрямованого формування медіаграмотності.

В аксіологічному аспекті світлина надає об'єктові певної унікальності, додаткового значення, цінності, стає етичним та естетичним критерієм тих чи інших подій, об'єктів, явищ культури. Поступово фотографія завоювала статус виду мистецтва і стала пріоритетним складником медіамистецтва (естетична функція). Індустрія фотообразу призвела до радикальних трансформацій художнього процесу загалом: світлина та медіамистецтва прискорили кризу традиційних форм візуальної репрезентації та естетичного сприйняття. В центрі практик пізнання навколишнього світу та

самопізнання сучасної людини постав візуальний образ, який отримав онтологічну самостійність і здатність створювати численні віртуальні конструкції реальності і власного образу (за аналогією до «клонування»). Світлина надала можливість збереження візуальних образів, відчуття «володіння минулим», розширення присутності у світі, забезпечуючи своєрідний «приріст буття» (онтологічна функція). Простежується взаємозв'язок між трансформаціями можливостей фотографії та онтологічними змінами в культурі, зміною балансу між реальним та віртуальним на користь останнього, утвердженням принципу поліонтичності [4]. В умовах розвитку нейромереж та інтенсивного використання штучного інтелекту фотографія стає складником сконструйованого цифрового зображення. Яскравим прикладом є низка експериментів у сучасному фотомистецтві (Борис Ельдагсен «The Electrician», Анніка Норденшельд «Закохані сестри-близнючки» та низка інших згенерованих нейромережами і представлених на Ballarat International Foto Biennale – 2023 візуальних робіт), які критикує спільнота професійних фотографів, вважаючи, що згенеровані штучним інтелектом образи не є світлинами за своєю сутністю [9]. Якщо простежити становлення фотографії в історії культури, можемо відзначити, що постійна боротьба за визнання супроводжувала розвиток світлопису: від права бути видом мистецтва до появи цифрових фотообразів, розвитку ринку NFT і врешті конструювання за допомогою штучного інтелекту. Світлина стає жертвою процесів, які сама зумовила, знівельовавши традиційну опозицію «копія-оригінал» у культурі і призвівши до деауратизації [2] культурних феноменів. Зважаючи на означені тенденції, можемо зробити висновок, що використання нейромереж для генерування нових образів, в основі яких є світлина, і конструювання культурного простору, набуватиме нових форм і масштабів. Тому черговий етап у розвитку фотомистецтва потребує поглибленого осмислення висвітленої в даному дослідженні проблематики, філософських рефлексій і культурологічних розвідок.

### Література:

1. Барт Р. Camera lucida. Нотування фотографії. МОКСОП. 2022, 176 с.
2. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності. *Вибране*. Л.: Літопис, 2002. – С. 53–97.
3. Зонтаг С. Про фотографію. К.: Основи, 2002. 189 с.
4. Москвич О.Д. Феномен фотографії в контексті медіа культури. Луцьк: Вежа Друк, 2021. 196 с.
5. Сміт Іен Гейдн Коротка історія фотографії. Ключові жанри, роботи, теми і техніки. Л.: Видавництво Старого Лева, 2021, 224 с.
6. Фотопроект – це суть сучасної фотографії. URL: <https://photoschool.ua/ua/club/articles/1481-photo-project-2#>



7. Baudrillard, Jean; L'Yvonnet, François. D'un fragment à l'autre, entretiens avec François L'Yvonnet. Albin Michel, 2001. 167.
8. Flusser Vilém Towards a Philosophy of Photography. 1984. 176 p.  
URL: [http://imagineallthepeople.info/Flusser\\_TowardsAPhilosophyofPhotography.pdf](http://imagineallthepeople.info/Flusser_TowardsAPhilosophyofPhotography.pdf) (дата звернення – 22.04.2024)
9. Photo Competition Slammed for 'World's First' AI Image Contest.  
URL: <https://petapixel.com/2023/10/10/photo-competition-slammed-for-worlds-first-ai-image-contest/> (дата звернення – 22.04.2024)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-34>

## **АНАЛОГОВИЙ КОЛАЖ У XXI СТОЛІТТІ: ХУДОЖНІ АСПЕКТИ**

**Охман Н. І.**

*асистентка кафедри дизайну*

**Дерман Л. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,  
завідувач кафедри дизайну*

*Український державний університет імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

В епоху цифрових технологій та віртуальної реальності, коли комп'ютерна графіка та обробка фотографій стають все більш поширеними, аналогове мистецтво зберігає свою актуальність та привабливість. Один із таких аналогових мистецьких методів – це аналоговий колаж, який являє собою естетику рукотворної імпровізації.

Аналоговий колаж – це мистецький прийом, який полягає в створенні композиції шляхом об'єднання різних матеріалів та об'єктів: фотографій, різних видів паперу, тканини, картону, ниток, фарб та інших доступних матеріалів. Цей метод дозволяє художнику виразити свою уяву та творчу індивідуальність через змішування та поєднання різних текстур, кольорів та форм.

Хоча аналоговий колаж набув популярності у XX столітті, він має коріння ще в античні часи, коли мистецтво було засноване на об'єднанні різних матеріалів. Протягом історії мистецтва аналоговий колаж використовувався художниками різних епох, включаючи дадаїстів, сюрреалістів та поп-арт художників. [2, с. 44–45]

У XXI столітті аналоговий колаж продовжує залишатися актуальним мистецьким методом, притаманним творчому експерименту та самовираженню. Від абстрактійних композицій до фотомонтажів,

аналоговий колаж надає художникам безмежні можливості для виразу своєї уяви та індивідуальності.

Дослідження розглядає аналоговий колаж у XXI столітті. Зокрема особливості використання різних технік у мистецтві та дизайні. Аналоговий колаж виступає як потужний інструмент для вираження соціальних, політичних, екологічних та особистісних повідомлень. Розвиток колажу та особливості колажного методу розглядаються в наукових роботах таких авторів, як Г. Колісніченко, І.В. Остапенко, І. Педан, Н. Удріс-Бородавко та інших.

У роботі підкреслюється необхідність застосування колажу в терапії, яка допомагає виражати емоції та переживання, що сприяє психологічному здоров'ю та самопізнанню [3, с. 127].

У сучасному світі, на фоні стрімкого розвитку цифрових технологій та віртуальної реальності, аналогове мистецтво, продовжує залишатися актуальним і цікавим.

У епоху цифровізації, коли більшість процесів відбуваються автоматично або за допомогою комп'ютерних програм, аналоговий колаж дозволяє зберегти зв'язок з минулим, відчутти власну творчу силу та унікальність. Цей метод дозволяє висловити особисті почуття, емоції та ідеї через комбінацію у роботі різних матеріалів та текстур, що неможливо точно відтворити за допомогою цифрових технологій. Створюючи колаж, митець може експериментувати з різними матеріалами, формами та кольорами, що стимулює його уяву та сприяє пошуку нових художніх рішень [10].

У мистецтві XXI століття аналоговий колаж має важливе значення як засіб виразу та комунікації. Він використовується як художній прийом у різних напрямках мистецтва, включаючи живопис, скульптуру, графіку, а також у вигляді самостійного мистецтва. Так, в Україні з колажем працюють О. Ляпін, С. Островська, Т. Сільваші, О. Чичкан, М. Мазур, А. Логов, К. Сита та інші.

В епоху домінування цифрових технологій, аналоговий колаж виокремлюється своєю унікальною візуальною мовою. Використання ручних методів і традиційних матеріалів надає творам особливої глибини та автентичності, що важко досягти засобами цифрового мистецтва. Техніки вирізання, шарування та переплетення дозволяють художникам створювати багатомірні роботи, які часто кидають виклик нашому сприйняттю реальності.

У світлі глобальних соціальних і політичних змін, колаж використовується як засіб для коментування актуальних подій і висловлення громадської позиції. Це потужний інструмент для соціальної критики та виразу активної громадянської позиції.

За період 2021-2024 рр. в Україні спостерігається активна репрезентація у виставкових просторах аналогових та цифрових колажів. До початку пандемії COVID-19, колаж не користувався

великою популярністю і рідко був представлений в експозиціях, найчастіше з'являвся на групових виставках.

У 2021 році у Мистецькому арсеналі відкрилась виставка «Український паперовий колаж», де були представлені роботи українських митців. Кураторами виступили: Є. Карась, О. Ляпін та О. Василенко.

Колажна резиденція CUTOUT COLLAGE STUDIO, заснована К. Ситою, А. Сагаль та О. Ситою, є прикладом організації, що проводить виставки в Україні та за кордоном. Серед резидентів, які демонструють свої роботи на цих заходах, можна відзначити М. Шапранову, В. Мірошнікову, В. Остренко, Н. Охман, Г. Денисенко, Я. Школьну, М. Чепрасова та інших [5].

У 2023 році в Національному музеї «Київська картинна галерея» відбулася виставка під назвою «Український колаж», куратором якої був О. Василенко. На експозиції були представлені роботи С. Святченка, С. Параджанова, О. Ройтбурта, М. Реви та інших митців [7].

У сучасному світі колаж часто використовується разом з цифровими методами, створюючи гібридні твори. Таке змішування технік розширює можливості виразу митців та відкриває нові шляхи для творчості. Так, серед українських митців, які працюють з цифровим колажем, можна виділити О. Кондакова, О. Барболіна, BRATY, О. Гвоздика, Т. Гайду, З. Побережнюк, О. Чепелик, К. Лісову, О. Савчука та інші [8].

У контексті зростаючої уваги до екологічних питань, аналоговий колаж набуває нового значення через використання вторинних матеріалів і перероблених ресурсів. Це відповідає потребам сталого розвитку і підтримки екологічної свідомості [1, с. 208].

Колаж як мистецька форма має значний освітній потенціал. Він використовується у навчанні для розвитку критичного мислення, креативності та моторики. Це робить його цінним інструментом в освіті, який може бути застосований у різних вікових групах і соціальних контекстах. Також має значний терапевтичний потенціал, допомагаючи людям виразити свої емоції та переживання через візуальну мову. Терапія за допомогою мистецтва колажу особливо ефективна у роботі з особами, що переживають стрес або травму, оскільки це дає можливість безпечно досліджувати і виразити внутрішні конфлікти [3, с. 130-137].

Аналоговий колаж залишається важливою частиною сучасного візуального мистецтва у XXI столітті пропонуючи багатий інструментарій для особистісного вираження, культурного діалогу та соціального впливу. Його універсальність, можливість адаптації до сучасних тем і використання в освітніх та терапевтичних контекстах підкреслюють його значення як мистецького інструменту, що пропонує виразність і критичне осмислення. Аналоговий колаж не тільки відтворює, а й відображає культурні і соціальні зміни, що робить його невід'ємною частиною сучасного мистецтва і культурного діалогу.

Аналоговий колаж у ХХІ столітті залишається потужним інструментом для художників у вираженні своїх ідей та емоцій. Він поєднує в собі традиційні техніки з сучасними технологічними підходами, дозволяючи створювати унікальні та захоплюючі твори мистецтва. В епоху цифрової технології аналоговий колаж залишається важливим елементом художнього світу, що продовжує надихати та захоплювати як художників, так і глядачів.

Аналоговий колаж у ХХІ столітті є важливим та цінним мистецьким методом, який дозволяє зберегти традиції та рукодільництво, виразити особисту креативність та унікальність, а також відтворити експресивність та індивідуальність у мистецькому творі. У епоху цифрової технології цей метод залишається актуальним і важливим для розвитку сучасного мистецтва.

### Література:

1. Дерман Л. М. Комунікативна культура в моді ХХ–ХХІ ст. Гілея. Історичні науки. Філософські науки. Політичні науки. Науковий вісник: зб. наук. праць. Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. 2015. № 7. С. 206–210.

2. Педан І.В. Колаж в арт-дизайні: становлення та художні особливості. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2015. № 2. С. 44-49.

3. Скар О., Реброва К. Арт-техніка «колаж»: діагностичний і терапевтичний потенціал. Зб. наук. статей. Простір арт-терапії: Спадок десятиліття. 2012. – С. 125-137.

4. Dr. Me Cut That Out: Contemporary Collage in graphic design. Times & Hudson. London. 2016. 288 p.

5. «Кожен гість став учасником виставки» – інтерв'ю з кураторкою Аннет Сагаль URL: <https://antikvar.ua/kozhen-gist-stav-uchasnykom-vystavky-interv-yu-z-kuratorokoyu-annet-sagal/>

6. 10 підходів до колажування, що зможуть вас надихнути. Telegraf.design. Україна. 2021 URL: <https://telegraf.design/10-pidhodiv-do-kolazhuvannya-shho-zmozhut-vas-nadyhnuty/om/exhibitions>

7. Відкрий для себе український колаж. L'OFFICIEL. Україна. 2023 URL: <https://officiel-online.com/lichnosti/intervju/ukrainian-collage-exhibition-in-kyiv-interview-sergei-sviatchenko-oleh-vasylenko/>

8. Передчуття та реальність у цифровому мистецтві країни URL: <https://suspilne.media/amp/culture/316062-peredcutta-ta-realnist-vijni-u-cifrovomu-mistectvi-ukraini-kolonka-mistkini-oleni-golub/>

## **INSTAGRAM ЯК СУЧАСНИЙ ІНСТРУМЕНТ ВИРОБНИЦТВА ТА СПОЖИВАННЯ КУЛЬТУРНОГО КОНТЕНТУ**

**Станкевич Р. О.**

*магістрантка*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Модель колообігу культури являється ефективним інструментом для аналізу культурного контенту, що генерується та споживається на платформі Instagram. Ця модель дозволяє дослідити більш детально тему виробництва та споживання в соціальній мережі Instagram. Instagram – це динамічна платформа, де користувачі виступають як творці та споживачі культурного контенту. Процес виробництва та споживання контенту піддається впливу різних факторів, а взаємодія між користувачами формує його загальний сенс [5]. Виробництво культурного контенту – це процес створення та поширення продуктів, які несуть в собі певні смисли та асоціації. Цей процес впливає на те, як люди сприймають світ та взаємодіють один з одним. Споживання культурного контенту – це процес інтерпретації та розуміння цих продуктів. Користувачі активно де кодують сенси, закладені творцями, та формують власні уявлення про світ.

Instagram розпочав свою роботу у 2010 році як платформа для публікації фотографій у хронологічному порядку, з часом зазнав значних змін у виробництві та споживанні культурного контенту, щоб відповідати потребам зростаючої кількості користувачів та обсягу культурного контенту. Культурний контент – це широке поняття, яке охоплює будь-який медіа-продукт, що наповнений культурним змістом. Він може мати різні теми, форми та жанри, відображаючи багатство та різноманіття людської культури. За результатами дослідження представлених у ЗМІ культурних тем, їх можна поділити на 15 основних категорій: національна культура, суспільство, освіта та наука, мистецтво, музика, література, перформанс, кіномистецтво, телебачення і радіо, ігри (гік-культура), гастрономія, лайф-стайл, дизайн, мода та стиль, релігія [4]. Початкова хронологічна стрічка Instagram, хоча й проста, але стала непрактичною для більшості користувачів, адже зі зростанням кількості публікацій стало дедалі складніше побачити все, не кажучи вже про культурний контент, який дійсно цікавить користувачів Instagram. До 2016 року користувачі пропускали 70% контенту у своїй стрічці, включаючи близько половини публікацій від близьких друзів. Це свідчило про те, що наявна система потребувала вдосконалення в споживанні культурного контенту [1].

Однак, згодом Instagram перейшов на персоналізовану стрічку, яка використовує складні алгоритми, щоб підібрати культурний контент, який з більшою ймовірністю зацікавить кожного користувача [3].

На меті споживання культурного контенту в Instagram використовує різні сигнали для персоналізації культурного контенту, які можна поділити на наступні категорії: взаємодії (лайки, коментарі, збереження та репости публікацій), час перегляду (тривалість, протягом якої користувач затримується на публікації), тип контенту (фото, відео, Stories, Reels), тематика зацікавленості користувача (візуальне, цифрове, архітектура, музика, картини, музеї різних куточків світу та ін.). Персоналізація культурного контенту має як переваги, так і недоліки. З одного боку, вона допомогла користувачам бачити культурний контент, який їм дійсно цікавий, що призвело до більшої залученості та задоволення від використання платформи. З іншого боку, персоналізація може призвести до утворення «фільтрових бульбашок», де користувачі бачать лише контент, який підтверджує їхній наявний погляд та думку, обмежуючи їхню експозицію до інших точок зору. Але у березні 2022 року Instagram представив дві нові функції, які дозволяють користувачам більше контролювати те, який культурний контент вони споживають: підписка (функція відображає публікації з облікових записів, на які користувач підписався, у хронологічному порядку) та вибране (функція відображає публікації з облікових записів, з якими користувач найчастіше взаємодіє, у верхній частині основної стрічки). Внаслідок цих змін, лише публікації, які відповідають інтересам та поведінці користувача, мають шанс потрапити до його стрічки новин. Це робить якісний культурний контент ще більш важливим для успіху просування в Instagram. Варто зазначити, що кожен розділ Instagram – Feed, Explore, Reels [2] – також використовує власний виробний алгоритм для культурного, адаптований до його специфіки та способу використання для просування культурного контенту. Feed (стрічка новин) де користувачі зазвичай шукають культурний контент від друзів, митців, музеїв, артгалерея ітд., тому алгоритм ставить пріоритет на публікації з цих облікових записів. Explore (пошук) розділ використовується для пошуку нового контенту та знайомства з новими профілями наповненими культурним контентом. Для виробництва культурного контенту Explore використовує більш широкий спектр факторів, щоб рекомендувати публікації, які з більшою ймовірністю цікавлять користувача. Reels (короткі відео) зосереджений на коротких відео. Виробництво проявлене в Reels враховує такі фактори, як час перегляду, взаємодія та популярність трендів у культурі. Також обмежене органічне охоплення є поширеною проблемою для акаунтів які просувають свій культурний контент Instagram, що може негативно вплинути на їхню видимість, залученість та загальний успіх на платформі.

### Література:

1. Saraco F. How the Instagram Algorithm Works (Up-to-Date for 2024) – Shopify. Shopify. URL: <https://www.shopify.com/blog/instagram-algorithm> (date of access: 25.04.2024).
2. Mosseri A. Instagram. Shedding More Light on How Instagram Works. About Instagram | Capture, Create & Share What You Love. URL: <https://about.instagram.com/blog/announcements/shedding-more-light-on-how-instagram-works?ref=buffer.com> (date of access: 30.04.2024).
3. Кудіна А.В. Дієві інструменти просування fashion-брендів через соціальну мережу Instagram. *Маркетинг і цифрові технології*. в. 4, №. 2, С. 61-71.
4. Шелемба, Л. Сучасний культурний контент (за матеріалами онлайн-видання «Platforma»). *«Медіапростір»*. 2017, випуск 9. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/9346/1/15Shelemba.pdf> (дата звернення: 1.05.2024).
5. Русаков С.С. Теоретична модель колообігу культури як культурологічний підхід у вивченні феноменів сучасної культури. *Питання культурології*. 2020. № 36. С. 24–37. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221040> (дата звернення: 1.05.2024).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-36>

## МУЗИКА ТА КІНО ЯК НАПРЯМ МИСТЕЦТВА В СУЧАСНОМУ СОЦІОКУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ СУСПІЛЬСТВА

**Чорний Р. В.**

*кандидат філософських наук,*

*викладач кафедри суспільних наук*

*Національна музична академія України імені П. І. Чайковського*

*м. Київ, Україна*

**Музика** – це вид мистецтва, що втілює ідейно-емоційний зміст у звукових художніх образах. Поруч із хореографією, театром і кіно, належить до часових мистецтв.

Епоха інформаційного суспільства внесла важливі зміни в усі галузі людської діяльності, не оминувши і сферу мистецтва, як специфічного виробництва, побутування та впливу на формування духовних і світоглядних основ суспільства. Це час нових звершень, технологічних підходів, але й час інформаційного перенасичення, складних викликів. Вчені встановили, що кожне око людини споживає по 5 гігабайт інформації кожену секунду з якою ми маємо справлятися, зберігати свій життєвий баланс.

Існує чимало визначень поняття «інформаційне суспільство», але всіх їх об'єднує посилання на новітні технології та їх вплив на життя людства. Власне, саме поняття виникло не так давно (у 80-х роках ХХ століття), але за цей час воно доволі міцно закріпилось у наукових працях та стало визначенням сучасної епохи.

Наступальний вплив інформаційного суспільства зацентрував саме на технологічній стороні мистецького процесу, нівелюючи його духовну складову. Ще у Аристотеля мистецтво позначалося словом *техне*. З'являється досвід у людей завдяки пам'яті: ряду спогадів про один і той самий предмет, що має в результаті значення одного досвіду (*emperia*). І досвід є на рівні з наукою (*episteme*) і мистецтвом (*techne*). А наука і мистецтво виходять у людей завдяки досвіду. Бо досвід створив мистецтво, як каже Пол (софіст, учень Горгія), – і правильно говорить, – а недосвідченість – випадок» [1, с. 40].

Ці напрямки мистецтва, дають нам можливість визначити, що кіно та музика поєднують в собі час, емоційність, духовність, історичні ознаки певного періоду, культуру суспільства. Наприклад, класична музика повертає, занурює нас, в часи сприйняття і духовного задоволення від мелодії, яка не потребує слів.

Було проведено багато досліджень, щодо впливу класичної музики на мозок людини, а саме на його активність і концентрацію. Ці ефекти мали місце під час прослуховування композицій Вівальді, Баха, Бетховена, Моцарта та інших. Є навіть термін «Ефект Моцарта», який налаштовує людей на наукову роботу та творчу діяльність. Класична музика, часто використовується в медицині та психології. Вона може бути задіяна, як для стимуляції клітин мозку, так і для заспокоєння різних станів, в яких перебуває людина, а саме: депресія, апатія, смуток, горе. Звичайно, такі дослідження не є фундаментальними і методологічними для всіх. Кожна людина, знаходить свій шлях в подоланні тих, чи інших завдань і проблем, використовуючи свої власні підходи і засоби. Однак, постає наступне питання, як змінилось ставлення поціновувачів музики, яка була раніше, до музики в світі технологій, в часи коли для написання музики можна обійтись без композитора, адже для цього є велика кількість програм, та музичних ефектів. Звичайно, що під час буд яких змін в житті суспільства, людство поділяється на дві категорії: ті, що сприймають технологічний процес і ті, що намагаються залишитись у своїй звичній зоні комфорту. Сьогодні, ми ще маємо можливість обирати, як слухати музику, мається на увазі аналоговий, чи цифровий звук (аудіо касета, чи CD). Також слід зазначити, що ХХІ століття стало часом часткової реінкарнації вінілових платівок та програвачів. Звичайно це не повернення до «Золотої ери» музики, однак певна категорія суспільства обирає для себе, саме тик вид прослуховування. Можливо це тільки миттєвість сучасності, однак, категорія людей під назвою «аудіофіли» була завжди, є і буде.



Піднімаючи питання плюсів і мінусів впливу сучасних технологій на музичне сприйняття, можна назвати наступні.

Плюси:

- доступність до світового архіву музики
- можливість прослуховування музики в будь яких локаціях
- можливість обирати стиль, жанр, напрямок в музиці
- свобода в написанні текстів і оформлення музичного відеоряду
- збільшення українського музичного контенту

Мінуси:

- якість музичного тракту (джерело звуку, підсилювач та акустичні системи)
- велика кількість виконавців та гуртів (метелики одноденки)
- низький рівень цензури
- перевага музичних ефектів над текстом
- великий економічний вплив на сферу музики

Отже, зміна поколінь, технологічний вплив, розвиток суспільства, завжди мав позитивні і негативні сторони, щодо соціокультурного простору. Музичне мистецтво це тільки один із напрямів, який показує, як змінюється світ, як його сприймає суспільство. Співвідношення минулого і теперішнього, це свого роду лише аналіз сучасності і в подальшому прогнозування майбутнього.

*Єдина сила, яка штовхає нас уперед, – це музика, а зовсім не бажання прославитися. – Roger Waters*

**Кіномистецтво** – вид мистецтва, твори якого створюються за допомогою кінознімання реальних, спеціально інсценованих, або відтворених засобами анімації подій.

Кінематограф ХХІ століття, теж не обійшовся без технологічних змін. Трансформація сучасного кіно в соціокультурному просторі України постає як тема першочергової важливості в епоху глобалізації технологічного прогресу. Кіно має змогу впливати на глядача, шляхом візуальних, музичних, театових навантажень. Дає можливість, зануритись в ту чи іншу історію, використовуючи зорову, слухову, мозкову діяльність. Звісно, театр дає той самий перелік вражень що і кіно (і навіть більше). Однак, розвиток технологій, і взагалі зміна світосприйняття людиною, відношення до часового виміру, виводить на перши план саме кінематограф. Але і «золотий вік кіно», теж не зумів протистояти багатосерійному контенту (серіалам), екрани сучасності заповнили медійні площадки: Netflix, Megogo, НВО, Amazon та інші. Поява потокових сервісів, таких як Netflix та Amazon Prime, зруйнувала традиційну модель дистрибуції фільмів, полегшивши незалежним кінематографістам пошук аудиторії для своїх робіт.

Впровадження нових технологій, таких як цифрові камери, комп'ютерна графіка та програмне забезпечення для цифрового монтажу, змінило спосіб створення фільмів і відкрило нові можливості для візуальної розповіді. Використання кольору у фільмах також

змінити спосіб розповіді історій, а впровадження нових звукових технологій, таких як Dolby Digital, посилює кінематографічний досвід. Поява нових жанрів, таких як наукова фантастика, фентезі та жахи, розширила сферу застосування кіно і надала нові можливості для художнього вираження. Знову ж таки, потрібно згадати вплив музики, як частини фільму, та кіномистецтва в цілому. Це надзвичайно велика духовна складова, тої чи іншої стрічки. Почувши певний музичний уривок, в підсвідомості людини, відразу вимальовується сюжет, діалог, ситуація, або ж гра актора. Тобто задіюються всі органи сприйняття. Сьогодні, світ став швидким, часу на відвідування кінотеатрів немає. Вагомим мінусом стали два роки пандемії. Однак, основним критерієм, щодо відношення сучасного суспільства до кінематографа, звичайно залишається технологічний процес. Нові режисери, сценаристи, композитори, бачать образ кіномистецтва відповідно до сучасних потреб суспільства. Залучення великої кількості спецефектів, на жаль відтягує увагу глядача, від діалогового та мозкового навантаження, основою стає картинка (кліпове мислення)

Отже, як музика так і кіно мають вагомий вплив на сучасний соціокультурний простір суспільства нашої країни і світу в цілому. Задання полягає в тому, щоб якомога довше зберегти мистецтво кіно та музики «золотого віку», яке незважаючи на розвиток і швидкоплинність світу, залишається з нами і дає базу, для майбутнього створення шедеврів.

*Як же у німих фільмах обходилися по півтори години зовсім без діалогів? Там використовували інші виразні засоби та за їх допомоги створювали чисте мистецтво. – Кіліан Мерфі*

#### **Література:**

1. Аристотель. Поетика. Київ: Мистецтво, 1967. С. 39–40.
2. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість?: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
3. Історія української естетичної думки: монографія / за ред. проф. В. А. Личковаха. Київ: Центр учбової літератури, 2013. 388 с.
4. Личковах В. А. Світ людини в мистецтві (світоглядно-антропологічні засади теорії естетичного виховання). Чернівці, 2005. 150 с.
5. Девтеров І. В. Комунікативний процес і мовна ситуація в Інтернеті. Філософські проблеми гуманітарних наук. 2019. No 16-17. С. 162–166.
5. Sontag, S. The Decay of Cinema. The New York Times. 2004. Feb 25. P. 21-23.
6. Pare Z. Robot actors: Theatre for robot engineering. Theatres du Posthumain. Seoul: Arcarnet, 2015.

## СПОЖИВАННЯ ЯК ЧИННИК ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА В СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ

**Чуріна Д. К.**

*студентка I курсу*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Споживання в контексті сучасних культурологічних концепцій становить важливий напрям наукових досліджень, зокрема щодо популяризації творів мистецтва завдяки платформам Instagram, Twitter, TikTok та ін. В цих соціальних мережах спостерігається значна конкуренція за увагу користувачів соціальних мереж, які є споживачами культурного контенту. Крім того, не лише унікальність їхніх творів чи професійна компетентність є визначальними факторами, але й рівень популярності самого митця, його активність у просуванні в соціальних мережах, а також наявність менеджера, який здійснює ефективне керування його іміджем в сучасному цифровому просторі.

У рамках дослідження буде проаналізовано вплив культури споживання на розвиток сучасного мистецтва. Також варто буде дослідити роль митців як посередників між своїми творами та користувачами соціальних мереж. Центральним питанням нашої розвідки є розгляд чи виступає культура споживання вирішальним фактором для митців в контексті епохи диджиталізації.

Розпочнімо з того, що один з тих, хто запровадив концепцію культури споживання був філософ, культуролог та соціолог Жан Бодріяр та за його концепцією ми будемо розглядати поняття консюмеризму. «Ж. Бодріяр намагається розкрити таємницю споживчої вартості, зрозумівши її як соціальне відношення. Саме тому мислитель зауважує, що предмет споживання – не річ, а знак, що керується соціальною логікою обміну» [1].

Прагнення купувати відображає наше соціальне походження та кар'єрний рівень, тому вчений визнає, що споживання є не лише системою обміну та символів, але певним механізмом влади. Ж. Бодріяр стверджує, що споживання стає «систематичною маніпуляцією знаками», «загальною ідеалістичною практикою», тому що будь-яка річ (явище або процес), яка має бути спожита, повинна стати цим «знаком», оскільки споживаються вже не об'єкти, які ми купуємо, а ідея, яка в них вкладається.

«Знаки» – в цьому контексті є певними функціями, що роблять цей продукт бажаним для споживача (мода, підвищення статусу людини та ствердження в суспільстві). Таким чином, ми спостерігаємо, що просте

бажання володіти товаром із цими «знаками» призводить до того, що споживач навіть не буде шукати чи помічати щось, що не має достатньої популярності.

Проведемо досить паралель, яка може спростувати розуміння консюмеризму на прикладі соціальних мереж. Звичайний ТРЦ в якому є магазини масмаркету і магазини, які не настільки мають попит. Типова людина навіть не буде замислюватись і піде в масмаркет, де точно знайде одяг який відповідає моді та трендам. І при цьому навіть не подумає про те, що в менш популярних магазинах може бути такий самий вибір, або навіть більш якісний одяг. Так само працюють соціальні мережі як платформи для популяризації мистецтва.

Таким прикладом ми звертаємося до концепції Джона Фіске. Та його порівнянню торговельного центру із «храмом споживання» [4]. Споживачі завжди будуть переосмислювати товар, який придбають. Зокрема, вони активно перетворюють його, щоб відтворити власні ідеї про статус, ідентичність, або бажання належати до певної соціальної групи. Так люди будуть купувати, шанувати, підтримувати мистецтво того митця, в яких колах він більш відомий. Тобто у кого більше аудиторія на онлайн платформах.

Саме так ми знову повертаємося до того що «продукт» треба наділити «знаками та символами» і це не про звичайне «виготовлення», а саме «перетворити» його на щось особливе вже в очах суспільства. Сила слова, реклами, енергії, яку вкладає художник та в деяких випадках навіть звичайне везіння. Просто «виготовити» в нашому сучасному суспільстві вже недостатньо.

Як зазначили Пилипчук О. Д. та Євдокименко А. С. у своїй праці «Оптимізація доступності мистецтва та збільшення аудиторії митців за допомогою соціальних медіа»: «Соціальні медіа не лише розширили аудиторію для митців, але й створили можливості для монетизації та сталої кар'єри. Платформи соціальних мереж стали віртуальними ринками, де художники можуть демонструвати своє портфоліо» [2].

Частково, можна з цим погодитись. Бо будь-хто в сучасних умовах може стати популярним в соціальних мережах. Але разом з таким інструментом популяризації, як «цифрові платформи», виникають інші виклики та перешкоди. Особливо для митців.

В епоху диджиталізації соціальні мережі стали важливим інструментом для просування для митців. До цифрової ери, художник визначався своїми мистецькими здібностями та талантом. Однак зараз ми спостерігаємо тенденцію, де успіх художника визначається не тільки його мистецькими навичками, але й активністю в соціальних мережах. Наприклад, розглянемо двох митців, М1 і М2. Де М1 активно веде свій блог, використовує тренди для просування своєї творчості та має велику аудиторію в соціальних мережах. У той час, як М2 просто створює картини та публікує їх без активності в інтернеті, або випадки, коли художник навіть не веде сторінки на цифрових платформах. Очевидно,

що M1 має більше можливостей для успіху через свою активність в соціальних мережах, ніж M2, хоча їхні здібності можуть бути на одному рівні. Така ситуація демонструє, як соціальні мережі можуть впливати на сприйняття та успіх художників у сучасному світі. Або такі випадки, коли створенням будь-якого мистецтва починають займатись медійні особистості, у яких є статус в суспільстві, або велика аудиторія в соціальних мережах. Таких митців, можна було б назвати «поза конкуренцією».

«У статті під назвою «Цифрове походження та твори мистецтва як похідні» Маккензі Уорк, науковиця медіа та культурології, стверджує, що мистецтво настільки комодифікувалось у 20-му та 21-му століттях, що воно навіть більше не є товаром, а тим, що вона називає, похідним (англ. derivative)» [3].

Як вважає Маккензі похідне мистецтво тепер оцінюється не за своєю унікальністю чи місцем на ринку, а за його зв'язком з іншими джерелами вартості, та «знаками» про які вказувалось вище (особливо, що пов'язано зі славою та впливом). Наприклад, картину вважають цінною не через її мистецьку цінність, а через те, що вона належить відомій особі, це може бути блогер, співак, інші медійні особи.

Отже, в культурі споживання є певні, об'єктивні недоліки, через які митці можуть «спотикатись» протягом свого творчого шляху. Бо їм доводиться думати над тим, що зробити, щоб їх помітили і занурюватись в тонкощі популяризації контенту через онлайн платформи. Це створює нові підходи та методи праці із соціальними мережами. Митці шукають менеджерів, або вчатья просувати себе самотужки, розвиваючи при цьому навички, які дуже важливі в епоху цифрових технологій. Ця система «консюмеризму» буде існувати й надалі. Ми можемо лише пристосуватись до неї.

### Література:

1. Зінченко Н.О. Після Маркса: суспільство та споживання за версією Жана Бодріяра. 2009. 4 с.
2. Пилипчук О. Д., Євдокименко А. С. Оптимізація доступності мистецтва та збільшення аудиторії митців за допомогою соціальних медіа: ВНУ, 2023. 193-195 с.
3. Хан І. Антиспоживацтво як стратегія сучасного мистецтва: досвід Soma.майстерні: УКУ, 2023. 42 с.
4. Fiske J. Reading the popular. NY: Taylor&Francis e-Library, 2005. 241 p.

# ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ЯК ПРОЦЕС ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-38>

## ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА: УКРАЇНСЬКИЙ NFT-АРТ

**Грицина К. В.**

*студентка IV курсу факультету культури та мистецтв*

**Москвич О. Д.**

*кандидат філософських наук, доцент,*

*завідувач кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

NFT (з англ. Non-Fungible Token) – популярний цифровий актив, який зазвичай використовують задля презентації права власності для унікальних цифрових товарів, наприклад, музики, відео, графіки та інших витворів діджитал-мистецтва. Автори та власники цифрових активів завдяки NFT можуть отримувати прибуток від продажу власних доробків та контролювати їхній стан, адже власником NFT може бути лише одна особа. Блокчейн Ethereum – спеціальна база даних, принцип роботи якої полягає в тому, що кожен новий запис у ланцюгу містить інформацію про попередній, що захищає користувачів від плагіату та інших махінацій. Блокчейн назавжди зберігає впорядкований ланцюг записів. Таким чином авторам дається гарантія, що ніхто не зможе змінити записи про право на власність або ж створити новий NFT-твір, копіюючи зразок, що вже існує [4]. Перетворити в NFT та зробити товаром можна практично будь-що: музику, одяг, картини, персонажів комп'ютерних ігор чи навіть землю десь у віртуальному світі.

З початком повномасштабної війни в Україні з'явилося багато різноманітних благодійних ініціатив, сфера NFT не стала винятком. Художники, куратори та культурні менеджери, починаючи з 24 лютого 2022 року, неодноразово презентували українському суспільству мистецькі NFT-проекти на підтримку України [4]. Проте аналізуючи коло інтересів світової спільноти, неможливо не помітити, що в NFT зазвичай цінуються ті твори, які наповнені цікавими ідеями та глибокими сенсами. Також варто зазначити, що мистецтво українських митців також зазнало змін: багато з них рефлексують на тему війни, а дехто взагалі переосмислив свою творчість, змінивши ідейну складову своїх робіт і техніку виконання. Простір NFT та діджитал-мистецтва

ніколи не зупиняється, постійно перебуває в динаміці, оскільки з'являються нові теми, задуми, ідеї та, відповідно, проекти [4].

З підтримкою Міністерства культури та інформаційної політики, Міністерства освіти і науки та UNITED24 було створено «Meta History: Museum of War» – NFT-музей, де зібрано ілюстрації, картини, що показують війну починаючи з повномасштабного вторгнення 24 лютого. Роботи проекту представлені у декількох збірках: «Avatars for Ukraine», «Warline», «The Hall», «Meta Rooster» та інші. Колекції постійно перебувають у стані розробки, адже війна ще не дійшла кінця і українці продовжують відстоювати свої права та захищати культурні кордони. Кожен зацікавлений користувач може купити NFT-продукт, зробивши таким чином важливий внесок у культурне відновлення країни, тому що кошти надходять на криптовалютний рахунок Міністерства культури та Міністерства інформаційної політики України. Відомо, що кошти націлюються на відбудову культурних та мистецьких пам'яток, що постраждали внаслідок збройної агресії РФ [4].

Яскравим прикладом допомоги діджитал-творчістю ЗСУ є діяльність художниць у стилі стріт-арту Мішель та Ніколь Фельдман, які є авторками проекту «Sestry Feldman». Мисткині створили в Києві серію графіті і розписали одну з будівель клубу Closer. Від початку російського вторгнення художниці використовували мистецтво NFT як інструмент збору грошей для української армії та спосіб підвищення обізнаності громадян України про власну історію та культуру. Робили вони це в дуже цікавий спосіб – створили «Українське Таро». Кожна карта в колоді представляє українські символи, історичні і культурні постаті та відомих сучасників. Загалом у колоді є 78 унікальних зображень, які можна придбати у вигляді NFT або звичайних стилізованих карт [4].

Український фотограф, засновник школи концептуальної фотографії МУРН у Маріуполі Сергій Мельниченко з перших днів повномасштабної війни розпочав продаж своїх робіт як цифрових активів NFT. Митець продавав роботи із фотосерії «Військкомат», яку було створено у 2014 році, коли розпочалася російська збройна агресія на сході України. В серії – 14 світлин, які розкупили за годину. Загальна вартість становила майже 8 тисяч доларів. Усі ці кошти було спрямовано на допомогу Україні та українцям. До ініціативи Сергія Мельниченка долучилися його колеги та учні школи [2]. Загалом 73 автори виставили на продаж близько 300 творів, серед них Роман Пятковка, Артем Гумілевський та Кріс Войтків [3].

Зважаючи на швидкі темпи цифровізації культури і високий інтерес до українських поштових марок, у листопаді 2023 року Верховна Рада України ухвалила законопроект про внесення змін до Закону України «Про поштовий зв'язок» (щодо врегулювання питання випуску цифрової марки), задля можливості популяризації вітчизняної філателії у цифровому світі. «Безумовно, перша NFT-марка, яку ми випустимо,

буде благодійна. Усі зібрані кошти підуть на озброєння Збройних Сил України, щоб наблизити той день, коли всесвітня цифрова марка Перемоги від Укрпошти розлетиться країнами та поповнить колекції криптоколекціонерів», – заявив генеральний директор Укрпошти Ігор Смілянський [1].

На початку повномасштабної війни не зміг лишитися поза темою NFT один із найвідоміших музеїв України – Національний художній музей України (NAMU – National Art Museum of Ukraine). У співпраці з платформою STAMPSDAQ NAMU розпочали продаж ліцензованих NFT-доробок за мотивами творів найвідоміших митців та мисткинь України, зокрема Всеволода Максимовича Олександрі Екстер, Миколи Пимоненка, Олександра Мурашка, Петра Рибки та інших [4].

Винищення матеріальних культурних цінностей внаслідок воєн є жахливим наслідком людської ницості й неосвіченості. Міністерство культури та інформаційної політики України зазначає, що в часи Другої світової війни на території сучасної України було втрачено приблизно 130 000 мистецьких витворів. У випадку сьогоденньої війни діджиталізоване мистецтво може стати новітнім вирішенням проблеми зникнення багатьох культурних пам'яток. Зберігання інформації в блокчейні, завдяки своїй незамінності, є таким, що не можливо знищити фізично, переробити чи скопіювати [4]. Отже, сьогодні NFT дає можливість закарбовувати ключові історичні події, які є важливими для розвитку України й української культури, увіковічнивши їх у цифровому форматі.

### **Література:**

1. Діджиталізуємо філателію: NFT-марці в Україні бути URL: <https://www.ukrposhta.ua/ua/news/58011-didzitalizumo-filateliju-nft-marci-v-ukraini-buti> (дата звернення: 26.04.2024)
2. Мистецтво в дії: як український фотограф наближає перемогу України. URL: <https://www.ukrainer.net/mystectvo-v-dii/> (дата звернення: 26.04.2024)
3. Школа МУРН Сергія Мельниченка продає фотографії у форматі NFT, щоб підтримати Україну. URL: <https://birdinflight.com/novini/myrh-photo-nft.html> (дата звернення: 26.04.2024)
4. NFT-мистецтво під час війни в Україні: 4 найцікавіші проекти. URL: <http://surl.li/hgczm> (дата звернення: 26.04.2024)



## **ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА ЇХ ВПЛИВ НА ШВЕЙНУ ПРОМИСЛОВІСТЬ УКРАЇНИ**

**Дьогтєв А. В.**

*аспірант кафедри дизайну*

**Дерман Л. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,*

*завідувач кафедри дизайну*

*Український державний університет імені Михайла Драгоманова*

*м. Київ, Україна*

У сучасному світі індустріальні технології стрімко розвиваються, трансформуючи практично усі галузі. Не виключенням є і швейна промисловість. Тож цікаво розглянути як саме технології змінюють ландшафт української швейної промисловості та які переваги вони принесли.

Цифрова трансформація – це процес впровадження цифрових технологій та змін бізнес-процесів, за для покращення ефективності, збільшення конкурентоспроможності та забезпечення інноваційного розвитку. У швейній промисловості це означає використання сучасних інструментів, таких як автоматизація, Інтернет речей та штучний інтелект за для оптимізації виробництва, дизайну та маркетингу. Швейна промисловість в Україні є важливою галуззю, яка забезпечує робочі місця для багатьох людей. Україна, яка має довгу історію в текстильному виробництві, у виробництві одягу тощо. Вона також впливає на експорт товарів, моду та культурний обмін. Цифрові технології, у даній галузі, можуть допомогти підвищити якість виробництва, зменшити витрати та збільшити конкурентоспроможність українських швейних підприємств.

Однією з ключових переваг цифрових технологій в швейній промисловості є автоматизація виробничих процесів. Сучасне устаткування, таке як комп'ютеризовані швейні машини, виконує складні операції швидше і точніше. Це дозволяє підприємствам збільшити продуктивність та знизити витрати на оплату праці. Від машин до роботів: У швейній промисловості автоматизація може охоплювати весь процес від пошиття одягу до обробки тканин та виробництва аксесуарів. Роботи можуть виконувати точні шви, розкрій тканин, наносити декоративні елементи та багато іншого [1, с. 47]. Отже перевагами автоматизації є зменшення витрат на працю, підвищення точності та продуктивності, зниження відходів [2].

Цифрові технології також змінюють процеси та методи дизайну та розробки одягу. Використання комп'ютерних програм для моделювання та віртуального прототипування дозволяє дизайнерам ефективно працювати над новими колекціями, скорочуючи час від ідеї до виготовлення готового виробу. Крім того, цифрові технології дозволяють швидко реагувати на зміни в попиті на ринку та індивідуалізувати продукцію для кожного клієнта [5].

Цифрові технології дозволяють підприємствам ефективно керувати ланцюгом постачання, починаючи від замовлення сировини до доставки готової продукції. Використання спеціалізованих програмного забезпечення для управління складами, виробництвом та логістикою допомагає знизити час і витрати на виробництво, покращити якість продукції та забезпечити вчасну поставку на ринок.

Завдяки впровадженню цифрових технологій українські виробники можуть підвищити конкурентоспроможність своєї продукції на міжнародному ринку. Швидкість, якість та індивідуалізація—це ключові фактори, які визначають успіх у сучасній текстильній індустрії. Використання цифрових технологій дозволяє підприємствам швидко реагувати на зміни в попиті та швидко адаптуватися до нових вимог споживачів [7].

Ще одним інструментом у розвитку швейної промисловості є Інтернет речей (IoT). Моніторинг обладнання: Виробничі лінії можуть бути підключені до Інтернету, щоб відстежувати стан обладнання, виявляти несправності та попереджати про можливі поломки [3].

Оптимізація виробництва: Збільшення ефективності виробництва, зменшення часу простою та витрат на енергію.

За допомогою штучного інтелекту також може бути вирішено ряд задач, для прикладу, прогнозування модних тенденцій. Аналіз даних з соціальних мереж, модних показів та інших джерел для визначення популярних стилів та кольорів [4]. Або ж це може бути використання AI для створення унікальних дизайнів, враховуючи попередні тенденції та вимоги клієнтів.

Ці технології допомагають швейній промисловості стати більш ефективною, інноваційною та конкурентоспроможною, зберігаючи при цьому мистецтво пошиття та дизайну.

Зокрема діджиталізація може бути як інструмент збереження та популяризації мистецтва. Для прикладу для Створення електронних архівів, де зберігаються віртуальні копії традиційних швейних технік, включаючи вишивку, в'язання, аплікацію та інші. Або ж це розробка онлайн-курсів та відеоуроків для передачі знань про традиційні методи пошиття новому поколінню швачок.

Значну роль діджиталізація відіграє і у сфері комунікації. Так важливими у даному контексті є віртуальні музеї та онлайн-платформи.

Організація виставок швейного мистецтва в онлайн-режимі. Це дозволяє широкому загалу досліджувати колекції, дизайнерські роботи та історію швейного мистецтва [7].

Інтерактивні платформи. Створення спільнот, де швейі можуть обмінюватися досвідом, ділитися ідеями та спілкуватися з колегами.

Не менш значущими у даному контексті є і роль соціальних мереж. Для прикладу Instagram та Pinterest. Ці платформи дозволяють швейам демонструвати свої роботи, залучати клієнтів та отримувати відгуки. YouTube та TikTok, тут відео-контент допомагає популяризувати швейне мистецтво, ділитися техніками та навчати інших.

Цікавим сучасним досвідом є бриколаж та експерименти з віртуальною реальністю (VR). Бриколаж, тут митці можуть поєднувати різні елементи, включаючи цифрові об'єкти, фотографії, текст та інші матеріали, для створення нових творів. VR-інсталяції. Використання віртуальної реальності для створення іммерсивних мистецьких досвідів.

Сучасним мистецьким інструментом є і генеративне мистецтво. Наприклад, алгоритмічне малювання. Використання програмних алгоритмів для створення унікальних образів та композицій. Або ж мистецтво на основі штучного інтелекту. Використання нейронних мереж для створення нових образів, музики та інших творів.

Сьогодні вже невід'ємним є і такий інструмент як 3D-друк. Митці можуть створювати складні 3D-моделі та друкувати їх на 3D-принтерах [6].

Ці технології дозволяють митцям розширити свої можливості та створювати інноваційні твори. Цифрові технології допомагають зберегти та популяризувати швейне мистецтво, залучаючи нові покоління та розширюючи можливості для творчості та навчання.

Висновок. Цифрові технології відкривають нові можливості для розвитку швейної промисловості України і мистецтва загалом. Впровадження автоматизованих процесів, модернізація дизайну та виробництва, покращення управління ланцюгом постачання – все це дозволяє підприємствам збільшити ефективність, підвищити якість продукції та підвищити конкурентоспроможність на світовому ринку. Для успішного розвитку швейної промисловості України важливо продовжувати інвестувати в цифрові технології та сприяти їх впровадженню на практиці.

Цифрові технології мають значний вплив на швейну промисловість України. Вони допомагають підвищити продуктивність, знизити витрати та зробити виробництво більш ефективним.

Цифрова трансформація дозволяє зберегти традиційні методи пошиття та вишивки, зберігаючи їх в електронних архівах та віртуальних музеях.

Віртуальні виставки, соціальні мережі та інші онлайн-платформи допомагають популяризувати швейне мистецтво серед широкої аудиторії.

### **Література:**

1. Моделювання технологічних процесів: лабораторний практикум з дисципліни для студентів напряму підготовки «Технологія виробів легкої промисловості» / Н. Г. Савчук, Ю. В. Кошевка. –

Хмельницький: ХНУ, 2016. – 62 с. URL: <https://tksv.khmnu.edu.ua/metod/2016/mtp.pdf>

2. Що таке промислова автоматизація? Комплексний огляд. Філіп Додд. Fiberroad: веб-сайт. URL: <https://fiberroad.com/uk/resources/new-trends/what-is-industrial-automation-a-comprehensive-overview/>

3. Біла книга «Цифрова трансформація в промисловості». Біла книга Industrial Internet Consortium. / Jim Morrish, Dirk Slama, Bassam Zarkout. – КІП ім. Ігоря Сікорського: Кафедра автоматизації теплоенергетичних процесів. Автори перекладу: Олександр Степанець, Олена Некрашевич. URL: [https://atep.kpi.ua/wp-content/uploads/2021/09/digital\\_transformation\\_in\\_industry\\_whitepaper-ukr.pdf](https://atep.kpi.ua/wp-content/uploads/2021/09/digital_transformation_in_industry_whitepaper-ukr.pdf)

4. Про використання можливостей ІІІ в дизайні та виробництві TCLF. Укрлепром: веб-сайт. URL: <https://ukrleprom.org/ua/news/pro-vykorystannya-mozhlyvostej-shi-v-dyzajni-ta-vyrobnycztvi-tclf/>

5. Дерман Л.М. Глобалізація і діджиталізація та їх вплив на світові fashion-ринки у ХХІ ст. Гілея: науковий вісник. – К.: «Видавництво «Гілея», 2020. – Вип. 157 (№ 6-9). Ч. 2. Філософські науки. – С. 35-38

6. Дерман Л.М. Діджитал-проекування та презентація колекції одягу як автоматизована граматика ХХІ століття. *Культура і сучасність: альманах*. 2020. № 2. С. 118-122.

7. Lilia Derman<sup>1</sup>, Bohdan Skovronskyi<sup>2</sup>, Serhii Rusakov<sup>3</sup> Fashion industry in Ukraine: development and prospects. *Baltic Journal of Economic Studies*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing». 2023. Volume 9 Number 2. С. 118-128. DOI: <https://doi.org/10.30525/2256-0742/2023-9-2-118-128>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-40>

## МЕДІАГРАМОТНІСТЬ В УМОВАХ ВІЙНИ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

**Савченко К. О.**

*студентка ІV курсу*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Загальна діджиталізація, розширення інтернет-аудиторії завдяки появи більш доступних для широкого кола споживачів гаджетів сприяли активному розвитку соціальних медіа. Пандемія COVID-19 стала додатковим поштовхом до переходу на он-лайн платформи, оскільки вони продемонстрували можливість швидкого отримання інформації у

досить доступному, цікавому та лаконічному вигляді і з будь-яких питань.

Мета дослідження – провести культурологічний аналіз медіаграмотності, зокрема, визначити особливості сприйняття контенту соціальних мереж в умовах війни.

Повномасштабна війна з РФ зробила соціальні медіа одним з найпоширеніших та найбільш затребуваних джерел інформації саме завдяки максимально легкому доступу та оперативності реагування на події [4]. Однак паралельно з'явилася й значна кількість проблем та викликів, що пов'язані з діяльністю платформ, постачальниками контенту та, безпосередньо, споживачами. Вони також потрапляють і в поле культурологічної проблематики: споживання, виробництва, регулювання інформаційного контенту залежить від ціннісно-смыслових орієнтирів людини, які втілюються в просторі культури [3].

Особливо гостро в Україні вони постали саме в умовах війни, бо інформаційний простір також став полем боротьби: спротиву та закиданню ІІСО (інформаційно-психологічна операція).

Повністю відстежувати та коригувати весь контент технічно неможливо, тому тут постає питання медіаграмотності та соціальної відповідальності самих користувачів. Тобто мова йде про уважне, критичне та осмислене споживання контенту; визначення джерел, яким можна довіряти, на які можна спиратися, формуючи власну уяву про події [6].

У зв'язку із сучасними загрозами, тема набула розвитку у дослідженнях вітчизняних науковців. Розглянуті різні аспекти проблеми, проведено критичний аналіз факторів впливу на людину через соціальні мережі, реагування державних органів на розповсюдження ІІСО у соцмережах, шляхи протидії, одним з яких є підвищення медіаграмотності [6-8, 10].

І. Афанасьєв, Л. Новохатько та А. Сінко вказують на зростаюче значення соцмереж у висвітленні війни в Україні. Вони визначають дії, що відбуваються з цього приводу в комунікаційному он-лайн-просторі, як першу у світі війну соцмереж. Подана інформація модерується обома сторонами конфлікту. На жаль, саме через соціальні мережі розповсюджується значна частка дезінформації, і такий контент сприймається багатьма без перевірки [7].

Безпосередньо в Україні у зв'язку з повномасштабною агресією РФ запроваджуються різні заходи з підвищення медіаграмотності громадян, надаються рекомендації й поради, щоб максимально уникнути впливів небезпечного контенту (курси, семінари, повідомлення та публікації різних форматів, громадські заходи для дітей, підлітків, студентів, літніх людей тощо) [1; 9].

Основні рекомендації для населення стосуються наступного:

– критичне ставлення до джерел, надання переваги офіційним джерелам інформації (зазвичай надається їхній повний перелік);

– запобігання поширенню інформації про переміщення та розташування наших військ та техніки, місця скупчення людей, наслідки обстрілів та локації влучання тощо, що може допомогти ворогові;

– надання інформації щодо дій ворога, враховуючи обов'язково при цьому власну безпеку.

Окремо надається перелік можливої шкідливої інформації, яка може міститися у соціальних мережах – такі «вкиди» (фейки) на руку ворогу, вони призводять до розгубленості, різного роду маніпуляцій. Найбільш поширеними є фейки про збільшення загрози з боку ворога (масовані ракетні атаки, наступи, захоплення нових населених пунктів); нагнітання проблем з критично важливою інфраструктурою (відсутність електрики, води тощо); благання про термінову допомогу (залишилися діти/літні люди/хворі без їжі, ліків тощо); копії новин з будь-яких каналів чи ЗМІ без вказання конкретного посилання.

З перших днів війни соцмережами ширилася інформація про мітки, які нібито ставить ворог, щоб потім по ним скеровувати обстріли. У повідомленнях містилися заклики до пошуку та замальовування цих міток. Таким чином, ворог намагався посяяти паніку, відвернути увагу людей від реальної протидії, створити психологічний дискомфорт.

Повідомлення можуть бути як українською мовою (у них досить часто зустрічаються помилки перекладу), так і російською. ПІСО видає використання формального перекладу. Звідси виникла усім відома «бавовна» (росіяни називають вибухи «хлопками»).

Приклад російськомовного повідомлення: «Мы, патриоты Украины, верные присяге и народу Украины, вступили в отдельный отряд им. Максима Кривоноса чтобы вести борьбу с режимом Зеленского и националистами, поглотившими нашу Родину. Мы боремся с нацистской заразой из-за которой наша страна уже который год пылает в огне скорби и боли. Подписывайтесь на наш телеграм» (цитування дослівно). Мета такого повідомлення – залучити якомога більше людей до створеного каналу, і вже у ньому «обробляти» читачів, схиляючи їх на свою сторону. Акцент робиться на тому, що турбує людей в цей час, що широко обговорюється – впевненість у діях влади. Тобто, використовується актуальна проблематика, яка чіпляє потенційних споживачів контенту.

Взаємодія людини з цими текстами може бути розглянута у полі культурології. Тут доречним є застосування теорії колообігу культури. С. Русаков представив та обґрунтував можливості її застосування для вивчення ціннісно-сміслових аспектів феноменів сучасної культури [3]. Нові значення формуються в процесі отримання людиною додаткового досвіду. Медіаграмотність дозволяє, з цих позицій, сприймати певні змістовні структури з урахуванням контексту (культурного, історичного, ситуаційного).

Звісно, якщо людина дотична до створення контенту, то треба враховувати наслідки його розміщення, відповідати за надану

інформацію, підкріплювати її посиланнями на джерела, що мають ґрунтовну базу та є офіційними.

У будь-якому разі повинен відбуватися конструктивний діалог між постачальниками контенту (медіа, блогерами) та платформами. Також необхідно підвищувати рівень медіаграмотності населення, орієнтуючись на різний досвід та вікові категорії.

### Література:

1. Бортнік Е. Медіаграмотність в Україні: як нам перемогти колоніальний дискурс. *Detector Media*. 8 квітня 2023 р. URL: <https://ms.detector.media/trendi/post/31624/2023-04-08-mediagramotnist-v-ukraini-yak-nam-peremogty-kolonialnyy-dyskurs/>
2. Медіаграмотність під час війни: теорія, методика, інтерактив. Навчальний посібник / Довженко О., Єгорова А., Іванова Т., Міський В., Потапова В., Юричко А. / за загал. ред. О. Волошенюк, В. Іванова. К.: Академія української преси, Центр вільної преси, 2023. 68 с.
3. Русаков С.С. Теоретична модель колообігу культури як культурологічний підхід у вивченні феноменів сучасної культури // Питання культурології. 2020. № 36. С. 24-37. <https://doi.org/10.31866/2410-1311.36.2020.221040>
4. Терепищій С.О. філософські принципи медіаграмотності в епоху інформаційних війн. Актуальні проблеми філософії та соціології. 2023. С. 119.
5. Трансформація сфери медіаграмотності в умовах повномасштабної війни в Україні: аналітичний звіт. Український інститут медіа та комунікації (УМСІ), лютий-червень 2022. 23 с.
6. Шульська Н.М., Букіна Н.В., Адамчук Н.В. Типологічні маркери інформаційно-психологічних операцій (іпсо) в умовах війни в медіа. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. 2023. Том 34 (73), № 1, Ч. 2. С. 268-273.
7. Afanasiev, I., Novokhatko, L., Sinko, A. Information and communication activities and analytics during the Russian-Ukrainian war (on the example of social networks). *Communications and Communicative Technologies*. 2023. № 23. С. 156-163.
8. Golovchenko Y. Fighting propaganda with censorship: A study of the Ukrainian ban on Russian social media. *The Journal of Politics*. 2022. № 84 (2). С. 639-654.
9. Very Verified: онлайн-курс з медіаграмотності. URL: <https://osvita.diiia.gov.ua/courses/very-verified>
10. Vorozheikin Y.P. Social networks and messengers as means of civil self organization during the russian-ukrainian war. *The Russian-Ukrainian war (2014–2022): historical, political, cultural-educational, religious, economic, and legal aspects: Scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2022. P. 1341-1344.

## **ЦИФРОВІЗАЦІЯ ТА КУЛЬТУРНІ ІНСТИТУЦІЇ: АНАЛІЗ ВПЛИВУ ТА ПЕРСПЕКТИВ**

**Скороход А. О.**

*студентка IV курсу*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

*Актуальність теми* Третя хвиля науково-технологічного процесу започаткувала «нову еру» у функціонування суспільства: під впливом нових технічних та технологічних досягнень змінилися як засоби виробництва продуктів людської життєдіяльності, так і глобальні наративи буття людства. Середовище культури, як одне з ключових формовиявлень людської діяльності, ці зміни теж не обійшли. Новий арсенал технологій радикально змінив способи виробництва та споживання культурних продуктів. Метою нашої наукової розвідки є аналіз цифровізації на культурні інституції.

Зазначимо, що до поняття «культурних інституцій» ми відносимо всі установи, які працюють задля збереження, поширення, формування та розвитку сфері культури. Серед таких установ: музеї, галереї, бібліотеки, архіви, театри, культурні центри, артпростори, кінотеатри та ін. Усі вони забезпечують безперервним процесом діяльності культури на всіх ланках функціонування суспільства.

Одним із найважливіших нововведень діджиталізації є оцифрування колекцій музеїв, галерей, архівів, бібліотек та ін. Сучасні цифрові технології дозволяють переносити наявні фізичні колекції у глобальний онлайн-простір. Музеї, галереї, культурно-мистецькі простори, артцентри та інші подібні установи створюють онлайн-майданчики, де кожен може переглянути колекції та відвідати бажану культурну інституцію у своєму електронному пристрої. Така практика стала надзвичайно актуальною у період викликів карантинних обмежень COVID-19, коли були заборонені масові скупчення людей. У цих умовах, питання продовження функціонування галузі культури, яке забезпечується безперервністю функціонування інституцій, постало надзвичайно гостро. Оцифрування колекцій та створення екосистеми, у якій не втрачалася взаємодія між артефактом і середовищем, у яке він інтегрований та реципієнтом стало відповіддю на виклик того часу. Культуролог С. Русаков у своєму дослідженні впливу імерсивних технологій на мистецтво вказує: «Нові технології занурення, що уможливаються інтерактивними технологіями, забезпечують новий рівень культурного досвіду, адже залучення сенсорного досвіду глядача сприяє значному емоційному та інтелектуальному відгуку. Занурюючи



людей у тему, твори мистецтва дають змогу комплексно осягнути актуалізовану митцем ідею, осмислити та артикулювати проблематику, сформулювати позицію до важливих соціальних тем» [2. С. 125].

Світові культурні інституції, а пізніше й вітчизняні, почали впроваджувати імерсивні технології задля збереження ролі культурних інституцій у життєдіяльності суспільства. Так до фізичних інституцій додалися їх версії в глобальній мережі Інтернету. Одним із прикладів, де зібрані колекції світових музеїв є сайт [vortic.art](http://vortic.art), на якому користувач може обрати цікаву йому інституцію та переглянути експонати у виставкових залах у форматі розширеної реальності. Серед українських інституцій, які активно застосовують інструментарій діджиталізацію колекцій: Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків («Європейське мистецтво 14-19 століть», «Мистецтво давнього світу» тощо); Палац Потоцьких (панорами залів), Національний музей народної архітектури та побуту України (оцифрована територія скансену) тощо. Вітчизняні інституції у виклик на нові обмеження створили свої віртуальні копії, де кожен охочий має змогу переглянути колекції у форматі просторової правдоподібності.

З початком повномасштабного вторгнення агресора з'явилося гостре питання збереження культурної спадщини України від знищення та розкрадання. Внаслідок цього, частина фондів була евакуйована, а частина захоплена і викрадена окупантами, і тепер досвід діджиталізації колекцій інституцій став знову у нагоді. В умовах, коли в будь-який момент ракета може знищити культурні цінності, представлені в інституціях, важливо зберегти її загальному культурному просторі. Оцифрування фондів стало оптимальною відповіддю на цей виклик. Студенти-культурологи Навчально-наукового інституту філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова теж долучаються до діджиталізації культурних інституцій України: під час практики магістранти I року навчання на базі Національного музею народної архітектури та побуту України долучились до оцифрування колекції музею. Студенти створювали 3D-моделі культурних артефактів, робили їх опис та вносили до електронного Державного реєстру національних культурних надбань. Тож бачимо позитивний вплив діджиталізації на розвиток культурних інституцій: нові технології є невіддільною складовою їхнього функціонування в умовах постійних викликів часу, що окрім збереження та трансляції пам'яток віртуально, дають інституції можливість вийти на світовий рівень, збільшивши конкурентоспроможність, потенціал та нові фінансові можливості.

Паралельно з цим оцифровуються не лише колекції художньої та декоративно-прикладної творчості, а й текстові джерела. Архіви, бібліотеки відтепер є у відкритому доступі онлайн. Діджиталізація значно спростила отримання доступу до інформації, адже щоб прочитати рідкісне видання книги чи от вузькоспеціалізовану

літературу, не потрібно шукати її у фізичних фондах, а можна знайти за лічені хвилини онлайн. Важливою перевагою оцифрування фондів є збереження текстових артефактів від знищення. У. Ярка у дослідженні оцифрування бібліотечних фондів України вказує: «Проблеми збереження бібліотечних фондів виникають через фізичний знос документів, через вплив механічних і температурно-вологісних чинників, пошкодження при користуванні тощо» [5. С. 330]. Саме створення діджиталізованих артефактів стає перевагою, як для бібліотек і архівів, так і для споживачів, адже електронні матеріали є доступнішими у використанні, ніж фізичні. Наразі найбільшою діджиталізованим фондом є Національна бібліотека імені В.І. Вернадського, електронний фонд якої налічує консультаційно-довідкову літературу різних спрямувань. Показовим прикладом є «Портал Шевченка», який присвячений життю та творчості Кобзаря. На сайті оцифровано всі тексти, що були укладені та видані Тарасом Григоровичем.

Ще однією важливою можливістю застосування новітніх технологій у сфері культурних інституцій є розширення взаємодії глядача із представленими експонатами. Можливостей застосування інструментів діджиталізації безліч: від інтерактивних експонатів до мультимедійних гідів.

Однією із найбухливіших подій у сфері культури стала виставка робіт Вінсента Ван Гога в арт-просторі Atelier des Lumières. Так, у 2019 році найвідоміші роботи художника транслиювалися проєкторами на стінах понад 10 метрів, а також підлозі, що разом із музичним супроводом створювало у глядачів відчуття присутності у самій картині. Українські інституції теж перейняли європейський досвід використання новітніх технологій у діяльності культурних установ. Використання 3D-панорам, голограм, аудіовізуальних гідів та QR-кодів є поширеною практикою в українських закладах культури. Так, у фактично кожному музеї столиці відвідувачам пропонуються аудіо-гиди та розширена інформація про експонати, яку можна переглянути, перейшовши по QR-коду. Музей науки і техніки «Експериментаніум» у м. Київ є повністю інтерактивним музеєм, де відвідувачі взаємодіють із експонатами, безпосередньо створюючи унікальний арт-продукт.

Інтерактивні можливості інноваційних технологій у практиках культурних інституцій є важливим і невіддільним елементом їхнього функціонування в сучасному культурному просторі.

Отже, діджиталізації у роботі культурних інституцій є невіддільною частиною процесу творення нового ландшафту культури. Оминати такі зміни – значить лишитися осторонь сучасних тенденцій та наративів. Культурні інституції ж покликані відображати сучасність, давати орієнтири та спонукати до культурного розвитку. Саме тому важливо аби дані галузі діяльності йшли в ногу з науково-технічним процесом та використовували можливості свого часу. Українські культурні

інституції почали активно запроваджувати можливості діджиталізації у роботі та мають значний потенціал на світовому культурному середовищі.

### **Література:**

1. Маньковська, Р. В. Новітні технології у формуванні сучасного музейного простору. *Питання історії науки і техніки*, 2013. С. 78-80.
2. Русаков С.С. Вплив імерсивних технологій на сприйняття мистецтва в контексті трансформації сучасного артринку: культурологічні аспекти дослідження. *Питання культурології*, 2023, № 41. С. 121-133.
3. Белікова М.В.. Запровадження інноваційних технологій в музеях України. 2015. С. 302-306.
4. Ярکا У., Голошук Р., Ханас О. Актуальні питання оцифрування бібліотечних фондів України. 2016. С. 330-331.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-42>

## **САМОРОЗВИТОК МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ ТА ФАХІВЦІВ ТЕХНОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ З ВИКОРИСТАННЯМ ДИСТАНЦІЙНИХ ПЛАТФОРМ**

**Чернова Т. Ю.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
декан факультету технологій та дизайну*

*Український державний університет імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Дистанційні платформи (ДП), актуальні для навчання та саморозвитку здобувачів освіти, потребують постійного оновлення, адже система освіти України зазнає серйозних змін та, відповідно, невідкладних рішень, які б підвищували рівень ефективності саморозвитку майбутніх фахівців у закладах вищої освіти (ЗВО) з урахуванням їх освітніх потреб, побудови успішної професійної кар'єри в умовах діджиталізації.

Дистанційне навчання (ДН) – це «нова форма організації освітнього процесу, що поєднує традиційні та новітні інформаційні технології навчання, заснована на принципі самостійного здобуття знань, переважно з використанням телекомунікаційного принципу доведення основного навчального матеріалу до студента та інтерактивної взаємодії між студентами та викладачами як безпосередньо в процесі навчання, так і при оцінюванні знань і вмінь, набутих ними в процесі навчання» [3, с. 83].

Інтерактивна взаємодія, як основа діджиталізації, під час освітнього процесу з використанням ДП відкриває для майбутніх дизайнерів та фахівців технологічної освіти додаткові можливості навчання, відповідно і збереження та популяризації мистецтва:

- навчатися без обмежень у часі та відстанях, обирати зручний час для цього;
- навчатися індивідуально, збиратися малими та великими віртуальними аудиторіями, не відволікатися на рекламу під час навчання;
- одночасно поєднувати навчання на декількох платформах;
- розвивати власні думки та генерувати ідеї, як індивідуальні, так і колективні;
- отримувати консультації на постійній основі в необмеженій кількості;
- отримувати інсайти, які впливають на актуальність проєктів та вибір пріоритетних напрямів у їх реалізації, знаходити партнерів;
- планувати та проєктувати на всіх рівнях: від університетського до міжнародного.

Платформи ДН сприяють підвищенню ефективності освітніх процесів всіх форм навчання в жакливих умовах війни, пандемії та інших невизначених умов, полегшуючи адаптацію до саморозвитку майбутніх дизайнерів та фахівців технологічної освіти. Завдяки ДП освітній процес у ЗВО триває у різних форматах: дистанційний, очний, змішаний та сприяє конкурентоспроможності майбутніх професіоналів на ринку праці.

Використання ДП у саморозвитку дизайнерів та майбутніх фахівців технологічної освіти на факультеті технологій та дизайну в Українському державному університеті імені Михайла Драгоманова набуває законодавчого впровадження. З розвитком інноваційних цифрових технологій здобувачами освіти відбувається практичне усвідомлення того, що у часи глобалізаційних змін не відвідуючи освітній заклад, можливо отримати якісну освіту, розвиватися віддалено, але професійно [1, с. 172].

Ми виокремили основні сервіси та платформи, за допомогою яких було організоване ДН майбутніх дизайнерів та фахівців технологічної освіти в УДУ імені Михайла Драгоманова:

1. Zoom, Google Meet, Microsoft Teams, Skype – платформи, які активно застосовуються для проведення онлайн-занять;
2. Google Classroom, «Нові знання» – онлайн-платформи, які застосовуються як електронні класні журнали та щоденники з можливостями ДН;
3. Google Forms, «Всеосвіта», «НаУрок» – платформи, за допомогою яких можна легко і зручно створити тести, самостійні роботи або ж використати готові розробки;
4. Coursera, EdX, EdEra, Prometheus, Skillshare, Udemy, Khan Academy, Futurelearn, Teachable, Moodle – відкриті платформи з великою

кількістю онлайн-курсів для саморозвитку та управління самонавчанням, для підвищення кваліфікації та створення власних освітніх програм.

5. Інструменти штучного інтелекту – пошукові платформи ChatGPT, Perplexity AI, Hebbia, Clickable.so, Booth.ai, Elevenlabs.io та ін.

6. Відкриті соціальні мережі та закриті месенджери [2, с. 315].

Варто відзначити, що під час використання ДП суб'єктам освітнього процесу варто врахувати деякі особливості та обмеження:

- здобувач освіти, який обирає свій темп навчання має бути дисциплінованим та вмотивованим;

- відсутність доступу до мережі у зазначений розкладом час обмежує час на спілкування з одногрупниками та викладачами та пропуском важливих «живих моментів», що виникають під час навчання;

- брак занять у вигляді лекцій та практикумів під час навчання має компенсуватися у діяльності під час практики або безпосередньої роботи.

Отже, поки дистанційні платформи не спроможні у повній мірі замінити майбутнім дизайнерам та фахівцям технологічної освіти очну форму навчання, проте щорічне збільшення кількості здобувачів у дистанційній та змішаній освіті, їх прагнення до саморозвитку, говорять про те, що завдяки оновленню дистанційних платформ на постійній основі, впровадженню інноваційних технологій, використанню штучного інтелекту, підвищенню рівня професійної компетентності професорсько-викладацького складу сприятиме підвищенню рівня ефективності дистанційного навчання у закладах вищої освіти, збереженню та популяризації мистецтв в Україні та Світі заради миру.

### Література:

1. Чернова Т.Ю. Дистанційні платформи для саморозвитку майбутніх вчителів технологічної освіти. Актуальні питання графічної підготовки: теорія, практика та шляхи розвитку. Трудове навчання та технології; сучасні реалії та перспективи розвитку: праці XII та IX міжнар. Наук.-практ. конф (Київ, 19-20 травня 2023р.). Київ, 2023. С. 314-317.

2. Корильчук Н.І., Первак М.П., Чернова Т.Ю. Аналіз дистанційних платформ для навчання та саморозвитку в умовах воєнних реалій. Журнал Академічні візії. 2023. № 15. URL: <https://zenodo.org/records/7561777> (дата звернення: 03.05.2024).

3. Sadeghi M. A Shift from Classroom to Distance Learning: Advantages and Limitations. International Journal of Research in English Education. 2019. Vol. 4, no. 1. P. 80–88. URL: <https://doi.org/10.29252/ijree.4.1.80>

# ІННОВАЦІЇ У МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-43>

## ПОСТМОДЕРНІ МОТИВИ КІНЕМАТОГРАФУ

**Білокобильский Б. Ю.**

*студент III курсу*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Кіно – це неймовірний світ в якому пересікаються безліч ідей на концепцій. Воно дає нам неймовірну площину та свободу для творчості. З-поміж кінематографічної палітри існує безліч жанрів від вестерну до звичайної повсякденності. Наразі ми живемо в період постмодерну, що кинув виклик багатьом традиційним уявленням про знання, істину та реальність.

Цей період, який замінив модерн дуже сильно вплинув на світ в цілому, а зокрема на кіно. Вплив постмодерної культури на кіно є значним і має свою історію. Він змусив режисерів та сценаристів переосмислити традиційні уявлення про оповідь, персонажів та реальність і призвів до створення деяких з найінноваційніших та найвпливовіших фільмів останніх десятиліть.

Одним з ключових аспектів постмодерністського кіно є деконструкція, яку як метод започаткував відомий французький філософ Жак Дерріда. Розроблена Деррідою стратегія читання та письма ґрунтується на прагненні виявити приховані суперечності та неоднозначність у текстах. Теж саме можна і віднести і до перегляду кіно. Деконструюючий глядач ставить під сумнів припущення, що лежать в основі стрічки, і шукає альтернативні способи його інтерпретації. Бо трактування кінокартини обмежується лише фантазією глядача. Ми можемо розбити фільм на окремі фрагменти і наділити її власною ідеєю, що ніяк не буде перетинатися з оригінальним послоним. Тому, приміром, можуть слугувати і рецензії на кіно, створення авторських пародій та фан артів. Все це змусить уже іншу людину поглянути на кінокартину під іншим кутом. І той факт що з одного продукту ми можемо зробити безліч і всі вони будуть мати різний характер та ідеї, що підводить нас до того етапу, що людина буде знати про кінокартину весь її сюжет навіть не дивившись її. В цьому і полягає деконструкція в кінематографі, коли у людини є свобода та певна влада над продуктом її не змушують йти за одним шляхом, а дають безліч

стежок тлумачення та інтерпретації, якими керується людиною і ніхто не заперечує піти власним шляхом і створити свою версію фільму.

Інша ключова тема постмодерністського кіно – це гра з ідентичністю. Постмодерністські фільми часто досліджують рухомість ідентичності, показуючи, як наші уявлення про себе формуються та змінюються під впливом зовнішніх сил. Це може включати дослідження гендерної ідентичності, расової та етнічної приналежності, сексуальної орієнтації та класової приналежності. Наприклад, «Шоу Трумана» Пітера Віра. Цей фільм досліджує природу реальності, змушуючи нас замислитися над тим, чи є наше власне життя таким реальним, як ми думаємо.

Хто знає, можливо ми персонажі в ситкомі, які нічого не підозрюють і живуть звичайною повсякденною рутинною, бо ніхто нам не скаже що є реальним, а що вигадкою, бо ми цим просто зіпсуємо шоу. І доки ми, як Труман Бербанк, не наважимося знайти правду пересиливши всі наші страхи та соціальні примари ми і далі будемо простими персонажами, які живуть мов по сценарію прийнявши свою долю. Такі сюжети в кінофільмах дають глядачеві побачити ту тривіальність та шаблонність нашого буття та розуміння власного «Я». Засумнівавшись власному житті ми виходимо на ту площину, де ми повинні знайти власний шлях нашого життя не навішуючи на себе безліч ярликів.

*«Now I am become Death, the destroyer of worlds.»*

*Robert Oppenheimer*

Постмодерн також відкидає ідею єдиної істини, стверджуючи, що все залежить від інтерпретації. Це відображається в постмодерністському кіно, яке часто пропонує множинні погляди на події та заохочує глядачів робити власні висновки. Наприклад, новий фільм від Крістофера Нолана «Оппенгеймер». Оппенгеймер та інші вчені Манхеттенського проекту знали про жахливий потенціал атомної бомби, але вони також вірили, що вона може допомогти закінчити війну і врятувати життя. Їхнє рішення створити бомбу було складним моральним вибором, який мав далекосяжні наслідки. Рішення про скидання атомних бомб на Хіросіму та Нагасакі було ще одним складним моральним вибором. Президент Трумен та його радники знали, що ці бомби вб'ють тисячі невинних людей, але вони також вірили, що це може змусити Японію здатися і закінчити війну що їм і вдалося. Ще одна проблема яка розкривається в цьому фільмі це відповідальність Оппенгеймера, що зіграв ключову роль у розробці атомної бомби, і його часто звинувачують у руйнівних наслідках її використання. Фільм досліджує питання про те, чи ніс Оппенгеймер особисту відповідальність за загибель людей від атомних бомб. «Оппенгеймер» не дає простих відповідей на складні моральні питання, які він підіймає. Фільм змушує глядачів замислитися над природою добра і зла, відповідальністю вчених та руйнівною силою ядерної зброї. Жах Першої світової війни та Другої світової війни стало останньою

краплею в розумінні того, що немає абсолютного зла або добра і що вчинки людей можуть виходити за ці межі.

Розглянувши деякі аспекти постмодерного кіно ми можемо прийти до висновку що ми зробили крок до майбутньої епохи культури та філософії і саме кінематограф стане основою продукування нових філософських ідей.

### **Література:**

1. Дерріда Ж. Цілі людини: Після філософії: кінець чи транс-формація? / упоряд. К. Байнес. Київ. Четверта хвиля, 2000. С. 114–145.
2. Вір П. Шоу Трумена, 1998. 103 хв. URL: <https://megogo.net/ua/view/3860381-shou-trumena.html>
3. Крістофер Н. Оппенгеймер, 2023. 180 хв. URL: <https://megogo.net/ua/view/22836846-oppenheimer.html?continue>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-44>

## **СПЕЦИФІКА ПРОЄКТУВАННЯ НАСТІЛЬНОГО КАЛЕНДАРЯ НА КОЖЕН ДЕНЬ РОКУ**

**Борисова С. В.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри дизайну навчально-наукового інституту мистецтв  
Державний заклад «Луганський національний університет  
імені Тараса Шевченка»*

**Семенова Є. І.**

*студентка II курсу  
Навчально-науковий інститут мистецтв Державного закладу  
«Луганський національний університет імені Тараса Шевченка»  
м. Полтава, Україна*

Календар – невід’ємна складова життя людини. Він допомагає не лише структурувати та ефективно використовувати час сучасному ритмі життя, а й базово відображає часові параметри, забезпечує часову орієнтацію тощо. Календарем називають як систему відліку різних часових проміжків, так і друковане видання, де перелік днів, тижнів місяців доповнюється різноманітною інформацією, а з огляду філософії календар є способом орієнтації суспільства в часі [1, с. 33].

Нині поняття використання календаря значно ширше за інструмент поділу часу на проміжки. Календар поєднує в собі як інформативні, так і естетичні функції. При художньому оформленні календаря, як виду



поліграфічної продукції, що має виконувати певний ряд завдань, важливо враховувати низку особливостей та поєднувати як технологічні й інформаційні, так і художні аспекти.

Насамперед зазначимо, що календарі бувають різних видів у залежності від призначення, потреб та цілей. Вирізняють класифікації календарів за такими критеріями, як: формат, розмір, функції, технічні характеристики та дизайн продукції [2, с. 179]. Найбільш поширеними видами календарів є: відривний календар, календар-будиночок, календар-закладка, кишеньковий календар, листівковий календар, магнітний календар, настільний календар, настінний календар, перекидний календар, плакатний календар. У цій роботі привернемо увагу до особливостей проектування саме настільного календаря, зокрема, на кожен день року.

Настільний календар – унікальний вид календаря, що може мати не лише найрізноманітніше художнє та дизайн-оформлення, а й різну форму, формат, розміри, кількість сторінок та розподіл дат по аркушах тощо, в залежності від бажання замовника та креативності дизайнера, тобто такий календар є найбільш варіативним для виконання. У термінологічному значенні, настільний календар – це календар, що призначений для використання на робочому столі. Із цього випливають основні функції даного виду календаря – компактний розмір, легкодоступна інформація, відстежування важливих дат і подій, естетичний характер.

Проведений аналіз сучасного ринку поліграфічної продукції України з метою виявлення актуальних напрямків оформлення настільних календарів на кожен день демонструє, що наразі на ринку поліграфічної продукції України представлені поліграфічні продукти із такими варіантами оформлення:

*зі святами* на кожен день («Що не день, то свято» Porch, «Запалой кожен день у рік дракона» Porch);

*календарі-словники*, де на щодень можуть бути представлені цікаві слова рідною мовою або ж з іноземною лексикою («10 points» Gifty, «Твоя мовна пригода на день 2024» Tse tobi);

*з цікавими фактами* («Мандрівка Україною» Books&cartoons);

*з мотиваційними фразами* («Життя у стилі September» Tse tobi, «Upgrade»Gifty, «Добрий календар» Richnuck, «Твій особливий рік» Tse tobi);

*з цитатами* («365 Days Of Positivity Box Daily Desk Calendar» Willow Creek Press);

*з астрологічними прикметами* («Твій корисний календар» Твій календар);

*з рецептами* («Твій кулінарний рік з Клопотенко» Tse tobi, «Смачний рік» Gifty);

*з передбаченнями* («Мій переможний 2024 рік» Orner); з мемами («366 моментів» Чайник Рассела).

Проектування настільного календаря – складний, багатоетапний, багатогранний і довготривалий процес. У статті «10 Essential Components of a Calendar Design» наведено десять порад, котрі слід враховувати при проектуванні календаря, а саме: продумати тему та концепцію, котра враховуватиме потреби цільової аудиторії; визначитися з кількістю дат / місяців на одній сторінці; продумати кількість сторінок, які треба запроєктувати; визначитися з тим, який посил має нести продукт; обрати якісні зображення; використовувати простір раціонально; правильно обрати функціональний дисплей дати; включити рекламу / піар бренду; використовувати календар як просування свого особистого бренду; визначитися з матеріалами для друку [3].

Щодо технічних аспектів проектування календаря, існує низка вимог, які варто враховувати. Д. Погосян і В. Кулак виділяють ряд технічних вимог до дизайну календаря, а саме:

- для отримання високоякісного друку календаря як поліграфічного продукту, роздільна здатність документа та використовуваних зображень повинна бути 300 dpi;

- задля уникнення змін шрифтової частини дизайну при роботі з ним на різних пристроях чи при конвертації, використані шрифти необхідно перетворити на криві;

- кольоровий простір документу має бути у системі СМУК (синій, пурпурний, жовтий і чорний);

- усі важливі елементи дизайну мають бути розміщені якнайменше на відстані 2 мм від краю, а також слід додавати по 2 мм з кожної сторони проєктованого виробу під обріз [4, с. 184-185].

Однак окрім вищеписаних аспектів, настільний календар має свою унікальну специфіку. Настільні календарі за типом розміщення дат на аркуші можна поділити на декілька видів: кожен день року на окремому аркуші, місяць на окремому аркуші, квартал на окремому аркуші. За типом зміни дат розрізняють відривні та перекидні календарі. У нашій роботі розглядаємо специфіку проектування такого календаря тривалістю на кожен день.

З-поміж календарів, саме такі поліграфічні продукти мають характерну особливість – велику кількість проєктованих сторінок, що надає великий функціональний простір для розміщення інформації та структури дизайну. Оскільки настільний календар на кожен день передбачає створення окремого дизайну на кожен день року, перед початком проєктування необхідно провести детальний аналіз інформації щодо заповнення, враховуючи надання конкретної обов'язкової інформації: дні тижня, святкові та важливі події. Для прикладу, наразі на ринку представлено настільні календарі «Запалюй кожен день у рік дракона» від Rogch та «Твій корисний календар» від «Твій календар», у яких максимально широко подано інформативний матеріал.

Зазвичай настільні календарі подібного типу є тематично спрямованими, що вимагає глибокого опрацювання матеріалу, щоб доцільно, якісно та оригінально висвітлити тематичне наповнення, розподіливши інформацію між 365 днями року. Яскравими прикладами оригінального рішення щодо втілення тематичного наповнення є настільний календар «Мандрівка Україною» бренду Books&cartoons, «Твій кулінарний рік з Клопотенко» від Tse tobi та «Смачний рік» від Gifty. Настільні календарі завжди перед очима, а отже не менш важливим за інформативне наповнення є їх дизайнерська складова, саме тому при оформленні кожного аркушу важливо дотримуватися загальної стилістики. Великий функціональний простір дозволяє широко розкрити обрану тематику, але не варто дизайн настільного календаря перенасичувати експресивними чи різноманітними елементами.

Отже, проектування настільного календаря на кожен день має низку специфічних особливостей, що стосуються як інформаційного, так і художнього наповнення. Особливість проектування такого поліграфічного продукту полягає у великій кількості проєктованих сторінок, що з позиції дизайну є складним багатоетапним завданням. Робота над дизайном настільного календаря вимагає уважності до технічних характеристик, структури, інформаційної і візуальної складової, адже такий календар має на меті повсякденне використання на робочому столі, має бути практичним, корисним та привабливим для споживача впродовж усього року.

### Література:

1. Борисова С. Визначення особливостей адвент-календаря як об'єкту дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Гельветика, 2020. Вип. 35. Т. 1. С. 32-36. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-1-5>
2. Питель І. В. Комплексна класифікація календарів. *Наука як рушійна антикризова сила: міжнар. конф.*, м. Київ, 29 бер. 2014 р. Київ: Центр наукових публікацій, 2014. С. 178–180.
3. Print Magic. 10 essential components of a calendar design. *LinkedIn*. URL: <https://www.linkedin.com/pulse/10-essential-components-calendar-design-print-magic> (дата звернення: 28.01.2024).
4. Pohosian D., Kulak V. Features Of Creating A Calendar Design Layout With The Help Of Computer Programs. *Сучасні тенденції навчання іноземних мов: збірник матеріалів Всеукраїнської студентської науково-практичної інтернет-конференції*, Житомир, 3 April 2023. Житомир, 2023. Р. 183–185. URL: [http://eprints.zu.edu.ua/36470/1/Погосьян\\_Кулак\\_тези.pdf](http://eprints.zu.edu.ua/36470/1/Погосьян_Кулак_тези.pdf) (дата звернення: 28.01.2024).

## **РИЗИКИ ЦИФРОВІЗАЦІЇ У КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЯХ**

**Вовк А. А.**

*аспірантка, асистентка кафедри дизайну*

**Дерман Л. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,*

*завідувач кафедри дизайну*

*Український державний університет імені Михайла Драгоманова*

*м. Київ, Україна*

Поява цифрових технологій з кінця ХХ століття їх стрімкий розвиток та розповсюдження у ХХІ столітті призвело до кардинальних змін у багатьох сферах життя людини. Разом з тим змінилась і сама людина, її цінності, спосіб комунікації, сприйняття навколишнього світу. Саме тому з кінця ХХ століття стрімко зростає роль образності та надмірно зростаюча цікавість до візуальної культури в контексті цифровізації. За словами соціолога та філософа Ж. Бодріара, сучасне суспільство гіпервізуальне, де образи підмінюють реальність.

Застосування нових цифрових інструментів у креативних індустріях безперечно сприяє вдосконаленню умов для розвитку суспільства. Через велике охоплення різноманітних творчих секторів, креативні індустрії активно впроваджують новітні технології задля забезпечення сталого розвитку, розвитку економіки та освіти. І така тенденція активного впровадження цифрових технологій зберігається вже тривалий час як в Україні так і по всьому світу. Зокрема 3 березня 2021 року Кабінет Міністрів України на законодавчому рівні визначив головними орієнтирами до 2030 року подальший розвиток економічного сектору країни, шляхом переходу до цифрової сервісної держави. [3] Проте цікавість та швидке залучення цифрових технологій у сферу виробництва та соціокультурних комунікацій часто відводить на другий план розгляд обмежень та ризиків надмірного їх використання. Саме тому дослідження цих аспектів розвитку креативних індустрій в епоху Індустрії 4.0 є актуальним.

Розвиток діджитальної культури описали в своїх працях як зарубіжні так і вітчизняні дослідники. Серед зарубіжних дослідників з питань аналізу інформаційного суспільства можна зазначити роботи Д. Белла, Ж. Бодріара, П. Верільо, М. Кастельса, Дж. Ланьє, Н. Лумана, Г. Ловінко, Т. О'Райлі, М. Маклюєна, Н. Постмана, Е. Тоффлера, Ф. Хартмана. Серед українських дослідників розгляд питання цифрової культури та розвиток цифровізації у соціокультурному та мистецькому просторі можна знайти в роботах Борінштейна Є. Р., Ворожейкіна В. П., Воронкова В. Г., Дерман Л. М., Нікітенко В. О., Пальчинської М. В., Плецан Х. В., Русакова С. С., Ткач Г. Л..

В своїх працях вони описують як позитивні так і негативні аспекти синтезу креативних індустрій, соціокультурного простору та цифрових технологій, а також дають свої прогнози на найближчі роки.

З психологічної та етичної сторони, люди стають більш залежними від соціальних мереж, та самовираження в них. У своєму посібнику «Візуальне від античності до постсучасності» Є. Батаєва присвячує окремий розділ дослідженню даної проблематики. [1, с. 225] Людина у віртуальній реальності може відтворювати цілком буденні справи: спілкуватися, працювати, відпочивати. Таким чином за допомогою візуальних знаків, які ніби перетворюються у вербальні (за допомогою оформлення словесних повідомлень) людина може зімітувати простір спілкування через свою уяву. Саму ж людину в цьому просторі дослідники називають «соціальним актором», пояснюючи це тим, що людина у Інтернет просторі все-таки залишається анонімною, розчіпляючи свою біографію, створюючи собі найпривабливіший образ. І цих «аватарів» може бути безліч.

Така тенденція розчеплення свого Я, своєї ідентичності на множинну кількість профілів, дозволяє людині репрезентувати себе незалежно від реальності. Аналізуючи будь-який профіль у Facebook або Instagram ми одразу складаємо умовний портрет людини, за тими даними, які вона зазначила, при цьому не спілкуючись з нею особисто. Таким чином комунікація між людиною і світом відбувається опосередковано, крізь призму медіа платформ.

Таке перенесення себе у віртуальне середовище створює один з найважливіших ризиків – захист особистих даних. Таким чином всі банківські операції, спілкування, приватні данні зберігаються і проводяться у кіберпросторі. Існує ціла база даних, де зберігається інформація про кожного користувача в мережі. Маючи ці данні, в тому числі аналізуючи, що людина шукає в Інтернеті, чим цікавиться, про що розмовляє, корпорації продають цю інформацію у вигляді таргетованої реклами, яку активно використовує бізнес у маркетингу та рекламі своїх продуктів та послуг. Перед проблемою захисту особистих даних, врегулюванням юридичних та правових відносин, запобігання кримінальних правопорушень стикаються національні правові системи та міжнародний правопорядок.

Наступний ризик пов'язаний з стрімким переходом від мистецтва матеріальної форми у цифрове мистецтво. Результати творчої інтелектуальної діяльності в контексті цифрової культури XXI століття переважно знаходяться та демонструються на цифрових носіях. Легка доступність людиною до майже будь якої інформації, навчання Штучного Інтелекту на роботах інших митців, написання текстів за допомогою Chat GPT ставить гостру потребу знаходити нові методи та правові механізми захисту оригінальних творів в Інтернет просторі. Зокрема з кожним новим розвитком технологій виникають нові методи порушення авторського права: копіювання та піратство.

Тому наступним відкритим питанням зі сторони етичних та правових норм є активний розвиток та використання Штучного Інтелекту в мистецтві та освіті. Хоч людство зараз має справу зі слабким ШІ (за класифікацією Джона Серля), який не має свідомості і

використовується лише як інструмент для швидкого розв'язання певних задач, проте алгоритми його роботи ставлять під ризик збереження авторського права та деградацію і демотивування людських здібностей.

Різноманітні програми Штучного інтелекту активно використовують в компаніях креативного сектору та освіти: Midjourney, DALL-E, Stable Diffusion, Scenario, ChatGPT та інші. Вони не можуть повністю замінити людину, а стають ефективним інструментом для швидкого розв'язання задач. Таким чином можна отримати швидкий результат від скетчу до готової повноцінної роботи за кілька секунд і лиш за конкретним текстовим запитом (промтів) або покращення власного ескізу.

Проте ШІ застосовує готові бази даних для написання або малювання своїх робіт. Тобто він працює за алгоритмом підбору та комбінації фрагментів інших об'єктів інтелектуальної власності, використовуючи результат у комерційних цілях без відома авторів. З появою Midjourney та його доступом до платформи з роботами митців всього світу ArtStation, люди не раз помічали фрагменти своїх робіт в результатах ШІ. Таку ситуацію можна зустріти і у сфері музичного мистецтва, де ШІ може замінити голос виконавця на іншого, що інколи вводить людей в оману чи дійсно співак виконав пісню іншого виконавця та чи був на це дозвіл. Серед таких прикладів можна зазначити відео YouTube-каналу There I Ruined It, де був викладений кавер голосом покійного кантрі-співака Джонні Кеша на пісню Barbie Girl гурту Aqua. Іншим прикладом такого використання ШІ є проєкт української компанії Respeecher, який зміг синтезував голос президента США Річарда Ніксона 1969-1974 у промові, де він ніби розповідає про загибель астронавтів місії «Аполон-11», яка насправді була успішною. За словами співзасновника Олександра Сердюка, цей проєкт був створений, щоб показати можливості нових технологій та ще раз наголосити на важливості критичного мислення [4].

Іншою не менш важливою етичною проблемою за дослідженнями Дерман Л. та Ткач Г. постає питання мотивації та відмова від людських здібностей [2, с. 161]. Це стало причиною частой передачі розумової роботи від людини Штучному Інтелекту. Зокрема написання текстів за допомогою ChatGPT або продумування концепту майбутньої мистецької роботи (розробка ескізів за допомогою ШІ). За таких умов людина сама починає менше навчатись та самостійно аналізувати інформацію з різних джерел. У майбутньому таке повне перекладання задач, які потребують особистого аналізу людиною, може призвести до регресу розумових здібностей, вже не кажучи про те, що ШІ може робити помилки і надавати недостовірну інформацію, яка потребує додаткової перевірки.

Серед інших ризиків, які вже існують або можуть з'явитись в найближчі роки, це переформатування роботи бізнесу, поява нових професій, підвищення професійних вимог.

Таким чином цифрові технології дали можливість людству користуватися у своїх цілях такими технологіями як ШІ, Інтернет,

віртуальна та додаткова реальність. Вони є допоміжними інструментами для виконання рутинної роботи, але й стали причиною багатьох дискусій у дослідників з точки зору етичних та правових питань їх впливу на мистецьку та наукову діяльність. Нажаль досі залишають ці питання відкритими з правової точки зору та невизначеними у наслідках їх подальшого розвитку для майбутнього людини.

### Література:

1. Батаєва Є. Візуальне від античності до постсучасності: навч. посібник. Київ: Кондор-Видавництво, 2017. 241 с.
2. Дерман, Л. М., Ткач Л. Штучний інтелект у дизайні XXI століття: етичні, філософські аспекти. *Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context: scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. С. 158-168. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-7>
3. Національна економічна стратегія на період до 2030 року: схв. постановою Кабінета Міністрів України від 03 березня 2021 р. № 179. Урядовий портал. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/prozatverdzhennya-nacionalnoyi-eko-a179>
4. Савченко Г. Штучний інтелект може імітувати ваш голос. Його створили в Україні, і ось як це працює. BBC News Україна. 2019. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/features-50850890>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-46>

## СОЦІАЛЬНА ЗНАЧИМІСТЬ «КОНЦЕПТУАЛЬНОГО НАДЛИШКУ» МИСТЕЦТВА (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ДЖОНА КЕЙДЖА ТА РОБЕРТА РАУШЕНБЕРГА)

**Гончаренко К. С.**

*кандидат філософських наук, доцент,  
доцент кафедри філософії*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Вже усталеною є думка, що мистецтво ХХ-го ст. уособлене авангардом, насамперед, характеризувалося тим, що за мету має соціальну залученість. Завдяки бунтівному запалу, визнанню неспроможності здорового глузду та кризовості традиційної системи цінностей, інколи у край радикальний спосіб, митці намагаються залучити аудиторію до проблем соціальної дійсності. Не можна сказати, що ці зусилля були марними, однак слід визнати, що вони призвели до

усвідомлення того, що більшу соціальну значимість несе «концептуальний надлишок», який цьому мистецтву вдалося виробити.

Уявлення про надлишок/surplus з'являється тоді, коли приходиться усвідомлення щодо рівня індексу вивільненого смислу, який через свою ненав'язливу, вільноциркулюючу природу здатен посилювати культурний вплив на соціум. Так, Джон Кейдж, що в популярному сприйнятті відомий завдяки своєму «концерту тиші» завважував на такому аспекті, що сучасне мистецтво творити досить важко. Оскільки «свідомість сучасної людини наскільки жорстко контролювана, що вона втрачає здатність до поетичного сприйняття, а відтак цілковито позбута уяви» [2, с. 231]. Власне тому митцям доводиться повсякчас віднаходити нові форми та засоби до вираження, а водночас і до нового втілення проблем соціальної дійсності. Сповідуючи принципи Постмодерну Дж. Кейдж в руслі Ніцше-Дельоза пропонує відхід від копань в «симетрії глибини» та акцентує увагу на нюансах поверхні, де й приховано «концептуальний надлишок». «В сучасному мистецтві існує парадокс... Ми бачимо дві тенденції – одна до симетричності, інша ж до суцільної поверхні без центру. Вони видаються протилежними, але ці протилежності співпадають... Симетричність [картин] мені не цікава, я одразу починаю блукати по ній поглядом» [2, с. 237–238].

Не можливо не погодитися з думкою, що мистецький твір завершується, а точніше довершується аудиторією (глядачем, слухачем etc.) і інколи перевершує той змістовно-смісловий намір (чи його відсутність), що мав за мету митець. Відтак спроби осягнення глибини задуму, а також блукання периферією поверхні дають змогу множинності сприйняття та подолання власної заскорузлої свідомості. Тут митець та глядач мають об'єднатися. «На картині розміщено темно-синій прямокутник. Під ним, зміщений до периферії полотна – сірий з малюнком у верхній частині. На картині можна помітити й інші деталі, але всі вони прив'язані до двох ганчірок, що перетинають одна одну: лівіше і нижче ганчірок прямокутник з малюнком... Композиція нагадує ферму розміщену на задвірках міської вулиці. Будь-який з предметів можна переміщувати, прибирати, переставляти. Адже художник, створюючи нічого не заявляв, він писав картину відтворюючи певну топографію. Так бачу я. Але, що хоче сказати Раушенберг? Його меседж передається завдяки багноці, що змішана з клеєм, що скочується по полотну. Під впливом погоди багнока може осипатися, розтікатися тощо. Але все про що шкодує сам художник, так це про те, що ви не змогли бути присутніми при творенні полотна у техніці дрипінгу» [1, с. 30]. Для свідомості, що чіпляється за звичне, безуявне зображення полотно буде вказувати лише прямокутники; голова кози («Monogram») позбавить розгляду колажованого підмурку, а п'єса «4'33"» з невловимим вуху звуком та звичкою слухання музичного твору, позбавить сприйняття тих звуків з середовища, що постійно порушують тишу.



Відтак, найочевидніший висновок, якого ми маємо прийти, це те, що сучасне мистецтво з властивим йому продукуванням «концептуального надлишку», привчає свідомість вириватися з тенет усталеного, звичного сприйняття та інакшого погляду на репрезентовану соціальну дійсність. А крайня фігурує в переважній більшості творів навіть, якщо вони є вигадкою, фантазією чи «хворою уявою» митця. Ще один аспект, який варто виснувати з «концептуальної надлишковості» сучасного мистецтва, це його здатність до формування семіотичного розрізнення. Крайнє, не лише дозволяє здійснити акт відмінювання схожості, але й легітимувати інтуїтивні ствердження.

### **Література:**

1. Cage J. On Robert Rauschenberg, Artist, and His Work. *Lectures and writings Silence*. Wesleyan, Published by University Press of New England, 1972. P. 98-109.
2. Kostelanetz R. *Conversing with Cage*. University of Michigan, Limelight Editions, 1988. 299 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-47>

## **КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ НАРАТИВИ КРИЗЬ ПРИЗМУ СУЧАСНОГО ДИЗАЙНУ**

**Дядюх-Богатько Н. Й.**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри графічного дизайну та мистецтва книги  
Українська академія друкарства  
м. Львів, Україна*

У світі з війною в Україні всі чітко розуміють, що відбувається зміна понять. Та філософські пошуки змін наративів у суспільстві активно відбувались з середини ХХ ст. Їх піднімали Жак Дерріда, Жан-Поль Сартр, Жан-Франсуа Ліотар, Жан Бодріяр та інші.

Для мистецтва теорія Жан-Франсуа Ліотара мала величезне значення. Ще в 1979 він стверджував, що всеосяжні істини (великі наративи західної цивілізації), які стверджують, щоб пояснити все – більше не працюють. За ним: великі, підсумовуючі теорії, такі як гуманізм не допомагають нам зрозуміти постійний потік культури, її нескінченні процеси синтезу... Він наполягав на дослідженні культури як процесу, а не речей, і підкреслює соціальні контексти, які формують цей процес. За ним, ми повинні визначити основні наративи, які формують нашу культуру і суспільство, ті наративи, які приховують стільки, скільки ж вони і показують [5, с. 152].

Зміна наративів сильно відчувається в протистоянні тенденцій та трендів дизайну: традиція і сучасність. Для прикладу, в архітектурі традиційно завжди були стіни рівні, особливо вертикалі. Сьогодні в параметричному дизайні стіни пливуть, вертикалі не обов'язкові і часто танцюють. Стеля може демонтувати балки конструкцію, бо стеля прозора, зникає відчуття захисту від середовища. Традиційно стільчик мав передавати відчуття стійкості, міцності, надійності. Сьогодні ж часто стілець неначе висить в повітрі.

У графічному дизайні сучасні книги зроблені наперекір усім правилам. Тепер книга не обов'язково з паперу. Напис тексту вже не обов'язково горизонтальний. Чи ті хто роблять не знають правил, чи ж їм так «подобається»? Ілюстрація може вже не доповнювати текст, а домінувати над ним, як у коміксах. А таке теж купують...

Дорогий одяг вже не мусить бути від «кютюр», щоб почуватись впевнено і щасливо. Літом – чоботи, це стильно. Зривається шаблонність і змінюється, що сезонно тренди.

У промисловому дизайні часто без відео-інструкції неможливо розібрати у призначенні предмету. Добрий дизайн це в першу чергу не естетика, а зрозумілість конструкції. Окрім того важливим є також той момент, що сам дизайн робиться для запуску серії певної продукції (посуд, одяг, меблі, поліграфія), або/та виготовлення одиничного продукту з врахуванням величезної кількості матеріалів та технічних вимог (інтер'єр, костюм, гарнітур). Це робота де художник-дизайнер є невеликою ланкою на великих фабриках, заводах, підприємствах. Але на даний час економічна ієрархія знищила сенс підготовки таких спеціалістів.

Наймасовіший сектор де була до недавнього стабільна робота для дизайнера це веб-дизайн. Стрімкий розвиток за тридцять років, від початкового інженерного користувацького до супер-вишуканих, і знов до простої естетики давав все нові і нові запити. Але суттєві трансформації цей ринок зазнав за рахунок впливу штучного інтелекту та економічному провалу за рахунок нашої країни, як ненадійного партнера.

Сучасному дизайнеру необхідно орієнтуватись в сучасному розумінні філософії, бо як і ринок, глядач також розвивається і також змінюється. Адже є різні люди і різні замовлення. На сьогодні тренди в дизайні середовища, що пропонуються на ринку, це – лофт, брутальний, що є антиподом до затишного, домашнього. Проте це є чужим до нашої політичної ситуації. Адже в час щоденного стресу від повітряних тривог, обстрілів, військових потрясінь, ми прагнемо хоч мінімального відчуття захищеності та домашнього тепла. Та на ринку домінують тенденції світу.

У своїй праці «Симулякри і симуляція» (1981) Бодріяр наводить цілу низку оригінальних суджень і прочитань того, що діється сьогодні у світі, світі, який дедалі більше стає реальнішим за реальний: гіперреальним. І ці його судження мають безпосереднє відношення до дизайну. Він порівнює рекламу зі порнографією: «реклама, подібно до інформації, руйнує

напруження, прискорює інертність... усе це виставляється напоказ точнісінько так, як секс у порнографії, тобто так, що ніхто не вірить цьому, з тією самою втомленою непристойністю» [2, с. 136].

У книзі Бодріяр неначе читає лекцію широкій аудиторії: «На який час припадає «золотий вік» рекламного проекту? На час екзальтації предмета за допомогою відеоряду, екзальтації процесу придбання та споживання за допомогою надмірних рекламних витрат? Хоч би яким був ступінь підпорядкованості реклами капіталу (але цей бік питання – питання соціальних та економічних наслідків впливу реклами – завжди залишався без розв'язку і є, по суті, нерозв'язним), вона завжди була більше, ніж підпорядкованою функцією, вона була дзеркалом, простягнутим світові політичній економіці та товару...» [2, с. 137] Так сучасні дизайнерські проекти у зовнішній рекламі намагаються переступити грань між реальністю і рекламним продуктом, заливаючи фарбою громадський простір, висаджуючи автомобілі на дахи будинків – знищуючи тим грань між реальним життям і насадженням капіталістичного продукту.

Наративи це пов'язані між собою реальні чи не дуже події, враження, які складають враження. Тамара Гундорова каже, що «кітч стає своєрідним подвійним зображенням – називанням і дійством водночас» [3, с. 470]. За Адорно, кожен акт виготовлення в мистецтві – це індивідуальне намагання сказати, чим не є сам виріб і чого він не знає: саме це й становить дух мистецтва. Саме тут міститься ідея мистецтва як ідея відновлення природи, що була пригнічена і втягнена в динаміку історії» [1, с. 181]. Ці теоретичні твердження є прекрасною ілюстрацією для більшості мистецьких творів з декоративно-ужитковим призначенням. Чи твір в дереві чи склі, металі чи у пряжі тут часто ідея може бути як відновлення природи матеріалу, його підкреслення, так і бути пригніченою задумом. Він каже: «історію можна назвати змістом художніх творів. Аналізувати художні твори – означає не що інше, як усвідомити історію, іманентно нагромаджену в них» [1, с. 120–121].

Час стрімкого розвитку штучного інтелекту чи спостерігаємо за феноменом «Смерть митця» і популяризації цих питань [4].

Культура має основоположне значення для побудови ідентичності. Але в нашій державі сильні імперські впливи та колоніальні травми впливали і на її фінансування. Сьогодні культурні установи шукають альтернативні шляхи фінансування. Проте є небезпека, що «хто платить, той і замовляє музику». А тому державне фінансування є необхідним для ідеологічного виховання є нашої молоді та української культури.

### Література:

1. Адорно Т. Теорія естетики: монографія. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 518 с.
2. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція: монографія. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.

3. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. Київ: Грані-Т, 2013. 548 с.
4. Дерезевіч В. Смерть митця: монографія. Київ: Yakaboo Publishing, 2021. 368 с.
5. D'Alleva A. Methods & Theories of Art History. London: Laurence King Publishing Ltd, 2005. 186 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-48>

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗРОБКИ ДИЗАЙНУ ІНКЛЮЗИВНИХ ЗАСТОСУНКІВ**

**Львіна І. О.**

*студентка I курсу магістратури  
факультету технологій та дизайну*

**Дерман Л. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,  
завідувач кафедри дизайну*

*Український державний університет імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

У сучасному світі вже створено велику кількість ресурсів для презентації або структурування інформації. При цьому потреба в різних платформах, наприклад таких як сайти чи додатки продовжує рости. Сучасні дизайнери зобов'язані не тільки вміти створювати естетично привабливі роботи, а й потурбуватися про зрозумілий та зручний інтерфейс для користувача.

Продовжуючи думку про зручність, варто наголосити, що всі люди достатньо різні, тож потребують різних інструментів адаптованих до їх потреб. Так само, як суспільство турбується про безбар'єрний простір на вулицях, важливо попіклуватися про зручність користувацького досвіду на інтернет просторі.

Важливість зручності інтерфейсів для користувачів безперечно важлива, адже це впливає на підвищення конверсії ресурсу. Наголосимо, що всі люди різні, тому потрібно враховувати, що різноманітність індивідуальних потреб вимагає відповідних умов.

Так само, як проєктується безбар'єрне середовище: створюються пандуси, тактильні доріжки тощо, так і інтерфейси повинні враховувати інклюзію.

Зазначимо, що інклюзивний дизайн – це британський термін. У Великобританії та США ця концепція має різні назви: «інклюзивний

дизайн» і «універсальний дизайн». Однак обидва терміни об'єднані поняттям «дизайн для всіх» [1, с. 19].

Інклюзивний дизайн – це проєктування про універсальність та доступність для максимального більшого кола людей. Проте є і окремі розробки, такі як годинник зі шрифтом Брайля, що також є інклюзивним, проте для вузького кола людей, оскільки він призначений для людей з порушенням зору.

Інклюзивний дизайн зорієнтований на доступність для людей з порушення опорно-рухового апарату, зору, слуху, людей з когнітивними порушеннями, користувачів похилого тощо [2].

Основними принципами інклюзивного дизайну є: простота та інтуїтивна зрозумілість, варіативність способів використання, терпимість до помилок, практичні розміри [3, с. 20].

В Україні, як і в інших країнах запроваджуються стандарти щодо інклюзивного дизайну. Тож для створення інклюзивного продукту у UX/UI дизайні важливо дотримуватися правил колірної контрасту, розмірів і відстаней, читабельності шрифтів, застосування додаткових елементів для створення варіативності [4]. Все це покликано покращити загальний вигляд та користувацький досвід.

Розробка дизайну інклюзивних застосунків є складним та важливим процесом, спрямованим на створення середовища, яке було б доступним і зрозумілим для всіх користувачів. Для прикладу є веб-сайти, які доступні лише для людей з ідеальним зором. Однак, якщо зір навіть трохи падає, деякі елементи стають нечіткими, що може призводити до помилок при натисканні кнопок. Коли користувачам доводиться змружувати очі або відгадувати причину появи певного повідомлення на сайті, це вже не можна вважати інклюзивним дизайном. Це також про доступність для всіх людей, незалежно від того, з яких пристроїв вони переглядають сайт, з телефону, старого комп'ютера тощо. За допомогою веб-доступності ми не дискримінуємо людей.

Основні особливості розробки інклюзивних застосунків полягають у врахуванні різноманітних фізичних, психологічних та інших характеристик користувачів, а також у забезпеченні їхнього повного включення та комфорту під час використання. Існують певні стандарти, що стосуються веб-доступності, Серед них: Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) (Керівництво із доступності веб-контенту). Компанія розробила стандарти з доступності, що стосуються питань того, як створити доступні браузері, як зробити загальнодоступними редактори контенту (наприклад, Microsoft Word Online або Google-таблиці) та як розробляти зручний веб-контент (сайти і мобільні додатки тощо).

При розробці інклюзивних застосунків важливо враховувати такі аспекти як: доступність, універсальність та партисипація, тобто залучення до експертизи дизайн-продукту користувачів з інвалідністю, забезпечуючи їхню участь у визначенні потреб та випробуванні прототипів застосунків.

Розвиток інклюзивних застосунків у сучасному суспільстві є надзвичайно важливим завданням з погляду забезпечення рівних можливостей та доступності для всіх груп населення, незалежно від їхніх фізичних, психологічних чи інших особливостей. Цей аспект виявляє особливе значення в освітньому процесі, де створення інклюзивних застосунків відкриває можливості для навчання та розвитку кожної дитини, незалежно від її індивідуальних потреб та можливостей.

Так інклюзивні застосунки Інклюзивні можуть бути цікаві та потрібні не тільки для пересічного споживача, а і в освітній сфері. Вони дозволяють забезпечити доступність навчання для учнів з різними формами інвалідності, враховуючи їхні потреби. Це може бути досягнуто через розробку спеціальних програм та матеріалів, які враховують потреби різних категорій учнів, а також через використання спеціалізованих технологій, які забезпечують доступність навчального контенту для всіх користувачів.

Крім того, розробка інклюзивних застосунків у освіті сприяє створенню сприятливого середовища для навчання та соціалізації всіх учнів, підвищуючи загальний рівень взаєморозуміння та толерантності в суспільстві. Це дозволяє кожній дитині відчувати себе повноцінним учасником освітнього процесу та сприяє її загальному розвитку та самореалізації. Розробка інклюзивних застосунків в освіті є важливим напрямом розвитку, який сприяє забезпеченню рівних можливостей та доступності для всіх учнів, сприяє їхньому повноцінному розвитку та інтеграції в суспільство. Зокрема, створення доступних навчальних матеріалів, адаптованих до потреб різних груп учнів, дозволяє забезпечити повноцінну освіту для дітей з інвалідністю та інших вразливих категорій.

Розробка дизайну інклюзивних застосунків у сучасному суспільстві, особливо в контексті умов російсько-української війни і повоєнного відновлення, є надзвичайно важливою з точки зору забезпечення рівних можливостей, включеності та підтримки всіх громадян, незалежно від їхньої фізичного, психологічного стану.

Проектування інклюзивних застосунків сприяє створенню доступного середовища для всіх членів суспільства, у тому числі для людей з інвалідністю або тимчасовими обмеженнями. Це дозволяє їм активно брати участь у різних сферах життя, включаючи освіту, роботу та соціальні і культурні заходи.

Отже, розробка інклюзивних застосунків є не лише актуальною, але й необхідною у військовий період та після його завершення, оскільки вона сприяє створенню більш справедливого, рівноправного та згуртованого суспільства.

Зауважимо, що інклюзивний дизайн має певні переваги, адже направлений на охоплення більшої аудиторії. При цьому, варто завжди враховувати потенційну аудиторію того чи іншого інформаційного ресурсу [5, с. 154].

### **Література:**

1. Абромісова І.Д., Кизимчук О.П. Інклюзивний дизайн та його використання. *Стан і перспективи розвитку хімічної, харчової та парфумерно-косметичної галузей промисловості*: матеріали наук.-практ. конф., (Херсон, 5-6 липня 2019). Херсон: ХНТУ, 2019. С. 19-20
2. Інклюзивний дизайн: додавання цінності бренду за допомогою маркування продуктів. ДОМІНАНТА. URL: <https://dominokiev.com.ua/news/inklyuzivniy-dizayn-dodavannya-tsinnosti-brendu-za-dopomogoyu-markuvannya-produktiv> (дата звернення: 03.11.2023).
3. Дерман, Л. М. Концепції універсального дизайну в моді XXI століття: філософсько-антропологічний аналіз. *Збірник наукових праць «Гілея: науковий вісник»*. 2020. Вип. 158. С. 21-25
4. Інтерфейс для всіх. Чому варто зробити свій цифровий продукт інклюзивним. ПРОЕКТОР МАГ: URL: <https://prjctr.com/mag/why-inclusive> (дата звернення: 04.11.2023).
5. Інклюзивний веб-дизайн. Дія.Освіта: URL: <https://osvita.diia.gov.ua/courses/inkluzivnij-vebdizajn> (дата звернення: 04.11.2023).
6. Чемерис Г. Ю. UX/UI дизайн: навчальний посібник для здобувачів ступеня вищої освіти бакалавра спеціальності «Дизайн» освітньо-професійної програми «Графічний дизайн». Запоріжжя: ЗНУ, 2021. 290 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-49>

## **ПРИРОДНІ АНАЛОГИ У ДИЗАЙНІ: МЕТОДИ МОДЕЛЮВАННЯ ОБ'ЄКТІВ**

**Кривенко О. В.**

*доктор технічних наук, професор,  
професор кафедри архітектурних конструкцій*

**Жу Чанпу**

*аспірант кафедри основ архітектури  
та архітектурного проектування  
Київський національний університет будівництва і архітектури  
м. Київ, Україна*

У сучасному світі дизайн відіграє ключову роль у створенні унікальних та функціональних об'єктів, що відображають потреби та уподобання суспільства. Одним із інноваційних підходів до моделювання об'єктів сучасного дизайну є використання природних

аналогів, що є важливим кроком до створення більш стійкого та гармонійного світу з багатьох причин, серед них:

- унікальність та оригінальність: природні форми, текстури, кольори та матеріали мають неповторну красу та гармонію, що можуть надати об'єктам дизайну унікального та оригінального вигляду;

- екологічна стійкість: використання природних аналогів у дизайні сприяє екологічній стійкості та зменшенню негативного впливу на навколишнє середовище;

- психологічне благополуччя: природа має заспокійливу та надихаючу дію на людину, використання природних аналогів у дизайні допомагає створити комфортне та гармонійне оточення для підвищення емоційного комфорту;

- інноваційний підхід: у сучасному світі, де технології розвиваються швидкими темпами, використання природних аналогів у дизайні забезпечить новаторський підхід, який відрізняється від традиційних методів та приносить свіжий погляд на створення об'єктів дизайну.

У цій статті ми розглянемо різноманітність методів моделювання з використанням природних аналогів та їх значущість для сучасної практики дизайну.

Основними напрямками розвитку застосування природних аналогів у сучасному дизайні є створення подібних до природних форм чи образів об'єктів дизайну, а також відтворення конструктивної будови чи технологічних рішень. Застосування природних аналогів досліджуються у відповідних напрямках дизайну: біоморфізм, органічний дизайн, біоніка, біомімікрія, біокліматичне моделювання. Теоретичні аспекти відтворення природних форм у дизайні аналізуються у дослідженнях [1–3].

Як зазначено в [4, стор. 29], моделювання – це метод створення й дослідження моделі, для наочного уявлення будь-якого процесу. За допомогою моделювання можуть досліджуватись різні об'єкти дизайну. Фрагментарність методу моделювання не дозволяє одержувати цілковитого знання, а при поєднанні з іншими методами дослідження метод моделювання є більш повним.

Загальнонаукові методи дослідження, до яких відносяться методи емпіричного (експеримент, спостереження, порівняння, вимірювання) та теоретичного дослідження (аналіз, синтез, абстрагування, узагальнення тощо) можуть використовуватись для обґрунтування та формування рішень дизайну. Вони є важливими інструментами в процесі моделювання, що забезпечують шляхи, цілі та рекомендації при розробці об'єктів дизайну. Скерувувати дизайнера до відповідного вирішення наявної задачі, щоб зменшити перешкоди та складності при застосуванні рішень дизайну на основі природних аналогів, є метою застосування загальнонаукових методів дослідження.



Для дизайну, визначальним є розробка систем реалізації концепцій в процесі створення об'єкта, що дає можливість не тільки здійснювати аналітичні міркування, а й генерувати ідеї. Загальнонаукові методи дослідження можуть забезпечити теоретичне підґрунтя для технологічного чи конструктивного формування об'єктів дизайну, а художньо-творча основа рішень дизайну може бути вирішена за рахунок спеціальних методів дослідження.

В дослідженні [5, стор. 9] стверджується, що методи прогнозування структури чи форми об'єктів для розробки базової моделі на передпроектних стадіях дизайну є важливими, тому що естетичні характеристики та зовнішня форма об'єкту дизайну закладається на ранніх етапах моделювання чи проектування. У більшій мірі це процес, що ґрунтується на творчій уяві, коли застосування загальнонаукових методів дослідження зазвичай не дає цікавих, інноваційних рішень дизайну. Для пошуку нетривіальних ідей можуть застосовуватись спеціальні методи дослідження, на основі методів творчості, що проаналізовано в [5, стор.12]:

- методи з аналізу поставленого завдання в ході моделювання (навідне завдання-аналог, зміна формулювання завдання, навідні питання, перелік недоліків);

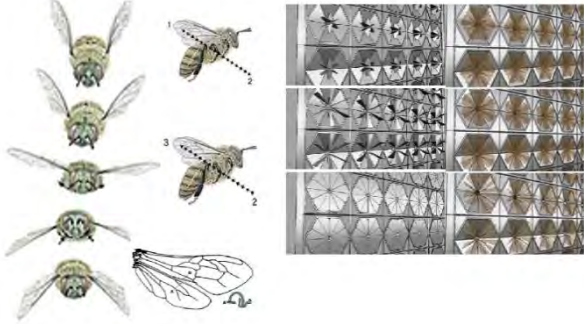
- методи активізації дизайн-діяльності (аналогії, асоціації, неології, евристичне комбінування, використання передових технологій);

- методи, що дають нові парадоксальні рішення (інверсія, емпатія, мозкова облога, карикатури та інші);

- методи математичного аналізу (семикратний пошук, побудова матриць та мереж взаємодії, генерування ідей на основі побудови діаграм);

- методи, що використовують професійні ігри (написання сценаріїв, ігровий метод імітації тощо).

При моделюванні об'єктів дизайну на основі природних аналогів відбувається робота із багатьма параметрами з різних напрямів, що ускладнює пошук саме творчої ідеї. Зазначені вище спеціальні методи досліджень направлені на активізацію дизайн-діяльності, активізацію творчої фантазії дизайнерів. До прикладу у таблиці 1 проаналізоване рішення дизайну сонцезахисних пристроїв на основі природного аналогу [6], що розроблене при застосуванні спеціальних методів дослідження.

Застосування спеціальних методів дослідження (для пошуку творчих ідей)	
Методи	Рішення
Аналогія Біонічний	Конструктивний аналог кріплення крил бджоли до тіла, що вільно рухаються вгору і вниз, вперед і назад, скручуються та обертаються
Використання передових технологій	Використання програмного забезпечення Grasshopper для моделювання та імітації руху крил бджоли плагін Galapagos для оптимізації кутів модулів залежно від положення Сонця
	

**Рис. 1. Дизайн-моделювання динамічних сонцезахисних конструкцій на основі аналога – крил бджоли [6]**

Використовувався природний аналог крил бджоли: кожне крило бджоли прикріплене до тіла біля основи і може вільно пересуватися вгору і вниз, вперед і назад, а також повертатися або обертатися. Як творчий метод також дизайнерами використовувалися сучасні технології – програмне забезпечення Grasshopper для моделювання руху крил бджоли, на основі чого був змодельований шестикутний модуль. Оптимізація кутів, які ці модулі приймають залежно від положення сонця та пори року, була виконано за допомогою плагіна Galapagos .

Підсумовуючи, слід зазначити, що впровадження рішень дизайну на основі природних аналогів займає своє місце відповідно із актуальними запитами розвитку сучасного суспільства та знаходяться на етапі еволюції впровадження ефективних методів прийняття рішень. Широке коло сучасних творчих методів моделювання дають засоби у перетворенні завдання з дизайну на легше та доступне для вирішення, щоб вибудувати початкові дизайн-ідеї для подальшого доопрацювання за рахунок інших загальнонаукових методів дослідження.

### Література:

1. Михайленко, В. С. Основи біодизайну: навч. посібник / В. С. Михайленко, О. В. Кащенко. – Київ: Каравела, 2011. – 224 с.
2. Кащенко О.В. Формоутворення в дизайні та архітектурі на основі моделювання біопрототипів: дис. д-ра техн. наук ... 05.01.03. Київ: КНУБА, 2013. 328 с.
3. Кривенко О.В. Структурно-функціональне моделювання біокліматичних висотних будівель: дис. ... доктора техн. наук 05.01.03. Технічна естетика. Київ: КНУБА, 2021. 385 с.
4. Грабченко А.І., Федорович В.О., Гарашенко Я.М. Методи наукових досліджень: Навч. посібник. – Х.: НТУ «ХПУ», 2009. – 142 с.
5. Чупріна Н.В. (2017). Сучасні технології дизайн-діяльності: навч. посіб. / Н.В. Чупріна, Т.В. Струмінська. – К.: КНУТД, 2017. – 416 с.
6. Bionic Architecture. URL: <https://www.faezehtaba.com/page3.html/> (дата звернення: 21.04.2024).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-50>

## АКТУАЛЬНІСТЬ РОЗВИТКУ ЕТНОКОНТЕНТУ В ДИЗАЙН-ОСВІТІ УКРАЇНИ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

**Павлунь В. Р.**

*старший викладач циклової комісії дизайну  
Рівненський економіко-технологічний фаховий коледж  
м. Рівне, Україна*

Розвиток дизайн-освіти в Україні передбачає як інтеграцію світового досвіду, так й апробацію національної моделі з урахуванням особливостей українського менталітету, світобачення, ціннісно-естетичних пріоритетів споживачів. З огляду на художню природу дизайнерської діяльності, національно-ідентифікуючим чинником дизайн-освіти вважаємо актуалізацію світоглядно-художнього потенціалу традиційної української культури у її регіональній різноманітності та діалозі з сучасним культурним контекстом.

Теоретико-методологічне обґрунтування актуальності розширення етноконтенту дизайн-освіти в Україні спонукає до конкретизації дефініції вихідного поняття. Так, за визначенням О. Фурси, дизайн-освіта – це поєднання професійної освіти і дизайну, «складна, відкрита, нелінійна, адаптивна, саморозвивальна система взаємопов'язаних елементів, якій властива динамічність у розвитку й функціонуванні, збереження національних традицій, художньо-естетична, психолого-педагогічна та економічна детермінованість» [7, с. 10, 14, 16, 25–26].

Згідно з твердженням В. Титаренко, дизайн-освіта – це «цілеспрямована художньо-проектна діяльність, що поєднує професійні та наукові знання на основі розуміння проблем людського життя» і «виконує художньо-комунікативну функцію» [6, с. 288].

Отже, розгляд дизайн-освіти як системи спонукає до обґрунтування актуальності розширення її етноконтенту як в діахронічному, так і синхронічному функціональних вимірах. Згідно першого, актуальність розвитку етнокультурного наповнення умотивується спадкоємністю традицій, сформованих у межах майстерень і художньо-промислових шкіл наприкінці ХІХ – у першій третині ХХ ст. Так, співпраця професійних митців і народних майстрів характеризувала діяльність майстерень А. Семигратової та Є. Прибильської у селі Скопці, княгині Н. Яшвіль у селі Сунки (Полтавська губернія), Н. Давидової у селі Вербівка (Київська губернія) [2, с. 112–116; 9, с. 151], Харківської [4, с. 87–88], Кам'янець-Подільської художньо-промислових шкіл [9, с. 150], Межигірського керамічного технікуму (1923–1930), навчально-ткацьких майстерень у Дігтярах (нині Чернігівська обл.) [4, с. 93–95]. Чільне місце звернення до традицій української народної культури посіло в діяльності деревообробних, різьбярських, гончарних, килимарських, ткацьких шкіл в Галичині [9, с. 155–156]. Актуалізацією традицій «народної ноші» у виготовленні сучасного міського вбрання позначена діяльність середньої школи сестер Василянок у Львові, де oprіч оволодіння кравецьким ремеслом вивчали етнографію та історію народного строю. Провідна роль в інтеграції форм, конструкції, декору народного костюма у посвяднений сучасний одяг належала промисловій школі кооперативу львівського жіноцтва «Труд» і жіночому промислому кооперативу «Українське Народне Мистецтво», що діяв у 1922–1939 рр. [5, с. 8–9]. Утвердженню етнокультурних пріоритетів художньо-промислової освіти сприяла Художньо-промислова школа у Львові [9, с. 155].

Окрім тягlostі національних дизайнерських освітніх традицій, обґрунтуванням з позицій системно-синергетичного підходу доцільності розширення етноконтенту дизайн-освіти в Україні є необхідність урівноваження інтеграційних і диференційних процесів, традицій і новацій у поступальному розвитку складноорганізованих соціокультурних систем.

У «зовнішньому функціонуванні» українських дизайну і дизайн-освіти звернення до етнокультурної спадщини сприяє їх самовизначенню у світовому культурному просторі, важливому в добу глобалізації та агресивної експансії маскультурних зразків. Так, варто погодитись із В. Даниленком, що «дизайн має двоїсту природу з огляду на об'єднано-роз'єднані процеси, що відбуваються у світі: з одного боку, він сприймає від навколишнього світу інтеграційні, міжнародні віяння та, модифікуючи їх, віддає у тому ж інтернаціональному вигляді. З іншого боку, дизайн намагається творити й у річищі пошуків власної ідентичності

окремих націй, відтворюючи у своєму продукті унікальність» [1, с. 26–27]. Принагідно відзначимо, що етнокультурна орієнтованість є ознакою зрілості освітньої системи, утвердження національної самобутності на ґрунті засвоєння світового досвіду.

Розширення етноконтенту дизайн-освіти знаходить обґрунтування у розумінні традиції як відкритої динамічної системи, здатної до продукування нових культурних форм [10, р. 37].

У формуванні етноорієнтованої моделі дизайн-освіти апелюємо до положень теорії культурного діалогізму, згідно якої вищими формами осягнення етнокультурної спадщини є *діалог*, в якому «художник (суб'єкт) ставиться до традиції як до рівноправного суб'єкту» і «*перевтілення*», що дозволяє «будувати нові <...> моделі», зберігаючи зв'язок із етнокультурою «на рівні емоційного та інтелектуального відлуння» [3, с. 20, 22–23]. Переконані, що найбільш ефективною формою актуалізації етнотрадицій в дизайн-освіті є їхнє осмислення як ресурсного комплексу в єдності духовно-світоглядних, знаково-символічних, формальних складників.

Зважаючи на видову специфіку дизайну, диференціюємо кілька рівнів інтеграції етнокультурного досвіду у сучасний дизайн-освітній контент:

- осягнення етнокультури в її різноманітних проявах (обрядовості, звичаєвості, фольклорі, народній архітектурі, декоративно-ужитковому мистецтві) та формування світоглядно-ціннісної орієнтованості студентів на національно-маркований, «людиновимірний», «художньо насичений дизайн» [8, с. 47];

- актуалізація семіосфери, архетипів, символів етнокультури в системі сучасних візуальних кодів, згідно сучасних технічних вимог;

- адаптивне застосування народномистецьких принципів формоутворення і стилізації, творче осмислення народномистецьких композиційних схем;

- актуалізація і творча інтерпретація національної орнаментики;

- творче осмислення народномистецької колористики;

- застосування характерних для народного мистецтва матеріалів, фактур, текстур;

- розробка графем кириличних шрифтів;

- творче осмислення традицій національного українського костюма в дизайні сучасного одягу;

- інтеграція етномаркованих елементів в сучасне предметно-просторове середовище.

### Література:

1. Даниленко В.Я. Дизайн України у світовому контексті художньо-проектної культури ХХ ст. (національний та глобалізаційний аспекти): дис. ... докт. мистецтвознавства: 05.01.03 – технічна естетика. Львів: ЛНАМ, 2006. 375 с.

2. Кара-Васильєва Т. Формування дизайну в Україні художниками авангарду. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: зб. наук. пр.* / Інститут проблем сучасного мистецтва, НАМ України ; за заг. ред. М. І. Яковлева. Київ: Фенікс, 2012. С. 111–121.
3. Петрова О. Функціонування етнохудожньої традиції в професійному образотворчому мистецтві (на матеріалі національних шкіл 60–80 років): автореф. дис. ... д-ра філос. наук. Київ: НАН України ; Інститут філософії, 1993. 39 с.
4. Соколюк Л. Шляхи становлення українського дизайну. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: зб. наук. пр.* / Інститут проблем сучасного мистецтва, НАМ України ; за заг. ред. М. І. Яковлева. Київ: Фенікс, 2012. С. 84–110.
5. Стефанишин Л. Взаємодія професійної освіти і народного мистецтва в практиці моделювання одягу та ручних робіт українців Східної Галичини першої третини ХХ ст. *Вісник Прикарпатського університету: наук. журнал.* Івано-Франківськ, 2008. Сер.: Мистецтвознавство. Вип. 14. С. 6–11.
6. Титаренко В. П. Розвиток дизайн-освіти у вищих навчальних закладах України. *Наукові записки.* Серія: педагогіка. 2016. № 2. С. 287–290.
7. Фурса О. О. Тенденції розвитку дизайн-освіти в Україні (друга половина ХХ – початок ХХІ століття): дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.01, Житомир: держ. ун-т ім. Івана Франка. Житомир, 2014. 400 с.
8. Цідило І. Етно-дизайн у формуванні інформаційно-графічної культури майбутнього дизайнера. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.* Серія: Педагогіка. 2013. № 4. С. 44–50.
9. Шмагало Р. Історичний розвиток, структурування та методологія дизайн-освіти в Україні кінця ХІХ – середини ХХ ст. *Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: зб. наук. пр.* / Інститут проблем сучасного мистецтва, НАМ України ; за заг. ред. М. І. Яковлева. Київ: Фенікс, 2012. С. 132–171.
10. Pye L. *Politics, Personality, and National Building.* New Haven and London, 1962. 568 p.

## ЛІНОГРАВЮРА У ГРАФІЧНОМУ ДИЗАЙНІ ХХІ СТОЛІТТЯ

**Первих І. І.**

*аспірантка кафедри графічного дизайну*

*Науковий керівник: Сбітнєва Н. Ф.*

*кандидат мистецтвознавства, професор,*

*декан факультету дизайну*

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

*м. Харків, Україна*

Принцип друку використовувався людьми протягом століть [1, с. 159]. Серед різноманіття технік високого друку поширення набули: ксилографія, цинкографія, висока гравюра на металі, гравюра на картоні, ліногравюра. На сьогодні високий друк у поліграфічній промисловості повністю витіснений офсетним або цифровим видами друку і не використовується за своїм основним призначенням. Водночас, в контексті творчих малотиражних проєктів високий друк застосовується графічними дизайнерами для досягнення певної естетики ручного виробництва.

Одним з найбільш популярних засобів handmade в графічному дизайні є техніка ліногравюри. Ця техніка високого друку виникла на межі ХІХ–ХХ століть і набула популярності в 20-30-х роках ХХ століття. Ліногравюра вперше була використана для друку плакатів німецької групи художників «Most». До середини ХХ століття сформувалося кілька графічних шкіл, які успішно розвивали мистецтво ліногравюри. Як приклади можна навести бразильський «Клуб друзів гравюри», «Майстерня народної графіки» в Мексиці, «Видавництво Мартіна Фабіані» в Парижі [2, с. 169]. Лінорит вважався більш доступним і простим аналогом ксилографії і широко застосовувався у дизайні плакатів, обкладинок та ілюстрацій дитячих книг. Технологія створення ліногравюри досить проста: малюнок вирізається на твердому зашліфованому лінолеумі за допомогою спеціальних різців – штихелів. Далі поверхню лінолеуму покривають валиком тонким шаром фарби – таким чином на вирізані місця фарба не потрапляє. Відбиток отримують в результаті притиснення матриці до паперу. Перший відтиск вважається оригіналом, однак форма з лінолеуму дозволяє створити до 500 якісних відбитків.

У ХХІ столітті дизайнери прагнуть до самовираження, чого важко досягти за допомогою лише стандартних цифрових інструментів. Ліногравюра використовується для створення постерів, обкладинок книг, ілюстрацій, логотипів, шрифтів та інших графічних об'єктів, надаючи їм характерного рукотворного вигляду. Прикладом використання образних можливостей лінориту є акцидентний шрифт

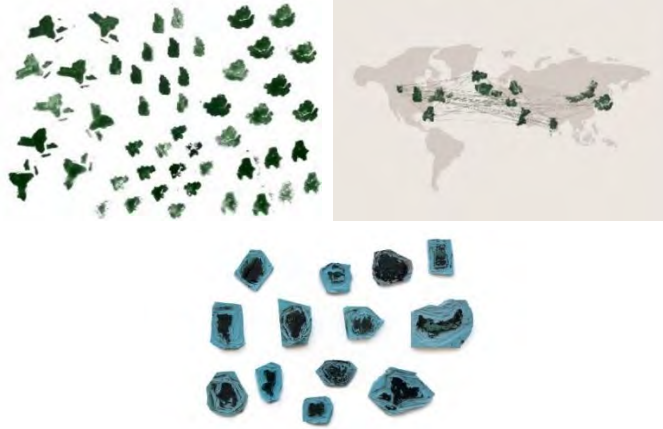
«Сорока» від дизайнера Д. Дутки, натхненний екслібрисами українського художника-графіка Б. Сороки (Іл. 1).



**Іл. 1. Д. Дутка. Акцидентний шрифт «Сорока». 2017 р.**

Дослідниці О. Храмова-Баранова, І. Яковець у статті «Художньо-естетичне значення техніки ліногравюри в розвитку мистецтва і дизайну в Україні» стверджують, що «...сучасним митцям, дизайнерам слід звернути увагу на вже давно існуючий вид графіки та створювати симбіоз технологічного розвитку з мистецтвом для створення авторських дизайнерських об'єктів, адже технології дають змогу відсканувати лінірит та надрукувати на будь-якій поверхні» [3, с. 107]. Т. Кальная у праці «Техніки високого друку» зазначає: «Масовий тираж та малий формат роблять естамп сучасним, який легко інтегрується у всі сфери життя» [1, с. 159]. У ХХІ ст. естамп вже не є засобом відтворення, а виступає самостійним творінням. Найцікавіші творчі задуми можна втілити лаконічними засобами лініриту. Дизайнерка К. Шевчун використала техніку штампування для візуалізації ідеї проєкту «IknowthatIamnotalone», мета якого – передати відчуття самотності під час пандемії Covid-19 і, водночас, відчуття зв'язку з людьми, які далеко фізично. Кожен відтиск символізує близьку людину авторки проєкту і за формою нагадує певний населений пункт (Іл. 2).





**Іл. 2. К. Шевчун. Відтиски для проєкту «IknowthatIamnotalone». 2023 р.**

Ліногравюра надає широкі можливості для художнього вираження простими засобами (площинні плями, чіткі штрихи, контрастність). Попри численні переваги, лінорит – складна техніка, яка не пробачає помилок. Лише одним неправильним штрихом можливо повністю зіпсувати матрицю. Саме тому окрім рукотворної ліногравюри популярністю користується її імітація за допомогою засобів комп’ютерних технологій. Прикладом може слугувати оформлення науково-популярного видання «501 факт, який треба знати з... історії України», до якого Я. Мозиль розробила ілюстрації – стиль лінориту відсилає до попереднього століття, що вдало підходить для книги на історичну тематику (Іл. 3).



**Іл. 3. Я. Мозиль. Сторінка книги «501 факт, який треба знати з... історії України». 2023 р.**

Правильне використання інструментів програмного забезпечення дозволяє створити зображення, яке зовнішньо не відрізняється від друку – лаконічність, насиченість, різкі контрасти кольорів [1, с. 160]. Єдиною відмінністю є характерний відтиск на папері від пресу, який лишається при друку оригіналу.

Підсумовуючи, техніка лінориту за столітній період свого розвитку пройшла шлях від допоміжного інструменту тиражування, до засобу художньо-естетичної виразності. У ХХІ ст. ліногравюра зазнала якісних змін: збільшення кількості деталей, ускладнення колірних рішень, зміна фактури відбитку. Розширилось поле використання техніки як додаткового засобу виразності при створенні ілюстрації, шрифтів, елементів айдентики тощо. Подальші наукові дослідження щодо застосування лінориту у графічному дизайні дозволять прослідкувати аспекти інтегрування техніки у дизайн-проекти та прогнозувати тенденцію на використання ліногравюри в українському графічному проектуванні.

### **Література:**

1. Кальная Т. Техніки високого друку. *Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації: матеріали міжнар. наук.-практ. інтернет-конф.* (Переяслав, 29 січ. 2021 р.). Переяслав, 2021. Вип. 67. С. 158–162. URL: <http://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/6773> (дата звернення 17.03.24).
2. Yusupov Z. Graphics (linocut. Ofort. Lithography). *InScience*. 2022. Vol. 3, № 3. P. 167–170. DOI: 10.47689/2181-1415-vol3-iss3/S-pr167-170.
3. Храмова-Баранова О.Л., Яковець І.О. Художньо-естетичне значення техніки ліногравюри в розвитку мистецтва і дизайну в Україні. *Культура і сучасність: альманах*. 2020. № 2. С. 104–108.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-52>

## **СУЧАСНІ СКЛАДОВІ У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ ІНТЕР'ЄРНОГО ПРОСТОРУ ІЗ ВИКОРИСТАННЯМ АРТ-ОБ'ЄКТІВ**

**Пилипчук О. Д.**

*кандидат технічних наук,*

*доцент кафедри дизайну*

*Київський національний університет будівництва і архітектури*

*м. Київ, Україна*

Протягом усієї історії мистецтво та архітектура тісно взаємодіяли та впливали один на одне [9]. В останні роки цей зв'язок став ще тіснішим.

Сучасні дизайнери та художники співпрацюють у проектах, мета яких – стерти кордони між мистецтвом та архітектурним середовищем, створюючи захоплюючі та інтерактивні простори, що кидають виклик традиційному розумінню існування та значення мистецтва із унікальною системою просторово-пластичних значень [7]. В цьому контексті дизайнер повинен вміти не тільки інтуїтивно сприймати, а й аналізувати та моделювати відносини між простором та середовищним наповненням, що має визначити високий професійний рівень.

У сучасних просторових рішеннях інтер'єру домінуючу роль відіграє загальна образність інтер'єрного простору, яка знаходить своє яскраве вираження у сучасних елементах дизайну та арт-об'єктах [10]. У сучасному інтер'єрі арт-об'єкт відрізняється від традиційних форм мистецтва експериментальним характером та синтезом різних художніх практик та технологій [6]. Він унікальний, нефігуративний і часто провокаційний. В цілому, арт-об'єкт – це самостійний твір мистецтва, створений художником для естетичного сприйняття та впливу на глядача. Він може бути як традиційним, так і концептуальним, різноманітним за формою, стилем, функцією та смисловими компонентами. Арт-об'єкт навмисно створюється художником для естетичних цілей і має самостійну художню цінність. У цьому контексті необхідно уточнити та сформулювати сутність спільних завдань у дизайні інтер'єру із використанням різних видів арт-об'єктів як видів просторового мистецтва. Використовуючи спільну фундаментальну концептуальну основу, ці моменти перетину розкриваються через стилістичні, концептуальні та композиційні відповідності.

Універсальні якості та характеристики інтер'єрного простору в рамках дизайну, включають мінливість, здатність до трансформації, можливість комбінування та гнучкість. Крім того, необхідна адаптованість, пропорціональність, відповідність та функційна необхідність інтер'єрному простору, зберігаючи при цьому естетичний вплив на глядача. Для арт-об'єкту, як форми художньо-образотворчого вираження, гармонія та її композиційно-конструктивні властивості об'єднуються через загальну ідею та задум у загальній взаємодії.

Результати аналізу сучасних теоретичних досліджень, мистецьких та проектних практик, а також результати попередніх досліджень автора допомогли визначити основний ряд складових, що є необхідними у розкритті індивідуалізації та унікальності в оформленні інтер'єрного простору із впровадженням різних видів арт-об'єктів для досягнення візуального балансу та гармонії в просторі, а саме:

- Привнесення певних стилістичних характеристик у простір із урахуванням певної стилістики арт-об'єкту, з метою утворення відповідних стилістичних ознак в контексті дизайну середовища [2].
- Врахування концепції художньо-просторового середовища. Програмність у створенні активної виразності арт-об'єкту і

інтер'єрного простору для розкриття творчого задуму, а також для формування необхідного образу.

- Залучення функції (утилітарної та естетичної) арт-об'єкту в інтер'єрне середовище, що включає – надихання і мотивацію, інформаційність, створення відповідної візуальної атмосфери та ін. [3].

- Застосування композиційно-просторової організації інтер'єру (динамічна, ритмічна, масштабна, пропорційна тощо) із впровадженням в нього арт-об'єктів, що включає наступні аспекти: цілісність, системність, структурність та відповідність принципам композиції [2].

- Врахування характеристики арт-об'єктів – вид, жанр, стиль, напрямок, композиція, пластичне рішення, функція, розмір, пропорції, колорит, текстура, фактура та ін.

- Залучення інноваційних технологій: штучний інтелект, різні види комп'ютерних програм, новітні матеріали, які можуть сприяти пошуку ідей, бути засобами натхнення та концепцій, сприяти створенню функціонально ефективних сучасних інтер'єрних просторів із використанням арт-об'єктів [1; 4; 8].

- Відповідність програмі сталого розвитку яка передбачає створення комфортного інтер'єру приміщень різних типів, де необхідними складовими є екологічність, безпека, візуальна екологія і характеризуються пропагандою більш справедливого, інклюзивного, екологічно відповідального стійкого світу [5].

- Уважність до варіативності та трансформації арт-об'єкта в інтер'єрному просторі із можливістю його комбінування, а також адаптивності арт-об'єкта зі здатністю органічно і гармонійно вписуватись у конкретний інтер'єрний простір, доповнюючи та підсилюючи його [4].

Планування дизайнерського рішення інтер'єру із включенням різних видів арт-об'єктів з використанням основних взаємодоповнюючих вищесказаних складових є одним з інструментів, що естетично впливають на навколишній простір інтер'єру. Такий підхід сприяє досягненню гармонії, психофізіологічного балансу та натхнення, а також відповідності законам «краси» у дизайні.

Відповідно, визначені в ході аналізу основні складові формування дизайну інтер'єру та взаємодія із сучасними арт-об'єктами демонструють зростаючий акцент на інтеграції образотворчого мистецтва в дизайн інтер'єру, виявляючи бажання створювати виразні, персоналізовані та візуально привабливі простори. Також, визначені складові можуть бути рекомендовані до застосовування дизайнерам та художникам у практичному використанні, як універсальні засоби впровадження різних видів, жанрів та напрямків об'єктів сучасного мистецтва (Арт-об'єктів) у процесі і на стадії проектування інтер'єрів різних типів з метою загальної гармонізації концептуальних складових предметно-просторового середовища.

## Література:

1. Пилипчук, О. Д., Шендрик, І. В. Полубок, А. П. Можливості сучасних комп'ютерних технологій з використанням штучного інтелекту у створенні об'єктів образотворчого мистецтва. *Містобудування та територіальне планування*. 2023. № 84. С. 251–262. DOI: <https://doi.org/10.32347/2076-815x.2023.84.251-262>
2. Пилипчук, О., Полубок, А. Визначення підходів до формування інтер'єрів з урахуванням емоційного впливу в процесі сприйняття Арт-об'єктів. *Мистецтвознавство*. 2023. № 49, С. 143–152. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.49.2023.293299>
3. Пилипчук, О., Полубок, А., Курочка, Н. Визначення функцій арт-об'єктів у дизайні інтер'єру сучасної бібліотеки. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 68(2), С. 78–83. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-2-11>
4. Пилипчук О.Д., Полубок А.П. Інноваційні засоби інтеграції арт-об'єктів у дизайн інтер'єру як спосіб підвищення естетики архітектурного середовища. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № 4, С. 70–76. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.4.9>
5. Пилипчук, О., Кащенко, О., Полубок, А.. Роль арт-об'єкта у формуванні характерних ознак інтер'єрного простору. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2024. № 7(1), С. 138–150. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-7951.7.1.2024.300933>
6. Afatara, N.. The Creation of Contemporary Artwork. *Conference: Language and Culture (ICALC 2018), Advances in Social Science, Education and Humanities Research (ASSEHR)*. 2018. № 279, P. 59–64. DOI: <https://doi.org/10.2991/icalc-18.2019.9>
7. Bertolino, G. Comment identifier les mouvements artistiques. Hazan, 2018.
8. Undiana, N. N. ew Media Art: Between Art, Design, and Technology. *Conference: Arts Language and Culture (ICALC 2019), Advances in Social Science, Education and Humanities Research*. 2020. N 421, P. 194–199. DOI: <https://doi.org/10.2991/assehr.k.200323.023>
9. Mc Corquodale, C. The history of interior decoration. Phaidon, 1983.
10. Park, J-A. A Study on the Interior Design Expression of Objects in Hans Hollein's Commercial Space. *Korean Design Research Society*. 2022. № 7(2):23, P. 321–332. DOI: <https://doi.org/10.46248/kidsr.2022.2.321>

## **ІНТЕРАКТИВНЕ КІНО: АДАПТАЦІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ПРИЙОМІВ ДО ІГРОВИХ МЕХАНІК**

**Поберайло О. А.**

*аспірант*

*Харківської державної академії культури*

*м. Харків, Україна*

Інтерактивне мистецтво стає дедалі популярнішим у сучасному світі. Взаємодія, миттєвий зворотний зв'язок та персоналізований досвід дозволяють створювати стійкий емоційний зв'язок між глядачем та твором.

Відеоігри є одним з найпопулярніших типів інтерактивного мистецтва. Проте цей тренд проник і в кінематограф, що спричинило появу такого напряму, як інтерактивне кіно.

В основі інтерактивного кіно лежить концепція активного глядача. Він має можливість впливати на хід історії, розвиток персонажів і загальний візуальний стиль. Завдяки своїм діям глядачі стають співтворцями історії, отримуючи власний унікальний досвід.

Ранні перетини кіно та відеоігор розпочалися в період становлення ігрової індустрії. Одним з перших прикладів використання інтерактиву в кіно став проект «Кіноавтомат» (1967) [3]. Він дозволяв глядачам вибирати між різними ракурсами та сюжетними лініями.

Традиційно ігри обмежувались необхідністю збалансувати хід розповіді з механікою ігрового процесу. Але поява носіїв великого об'єму, таких як CD-диски, дозволила розробникам більше уваги приділити графічній складовій проектів. Це відкрило шлях для створення складніших сюжетів та різноманітніших інтерактивних елементів. Яскравим прикладом є гра «Dragon's Lair» (1983) [4]. Завдяки CD-технології автори змогли використати привабливі анімаційні фрагменти для розповіді історії. Це дозволило створити для гравця новий досвід, відмінний від тогочасних ігор.

Джессі Шелл [9, ст. 30] називає головною задачею ігрового дизайнера – створення можливості отримання досвіду. Він розділяє його на лінійний (кінематографічний) та нелінійний (ігровий) досвід. Ключова відмінність – це можливість контролю взаємозв'язку між твором та глядачем. На відміну від режисера, ігровий дизайнер не має повного контролю над передбаченням досвіду, який отримує гравець, оскільки той сам може будувати послідовність подій. Для розв'язання цієї задачі потрібно створювати спеціальні ігрові механіки. Паралельно з кінематографом, такими механіками є візуальні прийоми, техніка монтажу, драматургія світла тощо. Саме вони допомагають авторові передати певні відчуття гравцеві. Проводячи паралель з

кінематографом, такими механіками можна назвати візуальні прийоми, техніка монтажу, драматургія світла, то б то саме інструменти завдяки яким глядач і отримує відчуття, який закладає автор.

Використання камери в ігровому дизайні відіграє ключову роль у формуванні загального досвіду. Здебільшого автори запозичують кінематографічні концепції на базовому рівні, серед яких: перспектива від першої особи, перспектива від третьої та динамічні ракурси камери.

Перспектива від першої особи ставить гравця безпосередньо на місце головного героя, створюючи відчуття близькості та вразливості. Вона часто використовується в іграх жанрів екшн та жахів. Наприклад, у проєкті «Amnesia: The Dark Descent» (2010) [2] така концепція посилює страх і занурення, створюючи клаустрофобну атмосферу.

Перспектива від третьої особи розташовує камеру трохи позаду чи поряд з персонажем, пропонуючи об'єктивніший погляд на ігровий світ. Вона переважно використовується в пригодницьких іграх, як-от «Tombs Raider» (1996) [11], дозволяючи гравцеві краще орієнтуватися.

Динамічні ракурси камери додають глибини та динаміки ігровому досвіду. Вони можуть змінюватися залежно від ситуації, створюючи драматичну напругу або забезпечуючи ключові ритми історії. Наприклад, у сцені погоні може використовуватися швидка тремтяча камера, щоб відобразити шалену енергію моменту та відчуття терміновості. А у розмові між персонажами – статична камера та крупні плани для підкреслення емоційного зв'язку та деталей міміки.

Світло та тінь також відіграють важливу роль у створенні візуальної глибини, настрою, атмосфери, драматичного напруження та впливу на емоції гравця. У грі «Limbo» (2010) [6] темні ділянки й невеликі джерела світла створюють моторошну атмосферу, підсилюючи відчуття вразливості. Натомість у «Ori and the Blind Forest» (2019) [8] яскраве барвисте освітлення створює відчуття дива та чарівності, спонукаючи до пригод і відкриттів.

Маніпулюючи інтенсивністю та малюнком світла, ігровий дизайнер може підсилювати драматичне напруження. У «The Last of Us» (2013) [10] використання мерехтливих вогнів і різких змін освітлення створює відчуття занепокоєння та невизначеності, посилюючи страх гравця. Світло також допомагає привернути увагу до певних областей чи об'єктів.

Техніка монтажу в відеоіграх має більш вузьке застосування, здебільшого в кат-сценах (cut-scene). Наприклад, у «Grand Theft Auto V» (2015) [5] паралельний монтаж дозволяє побачити одночасні події в різних місцях під час пограбування банку. А в сцені перестрілки з поліцією під час погоні використовується перехресний монтаж, що створює відчуття хаосу та небезпеки.

Спираючись на теоретичні дослідження та напрацювання в кінематографі, як-от «The Five C's of Cinematography» Джозефа Машелі [7] та «Painting with Light» Джона Алтона [1], можна стверджувати, що

ігрова індустрія вже успішно використовує деякий кінематографічний досвід.

Проте інтеграція більш складних кінематографічних прийомів в ігри стикається з деякими технічними обмеженнями та проблемами:

– Технічні проблеми візуалізації в реальному часі. Використання лише попередньо зроблених кат-сцен обмежує органічність та безшовність занурення. Ігри повинні мати можливість відтворювати кінематографічні прийоми в реальному часі, що потребує складнішої розробки та оптимізації можливостей ігрового рушія. В них можуть бути відсутні необхідні функції, які доведеться додатково розробляти.

– Творчі виклики. Ігровим дизайнерам необхідно ретельніше продумувати та розробляти використання кінематографічної мови, щоб це не зашкодило загальному балансу та зануренню в гру.

Розробка ігрових рушіїв, адаптованих для використання складних кінематографічних технологій в реальному часі, використання процедурних методів та машинного навчання, а також ґрунтовне вивчення кінематографічної мови ігровими дизайнерами допоможуть подолати ці виклики. Кінематографічні прийоми посилять занурення, дозволяючи гравцям відчутти глибший зв'язок із персонажами та історією. Тому розширення застосування цього досвіду, безсумнівно, позитивно вплине на розвиток сфери відеоігор та розширить її творчий потенціал.

У висновку можна сказати, що інтерактивне кіно є перспективним напрямом, який поєднує кінематографічні техніки з ігровими механіками для створення унікального досвіду для глядача-гравця. Попри наявні виклики, активна розробка в цій сфері здатна вивести інтерактивні медіа на новий рівень.

### Література:

1. Alton J. *Painting with light*. Los Angeles: University of California Press, 1995. P 231. URL: [https://dn790003.ca.archive.org/0/items/Painting\\_With\\_Light/Painting\\_With\\_Light.pdf](https://dn790003.ca.archive.org/0/items/Painting_With_Light/Painting_With_Light.pdf) (дата звернення: 20.04.2024)
2. *Amnesia: The Dark Descent*. *Steam*: веб-сайт. URL: [https://store.steampowered.com/app/57300/Amnesia\\_The\\_Dark\\_Descent/](https://store.steampowered.com/app/57300/Amnesia_The_Dark_Descent/) (дата звернення: 20.04.2024)
3. Arsenault D., Perron B., Picard B., Therrien C. Methodological questions in «interactive film studies». *New Review of Film and Television Studies*. № 6, Vo. 12, 2008. P 233-252. URL: [https://www.academia.edu/4188105/2008\\_Methodological\\_questions\\_in\\_interactive\\_film\\_studies\\_journal](https://www.academia.edu/4188105/2008_Methodological_questions_in_interactive_film_studies_journal) (дата звернення: 20.04.2024)
4. *Dragon's Lair*. *Steam*: веб-сайт. URL: [https://store.steampowered.com/app/227380/Dragons\\_Lair/](https://store.steampowered.com/app/227380/Dragons_Lair/) (дата звернення: 20.04.2024)



5. Grand Theft Auto V. *Steam*: веб-сайт. URL: [https://store.steampowered.com/app/271590/Grand\\_Theft\\_Auto\\_V/](https://store.steampowered.com/app/271590/Grand_Theft_Auto_V/) (дата звернення: 20.04.2024)
6. Limbo. *Steam*: веб-сайт. URL: <https://store.steampowered.com/app/48000/LIMBO/> (дата звернення: 20.04.2024)
7. Mascelli J. The Five C's of Cinematography: Motion Picture Filming Techniques. Silman-James Press, 2005. P 251. URL: <https://www.amazon.com/Five-Cs-Cinematography-Picture-Techniques/dp/187950541X> (дата звернення: 20.04.2024)
8. Ori and the Blind Forest. *Steam*: веб-сайт. URL: [https://store.steampowered.com/app/261570/Ori\\_and\\_the\\_Blind\\_Forest/](https://store.steampowered.com/app/261570/Ori_and_the_Blind_Forest/) (дата звернення: 20.04.2024)
9. Schell J. The art of game design: a book of lenses. Boca Raton: Taylor & Francis, 2020. P 489. URL: [https://github.com/media-lib/prog\\_lib/blob/master/general/Jesse%20Schell%20-%20The%20Art%20of%20Game%20Design%20A%20Book%20of%20Lenses%20.pdf](https://github.com/media-lib/prog_lib/blob/master/general/Jesse%20Schell%20-%20The%20Art%20of%20Game%20Design%20A%20Book%20of%20Lenses%20.pdf) (дата звернення: 20.04.2024)
10. The Last of Us. *Steam*: веб-сайт. URL: [https://store.steampowered.com/app/1888930/The\\_Last\\_of\\_Us\\_Part\\_I/](https://store.steampowered.com/app/1888930/The_Last_of_Us_Part_I/) (дата звернення: 20.04.2024)
11. Tomb Raider. *Steam*: веб-сайт. URL: [https://store.steampowered.com/app/224960/Tomb\\_Raider\\_I\\_1996/](https://store.steampowered.com/app/224960/Tomb_Raider_I_1996/) (дата звернення: 20.04.2024)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-54>

## **ОБРАЗ СМЕРТІ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ 2014–2024 р.**

**Позняк О. Ю.**

*студент III курсу*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Образ смерті в українському кінематографі за період 2014–2024 років є досить багатограним і відображає різні аспекти українського суспільства та історії. Попри те, що за цей період українське кіно зазнало значних змін, відображаючи соціальні, політичні та культурні перетворення в країні, воно ще й вийшло на інший рівень образності. Зокрема, українські режисери часто використовують образ смерті як засіб для дослідження глибинних емоційних станів, історичних травм, а також як символ змін. Це може бути відображено через різні жанри, від

драми та трагедії до документального кіно, де смерть виступає як важливий елемент розповіді. Філософія образу смерті в українському кінематографі 2014–2024 років відображає глибокі соціальні та історичні зміни, які відбулися в Україні: Революція Гідності, конфлікт на сході України, та повномасштабне вторгнення росії. У цьому контексті, смерть часто зображується не тільки як фізична втрата, але й як символ жертви за свободу та незалежність. Українські кінематографісти використовують образ смерті для дослідження теми національної ідентичності, колективної пам'яті та відповідальності перед минулим і майбутнім. Через свої фільми вони ставлять питання про те, як суспільство може пройти через трагедію та знайти шлях до відновлення та примирення.

Особливо цікавим є те, що багато українських фільмів 2024 року відображають «залишки минулого», показуючи, як історичні події впливають на сучасність. Ці фільми створені щоб переосмислити українську історію, включаючи події 1990-х років, радянське минуле, та нагадування про АТО.

Таким чином, українське кіно використовує образ смерті не тільки для висвітлення трагічних подій, але й як засіб для розуміння та осмислення національної історії та ідентичності. Це відображає бажання українського суспільства дивитися в обличчя своєму минулому, щоб побудувати майбутнє. Наприклад можна взяти кілька фільмів, і відображення смерті в них:

– «Снайпер. Білий ворон» [4]: Головний герой пацифіст, який живе разом зі своєю дружиною в Норі. Вони обидва є еко-активістами у яких немає толком сучасних технологій, оскільки проводять експеримент. Але в один момент приходять до Нори бойовики РФ і починають гвалтувати його дружину, а пізніше її вбивають у нього на очах. З того моменту його життя змінюється, оскільки він пізнав смерть. І в нього з'являється мета/сенс життя – це помста. Він у деякому сенсі перетворюється на мстивого духа, який має знайти винного і покарати за смерть його дружини. У фільмі «Майдан» [5] йдеться про події в Україні під час Революції гідності. У цих подіях відбувається шлях від мирних мітингів та демонстрацій за зміну вектора міжнародної політики, які призвели до ескалації ситуації між демонстрантами та спецпідрозділами, котрі перетворилися на криваві події з масовими вбивствами за свободу вибору в Україні та шлях для держави у вільний та демократичний ЄС, а не примикання до РФ. Тут образ смерті відображається як спосіб боротьби за свободу, що потрібно було заплатити надвисоку ціну – людське життя. У фільмі «Я працюю на цвинтарі» [6] головний герой, колишній архітектор, покинув свою професію і останні два роки працює на цвинтарі, створюючи пам'ятники. Начебто він став архітектором смерті. Щодня він стикається з безліччю історій скорботи та втрати, але ставиться до них із певною часткою цинізму і навіть сарказму, хоча для української

культури це вкрай незвично. Його власне життя здається пародією на буденність, але у свою чергу він просто втік від свого життя з сім'єю на цвинтарі.

За останні десять років в українському кінематографі образ смерті отримав нові відтінки і відображення у контексті сучасності. У 2024 році смерть не лише персоніфікована фігура, але й щось, що існує поряд з нами, відчувається та сприймається як частина нашого повсякденного життя. Війна на Донбасі, яка почалася в 2014 році, внесла важливий та великий вплив на українське кіно. Образ смерті став більш прямим і реалістичним, відображаючи жорстокість і трагедію війни. Фільми, такі як «Снайпер. Білий ворон», показують героїв, які стикаються зі смертю внаслідок війни, і використовують це як мотивацію для боротьби.

### **Література:**

1. Heidegger M. Sein und Zeit. Berlin: Walter de Gruyter, 19a edit. Tübingen: M. Niemeyer, 2001. 445 p.
2. Frankl V. E. Man's Search for Meaning. Boston: Beacon Press, 2006. 184 p.
3. Becker E. Denial of Death. New York City: Simon & Schuster, Limited, 2007. 336 p.
4. Фільм «Снайпер. Білий ворон», реж. Мар'ян Бушан. 2022. 112 хв. URL: <https://www.netflix.com/ua/title/81615166>
5. Фільм «Майдан», реж. Сергій Лозниця. 2014. 130 хв. URL: <https://www.imdb.com/title/tt3675486/>
6. Фільм «Я працюю на цвинтарі», реж. Олексій Тараненко. 2021. 100 хв. URL: <https://www.netflix.com/ua/title/81637632>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-55>

## **ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНИЙ ДИЗАЙН ДРУКОВАНОЇ КНИГИ: КОНЦЕПЦІЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ**

**Скляренко Н. В.**

*доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри архітектури та дизайну  
Луцький національний технічний університет  
м. Луцьк, Україна*

Глобальні виклики, масова цифровізація, інтенсивний розвиток науки та інноваційних технологій вносять суттєві зміни у теорію і практику дизайну візуальних комунікацій, зокрема у дизайн книги. В умовах сучасного постійно оновлюваного середовища відбувається трансформація структури та змісту традиційних книжкових видань, що

має експериментальний характер. В основі дизайнерського експерименту лежать образні та морфологічні трансформації [2], еко-інтеграція та активні взаємодії з людиною [1]. Такі процеси є міждисциплінарними, ґрунтуються на інноваціях, розкриваючи потенціал для розвитку мистецьких та проєктних практик [3].

Поява унікальних книг з креативними конструкціями та динамічними ілюстраціями відображає метаморфози взаємодій у сучасному мінливому середовищі, але разом з цим демонструє парадоксальність та втрату цілісності сприйняття навколишнього світу. Тому сучасні дизайн-розробки друкованої книги потребують системного осмислення сутності художньо-проєктних процесів та науково-експериментального пошуку інноваційних рішень.

Метою роботи є висвітлення концепцій трансформації друкованої книги як цілісної візуально-комунікативної системи у контексті дизайнерської експериментальної практики.

Традиційно люди сприймають книгу у вигляді статичної об'ємно-просторової форми, що поєднує візуальну та вербальну інформацію. Проте експерименти з формою та змістом доводять, що цілісна структура книги та її окремі частини змінюються під дією інновацій, впливом природних процесів та явищ, завдяки взаємодії із читачем, який стає співавтором [6]. Концепції трансформації структури, змісту та образу книги розкривають специфічні особливості проєктування візуальних комунікацій.

Домінуючим напрямком підвищення динамічності матеріальної форми книги є *трансформація її структури*, що пов'язано із зміною форми, розміру або рухом форми та/або структурних частин. Прийоми обертання, складання/розкладання, появи/зникнення змінюють графічні зображення та їх конструкцію, дозволяючи читачу пізнати реальність через рух. Перетворення площинних зображень на об'ємні ще з XIII ст. відбувалося шляхом введення рухомих елементів у книги [1]. Згодом у XVIII ст. із вдосконаленням клапанно-рухомої технології *lift-the-flap* набули поширення рухомі книги-метаморфози, які з першої половини XX ст. перетворилися на справжні тривимірні *pop-up* твори мистецтва [6].

Трансформативне формотворення книг також супроводжується розширенням функціональності площинної книжкової графіки завдяки появі/зникненню зображень. Показовим зразком динамічної візуальної комунікації початку XVII ст. є використання унікальної англійської технології книжкового живопису *Fore-Edge Painting* (живопис на обрізних краях книг, непомітний у закритому стані). Дизайнери початку XXI ст. активно використовують у книгах прийом віддзеркалення, який дозволяє утворити симетричні зображення для візуалізації прихованих змістів та інформації. Елементи цікавості та несподіваного відкриття розвивають креативне мислення та формують здатність розв'язувати комплексні завдання.

Подальші структурні трансформації книги призводять до філософського та дизайнерського переосмислення візуального наповнення. На зміну традиційним друкованим сторінкам приходять дзеркальна поверхня, позбавлена тексту та зображень («Mirror Book», Circle Press, 1985), а книга розкриває можливості самопізнання через споглядання власного відображення.

Отже, книга набуває здатності змінювати свої просторові характеристики, що підвищує динаміку візуальної інформації та забезпечує появу нових способів візуальної комунікації. Експериментальне проектування, спрямоване на трансформацію структури книги, дає невичерпні можливості для пошуку дизайнерських рішень з високими естетичними, конструктивними та технологічними властивостями.

Експерименти із трансформацією текстової частини книги призводять до *трансформації змісту*. Інноваційним напрямком книжкового дизайну стає використання принципів комбінаторики для побудови нового тексту шляхом об'єднання різних речень («Cent mille milliards de poèmes», 1961) чи окремих слів («Note pour Être venu damer Icare», 2006) [5]. Утворений колаж змінює контроль над матеріальною формою тексту від самостійного створення читачем до його сприйняття. Процес комбінаторного формотворення характеризується поліспрямованим ігровим характером. Складання нових текстів – це гра, яка залучає до комунікації, дозволяючи осмислювати щоразу по-новому оточуючий світ.

До утворення безлічі динамічних форм, які сприймаються у різних візуальних контекстах, призводить *трансформація художнього образу* книги. Вона супроводжується активізацію сенсорних відчуттів людини. Залучення зорових, слухових, ольфакторних, тактильних і смакових сенсорних каналів підвищує ефективність комунікації [6]. Книги з ароматизованими сторінками та звуковим супроводом викликають підсвідоме бажання продовжити взаємодію, сприяють запам'ятовуванню завдяки досягненню синергетичного ефекту [1].

Інструментом тактильного сприйняття виступають руки, які забезпечують температурний контакт. Для візуалізації температурних ефектів у книгах використовуються термохромні фарби, які розкривають прихований зміст повідомлення («In good hands», Adris Group, Bruketa & Zinic, 2014). Хроматична трансформація відіграє важливу роль у візуалізації асоціативних образів та створює емоційно забарвлений комунікативний процес взаємодії читача з книгою (Egg book, Sawa Tanaka, США, 2011).

Активізація смакового сенсорного каналу розкриває нові грані книжкового видання – отриманням насолоди від споживання (з'їдання) книги (істівний ілюстрований довідник «In case of emergency: eat this book», Y&R Dubai, ОАЕ, 2012). Проектна метафора істівної книги ґрунтується на асоціативній подібності процесів та явищ

навколишнього світу із образами, змальованими автором, що передбачає зміну концепції сприйняття.

Залучення природних процесів та явищ до експериментального проектування друківаної книги привертає увагу читача до екологічних проблем, спрямовуючи концепцію трансформації візуальних комунікацій для сталого розвитку [4]. До формування художнього образу залучаються експерименти зі світлом та тінню, включаючи флуоресцентні зображення, експерименти зі стихією вогню та термочутливими покриттями («451 градус по Фаренгейту», 2019) та експерименти із стихією води (одно- і багаторазові водні книжки-розмальовки). Різноманітні інтерпретації прийому появи/зникнення зображення виступають засобом динамічної візуальної комунікації, що активізує сенсорний досвід.

Інтеграція еко-технологій у практику проектування книг сприяє вихованню екологічної свідомості, формуючи нові способи організації взаємодії людини з природою [4]. Сутність екологічного експерименту з книгою – це отримання здатності проростати завдяки наявності насіння у сторінках. Книга набуває інтегральних властивостей, залучаючи читача до природних процесів перетворення середовища життєдіяльності (книга «Mi Papa Estuvo en la Selva», 2015). Вона перетворюється на безкінечний процес постійної трансформації форми природним шляхом, демонструючи можливість адаптації дизайн-системи до умов довкілля.

Таким чином, книга розглядається як динамічна візуально-комунікативна система, яка характеризується мультифункціональністю та здатністю до адаптації у природному середовищі. В основі експериментального проектування книжкового видання лежать концепції трансформації структури, змісту та образу, які перетворюють традиційну книгу на багатогранний мистецький твір.

Робота дозволяє переосмислити особливості експериментального формування візуальної мови книжкового видання, пов'язані із розвитком процесів трансформативного формотворення, сенсорних експериментів та еко-технологій, спрямованих на сталий розвиток.

### **Література:**

1. Скляренко Н. В. Візуальні комунікації в дизайні: динамічні концепції сталого розвитку: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2023. 484 с.
2. Сьомкін В. В. Образна і морфологічна трансформація в дизайні: навчально-методичний посібник. Київ: Інститут Підприємництва, Права і Рекламу, 2002. 46 с.
3. Чирва А., Оленіна О. Художньо-науковий експеримент у системі сучасних мистецьких практик. Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. № 16(2). С. 55–60. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.16\(2\).2020.217744](https://doi.org/10.31500/1992-5514.16(2).2020.217744)

4. Ceschin F., Gaziulusoy İ. Design for Sustainability. A Multi-level Framework from Products to Socio-technical Systems. New York, NY, Routledge, 2020.

5. Pelachaud G. Livre animé, sculpture de papier: perspectives historiques. Sens public. 2021. P. 1–33. DOI: <https://doi.org/10.7202/1089662ar>

6. Skliarenko N. V. Section 9. Dynamic Visual Communication: The Historical Transformations and Modernity Challenges. *Challenges and prospects of the interaction between culture, science and arts in the modern context*: Scientific monograph. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2022. P. 167–188. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-206-7-9>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-56>

## РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ В ЦИФРОВОМУ ЖИВОПИСІ

**Спасскова О. П.**

*кандидат мистецтвознавства,*

*асистент кафедри теорії і методики декоративно-прикладного  
мистецтва та графіки*

*Південноукраїнський національний педагогічний університет  
імені К. Д. Ушинського  
м. Одеса, Україна*

У наш час цифровий живопис показує свої безперечні переваги перед традиційними видами образотворчого мистецтва, насамперед завдяки неймовірній гнучкості графічних редакторів, швидкості роботи та можливості внесення коректив, як у сам процес творення, так і в остаточний результат. Водночас ми можемо спостерігати певні характерні особливості цифрового живопису, які полягають у прихильності до традиційної образотворчості, ілюстративності, деталізації. Художники надають перевагу використанню традиційних технік за допомогою цифрової графіки. Графічні редактори (Adobe Photoshop, SAI, MediBang, Krita та інші) часто створюють зображення з імітацією традиційних технік та матеріалів, наприклад, масляних або акрилових фарб, м'яких графічних матеріалів і т. д. Професор О. Л. Храмова-Баранова зазначає, що «цифрове мистецтво за своїм змістом і формою, завданнями і методами має багато спільного з традиційним мистецтвом живопису. З розвитком графічних програм традиційні методи і техніки відтворюються комп'ютером» [4, с. 54]. Таким чином, цифровий живопис – це багато в чому результат розвитку

та трансформації традиційних видів мистецтва у сучасних арт-практиках.

Жанрове розмаїття цього напрямку підпорядковується принципам традиційного образотворчого мистецтва: художники створюють портрети, пейзажі, натюрморти, жанрові сцени. Однак, основними видами діяльності цифрових художників слід вважати участь у розробці комп'ютерних ігор та ілюстрування, як звичних літературних видань, так і коміксів, які останнім часом майже повністю перейшли у цифрову форму малювання.

В Україні цифровий живопис розвивається фактично на тому ж технічному та художньому рівні, що й в інших цивілізованих країнах, і є невіддільною частиною сучасного мистецтва. Стильове різноманіття українського цифрового живопису проявляється як у слідуванні традиційним формам образотворчого мистецтва, так і в розвитку абсолютно нової мови, властивої цифровим формам.

Цифрові художники працюють у глобальному просторі Інтернету, де мистецтво давно існує за межами національних кордонів і традицій. Митці існують під псевдонімами, тому, інколи, важко зрозуміти з якої країни походить той чи інший художник. Існують професійні онлайн платформи (ArtStation, Behance), які надають широкі можливості для створення персональних галерей та сприяння комунікації творців, глядачів та замовників. Але масовий глядач, скоріше за все, матиме можливість ознайомитись з цифровим живописом у соціальних мережах таких як Instagram або Twitter (X), у яких художники можуть вести власні профілі. Сьогодні цифровий художник має поєднувати творчу діяльність з розвитком власного блогу або бренду, збираючи навколо себе прихильників, що слідкують не лише за мистецькими здобутками людини, а й за особистим життям.

Тому особливо приємно спостерігати за українськими цифровими художниками, які активно проявляють свою громадську позицію, пропагуючи на весь світ не лише наше сьогодення, а й українську культуру та історію. Наприклад, команда художників «Mal'oviy», які позиціонують себе як «український творчий проект, який об'єднав сили різноманітних українських митців для створення якісного і цікавого контенту, пов'язаного з українською культурою і самобутністю» [1]. На їх рахунку такі проекти як «Український бестіарій», «Польові нариси українського демонолога», «Українська магічна академія» та «Динокрай».

Окремо потрібно відзначити два артубука, які були видані фізичним накладом в українському видавництві «Mal'opus». «Український бестіарій» (2023) був надрукованим у вигляді книги вигаданого дослідника української міфології. Кожній істоті, наприклад, мавці, болотяннику, лісовику або русалці, присвячений розворот із декількома ілюстраціями та коротким описом міфологічного створіння двома мовами: англійською та українською. Самі автори так описують цей



проект: «Українська міфологія – скарб вікових знань, що накопичувалися нашими предками протягом багатьох років. Мавки, русалки, лісовики, мари, хухи, скарбники, богинки та багато інших духів та створінь – усе це наш спадок, який ми маємо віднайти, пізнати самим і зберегти для майбутніх поколінь. <...> І поки ми будемо знати про них, знати, чим жили наші предки – жодна імперія не зможе нав'язати нам своєї «правди»» [3].

«Українська магічна академія» (2024) виходить двома накладками: базове видання та видання-делюкс з додатковими атрибутами, а саме: листівки, суперобкладинка, закладки, тощо. Обидва видання двомовні (українсько-англійські). У анотації до книги «Українська магічна академія» зазначено: «Дізнайтеся про приховану магічну спільноту, що існує на території України впродовж століть. «Українська магічна академія» розкриє таємниці заснування, історичного розвитку та сучасного устрою магічної України!» [2]. Художники, які працювали над цим виданням, створили власний світ фентезі, що заснований на українській історії та культурі. Завдяки цій книзі українські та закордонні читачі у цікавій розважальній формі зможуть більше дізнатися про нашу країну. Особливої уваги заслуговують розвороти, що присвячені українській природі та пам'яткам архітектури (Полісся, Аккерманська фортеця), різним регіонам, історичним персонажам (Княгиня Ольга) і т. п. Варто зазначити, що це благодійні проекти, завдяки яким митці збирають кошти для благодійного фонду «Повернись живим».

Окрім мистецьких об'єднань, популяризацією української культури у мережі Інтернет займаються й окремі майстри цифрового живопису, наприклад: Stanislav Lunin (Львів), Rebecca Larst (Київ), Art.Malon (Вінниця), Anta Frirean (Київ) та багато інших (імена та псевдоніми вказані відповідно до соціальних мереж художників). Звичайно, окрім теми української культури, важливе місце у творчості згаданих художників займає тема російсько-української війни, що ще раз нагадує усьому світу про військові злочини скоєні країною-агресором.

Отже, цифровий живопис – це актуальне явище як світового, так і сучасного українського мистецтва. Творчість його представників репрезентує важливі для нашого сьогодення теми, демонструє звернення до української культури, історії, а також піднімає гострі проблеми дійсності. Характерними особливостями українських цифрових художніх практик є, насамперед, образність та ілюстративність. Все зазначене стосується творчості як окремих художників, так і мистецьких об'єднань, і, на нашу думку, вказує на те, що український цифровий живопис має великі перспективи у майбутньому.

### **Література:**

1. Mal'oviy. URL: <https://maloviy.carrd.co/> (дата звернення: 29.04.2024).
2. Артбук «Українська магічна академія». URL: <https://malopus.com.ua/artbooks/ukrainian-magic-academy-standart-edition> (дата звернення: 30.04.2024).
3. Артбук «Український бестіарій». URL: <https://malopus.com.ua/artbooks/artbuk-ukrayinskij-bestiarij> (дата звернення: 30.04.2024).
4. Храмова-Баранова О. Л. Цифровий живопис: становлення та перспективи. *Культура і сучасність*. 2023. № 1. С. 49–55.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-57>

## **АКТУАЛЬНІ ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОГО ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ВІЙНИ**

**Тарасюк І. І.**

*кандидат архітектури, доцент,  
доцент кафедри образотворчого мистецтва*

**Шокало А. В.**

*студент IV курсу спеціальності образотворче мистецтво,  
декоративне мистецтво, реставрація  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Починаючи з 2014 року український культурний простір перебуває у стіні гібридної війни. Культурне життя України різко змінило вектор внаслідок повномасштабного вторгнення російської федерації на територію України. Воєнні дії вплинули та запустили процеси змін у різних сферах: культурній, політичній та економічній, не тільки в Україні, й в усьому світі.

На протидію загарбницькій агресії «російської» навали об'єдналися всі верстки та прошарки населення. Митці, як частина суспільства включились у боротьбу за незалежність власної держави, не залишилися поза подіями війни, вони висвітлюють у своїх творах нову українську реальність, яка стала джерелом та поштовхом мистецтва в різних його проявах. Вплив війни наклав відбиток не тільки на самих митців, але й на цілі течії, і на образотворче мистецтво в цілому.

Війна це завжди руйнування, насильство, знищення пам'яток, музеїв, спотворення духовних та культурних цінностей, тому і мистецтво під час війни пронизане потрясіннями, задокументоване гострими

враженнями. Це площина для вираження болю, втрати, виплеску негативу і його естетичного оформлення [4, с. 496]. Мистецтво стає тим джерелом, яке допомагає людині у важких життєвих обставинах вистояти та переборотим усі тяготи війни [7, с. 413].

Образотворче мистецтво стає способом швидкого реагування на події воєнного часу та простором для рефлексії, своєрідної терапії для глядачів для відзеркалення переживань кризових явищ життя [4, с. 497].

Весь світовий бомонд, уся світова творча спільнота: митці, модельєри, актори, політичні та культурні діячі не залишили Україну осторонь та усіяко підтримують її. Сьогодні величезна кількість міжнародних інституцій, міжнародних культурних фондів, приватні галереї, арт-простори в різних країнах, не тільки Європи, а й усього світу підтримують українських митців у демонстрації їх творчого доробку, виносячи на міжнародний рівень голос українського мистецтва. Творчість українських митців стала яскравим відображенням жаклих подій, про які має знати увесь світ.

Варто зазначити що твори російських митців все більше залишаються поза увагою та не допускаються до виставок та різноманітних бієнале [5].

У своїх доробках українські митці доносять гострі теми та відчуття, які складно описати словами. Різноманітні сюжетні лінії формуються на основі побачених, пережитих подій та переповнені зображенням зруйнованих міст, містечок та сіл, жінок, дітей, людей похилого віку та тварин [2]. У роботах з'являються різноманітні написи, гасла та слогани, які є актуальними на цей час [3] та відбувається переосмислення мистецтва минулих років [1].

Один із напрямків формування сюжетів це позитивне ставлення, повага та шанування своїх героїв або пошук нових облич, звичайних людей з сильними емоціями.

Також набуває поширення переосмислення старих творів, зображень на історичну тематику та творів сакрального мистецтва. Через живопис, графіку, діджитал-арт сучасні українські художники виплескують свій тригер, визначаючи при цьому власні полотна, як поле бою на якому вони чинять свій супротив реаліям війни [6, с. 100].

Митці розкривають свої емоційні переживання, передають власні почуття, фіксують особистий пережитий досвід та своє ставлення до історичних подій. Ці почуття різні: від страху, болю, переживання та страждань до прийняття своєї ідентичності, цінності свободи та особистої гідності.

Довготривалий, багатощаровий, реалістичний живопис наразі не є актуальним, стрімкого розвитку набуває швидке мистецтво, спрощене, абстрактне, з сильними проявами почуттів, експресивне з великою кількістю символізму та контрастною кольоровою гамою або доволі умовною, лаконічною та мінімалістичною.

Колір як одним із головних виражальних засобів живопису та графіки несе в собі велике емоційне навантаження, роблячи твори митців у воєнний час драматичними, сучасними, авангардними, перетворюючись на своєрідним сміливий експеримент. Використання жовтого та блакитного, червоного та чорного: кольорів українського прапора та прапора воїнів УПА, стають переважаючими в роботах не тільки українських митців, а й митців усього світу – ці кольори стають своєрідним символом стійкості, мужності та підтримки українського народу.

Поряд з цим велика кількість робіт створюється з використанням ахроматичних кольорів, з домінуванням сірого кольору, та введенням для передачі трагічності та драматичності чорного кольору.

Сучасне образотворче мистецтво в воєнний час різноманітне, митці швидко реагуючи на історичні події, створюють емоційні, наповнені гострими враженнями мистецькі твори, їхні сюжети спрямовані на унікальну ідентичність українського народу, його боротьбу, віру та погляди. Мистецькі твори народжені під час війни несуть в собі генетичний код нації, цінність українського народу та його непереможний історичний шлях.

### Література:

1. Дядюк К. Загарбники мають померти: російсько-українська війна у роботах художників та ілюстраторів з Вінниці. Вежа. Вінницький інформаційний портал. 2022. URL: <https://vezha.ua/zagarbnyky-mayut-pomerty-reaktsiya-hudozhnykiv-ta-ilyustratoriv-z-vinnytsi-na-rosijsko-ukrayinsku-vijnu/> (дата звернення 01.04.2024 р.)

2. Дядюк К. Навіть у смерті є серце: російсько-українська війна у роботах художників та ілюстраторів з Вінниці. Частина 2. Вежа. Вінницький інформаційний портал. 2022.

URL: <https://vezha.ua/navit-u-smerti-ye-sertse-rosijsko-ukrayinska-vijna-u-robotah-hudozhnykiv-ta-ilyustratoriv-z-vinnytsi-chastyna-2/> (дата звернення 01.04.2024 р.)

3. Котубей-Геруцька О. Never Again Gallery: Українські художники переосмислили плакати часів Другої світової війни. Суспільна культура. 2022. URL:

<https://suspilne.media/culture/225197-never-again-gallery-ukrainski-hudozniki-pereosmislili-plakati-casiv-drugoi-svitovoi-vijni/> (дата звернення 25.03.2024 р.)

4. Паньок Т. В., Молчанова М. А. Образотворче мистецтво у контексті ескалації російської агресії проти України. *Progressive research in the modern world: proceedings of the 3rd International scientific and practical conference, Boston*, December 1 – 3, 2022. Boston: BoScience Publisher, 2022. P. 495–501.

5. Петренко О. Голос українських мистців на Венеціанському бієнале 2022. URL: <https://www.afisha.it/cultura/holos-ukrainskykh-myttstiv-na-venetsijskij-biiennale-2022/> (дата звернення 05.04.2024 р.)

6. Прокопович Т. А., Галькун Т. Д. Живопис в умовах воєнного стану. Як змінилось мистецтво під час війни – колористика, тенденції, сюжет. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: матеріали VI Всеукраїнської науково-практичної конференції*. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки. 2022. С. 99-102.

7. Шевченко А. О. Соціокультурні особливості мистецьких творів, породжених в умовах російської агресії. *Магістерські студії*. Херсон; Івано-Франківськ: ХДУ, Вип. 23. 2023. С. 413–416.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-58>

## РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗІВ СКАНДИНАВСЬКОЇ МІФОЛОГІЇ У СУЧАСНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

**Терещук М. М.**

*студент IV курсу*

*факультету культури та мистецтв*

**Столярчук Н. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,*

*доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

У сучасній масовій культурі зростаючою популярністю користується скандинавська міфологія – її образи, сюжети, символи та цінності нині часто зустрічаються у кіно, коміксах, літературі, музиці, відеоіграх, мультиплікації, дизайні, геральдиці. Серед причин такої зацікавленості скандинавськими міфами можна визначити їх самобутність та екзотику (персонажі – Один, Тор, Локі, Фрейя та інші мають свої унікальні характеристики та історії); зв'язок з природою та магією; експлуатацію образів скандинавської міфології у поп-культурі; дослідження та збереження скандинавського епосу носіями культур Північної Європи (Норвегії, Швеції, Данії та Ісландії) [ 2]. Отож, скандинавська міфологія викликає особливий інтерес сьогодні завдяки своїй унікальності, зв'язку з природою та магією, популярності у поп-культурі та важливому культурному значенню для країн Північної Європи -тому образи скандинавських міфів нині так часто зустрічаються в соціокультурному

і арт-просторах. Шляхи та особливості такої репрезентації образів скандинавської міфології в сучасній культурі є доволі актуальними для дослідження у культурологічному вимірі.

Образи скандинавської міфології найчастіше зустрічаються у наступних проявах сучасної культури:

– Кіно, аніме та мультиплікація – багато сучасних фільмів та серіалів використовують мотиви, персонажі та сюжети зі скандинавської міфології (серія фільмів про Тора від Marvel, серіал «Вікінги» та інші).

– Живопис, графіка та дизайн – елементи скандинавської міфології використовуються як джерело натхнення для художників, дизайнерів і тату-майстрів.

– Застосування комп'ютерних ігор – у багатьох комп'ютерних іграх використовується скандинавська міфологія як основа для сюжетів і персонажів (наприклад, гра «God of War» та інші).

– Фестивалі та події – у різних країнах проводяться фестивалі та події, присвячені скандинавській міфології (наприклад, фестиваль «Viking Fes» у США або «Jorvik Viking Festival» у Великобританії) [1; 3].

Окрім названого вище, скандинавська міфологія має значний вплив на сучасну літературу, особливо на жанр фентезі. Багато письменників використовують мотиви, персонажів та сюжети зі скандинавської міфології для створення своїх творів. Наприклад, такі відомі письменники як Дж. Р. Р. Толкін, Ніл Гейман, Рік Ріордан та Джоан Роулінг, використовують елементи скандинавської міфології у своїх творах, що робить їхні книги цікавими для значного кола читачів [4]. Найвідомішим автором з цієї когорти є Джон Рональд Роуел Толкін – професор лінгвістики Оксфордського університету, поет, драматург і письменник. Вивчаючи староскандинавську мову, Толкін захопився скандинавськими сагами, які містили багато свідчень про вірування і світогляд вікінгів. Толкін відродив популярність жанру фентезі. Його трилогія «The Lord of the Rings», а також «The Silmarillion», «The Hobbit, or There and Back Again» популяризували жанр фентезі, привертаючи увагу читачів до скандинавської міфології.

До найпоширеніших образів скандинавської міфології, які можна знайти в сучасних літературних творах, належать передусім боги – Один, Тор, Фрейя та Локі, які з'являються у сучасних книгах як впливові та загадкові персонажі. Вони можуть виступати як головні герої або важливі фігури в сюжеті, додаючи магичності та духу пригодництва до історії.

Вальгалла та Рагнарк часто використовуються для створення атмосфери напруження, загострення конфліктів та розгортання катастрофічних подій у сучасних творах. Битва в Вальгаллі та пророцтва про Рагнарк подекуди виступають ключовими елементами сюжету.

Вікінги та воїни, які образи сильних і відважних воїнів, що воюють на морі та на землі, часто зустрічаються у сучасних книгах. Їхні пригоди,

битви та перемоги сприяють створенню захоплюючих історій про мужність, силу і витривалість.

Елементи язичництва та магії, які є важливими частинами скандинавської міфології, здатні додавати загадковості та таємничості до сучасних літературних творів. Чародійство, ритуали та спроби контролювати природні сили часто стають ключовими елементами сюжету.

Легендарні чудовиська – грифони, дракони, тролі та інші істоти і духи скандинавської міфології створюють захоплюючий фон для пригодницьких історій. Вони можуть бути ворожими перешкодами для героїв або символами сили та небезпеки. Так, Толкіну вдалося оригінальним чином переосмислити у своїй творчості образи ельфів, гоблінів, тролів та гномів. Ельфи в Середзем'ї відомі своїм високим зростом, гострим розумом, і надзвичайною красою. В Ісландії вони часто отримують імена, що асоціюються з таємничістю, як-от «Прихований народ» або «Хулдуфольк», а не просто «ельфи» або «альфари». Як у Середзем'ї, так і в скандинавській міфології існують різноманітні типи ельфів. У Середзем'ї є Калакенді – ельфи світла, і Морікенді – ельфи темряви. У скандинавській міфології також зустрічаються світлі і темні ельфи. У цьому ж контексті варто зауважити на переосмисленні Толкіном міфічного образу гнома. Толкін спростовує загальноприйнятту уяву про гнома як невисокого, бородатого чоловіка, часто одягненого в броню. Письменник розкриває багатий внутрішній світ і неймовірно різноманітні здібності гномів – істот, які часто недооцінювалися у творах жанру фентезі. Вони були шахтарями і ковалями, здатними будувати глибокі копальні і створювати дивовижні вироби з металу, який видобували. Гномів північних мифів часто уявляють в образі винахідників-ковалів. Найкраще це відображено в легенді про створення молота Тора. Під час конкурсу гноми створюють чарівний перстень, живого кабана з золота та молот на ім'я Мьольнір, який ніколи не промахується і завжди повертається до свого власника [5].

Цікавим запозиченням зі скандинавської міфології є термін «Середзем'я», який вживається Толкіном. У скандинавській міфології використовується слово «земля», яке відповідає «Мідлгарду», що буквально перекладається як «Середній Двір», але зазвичай тлумачиться як «Середній Світ». Одне з дев'яти царств, пов'язане з Ігдрасілем, Світовим Деревом, Мідлгард заселений людьми і уявляється як плоский світ, оточений величезним океаном, у якому живе змія Йормунганд. У творі Толкіна про Середзем'я (також відоме як Арда) світ теж спочатку вважається плоским, у перші роки існування, і оточеним величезним океаном. Світ Арди залишається плоским протягом багатьох століть, і лише після знищення Нуменору він перетворюється на традиційну (і науково точну) земну кулю [5].

Толкін у своїх творах здійснив ще одну вражаючу роботу: він створив декілька мов. Однією з цих мов була мова ангергас або гном'ячі руни. Це була рунічна абетка, яку використовували гноми, пишучи за

допомогою як рун, так і гліфів. Автором такої мови і письма став «ельфійський ерудит» Даєрон з Доріату. Гноми освоїли руни під впливом ельфів і перейняли цю мову, яка згодом стала їхньою рідною. Хоча інші мови Середзем'я, такі як ельфійська, були створенні під впливом латини та давньоіндійської, гном'ячі руни були засновані на скандинавських рунах вікінгів.

Таким чином ми переконуємось, що сучасні митці застосовують в своїх роботах мотиви, образи і сюжети народної міфології, звертаючи увагу сучасного читача до проблем діалогу культур, добра і зла, довічних моральних питань, які цікавлять і героїв, і читачів. Скандинавська міфологія не є винятком. Більш того, саме вона активно затребувана сучасним читачем, глядачем, слухачем в зв'язку з унікальністю образів, магічною силою сюжетних ходів і колізій. Активне використання сюжетики і образності скандинавської міфології в ХХ – на початку ХХІ ст. пов'язане з виникненням і поширенням жанру фентезі. У літературі такого жанру можна знайти чимало героїв, які стали класичними, котрі були запозичені саме з скандинавської міфології.

### **Література:**

1. Дубневич В. Германо-скандинавська міфологія у серії ігор The Elder Scrolls. URL: <https://vivmedievalclub.wordpress.com/%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B0/> (дата звернення: 10.04.2024).
2. Костюк І. Міфологічні змістові парадигми як засоби ідентифікації людини в сучасній культурі. Наукові записки Національного університету Острозька академія. Серія: Культурологія. 2017. №18. С. 110–113.
3. Кохан Т.Г. Міфічні сюжети: досвід кіноінтерпретації. Культурологічна думка. 2018. №14. С. 44–51.
4. Кравець О., Антонова В. Скандинавський міфологічний світ у сучасній англо-американській літературі фентезі. Філологічні науки. 2017. №26. С. 26–30.
5. The Influence of Norse Mythology on Tolkien's Works. URL: <https://www.mythosblog.org/post/the-influence-of-norse-mythology-on-tolkien-s-works> (дата звернення: 12.04.2024).



## **ОСОБЛИВОСТІ ТА РЕЗУЛЬТАТИ ВПРОВАДЖЕННЯ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ (LASER CUTTER, 3D PRINTER, MILLING MACHINE, PERSONAL COMPUTER, СПЕЦІАЛЬНІ ГРАФІЧНІ РЕДАКТОРИ)**

**Харламенко В. Б.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
завідувач кафедри технологічної освіти*

**Шагова О. В.**

*старший викладач кафедри технологічної освіти  
Український державний університет імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Сьогочасний освітній простір постійно зазнає викликів та оновлюється, змінюючи зміст, методологію й ролі. Найвні трансформації перетворюють учасників освітнього процесу з пасивних споживачів інформації на активних здобувачів знань. Усе це означено Концепцією Нової української школи, яка передбачає реформування загальної середньої освіти через використання сучасних технологій, що є ключовим для створення якісного освітнього середовища й уроки технологій не є виключенням [3].

Упровадження сучасних технологій у освітній процес дозволяє учням/ученицям розвивати компетентності, які складуть основу для подальшого розвитку протягом їхнього життя та професійної діяльності. Сучасна технологічна освіта, в цілому, спрямована на розвиток і реалізацію всебічного потенціалу учнів/учениць, формування критичного й технічного мислення, готовності до зміни природного середовища за допомогою сучасних технологій і дизайну, розвитку підприємливості та інноваційної діяльності.

Враховуючи вище означені освітні запити – уроки технологій у Спеціалізованій загальноосвітній школі інформаційних технологій №52, м.Києва, є інноваційним прикладом, де вдається гармонійно поєднати традиційні технології з сучасними цифровими можливостями. Напряма, що охоплює інтеграцію сучасних цифрових можливостей у проектно-технологічну діяльність, відкриває необмежені можливості для втілення ідей учнів/учениць та стимулює їхню творчість і креативність. Завдячуючи можливості використання сучасних технічних засобів та стандартів НУШ, учні/учениці генерують власні ідеї, матеріалізують їх та здобувають випереджальні навички необхідні для життя в цифровому майбутньому суспільстві. Уроки технологій, організовані з використанням цього підходу, дали можливість учителям

адаптувати свої методики до конкретних потреб і викликів сьогодення та інтересів здобувачів освіти.

Впровадження експериментальної модельної навчальної програми з технологій для 5 класів НУШ в основі якої є сучасні цифрові можливості, відбувалося відповідно до вимог законодавчої бази України: Закон України «Про освіту», Закон України «Про загальну середню освіту», Концепція Нової української школи, Концепція реалізації державної політики у сфері реформування загальної середньої освіти «Нова українська школа». Дана експериментальна модельна навчальна програма спрямована на перетворення виховних цілей у формування, розвиток і розкриття особистісних здібностей учнів/учениць [1, 2].

Експериментальна модельна навчальна програма для 5 класів НУШ містить у собі використання класичних технологій обробки матеріалів, створення виробів, дизайн, реалізацію проєктів із поєднанням сучасного мистецтва та сучасних технологій (Laser cutter, 3D Printer, Milling machine, Personal computer, спеціальні графічні редактори). Дає можливість вільно переходити з формату OffLine навчання на OnLine без втрати якості викладання та опрацювання матеріалу, що є нагальним і актуальним у наших досить не простих умовах здобуття освіти.

При побудові своєї діяльності використовуючи програму, слід відокремлювати основні та орієнтовні види навчальної діяльності. До орієнтовних видів відносяться: проєктна, винахідницька, дослідницька, інноваційна, конструкторська, графічна, художня, творча, практична, інтерактивна тощо [4]. Вказані види навчальної діяльності можуть бути поєднані між собою у довільних варіаціях на вибір учителя та всіх супутніх факторів. Наголошуємо на необхідності при проведенні уроків у різних форматах, розповідати, наголошувати на правила техніки безпеки при роботі з устаткуванням, основними й додатковими технологіями, в лабораторіях та вдома.

Результати із опробування експериментальної модельної навчальної програми з технологій для 5-х класів НУШ. Учні/учениці 5-х класів НУШ спеціалізованої загальноосвітньої школи інформаційних технологій № 52, м.Києва протягом 20220–2023 н.р. навчалися в умовах гібридного навчання за експериментальною модельною навчальною програмою з технологій, яка була обговорена й затверджена на засіданні кафедри технологічної освіти та методичною радою факультету технологій та дизайну УДУ імені Михайла Драгоманова.

У ході реалізації експериментальної модельної навчальної програми на уроках технологій, учні/учениці показали зацікавленість і результативність. Всього навчанням за експериментальною модельною навчальною програмою було охоплено – 67 учнів, із яких: високий бал (12–10) отримали – 69% учнів/учениць; достатній бал (9–7) 28% отримали – учнів/учениць; середній бал (6–4) отримали – 0% учнів/учениць; початковий бал (3–1) отримали – 0% учнів/учениць. Поза

оцінюванням залишилися учні/учениці, які навчаються за кордоном і не мали можливість у повному обсязі пройти навчання – 3% учнів/учениць.

Після експериментальної проведеної роботи нами було проведено опитування, яке містило ряд запитань, а саме:

1. Чи подобаються Вам уроки технологій? Дуже подобається – 71,3% (48 респондентів); подобається – 23,4% (15 респондентів); не дуже подобається – 5,3% (4 респондентів); не подобається – 0% (0 респондентів).

2. Чи цікаві Вам уроки технологій із використанням цифрового обладнання? Дуже цікаво – 50,7% (34 респондентів); у цілому цікаво – 44% (29 респондентів); не дуже цікаво – 5,3% (4 респондента); не сподобалось – 0% (0 респондентів).

3. Чи зрозумілий виклад навчального матеріалу та ходу виконання практичних робіт? Зрозуміло – 68,7% (46 респондентів); досить зрозуміло – 28,9% (19 респондентів); не зовсім зрозуміло – 2,4% (2 респонденти); не зрозуміло – 0% (0 респондентів).

4. Чи відчуваєте Ви, що навички та знання отримані на уроках технологій є корисними для вашого подальшого навчання? Так – 52,6% (35 респондентів); переважно, але не всі – 47,4% (32 респондентів); не впевнений – 0% (0 респондентів).

5. Чи відповідає зміст навчального предмету технологій вашим інтересам? Так, цілком відповідає – 63,1% (42 респондента); переважно відповідає – 36,9% (25 респондентів); цілком не відповідає – 0% (0 респондентів).

6. Чи маєте Ви можливість виконувати проекти запропоновані на уроках технологій при дистанційному навчанні? Так – 60,5 % (40 респондентів); не завжди, бо дома немає конструкційних матеріалів для роботи – 34,2% (23 респондента); взагалі не мали можливості – 5,3% (4 респондента);

7. Оцініть доступність ресурсів (лабораторій, інструментів, конструкційних матеріалів), які використовувалися для створення проектів. Доступно – 98% (65 респондента); не доступно – 2% (2 респондента).

Цифровізація уроків технологій дозволяє українським учням/ученицям та вчителям бути частиною світової спільноти, співпрацювати та обмінюватися знаннями та досвідом із освітянами інших країн. Важливо продовжувати розвивати цей напрям та забезпечувати доступ до сучасних цифрових технологій на уроках технологій усім здобувачам/здобувачкам освіти в Україні [5].

Отже, мотивація учнів/учениць для досягнення найкращих результатів у створенні та реалізації проекту може бути ефективною, якщо спрямована на сучасні потреби, вимоги та виклики суспільства. Доцільно акцентувати увагу на розвитку інформаційної компетентності, творчих здібностей, компетентностей у галузі техніки та технологій, а також на розвитку образного й просторового мислення, умінні

аналізувати, порівнювати та узагальнювати. Важливо враховувати ініціативу учнів/учениць, дозволяючи їм обирати теми проєктів та брати активну участь у їхньому розробленні. Проєкти повинні бути значущими для всіх учасників/учасниць освітнього процесу та враховувати індивідуальні особливості груп, або окремих учнів/учениць. Щоб збільшити зацікавленість учасників, рекомендується рекламувати проєкт на різних рівнях: в межах класу, паралелі, школи, району, чи міста. Додатково варто враховувати матеріально-технічні можливості та індивідуальні особливості учасників освітнього процесу.

#### **Література:**

1. Державний стандарт базової середньої освіти. URL: <https://mon.gov.ua/ua/osvita/zagalna-serednya-osvita/novaukrayinskashkolderzhavnij-standart-bazovoyi-serednoyi-osviti>
2. Державний стандарт освітньої галузі «Технологія». Трудова підготовка в закладах освіти. 2003. №1. С. 3-6.
3. Міністерство освіти і науки України. Концепція Нової української школи. 2016. URL: <https://mon.gov.ua/ua/tag/nova-ukrainska-shkola>
4. Пометун Олена. Види діяльності учнів у контексті Нового державного стандарту освіти. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/728037/1>
5. Харламенко В.Б., Шатова О.В. Цифровізація технологічної освіти в рамках НОВОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ШКОЛИ. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-60>

## **ПРОБЛЕМИ МОДЕРНІЗАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ АКАДЕМІЧНОЇ МЕТОДИКИ РИСУНКУ ЦИФРОВИМИ КАМЕРАМИ ГАДЖЕТІВ**

**Черкесова І. Г.**

*Заслужений діяч мистецтв України, професор,  
професор кафедри образотворчого мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Традиційна академічна методика образотворчого мистецтва взагалі й рисунку зокрема століттями ґрунтувалася на роботі з натурою. У процесі навчання та наступної творчої роботи художник розвивав зорову пам'ять, відчуття міри (пропорції, змінення розмірів форм з віддаленням від ока – закони перспективи, зміни кута освітлення натурної постановки тощо). Розвинута зорова пам'ять дозволяла

художнику працювати у ситуації зміни умов освітлення і досягати задуманого результату. НТП кардинально вплинув на темп щоденного життя людини, пришвидшив його винайденням удосконалених пристроїв й технологій, наприклад, техніки фотографії. Художники швидко оцінили цю технологію, що дозволяла фіксувати натурні форми у конкретних і незмінних умовах освітлення й місця знаходження глядача. Художники стали активно користуватися фотографічними відбитками у малюванні живої натури (людей, тварин). Натурники вже не позували протягом годин, а тільки на момент потреби у роботі безпосередньо з натури, коли художник перевіряв свою роботу з постановкою у певних умовах освітлення. Удосконалення техніки фотографії, розвиток цифрових технологій, використання цифрових камер на гаджетах значно вплинуло на зміни у сприйнятті натури та на створення рисунку й живопису.

Зазначення проблеми з етики використання цифрових фотовідбитків на екранах гаджетів стало *метою* нашого дослідження. *Об'єктом* є галузь образотворчого мистецтва, *предметом* є модернізація традиційної техніки академічного рисунку засобами цифрових камер гаджетів. *Актуальність* полягає у правомірності використовування фотовідбитків у процесі малювання. *Новизна* детермінується відсутністю теоретичних досліджень з цього предмету попри практику користування фотовідбитками художниками починаючи з моменту винайдення техніки фотографії й до сьогодні. Більш докладне обґрунтування цієї проблеми було раніше викладено автором у статті «Модернізація традиційної методики академічного рисунку засобами високих технологій (цифрова камера, 3D-сканер)» [3].

Студенти на заняттях з рисунку та живопису активно використовують цифрові камери на своїх смартфонах. Навіть натюрмортні постановки вони фотографують та рисують вже не дивлячись на натуру перед собою, а дивляться на фотозображення на екрані гаджету. Мотивують тим, що вони мають змогу збільшити певні частини форми, щоб більш детально роздивитися її будову. Виникає парадоксальна ситуація у сприйнятті реальності. Студенти рисують/малюють не з натури, а з відбитку на екрані. Одразу пригадуються думки Платона (423–327 до Р.Х.) про погані копії поганих копій, що веде до незатребуваності таких виконавців (не творців!) у розвинутому суспільстві [1].

На сьогодні приклади цифрового творення, що імітує техніки образотворчого мистецтва, показують цікаві результати таких імітацій з естетичними характеристиками. Наприклад образи міст України, вражених війною, портрети видатних діячів культури і мистецтва на основі фотографій тощо [5]. Попри ефективність, швидкість створення, задоволення смаків споживачів, такі зображення мають недоліки, наприклад, неприродні зміни пропорцій тіла людини, зміну кількості пальців на руках або кількості кінцівок. Але цифрові технології зображення

невпинно удосконалюються, а швидкість реагування на зміни у суспільному житті їй, особливо під час війни, дозволяють вчасно створювати потрібні інформаційно-пропагандистські-патріотичні плакати, постери і швидко розповсюджувати потрібну інформацію, налаштувати людей на певні думки, на віру у себе, у патріотів, у ЗСУ тощо.

Фотовідбитками у творчій художній роботі користувалися такі художники як Ілля Рєпін (1844–1930), Альфонс Муха (1860–1939), американські художники Джоді Петті (1894–1975), Чарльз Дан Гібсон (1867–1944), Дуейн Брайерс (1911–2012), Джил Елвґрен (1914–1980) які працювали у стилі рін-ап (пін-ап) [2; 3, с. 196; 4]. На просторах інтернету можна побачити фотографії натурниць цих художників та намальовані композиції з цих фото [2; 4]. З власного досвіду автора, художники-оформлювачі на художньо-промислових комбінатах малювали портрети партійних керівників тодішньої країни зі спеціально виготовлених фотографій.

Малювання з фотовідбитків потребує певних професійних знань з аналізу форм природи засобами рисунку. Бінокулярне сприйняття (побудова зорового апарату людини) конфліктує зі сплосченими фотозображеннями, зробленими монокулярною камерою. Виникають деформації частин форми живої природи, що потрібно художнику виправляти «на око» і спиратися на знання пластичної анатомії. Попри певні недоліки сприйняття форми з фотографії застосування цифрових камер має й свої переваги. Наприклад, фіксація певного моменту; не змінення ракурсу випадковими рухами; зафіксованість світлотіньових градацій; зафіксованість миттєвості емоційного виразу обличчя, динаміки рухів корпусу та кінцівок, адже живий натурник не спроможний витримувати нерухому позу довгий час та повторювати її потрібну кількість занять [3, с. 197–199].

Утворення певних умов навчального процесу з академічного рисунку (зменшення кількості годин на одну постановку, унеможливлення мати професійних натурників, вже фундаментальна звичка молодих поколінь активно користуватися цифровою технікою (камерами) диктують свої правила і принципи підходу до рисунку. Тому виникла потреба введення модернізації академічного рисунку засобами цифрових технологій – використанням у цьому процесі фотовідбитків з екранів гаджетів на старших курсах. Студенти вже опанували ази аналізу форми засобами рисунку, продовжують розвивати своє художнє мислення і контролюють власну роботу як спогляданням природи так і цифрових зображень її. За результатами роботи студентів кафедри образотворчого мистецтва автором готуються методичні рекомендації щодо використання відбитків цифрових камер у процесі рисунку з природи.

У *результаті* з вище викладеного впливає потреба у модернізації традиційної методики академічного рисунку (малюнку) і етики визнання доцільності використання художниками фотовідбитків у навчальній або творчій роботі.

### Література:

1. Естетичні теорії Платона. URL: <http://estetica.etica.in.ua/estetichni-teoriyi-platona-aristotilya/>
2. Жіночі образи фронткових міст. URL: <https://armyinform.com.ua/2023/01/10/zhinochi-obrazy-frontovyh-mist-ukrayiny/>
3. Черкесова І.Г. Модернізація традиційної методики академічного рисунку засобами високих технологій (цифрова камера, 3D-сканер). Scientific «Inter Conf+», № 39 (179), November, 2023. Орлеан, Франція. С. 194-200.
4. Чому великі живописці таємно використовували фото в якості натури... URL: <https://saratov.bezformata.com/listnews/zhivopistci-tayno-ispolzovali-foto/92072419/>
5. Так малює неймережа міста України із жіночим обличчям. URL: [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=pfbid02Xw7UxJuZ52D1UoTRyZEBipvdQzezGdXPS5hV14QoATpJqCb4LW6TUwvzKm6hQmk4l&id=100012336222696](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid02Xw7UxJuZ52D1UoTRyZEBipvdQzezGdXPS5hV14QoATpJqCb4LW6TUwvzKm6hQmk4l&id=100012336222696)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-61>

## ІСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС РОЗВИТКУ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА В КНР

**Чжу Сиси**

*аспірантка кафедри музикознавства та культурології  
Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка  
м. Суми, Україна*

Актуальність обраної теми полягає в історико-культурному та теоретичному обґрунтуванні розвитку народно-інструментальної школи в контексті започаткування виконавської практики, освітньої галузі та створення національного репертуару в КНР. На початку ХХ століття музика Китаю пройшла великий шлях розвитку, без знання якого неможливо зрозуміти деякі явища, що виникають у музичній практиці ХХ століття. Народно-інструментальне мистецтво Китаю одночасно базується на власних традиціях та включає музичну практику європейського походження. Вплив європейських країн на музику Китаю – одне з проблемних, ключових теоретичних питань для сучасного дослідника китайської музики. У результаті зазначених трансформацій відбулися зміни у стилі та творчих підходах китайських композиторів, музичні твори яких відбивали не лише традиції національної музики, а й принципи західної музичної теорії та композиторської техніки. У зв'язку з цим, набуло актуальності питання

про ментальні, національні та міжкультурні характеристики народно-інструментальної музики Китаю, визначення яких уможливило створити наукове підґрунтя для визначення феномену становлення та розвитку народно-інструментального мистецтва в КНР.

Мета роботи полягає у висвітленні історико-культурних передумов розвитку народно-інструментальної школи та її складових компонентів, таких як виконавство, освіта та національний репертуар.

Аналіз історичного розвитку китайської музичної культури дозволив констатувати про поступове зростання видів мистецтва, зміцнення матеріальної бази, заснування сфери освіти та популяризації музики, підвищення якості підготовки виконавців як у Китаї, так і за рахунок навчання китайських музикантів за його межами. Революційні зміни, що відбулися в Китаї на початку ХХ століття, призвели до важливих трансформацій культурного коду, в якому з'явилися раніше неможливі компоненти [5, с. 18]. Європейський вплив на розвиток культурного буття Китаю був спрямований і на музичне мистецтво, частиною якого стало народно-інструментальне виконавство у всіх його провахах.

Перші історичні документальні свідчення про інструментальну музику відносимо до VI–XI століть (перший період), який характеризується створенням перших ритуальних оркестрів, що включали народні інструменти. XII–XIII століття (другий період) – визначається інтенсивним розвитком жанру драми з інструментальним супроводом. XV–XVI століття (третій період) визначається зародженням жанру куньцзю, куньшаньської п'єси та водночас пекінської опери за участю народно-інструментальних оркестрів. XVII–XIX століття (четвертий період) – набуває популярності низка регіональних вокальних та інструментальних жанрів (яньге, хуагу, дагу, ціньшу) та ін. ХХ – початок ХХІ століття (п'ятий період) – закладено основи народної та професійної музики; сформовано основні групи жанрів (вокальні, інструментальні, змішані, синтетичні); створено традицію аматорського та професійного виконавства музики на різних інструментах [1, с. 144].

У роботі запропоновано класифікацію основних напрямів народно-інструментального виконавства за рівнем виконавської майстерності, виконавським складом та формою, а саме: самодіяльне (аматорське) музикування; професійне виконавство; академічна та популярна виконавська практика; профспілкова музична творчість; синкретичні форми інструментального музикування.

Аналіз історико-культурного розвитку системи інструментальної освіти в КНР свідчить про незначний досвід підготовки фахівців у галузі інструментальної підготовки, який розпочато у середині ХХ століття, що триває до сьогодні. Однак, важливою складовою еволюційних процесів в галузі культури і мистецтва КНР – це загальний потужний культурно-політичний чинник, спрямований на збільшення закладів музичної освіти усіх рівнів, обґрунтоване поєднання спеціалізованої



освітньої системи школа/коледж/консерваторія, яка орієнтована на системний підхід у процесі підготовки музикантів та передбачає розвиток національної культури серед молоді засобами вивчення етнічної музики та стародавніх китайських народних інструментів.

Історичний екскурс китайської інструментальної школи дозволив констатувати про поступову появу різних виконавських практик, популяризацію музики, зародження принципів музикування. Вплив західної культури на розвиток китайського мистецького простору створили підґрунтя для визначення неспецифічних музично-інструментальних явищ, які набули нових образних та національних характеристик [3, с. 15].

Ід час дослідження приділено увагу дослідженню еволюції розвитку народно-інструментальної школи в контексті її складових компонентів – виконавства, освіти та національного репертуару, а саме: проаналізовано еволюцію інструментального виконавства шляхом визначення етапів розвитку інструментально-виконавської практики та формування мережі закладів початкової, середньої та вищої спеціалізованої освіти. Висвітлено низку уточнень та узагальнень основних відомостей, пов'язаних з історією виникнення перших класів з вивчення інструментальної музики в Китаї, а також появою та розповсюдженням сучасних інструментальних практик середини ХХ століття. У роботі вперше зроблено спробу проаналізувати процеси взаємодії західних та східних традицій у руслі інструментального мистецтва. Встановлено, що окреслені традиції відбиваються на жанрово-стильових особливостях сучасної інструментальної музики [4, с. 150]. Запропоновано класифікацію основних напрямів народно-інструментального виконавства за рівнем виконавської майстерності, виконавським складом та формою, а саме: самодіяльне (аматорське) музикування; професійне виконавство; академічна та популярна виконавська практика; профспілкова музична творчість; синкретичні форми інструментального музикування. Крім освітніх установ, у країні сформована та активно розвивається система побутування музичного мистецтва, компоненти якої поєднують усі види сучасної музичної культури. У сучасній китайській інструментальній музиці стильові ознаки музики обумовлені поєднанням китайських музичних традицій та західних впливів. Визначено три основні вектори розвитку інструментальної школи: європеїзація китайської музики; збереження етнічних музичних традицій; синтез східних та західних музичних практик [2, с. 5].

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів проблеми еволюції народно-інструментальної школи в Китаї й засвідчує необхідність її подальшого розроблення за такими перспективними напрямками, як вивчення особливостей виконавської техніки на народних інструментах та становлення композиторської школи в контексті міжкультурних традицій.

### **Література:**

1. Ву Гуолінг. Національна виконавська інтонація в камерно-вокальних творах французьких композиторів XIX сторіччя. Гуманітарні науки: історія, соціологія, політологія, психологія, мистецтвознавство, 2008. №.2. С. 143-152.
2. Ле Ван Тоан. Жанр Куанхо: традиції та сучасність: автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 1998. 21 с.
3. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2004. 21 с.
4. Суббота О. В. Особливості моторно-інтонаційної природи музики. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової. Одеса. 2001. 2. 145-151.
5. Ян Мінькан. Народні пісні і танці в Китаї. Пекин: «Народна музика». 1996. 323 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-62>

## **ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК ДВИГУН ІННОВАЦІЙ У МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ УКРАЇНИ**

**Шатова О. В.**

*старший викладач кафедри технологічної освіти*

**Харламенко В. Б.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,*

*завідувач кафедри технологічної освіти*

*Український державний університет імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

У світі, що проживає нову епоху технологічного прогресу, інновації у мистецтві та дизайні є катализаторами трансформації сучасного суспільства, заснованого на інтеграції передових технологій. Суспільство 5.0 відкриває нові широкі можливості для творчості та самовираження. Ця епоха ознаменована синергією різноманітних технологій, таких як штучний інтелект, віртуальна реальність та Інтернет речей, які надихають художників та дизайнерів на створення вражаючих творінь. Мистецтво та дизайн, на сьогодні, не обмежуються лише фізичним простором, але й перетинають межі цифрового світу, дозволяючи створювати неймовірні враження. У цьому контексті виробничі процеси та соціальна інфраструктура теж зазнають значних змін. Мистецтво та дизайн стають не лише способом самовираження, але й елементами інноваційного розвитку економіки. Виробничі

ланцюги та логістика, засновані на штучному інтелекті, сприяють ефективнішому виробництву та розподілу творів мистецтва та дизайну. Інтелектуальні технології та їх швидке впровадження стають ключовими складовими розвитку сучасного мистецтва та дизайну. Вони дозволяють розширити межі творчості та створювати нові, захоплюючі враження для аудиторії.

Україна, як і інші країни світу, визнає важливість інвестування в розвиток штучного інтелекту в контексті мистецтва та дизайну. Концепція розвитку штучного інтелекту в Україні відкриває нові можливості для творчих індустрій, створюючи сприятливе середовище для інновацій та експериментів у сфері мистецтва та дизайну. Концепцією визначаються мета, принципи та завдання розвитку технологій Штучного інтелекту в Україні як одного з пріоритетних напрямів у сфері науково-технологічних досліджень. Концепцію розроблено відповідно до плану пріоритетних дій Уряду на 2020 рік, затвердженого розпорядженням Кабінету Міністрів України від 9 вересня 2020 р. № 1133 [1]. У цій Концепції терміни використовуються в такому значенні: *штучний інтелект* – організована сукупність інформаційних технологій, із застосуванням якої, можливо виконувати складні комплексні завдання шляхом використання системи наукових методів досліджень і алгоритмів обробки інформації, отриманої або самостійно створеної під час роботи, а також створювати та використовувати власні бази знань, моделі прийняття рішень, алгоритми роботи з інформацією та визначати способи досягнення поставлених завдань; *галузь штучного інтелекту* – напрям діяльності у сфері інформаційних технологій, що забезпечує створення, впровадження та використання технологій штучного інтелекту [3].

Якщо говорити про концепції загалом, то вони передбачають розуміння певної проблеми, але не формулюють керівництва для дій. Стратегії, натомість, є наступним етапом, який вимагає глибшого осмислення об'єкта розробки та завжди має чітку мету. Порівняно з концепціями, стратегії мають на меті досягнення новітніх технологій, визначення наукового потенціалу та потребують джерел фінансування.

Кабінет Міністрів України затвердив Національну Стратегію розвитку штучного інтелекту в Україні на основі Концепції розвитку, яка була прийнята Розпорядженням № 1556-р від 2 грудня 2020 року. Національна Стратегія розвитку штучного інтелекту в Україні – документ національного рівня, який має загальнодержавне значення й визначає пріоритетні напрями для проведення фундаментальних, прикладних та експериментальних досліджень та визначає завдання й заходи для впровадження вітчизняних та світових технологій штучного інтелекту з метою забезпечення національної безпеки та оборони, а також для забезпечення економічного й соціального розвитку України.

Напрями розвитку штучного інтелекту в Україні, що визначені у стратегії, відповідають світовим сучасним напрямам розвитку науки та

технологій. Стратегія розвитку штучного інтелекту в Україні також враховує високий рівень освіти у населення та обмежені фінансові ресурси для наукових досліджень. Згідно з зібраною інформацією від різних галузей, таких як системи безпеки, оборони, освіти та інших, їхній подальший розвиток буде суттєво обмежений без впровадження систем штучного інтелекту. В стратегії відзначається потенціал створення «проривних» технологій в конкретних галузях, зокрема в науці та освіті. Інноваційні підходи в освітній технологічній галузі в умовах цифровізації передбачають широке використання сучасних цифрових технологій та ресурсів для покращення освітнього процесу [2].

Україна свідчить про стрімкий розвиток сфери штучного інтелекту, що стає важливим каталізатором інновацій у мистецтві та дизайні. За останні роки, кількість компаній-розробників програмного забезпечення для застосунків ШІ значно зросла, а спеціалізовані постачальники пропонують широкий спектр рішень, які активно впроваджуються в креативні галузі. Українські компанії, такі як Grammarly, Reface та Ring Ukraine (SQUAD), зарекомендували себе на світовому ринку й стали прикладами успішних інновацій у сфері штучного інтелекту, зокрема в контексті мистецтва та дизайну.

Наукові заклади та заклади вищої освіти активно вивчають та досліджують проблеми штучного інтелекту, надаючи підґрунтя для розвитку інноваційних рішень, не обходячи увагою мистецтво та дизайн. Конференції та заходи, присвячені штучному інтелекту та машинному навчанню, як AI & Big Data Day та AI Ukraine, не лише сприяють обміну знаннями, але й створюють платформи для співпраці між науковцями, розробниками та митцями.

Незважаючи на ці досягнення, важливо відзначити, що в Україні залишаються відкритими питання державного фінансування та підтримки для розвитку цієї галузі. Залучення бізнесу та уряду до сприяння інновацій у мистецтві та дизайні через штучний інтелект має потенціал змінити ландшафт творчих індустрій та забезпечити Україну важливим конкурентним перевагам у глобальному масштабі, що у свою чергу забезпечить статусність та прорив нашої держави на міжнародному рівні.

### Література:

1. КОНЦЕПЦІЯ розвитку штучного інтелекту в Україні. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-2020-%D1%80#n8>
2. Інноваційні технології навчання (2017). URL: <https://ukreligieznavstvo.wordpress.com/2019/01/18/itn/>
3. Стратегія розвитку штучного інтелекту в Україні: монографія / А.І. Шевченко, С.В. Барановський, О.В. Білокобильський та ін. [За заг. ред. А.І.Шевченка]. Київ: ІППШ, 2023. 305 с. URL: [https://jai.in.ua/archive/2023/ai\\_mono.pdf](https://jai.in.ua/archive/2023/ai_mono.pdf)

## ІННОВАЦІЙНІ ОНЛАЙН-МОЖЛИВОСТІ ДЛЯ САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ХУДОЖНИКА

**Шеломанова Ю. М.**

*асистент, лаборант кафедри образотворчого мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Сучасне суспільство характеризується стрімким науково-технічним розвитком, міждисциплінарністю, зростанням конкуренції. Комп'ютерні технології проникають у всі сфери людської діяльності. Мистецтво не є виключенням. Як відповідь на виклики та вимоги часу виокремилась і заповнила свою нішу, так звана онлайн сфера. Доступність, мобільність, економія часу і це далеко не повний список переваг онлайн формату, який набуває стрімкого впровадження. Навчатись, відпочивати, оплачувати послуги, замовляти і отримувати документи, подорожувати, переглядати онлайн покази модних колекцій за допомогою їх відеодемонстрації 3d моделями, скористатися послугою онлайн приміркою і навіть одружуватися уже не викликає подиву, а швидше входить у практику. Метою даного дослідження є аналіз та класифікація основних онлайн-можливостей для художника. Адже існують переконання, що мистецтву, через свою специфічність складніше осучаснюватись. Щоб спростувати хибність думки варто звернутися до історії де ми чітко простежуємо активну реакцію мистецтва на зміни в суспільстві. Для того щоб структурувати досить велику кількість онлайн можливостей для художника у статті запропоновано п'ять різновидів до яких ввійдуть саме основні на даний час.

Першим різновидом варто виділити навчальні можливості. Онлайн формат, або комбінований на основі онлайн формату обирають, як початківці так і професійні художники з метою підвищення кваліфікації через вивчення нового та вдосконаленням раніше отриманих знань. Так наприклад, онлайн музеї популяризують мистецтво через вивчення його історії, шляхом оцифрування збережених колекцій, застосуванням технології доповненої реальності. Візуальна інформація може подаватися у різних форматах таких, як 2d, 3d, медіа та ін. Сюди ж віднесемо конференції в онлайн та в змішаному форматах, майстер класи, консультації викладачів-художників. Такі консультації можуть надаватися в реальному часі через веб-камеру, шляхом усного пояснення, відеозапису, демонстрації власного прикладу, виправлень помилок через оцифрування «не цифрових» ескізів. Чималу зацікавленість викликають учнівські онлайн платформи спільного образотворення.

До другого різновиду онлайн-можливостей віднесемо вибір та придбання матеріалів та інструментів. На запит доступності та економії часу під час вибору матеріалів та інструментів запропоновано велику кількість онлайн магазинів через сайти та соцмережі. Такі послуги можуть надаватися виключно онлайн, або у змішаному форматі.

Третій різновид матиме назву створення арт-об'єктів. За процесом виконання сучасних творів мистецтва іноді важко встановити їх приналежність чи то до цифрових графіки або живопису, чи до картини в «класичном розумінні». До прикладу, ескізування та масштабування виконується за допомогою комп'ютерних технологій з використанням онлайн платформ, а наступні етапи – безпосередньо на полотні. Або навпаки ескізування, а іноді й основну роботу над твором художник проводить «від руки», а після цього оцифровує її для подальшого проекту. Тому доцільніше буде визначати приналежність твору по готовому мистецькому продукту.

Популяризацію власних арт-продуктів віднесемо до четвертого різновиду. Не виходячи з дому, у декілька «кліків» художник може презентувати свою роботу на перегляді онлайн виставки, або надіслати фото для онлайн відбору робіт членами журі для виставок, які відбуваються у змішаному форматі із представленням твору безпосередньо в просторі галереї. Створення власних сайтів, розміщення портфоліо на спеціальних платформах та в соціальних мережах відкривають можливість заявити про себе.

П'ятим і завершальним різновидом основних онлайн-можливостей для самореалізації художника є отримання прибутку за допомогою мистецької діяльності. Безперечно, що із запропонованих різновидів два останні тісно пов'язані між собою. Адже рівень професійної майстерності та правильна популяризація робіт сприяє хорошему заробітку. Художник, який постійно вдосконалюється і має потенціал для навчання інших може продемонструвати, так звану, циклічність між викладеними вище різновидами.



**Рис. 1.** Варіант циклічності онлайн можливостей для художника

Отже підсумовуючи викладений матеріал варто зазначити, що онлайн-можливості для самореалізації художника є досить актуальними. Вони спонукають до саморозвитку в умовах конкурентоспроможності, відкривають перспективи досягнення високих результатів.

### **Література:**

1. Міронова Т. Інноваційна діяльність у сучасній образотворчості: новітні технології. *Сучасне мистецтво*: збірник наукових праць. 2019. № 15. С. 149–158.
2. Гладун М., Сабліна М. Сучасні онлайн інструменти інтерактивного навчання як технологія співробітництва. *Відкрите освітнє е-середовище сучасного університету*. Електронне наукове фахове видання. 2018. № 4. С. 33–43.
3. Зеліско Л. Мистецтво онлайн. Gallery 101: веб-сайт. <http://www.gallery101.com.ua/art-online> (дата звернення: 22.04.2024)
4. Корисні онлайн-інструменти. Портфоліо. веб-сайт. <https://sites.google.com/view/coach-portfolio/цифрова-лабораторія/корисні-онлайн-інструменти> (дата звернення: 21.04.2024)
5. Воронцовський В. Робота для художника в Інтернеті – кращі варіанти. Zarobitok.press: веб-сайт. <https://zarobitok.press/v-interneti/87-robota-dlya-khudozhnika.html> (дата звернення 20.04.2024 р.)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-64>

## **НОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ТА КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ ВОЛИНИ**

**Шостак В. М.**

*кандидат історичних наук, доцент,*

*доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Сучасні інноваційні технології суттєво трансформують культурно-мистецьку сферу Волинської області. Звертається більше уваги до пам'яток історії та культури, включаючи їх до туристичних маршрутів і активізуючи роботу з їх збереження, реставрації та популяризації.

Виникають нові твори мистецтва, що сприяють регіональному патріотизму. Вони відображають особливості природи, культури, побуту місцевого населення та унікальні моменти історичного розвитку. Творчі колективи та діячі мистецтва підкреслюють унікальність своєї

місцевості, а традиційні місцеві художні промисли отримують новий поштовх.

Бібліотеки, музеї та архіви отримують особливий характер культурно-просвітницької діяльності. Вони активно просувають мистецьке життя території через творчі заходи. Збільшується обсяг видань, що представляють регіон як перспективну та успішну територію.

Кіно- і відеофільми розповідають історії успіху регіону, а також звертають увагу на соціально-культурні проблеми населення та природно-географічну, історико-культурну самобутність регіону. Створюються теле-радіопередачі, цикли та окремі випуски, що пронизані місцевою специфікою і відповідають запитам та ідентифікації місцевого населення.

В освітніх установах організуються виховання і навчання, які враховують особливості місцевої матеріальної та духовної культури. Збільшується обсяг науково-дослідної роботи, присвяченої мистецтвознавчому вивченню області, з особливим акцентом на периферійні частини.

Значення громадських організацій та творчих спілок у сприянні культурному розвитку територіальних громад стає все більш актуальним. Місцеві органи влади мають ключову роль у керівництві та формуванні культурної політики, а принцип культурного регіоналізму допомагає захищати сферу культури від центрального втручання[4].

Важливим завданням є використання наявних ресурсів та пам'яток для створення креативних ідей, спрямованих на позиціонування регіону як привабливого місця для відпочинку та розваг. Арт-туризм, організуючи пізнавальні та хобі-тури на основі місцевих культурних ресурсів, звичаїв, художніх ремесел та кухні, стає все більш популярним явищем.

Арт-кафе, як особливі місця, де об'єднуються унікальна кухня та сучасні мистецькі тенденції з місцевим колоритом, відіграють важливу роль у культурному житті регіону. Одночасно, фактор територіальної ідентичності населення призводить до змін у структурі культурної та мистецької сфер регіону, включаючи збільшення кількості закладів культури й мистецтва різних форм власності у регіоні. Ці зміни створюють нові можливості для розвитку культурного життя регіону та наголошують на його унікальності [1, с. 193–194].

Починаючи з 1 листопада 2022 року, у Луцьку розпочалося голосування за проекти Бюджету участі. Загалом було подано 63 проекти від лучан, проте не всі з них змогли пройти до етапу голосування. Інформаційне агентство «Конкурент» провело огляд представлених проєктів, що вражають своєю різноманітністю: від реконструкції мережі освітлення до інклюзивних ігрових майданчиків, від екологічних ініціатив до фольклорних проєктів. Деякі з цих ідей здобули популярність і стали лідерами з першого дня голосування, тоді як інші майже не отримали підтримки місцевих жителів[5, с. 138].



Музей сучасного українського мистецтва Корсаків став справжнім місцем зустрічі людей, ідей та мистецтва з метою створення майбутнього. Експозиція музею представляє твори понад 100 видатних митців, включаючи більше 800 артоб'єктів. Тут зібрана колекція творів мистецтва найкращих українських авторів ХХ–ХХІ століть, охоплюючи живопис, графіку, скульптуру, інсталяції та відеоарт.

Плани фундаторів музею включають організацію фестивалів перформансу та відеоарту, гостьових лекцій, концертів сучасної музики, театральних вистав та демонстрацію артфільмів. У майбутньому планується створення Академії сучасного мистецтва та дизайну [2].

Крім того, є ідея реалізувати проєкт для популяризації освітніх закладів, культури та локальної історії серед широкої громадськості. Запланована створення віртуального 3D туру під назвою «Історія розвитку освіти міста Луцька», а також розробка віртуальних екскурсійних маршрутів до освітніх закладів для учнів, вчителів та інших груп населення. Цей проєкт допоможе залучити більше уваги до музею, особливо у цифрову епоху, коли технології стають дедалі популярнішими в культурному просторі, відповідаючи глобальним тенденціям. Планується встановити мультимедійний сенсорний термінал на Театральному майдані міста, де буде доступна інформація про культурні події Луцька та інтерактивна культурна мапа.

Також є плани створити інтерактивний музейний простір «Zhydychyn History Hall» у селі Жидичин. Для цього буде використано приміщення дзвіниці Свято-Миколаївського Жидичинського монастиря для створення мульті-функціональної локації з інтерактивними експонатами та захоплюючим візуальним контентом. Цей музейний простір дозволить краще розуміти особливості історичної та культурної спадщини цієї території і залучатиме відвідувачів до роздумів, дискусій та обговорень. Проєкт також надасть можливість презентувати унікальність, культурний і історичний код, а також самобутність Древнього Жидичина та його ідентичність широкому колу зацікавлених осіб у зручній та зрозумілій формі.

Проєкт «Zhydychyn History Hall» буде використовуватись для різноманітних цілей, таких як проведення досліджень, створення захоплюючих експозицій, презентація культурної спадщини, організація історичних пленерів для молоді, а також формування електронного архіву історичних матеріалів.

Додатково, проєкт передбачає відтворення старих пам'яток архітектури міста Луцька, що були побудовані у минулих історичних періодах, у форматі 3D. Це надасть можливість жителям та гостям міста краще пізнати Луцьк. Завдяки спеціальній програмі на телефоні, ви зможете легко сканувати QR-коди та переглядати архітектурні пам'ятки в форматі 3D, а також дізнаватися про їх початковий вигляд та розташування.

Департамент культури Луцької міської ради активно співпрацює та розвиває творчі контакти з професійними колективами міста та регіону. Спільно організовані гала-концерти та фестивалі народної творчості, реалізація проєктів та проведення фотовиставок – це лише деякі приклади співпраці, що збагачують культурне життя спільноти. Успішні мистецькі проєкти з цифровізації, оцифрування пам'яток архітектури, спрямовані на захист та популяризацію культурної спадщини, є одним із ключових векторів культурної політики багатьох країн, у тому числі й України.

Новітні технології 3D-сканування, друку, доповненої та віртуальної реальності дозволяють створювати унікальні мистецькі об'єкти та по-новому представляти нашу країну і Волинь зокрема на міжнародній та національній арені [4]. Ці інноваційні відкриття спрямовані не лише на захист і збереження, але й на переосмислення культурної спадщини – оновлення старих наративів і візуальних символів. Варто звернути увагу на позитивний досвід інших країн, який може стати прикладом для України у вдосконаленні законодавства в сфері культури, реставрації пам'яток, трансформації бібліотек у сучасні інформаційні центри, визначення стратегічних пріоритетів та здійснення культурної політики на рівні місцевої влади. Потенціал української культури очевидний завдяки багатій культурній спадщині, що знаходиться на перетині культури, технологій та талантів людей, які бажають вдосконалюватися [3, с. 267].

Режисерські рішення волинських митців характеризуються синтезом літературних, музичних, хореографічних та сценографічних елементів, які реалізуються на різних сценічних майданчиках, що модернізовані з використанням нових матеріалів, функціональності та мобільності, а також із застосуванням передових інформаційних комп'ютерних технологій.

Сучасні сценічні вистави широко використовують комп'ютерну графіку, мультимедійні технології, «голографічні технології», 3D-проекткування, а також застосовують мобільні технології з метою створення атмосфери імерсії, інтерактивних форм, VR-технологій тощо, що є актуальними тенденціями у театральних виставах. Мультимедійний підхід став основним творчо-технологічним методом у створенні сучасних театралізованих вистав. Використання анімації, проєкцій, сценічних ефектів у реальному часі або в записі, а також комп'ютерних технологій та роботів свідчать про глибокий синтез передових технологій і мистецтва.

Сучасні інноваційні технології різко трансформують елементи культурно-мистецької сфери Волинської області. Ці зміни створюють нові можливості для розвитку культурного життя регіону та підкреслюють його унікальність і значимість у культурному контексті Європи.

### **Література:**

1. Бистрякова В.Н., Осадча А.М., Пільгук О.А. Інновації та технології в сучасному мистецтві. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. Вип. 32. С. 193–194.
2. Буценко О. Культурна інновація України URL: [eu.prostir.ua/data?t=1&q=1162](http://eu.prostir.ua/data?t=1&q=1162).
3. Волик Н.Г. Інноваційні суспільні процеси і моральний вибір. *Постнеокласичні дослідження*. 2013. № 30. С. 265–273.
4. Волинська обласна рада. 2023. URL: <http://volynrada.gov.ua>
5. Міщенко О. В. Розвиток подієвого туризму у м. Луцьку. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. Луцьк, 2014. № 11(288): Серія: Географічні науки. С. 137–142.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-65>

## **PERFORMATIVE STAGE PRACTICES AS ACUTE SOCIAL MESSAGES TO THE MODERN CULTURAL SPACE**

**Shumakova S. M.**

*Candidate of Art Criticism,*

*Associate Professor at the Department of Directing  
Kharkov State Academy of Culture*

*Kharkov, Ukraine*

Performativity is inherent in modern stage practices introduced as creative experiments that appear on the basis of a postmodern artistic vision. Despite the stormy coverage of the artistic and life space by performative action, it is little studied, which actualizes the research.

In scientific literature, this word is often used in different contexts, even far from each other. Under performative action is understood various kinds of reincarnation and not only in the theater space. Performative (to carry out, perform) contributes to the process of synthesis of artistic languages and aesthetic interactions. Usually, this term is understood as an artistic action that has an outrageous, extravagant character and aims to stun the viewer with originality, unusual ideas and feelings. The term «performance» means conceptual art, specializing in the depiction of experiences, states of consciousness, socio-psychological phenomena of reality. The human body serves as the means and material of a creative act. This is an artistic action, fundamentally aimed at a certain self-expression. The content essence of performative practice consists in the «combination of the incompatible»: physicality and mentality, provocativeness and sincerity, communicative orientation and alienation, which determines its existence «on the border

between reality and art». It should be emphasized that performative practice is not just a physical action that an artist creates in front of the public in a certain place and time, it is a certain concentration of body and consciousness, an important dialogue and a powerful energy that arises between artists and the public. After all, this is an expressive manifestation of life itself, because what is observed is not an abstract or metaphorical, but an absolutely concrete and real fusion of performative action with life. And this can be considered the main characteristic of performative practice.

Modern performative action explore the relationship between the artist and the audience, in particular the limits of the body and the possibilities of the mind, resorting to unconventional methods of engaging the target audience, provocative with the intention of powerfully shocking.

In modern performative actions, the most relevant meanings of socio-cultural reality and the current turbulent life can be seen. A strong emotional basis, conceptual balance and philosophical value contribute to the strengthening of their cultural uniqueness.

The cultural and artistic sphere today is able to present information as a really effective tool that promotes certain ideas and initiatives aimed at evoking the expected reaction of the audience.

Such artistic tools are involved in the process of generating preconceived meanings of modernity, which form certain reorientations of society in the assessment of social and cultural events. And in relation to today's situation of military events in Ukraine, artists all over the world do not remain aloof from the existing circumstances.

Therefore, all kinds of art events are constantly held, which take place in different countries and testify to the world's attention to the current events. Let us emphasize that performative practices in modern conditions of military aggression attract public attention to the war in Ukraine, becoming effective means of declaring stable basic meanings, own positions, as a confirmation of the national unity of Ukrainians who are forced to be outside their native country.

The performative practices, which are usually embodied by representatives of European art residencies, represent various techniques, materials, and approaches that aimed to immerse foreigners in a complex emotional experience, show the Ukrainian daily context and encourage support, primarily for the sake of social changes in society.

The performance becomes an appeal to the entire civilized world as a loud response to the terrible events taking place due to the full-scale war on Ukrainian soil. Performative practices are a real confirmation of the integrity of the Ukrainian community, its strength and will to fight against war crimes.

Thus, the Ukrainian nation, experiencing terrible days in the war, is consolidating, and, this is brought to the attention of the world community by performative practices that are widespread. It is they who become an extremely effective and expressive tool of artistic propaganda. Performative actions aimed at supporting the national spirit and highlighting Ukraine in the eyes of the whole world as a symbol of strength, indomitability and will are

reproduced. On the cultural and political platform, an image of Ukrainian strong as such is created. It is extremely intellectually influential on society precisely on an emotional basis through challenging beyond the emotional reactions of ordinary people.

The performative practice proclaims acute social messages in the realities of time, thereby confirming its own socio-cultural meaning.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-66>

## **АРХЕТИПИ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ВАСИЛЯ ДОВЖИКА – ОЛЕНИ ЛИС**

**Якимчук О. М.**

*кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
доцентка кафедри музикознавства, інструментальної підготовки  
та хореографії*

*Вінницький державний педагогічний університет  
імені Михайла Коцюбинського  
м. Вінниця, Україна*

Архетип – це праобраз, первісний образ, ідея, що виявляється в різних сферах духовного життя й поведінки людини через символи, образи уяви, які мають прихований сенс і потребують відповідного тлумачення. Термін «архетип», використаний К.Юнгом, набув значення завдяки його аналітичній психології. За К.Юнгом, архетип закладений в основу чуттєво-настрєвих комплексів, визначає їхню автономію, найяскравіше постає в міфах, фантазіях, снах, галюцинаціях, художній творчості тощо у вигляді справдана стійких мотивів та асоціацій, названих автором архетиповими ідеями, що існують поряд з інстинктами. Це вроджені психічні структури, зосереджені в глибинах «колективного несвідомого», які закладають підвалини як специфічно національної, так і загальнолюдської символіки [1].

Одним з важливих методологічних підходів у вивченні української культури є метод архетипів, започаткований С. Кримським. Аналіз архетипів становить досить адекватний, такий, що відповідає умовам наукової раціональності, метод дослідження національної культури та національного менталітету, праісторії та майбутніх етнічних утворень [2]. Метод архетипів став комплексним уявленням про певні соціопсихологічні характеристики українського етносу (етнічний автопортрет українців).

У творчій спадщині філософа значне місце посідають софійні символи буття, архетипи «слова», «морально-етичної цінності індивідуальностей»,

«філософії серця», «родинності», «гри з долею». Дослідник актуалізує ознаки національної ментальності українського народу.

Творчість Василя Довжика глибока, мудра, несподівана, позбавлена кон'юктури, характерної для радянської доби. Вона складає більше, ніж пів віковий період формування української ментальності. Будь-який жанр, до якого звертається митець (громадянська лірика, глибокі філософські твори, хвилююча поезія про кохання, вірші для дітей) вражають силою свого слова, широго, образного, вільного від усталених поетичних форм. Особливістю творчості поета є дивовижна мелодика, майже народнопісенність, у якій відбита душа багатостраждальної України.

У співправці сучасної української композиторки Олени Лис з Василем Довжиком народились хори для дітей «Несподіваний квартет», «Синім небом», «Дума про Аскольда», «Весняні голоси», цикл «Пори року», «Сходами до неба...», «Стелися, барвіночку...» для мішаного хору.

Вибір поезії В. Довжика О. Лис є ознакою її особистої високої культури, визначеної громадянської позиції, філософської осмисленості буття, позитивного ставлення до природи, оточуючого світу, людей. Вокальні й хорові партитури О. Лис і поезія В. Довжика створюють синергетичне суголосся, що відтворює єднання людини з природою, осмислення нею людських та життєвих цінностей [3, с. 326].

Ознаками символів «Дім», «Поле», «Храм», якими С. Кримський потрактує особливості національної ментальності українського народу, просякнута творчість обох митців. Символ «Дім», що уособлює святість Батьківщини, сімейні цінності, родину, а відтак місце, де концентрується «своя правда, сила, воля», на рівні мови позначений порівняннями України з мамою, мовою, піснею; метафорами (*мені пахне Україна*), на рівні мовлення – піднесеністю висловлювання, шанобливого ставлення до своєї землі, переданого у слові. У музичній мові символ «Дім» позначений перевагою мажорної сфери, жанровими ознаками уславлення, гімну; у музичному мовленні – симетричністю музичних структур (стійкість, впевненість), компліментарним ритмом (відчуття простору рідної землі), закінченням творів у мажорних тональностях (впевненість, «своя правда, воля»).

Символ «Поле», що означає зв'язок з природою, життєвий топос, просторовий ареал етносу, рідний край, на рівні вербальної мови позначений порівнянням України з мамою, піснею, мовою; використанням українських слів-символів (*соловейко, калина, біла хата з вишнями, сонце й верби над водою*); метафорами (*красне літо, а над містом золотистим*); алітерацією, асонансом. На рівні мовлення – піднесеною інтонацією (наявні знаки оклику), мелодійністю, звукообразальними прийомами (*чит-чит-чит-чріз, кру-кру-кругом журавлі*). На рівні музичної мови – прийомами *glissando*, форшлагів, використанням різних тривалостей, ритмічних формул (синкоп, тріолей, поліритму), що передають звуки природи. На рівні музичного мовлення – агогічною виразністю, мелодизацією усєї фактури,

самостійністю й виразністю кожної зі складових музичної партитури (вербального тексту, хорової партії, супроводу), що у поєднанні створює своєрідний полілог.

Символ «Храм», що означає національні ідеали української спільноти, софійність, на рівні мови позначений використанням лексем, що описують ідеали (*пахне Україна мовою, пахне Україна книгою, книга-Софія, в цьому мій початок, це моя родина: мама, мова, пісня, Україна! Мій краю – раю щастя і тепла! Великий Боже, дякую тобі!*). На рівні мовлення – наявність окличних інтонацій (!). На рівні музичної мови – квадратність музичних побудов (стійкість, святість храмових споруд). На рівні музичного мовлення – поєднання ліричних та епічних інтонацій («Дума про Аскольда»), помірний темп (для кращого усвідомлення цінності життя, свого призначення).

На філософському рівні символ «Храм» позначений осмисленням історичних подій у контексті сьогодення («Дума про Аскольда», «Сходами до неба...»).

Спільні етико-естетичні засади В. Довжика та О. Лис дозволили авторам створити високохудожні зразки хорових творів, які увійшли до репертуару багатьох хорових колективів України.

#### Література:

1. Архетип. Словник літературознавчих термінів. URL: <https://onlyart.org.ua/dictionary-literary-terms/archetyp/> (дата звернення 01.05.2024).
2. Кримський С. Б. Деякі універсалії української культури. *Майстеріум*. Вип. 5. Культурологія / [упоряд. О. І. Погорілий]; Національний університет «Києво-Могилянська академія» Київ: Стилос, 2000. С. 12-15.
3. Якимчук О.М. Художній світ Олени Лис у жанрі хорової музики для дітей. *Moderní aspekty vědy*. Modern aspects of science. Collective monograph. 2023. (27). P. 323-336.

## **ФЛЕЙТОВЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ У КУЛЬТУРОЛОГІЧНІЙ РЕТРОСПЕКТИВІ**

**Ян Цзечжоу**

*аспірант кафедри музикознавства та культурології  
Сумський державний педагогічний університету імені А. С. Макаренка  
м. Суми, Україна*

З моменту появи флейти в Китаї минуло більше ста років – це відбулося в кінці ХІХ – початку ХХ століття. Після утворення Китайської Народної Республіки мистецтво гри на флейті почало активно розвиватися. Флейтисти та викладачі цього інструменту з усього світу вплинули на розвиток флейтового мистецтва в Китаї. Вони привезли до «Піднебесної» не лише передові досягнення театрального мистецтва та навчання гри на флейті, а й твори для цього інструменту, який раніше не був відомий китайській аудиторії. Згодом музичне мистецтво в країні вийшло на новий рівень розвитку. У часи активної економічної та культурної взаємодії між країнами всесвітньо відомі флейтисти з різних країн виступають з лекціями та концертами в Китаї. У свою чергу китайські виконавці активно відвідують країни Європи та Сполучені Штати Америки, щоб мати можливість наживо поспілкуватися з музикантами інших країн та культур, обмінятися досвідом та отримати знання. Завдяки цьому мистецтво гри на флейті досягло в Китаї великого прогресу.

У контексті зростання економічного рівня Китай активно рухається до гармонійного та процвітаючого суспільства, яке прагне до демократії, свободи, рівності, справедливості та верховенства права («Один пояс, один шлях»). Вирішивши проблему базових потреб суспільства, країна стрімко почала займатися питаннями розвитку культури і мистецтва. Підтримуючи національну силу та культурну ідентичність, Китай отримав світове визнання як нація зі своїми культурними цінностями. Китайська нація зберегла свої унікальні риси, характерні для неї протягом усієї історії китайської цивілізації, але вона також увібрала культуру інших країн і націй (Going global) [5, с. 102].

Нині Китай переживає період турбулентності, постійного обміну, змішування, а іноді й протистояння різних культурних течій. Причинами таких подій стали постійні відвідування китайською молоддю різних країн для вивчення передових світових досягнень у тій чи іншій галузі знань, а також навчання за кордоном.

У музичній культурі сучасного Китаю існує два різновиди флейтового інструменту – традиційний і європейський (академічний). Згідно наукових положень та історичних фактів, флейта з'явилася в Китаї більше двох тисяч років тому, у період V-III століття до нашої ери



за ініціативою Лін Лун. Інструмент було знайдено поблизу округу Суй провінції Хубей [2, с. 56]. Також була виявлена флейта династії Хань під час археологічних розкопок на цвинтарі Мавандуй у східному передмісті сучасного міста Чанша (провінція Хунань).

Існувало декілька історичних прототипів сучасних традиційних інструментів. Це «сяо» (пінїнь – хіао), також донхіао – це бамбукова флейта, яка сьогодні використовується як у сольній, так і в ансамблевій практиці. Її назва виникла ще до імператорської династії Тан (VII–X ст.); потім «паїсіао» – інструмент, схожий на грецьку «флейту Пана». У китайській культурі збережено кілька автентичних версій з XVI–XVII століть. Зразки копій XIX століття цього інструменту вважаються найстарішими інструментами у світі, яким понад сім тисяч років; деякі вчені відносять появу сяо до династії Хань (III ст. до н. е.). Зважаючи на стародавні зображення, згадки про флейти «Янь» і «Гуань» відносяться до XIV століття до н. е. У історичних джерелах згадується вертикальна флейта «чіба» [4, с. 12].

Поява сучасного зразка інструменту в Китаї датується XVII століттям і тісно пов'язана зі створенням оркестрів західного походження. Після скасування 100-річної заборони на торгівлю морською продукцією, культурний обмін із західними музикантами та обмін західними музичними інструментами в Китаї відновилися, зокрема, започатковано європейське музично-флейтове мистецтво. Сучасна флейта почала активно розвиватися в Китаї в кінці XIX – початку XX століття. Юань Шикай (1859-1916) організував перший у Китаї військовий оркестр на флейті. У 1879 році Жан Ремюза заснував Шанхайський національний концерт за участю багатьох іноземних музикантів. Саме тут був створений перший духовий оркестр, до складу якого входили понад 20 осіб [1, с. 7]. У 1922 році Шанхайський оркестр був офіційно названий Шанхайським національним оркестром за участю іноземних музикантів.

Шанхайський симфонічний оркестр займає важливе місце в історії культури Шанхаю і Китаю в цілому. Існує багато версій щодо заснування оркестру, що пов'язано з різними інтерпретаціями історичних фактів китайських музикознавців. Але більш розповсюдженою версією часу його виникнення вважається 1879 рік. Початкова назва оркестру «Національна капела», який складався з тих самих інструментів, які використовуються в духових оркестрах. У 1907 році диригентом став професор Рудольф Бук з Німеччини. До складу оркестру він долучив шість європейських музикантів. Однак після початку Першої світової війни німецькі та австрійські митці були змушені покинути Китай, а у 1919 році Р. Бук повернувся до Німеччини. На початку XX століття розпочався 23-річний шлях до слави оркестру під керівництвом італійського музиканта Маріо Пачі.

### **Література:**

1. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства: автореф. дис... канд. мист.: 17.00.03. Одеса, 2004. 21 с.
2. Ху Ципін. Дослідження китайської традиційної культури гуаньлюй. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 2003. 425 с.
3. Хе Лютін. Вибрані музичні твори Хе Лютіна. Шанхай: Шанхайське музичне видавництво, 1981. 324 с.
4. Цзі Цзусінь. Обговорення стилю у флейтовій музиці Моцарта. Пекін: Центральна консерваторія музики, 2010. 16 с.
5. Ян Мін'якан. Народні пісні і танці в Китаї. Пекин: «Народна музика». 1996. 323 с.

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-68>

## ПРО УКРАЇНСЬКУ МУЗИКУ ЯК СВІТОГЛЯДНИЙ ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОГО КОДУ В НАВЧАЛЬНОМУ ПРОЦЕСІ (ПИТАННЯ МЕТОДОЛОГІЇ)

**Борисова С. В.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
декан факультету виконавського мистецтва та музикознавства*

**Литвинов О. М.**

*доктор юридичних наук,  
кандидат філософських наук, професор,  
професор кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін  
Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра  
м. Київ, Україна*

Проблеми світоглядного рівня в сучасних умовах є принциповими з міркувань насамперед культурно-історичного та інформаційно-політичного контекстів, де питання формування національної свідомості залишаються актуальними не тільки для представників старших поколінь, а й стосується дітей і молоді, тобто тих шарів населення країни, для яких процес набуття освіти є основним видом діяльності. Така принципіальність ґрунтується на категоріях засадничого значення, що є обумовленим сучасними умовами війни екзистенційного характеру як питання життя і смерті (на рівнях від особистісного до національного). Йдеться про зіткнення цивілізацій як певних ареалів культур: тих, що намагаються законсервувати минуле, з такими, що зорієнтовані на нове, що може визначитися також як змагання за свободу і справедливість у світоглядних координатах західної гуманістичної культури проти агресивних і злочинних по суті спроб «людей минулого» здійснювати це намагання навіть у найжорстокіший спосіб [1].

Тоді світоглядні питання конкретизуються в низці понять, серед яких одним з ключових слід вважати поняття «культурного коду» як сукупність символів і наративів, на які завжди орієнтуються будь-яка людина в своїх діях. У лінгвістичній і філософській традиції маємо

розуміння й тлумачення його як конкретної форми (Р. Барт), або структури (У. Еко), або поєднання чи то навіть такого собі концентрату мудрості – Софійності (С. Кримський) у значною мірою термінологічному збігові з «архетипом». Втім, культурно обумовленою ця структура мислення залишається завжди, оскільки не може не спиратися на етнонаціональне. Тоді цей шар сприйняття світу і, відповідно, мислення, природно включає в себе, а часто робить переважаючим, саме художньо-образний, тобто міфологічний шар, що відразу залучає як значущі і навіть визначальні ті складові, що безпосередньо апелюють до більш широкого, тобто антропологічного контексту взаємодії зі світом. Звідси культурне як людське, а значить штучне, таке, що є створеним самою людиною, стає інструментом в найширшому значенні цього слова.

Таким чином, ми виходимо на купу питань, що стосуються взаємодії людини і світу, включаючи й взаємодію самих людей, коли йдеться про транслявання спадковості як передавання знань і досвіду майбутнім поколінням. Констатація цього вказує на багатогранність узаканого інструменту та, зважаючи на його вплив, що наближається до тотальності, вимагає відповідного свідомого використання. Про таке його значення, причому саме художньо-образної складової, говорили не тільки, наприклад, засновники світових релігій, й інші видатні мислителі, зокрема хрестоматійно відомими є положення Аристотеля, який наголошував у своїй «Політиці» на значущості музики – музичних ладів – у справі громадянського виховання дітей.

Такий образний ряд стає основою культурного коду або життя як культури (Р. Барт), а це формує світоглядні орієнтири та відповідні переконання. Особливістю такого процесу є, по-перше, його фактична наявність у будь-якої людини, по-друге, формування переважно в дитячому та підлітковому віці, і, по-третє (і це є головним у світоглядному сенсі), його вплив на все наступне життя людини, іншими словами, його незмінність (бо переорієнтація в культурних орієнтирах, що спираються на переважно чуттєву сферу особистості, потребує великого напруження інтелектуального, про що як про явище масове говорити підстав немає).

Звідси стає зрозумілою не тільки значущість, а й необхідність використання художньої, зокрема музичної складової формування культурного коду у вигляді системи координат як еталонів культури або структур мислення, смислів, поєднаних в сигналі (У. Еко), що втілюються в принципах розуміння світу – світогляді.

Такі та пов'язані з ними питання розглядалося авторами цього тексту в педагогічному аспекті [2], аспектах методологічному [3] та правовому [4] з відповідними пропозиціями та спробами втілення їх у педагогічний процес закладів освіти різного рівня. Здійснювалися також деякі культурологічні вимірювання (бо культура то є завжди комунікація) соціологічної спрямованості методами споглядання-спостереження, аналізу тощо,

включаючи й порівняльний аналіз освітянського процесу та інформаційно-розважальної сфери росії та України, що лише підтверджувало актуальність зазначеної проблеми. Одним з висновків може бути такий, що в інформаційному просторі (а йдеться особливо про сьогодні з причин домінування цього типу взаємодії: живемо в «інформаційному суспільстві» та ще й в «інформаційний період» тощо) слід говорити не тільки про російську мову як спосіб впливу на свідомість, ще й через надідеологізовану культурницьку та спотворену історичну складову, а й про насичення цього простору інтонаційним як таким, що поєднує чуттєве з інтелектуальним, образне з понятійним тощо, тобто діє на підсвідомість людини цілодобово і всюди, оскільки ми живемо в світі, де музика – читай: інтонація – супроводжує всі сфери життя.

Тут актуалізується ще одна проблема нашого життя: так звана «п'ята колона», наявність якої заперечувати немає підстав, але знову питанням стає не тільки і не стільки кількість «рускоязичних» (з метою «захисту» яких на нас летять сотні ракет, тисячі снарядів і мільйони куль – кожен день!) пенсіонерів, а й величезна кількість «тако-само-язичних» дітей і людей молодого віку (виходимо з того, що мова – не тільки «спосіб спілкування», а й спосіб мислення і буття, якщо взяти до уваги саме культурологічний аспект проблеми). Втім є підстави стверджувати про те, що головним в цьому є питання саме інтонаційне, що однозначно підкреслює особливу значущість всієї проблеми в цілому. Музика, що супроводжує людину все життя і кожен день (тут вербальна складова часто лише доповнює той вплив, про який йдеться) є тією справжньою проблемою впливу на формування культурного коду або культурного архетипу (якщо за С. Кримським), яка потребує і виокремлення, і вирішення.

Таким чином, культуротворча спрямованість педагогічного процесу із апеляцією до архетипичних проявів етнонаціонального в світоглядних орієнтирах в інтонаційній сфері буття в цілому і взаємодії людей зокрема виглядає доволі прозорою, навіть очевидною. Слід мабуть лише уточнити й методологічні засади як шлях формування вже самих способів реалізації такого плану дій, що має спиратися на рух від архетипу як більш загального та вже історично стійкого, до культурного коду як більш індивідуалізованого. Причому, якщо конкретизувати, то йдеться не тільки про уроки і в цілому заняття з музики, а й музичне оформлення освітянського простору (точніше часопростору – хронотопу), де відповідні до вікових та інших характеристик відбувається відбір відповідного художнього – він же навчальний або фоновий тощо – матеріалу. Тому природним буде таке оформлення здійснювати на початкових етапах освітянського процесу (дошкільний, молодші класи школи) з використанням народних мелодій (пісень і танків), а також творів українських композиторів для дітей. Методичні питання в таких випадках є вже сферою творчості вчителів і вихователів, оскільки за умов розуміння відповіді на питання «чому?» («чому це є необхідністю в змісті навчального процесу?») питання

«що?», «де?», «коли?» і «як?» стають вже суто втіленням можливостей педагогічних технологій.

Підготовка фахівців з педагогічною кваліфікацією потребує звернення до вже конкретних шарів національного музичного мистецтва, де залучення творів української музики може спиратися на різні більш конкретні підходи вже методичного змісту. Так, особливу увагу цим питанням мають приділяти в процесі підготовки вчителів-музикантів як спеціалізованих музичних шкіл або шкіл мистецтва, так і викладачів музики закладів початкової та середньої освіти. Однак посиленням цієї тези є пропозиція використання творів української музики (причому не тільки музики народної та музики для дітей, а й творів інших форм і жанрів, чим є дуже багатою наша музична історія) на заняттях з інших навчальних дисциплін, і не тільки дотичних до художньо-естетичного циклу, а також у перервах між заняттями, оформленням заходів або їх частин (фрагментів), релаксації тощо.

Для представників педагогічного корпусу, які представляють різні (бажано, щоб це були всі) рівні освіти, це будуть два головні завдання. Перше. Це визначення та втілення історико-фактологічних та конкретно-сюжетних підстав для втілення музичного оформлення занять або їх частин творами (фрагментами творів) української музики. Друге. Це пошуки відповідних творів для такого використання в педагогічній практиці. Окремим питанням та, відповідно, завданням може бути пошуки візуального ряду такого музичного оформлення.

Експериментальна робота та практичне втілення цих положень і завдань показало позитивні результати такої роботи та підтвердило необхідність її подальшого продовження.

### Література:

1. Литвинов О. Про культурний код росіянина як міжнародного злочинця (спроба емпатичного наближення до осягнення світогляду представників «російського світу»). *Кримінологічні дослідження: зб. наук. праць Івано-Франківськ: РВВ Дон. універ. внутр. справ, 2023. Вип. 13. Міжнародні злочини Російської Федерації на території України.* С. 27-41.
2. Борисова С. В. Використання творів українських композиторів для дітей у професійній підготовці майбутніх учителів музики. *Освіта Донбасу.* 2004. № 1 (102). С. 109-113.
3. Борисова С. В., Литвинов О. М. Зіткнення цивілізаційних цінностей у процесі національної самоідентифікації як проблема освіти та суспільного розвитку (методологічні аспекти). *Вісник Луганського національного педагогічного університету імені Тараса Шевченка.* 2006. № 8 (103). Ч. I. С. 23-30.
4. Борисова С. В., Литвинов О. М. Національна самосвідомість і права дітей (до постановки педагогічної проблеми в правовій площині). *Вісник Луганського державного університету внутрішніх справ.* 2007. Спец. випуск № 3. Ч. 4. С. 122-131.

## ТЕХНІЧНІ ІННОВАЦІЇ: ОГЛЯД СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ ТА ПРОГРАМНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ДЛЯ ОПТИМІЗАЦІЇ ПРОЦЕСУ ЗАПИСУ ВОКАЛУ

Голощук О. О.

*викладач кафедри музичного мистецтва*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Вокальний запис завжди був центральним елементом в музичній індустрії, і його якість безпосередньо впливає на враження слухачів від музичного твору. Завдяки технологічному прогресу, сучасні музиканти та звукорежисери мають доступ до широкого спектру інструментів та програмного забезпечення для вдосконалення процесу запису вокалу. Ми розглянемо найбільш значущі технічні інновації, які допомагають досягти високої якості звуку та ефективно втілюють творчі ідеї в музику. Одним із ключових компонентів вокального запису є мікрофон. Сучасні технології дозволяють створювати мікрофони з високою чутливістю, широким діапазоном частот та мінімальним рівнем шуму. Крім того, з'явилися спеціалізовані мікрофони для конкретних завдань, такі як конденсаторні мікрофони для детального запису, динамічні мікрофони для сценічних виступів та лінійні мікрофони для віртуальної реальності. Однією з основних характеристик сучасних мікрофонів є їхня висока чутливість до звуку.

– **Конденсаторні мікрофони** забезпечують чітке та детальне відтворення звукових коливань, що робить їх ідеальними для запису вокалу та інструментів з низьким рівнем гучності. Вони здатні фіксувати найменші деталі виконання, надаючи вокалу природний та прозорий звук.

– **Динамічні мікрофони** широко використовуються для живих виступів та сценічних виступів. Вони відрізняються відмінною роботою в умовах високого тиску звуку та шумів, а також мають вбудовані фільтри, які допомагають уникнути зворотних зв'язків. Ці мікрофони забезпечують потужний та насичений звук, що робить їх ідеальними для сценічних виступів та запису живого вокалу. Останнім часом віртуальна реальність (VR) стала популярною областю в музичній індустрії.

– **Лінійні мікрофони** забезпечують просторове звучання, що дозволяє створювати іммерсивні аудіосередовища для користувачів VR. Вони дозволяють зробити запис вокалу у форматі, який може бути інтегрований у віртуальні ігри, відео та інші додатки, що розширюють можливості аудіовізуального досвіду.

Сучасні мікрофони також активно використовують бездротові технології та можуть бути інтегровані зі смартфонами та планшетами.

Це дозволяє виконавцям та звукорежисерам записувати вокал у будь-якому місці та в будь-який час, не обмежуючись студійним обладнанням. Саме мікрофони нового покоління стають все більш потужними та функціональними інструментами для звукозбору. Вони дозволяють музикантам та звукорежисерам отримувати високоякісні записи вокалу, незалежно від умов та обставин. Завдяки поєднанню передових технологій та інноваційного дизайну, ці мікрофони допомагають створювати звукові шедеври та надихають на нові музичні досягнення.

Сьогоднішнє програмне забезпечення для обробки звуку надає безліч можливостей для творчості та оптимізації вокального запису. Від звичайних редакторів аудіо до спеціалізованих плагінів для обробки вокалу, таких як компресори, еквайзери, реверберація та ефекти автотюнінгу, музиканти мають доступ до інструментів, які допомагають створити професійний звук без зайвих зусиль. Сучасна технологія принесла безліч інструментів та ресурсів для створення вражаючого звучання вокалу. Від початкових етапів запису до фінального міксу, програмне забезпечення для обробки звуку стає невід'ємною частиною процесу створення музики. Розглянемо різноманітність інструментів, які доступні для музикантів у цій цифровій ері, та їхній вплив на професійний вокальний запис.

Починаючи з базових редакторів аудіо, музиканти можуть обробляти, різати та змінювати вокальний запис, а також додавати ефекти та фільтри. Ці інструменти надають основні можливості для роботи зі звуком та дозволяють виконавцям відобразити свої творчі ідеї без зайвих обмежень. Спеціалізовані плагіни для обробки вокалу дозволяють музикантам додавати професійний штрих до своїх записів. Компресори допомагають контролювати динаміку вокалу, еквайзери надають можливість коригувати частотний баланс, реверберація створює просторовий звук, а ефекти автотюнінгу дозволяють усунути невеликі неточності в інтонації. Також вокальні процесори та гармонайзери є важливими інструментами для створення багатопланових вокальних аранжувань. Вони дозволяють додавати ефекти, які підсилюють виразність та динаміку вокалу, а також створювати вражаючі гармонії та ефекти модуляції голосу, а віртуальні інструменти та семплери дозволяють музикантам додавати різноманітні звукові елементи до вокальних записів. Вони надають доступ до широкого спектру інструментів, від синтезаторів до ударних, що розширює можливості створення музики та додає нові виміри до вокального запису. Програмне забезпечення для обробки звуку відкриває безмежні можливості для творчості та оптимізації вокального запису. Від базових редакторів до складних вокальних процесорів, ці інструменти допомагають музикантам досягти професійного звучання без значних зусиль. Їхня доступність та різноманітність робить їх



важливими компонентами сучасного музичного процесу та джерелом невичерпних можливостей для вокального творення.

Ще однією важливою інновацією є віртуальні звукозаписні студії. Ці програми дозволяють музикантам записувати вокал у будь-який час і в будь-якому місці, використовуючи комп'ютер або навіть смартфон. Вони також надають доступ до бібліотек звуків, вокальних зразків та інструментів для допомоги у створенні унікального звучання. Нові інтелектуальні асистенти, такі як штучні інтелектуальні плагіни та програми з автоматичною обробкою звуку, дозволяють звукорежисерам ефективно виконувати складні завдання, такі як змішування вокалу з іншими інструментами, автоматичний вибір оптимальних параметрів обробки та виявлення дефектів звукової доріжки. Запис вокалу стає більш гнучким, оскільки музиканти можуть працювати з будь-якого місця, де є доступ до комп'ютера або смартфона, це дає музикантам можливість зафіксувати свої творчі ідеї в будь-який момент, коли вони з'являються. За допомогою віртуальних студій музиканти можуть легко співпрацювати з іншими учасниками проекту, обмінюючись файлами та працюючи над спільними проектами навіть на великій відстані. Ці переваги роблять віртуальні звукозаписні студії дуже корисними інструментами для музикантів у сучасному світі, де швидкість та зручність є ключовими факторами в творчому процесі.

Сучасні технології та програмне забезпечення відкривають безмежні можливості для оптимізації процесу запису вокалу. Вони дозволяють музикантам та звукорежисерам зосередитися на творчості та створенні вражаючих музичних творів, не витрачаючи час на технічні труднощі. Завдяки цим інноваціям, майстерність вокального запису стає доступною для кожного, хто має бажання висловити свої музичні ідеї. Ці інновації дійсно роблять процес вокального запису більш доступним та приємним для всіх, хто бажає висловити свої музичні та творчі ідеї. Раніше, для створення професійних вокальних записів, потрібно було доступ до дорогого обладнання та професійних студій, а також досвіду звукорежисерів. Однак сьогодні ситуація змінилася завдяки доступності високоякісних мікрофонів, програмного забезпечення та онлайн-ресурсів.

Багато програм для обробки звуку мають інтуїтивний інтерфейс, що дозволяє навіть початківцям легко зрозуміти та використовувати їхні функції. Крім того, наявність онлайн-курсів, відео-уроків та спільнот, де люди можуть ділитися знаннями та досвідом, робить вивчення та вдосконалення мистецтва вокального запису ще більш доступним та зручним. Таким чином, незалежно від того, чи ви є досвідченим музикантом, який шукає нові шляхи для творчості, або початківцем, який тільки починає свій шлях у музичному світі, інновації у сфері вокального запису відкривають двері до безмежних можливостей самовираження та творчості.

### Література:

1. Бондаренко А. І., Шульгіна В. Д. Музична інформатика: навч. посіб. Київ: НАКККІМ, 2011. 190 с.
2. Гайденок І. Особливості створення музичного твору за допомогою сучасних комп'ютерних технологій. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. К.: КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2002. Вип. 21. Музичний твір як творчий процес. С. 113-121.
3. Голошук О. О., Сорока Р. О., Шкоба В. А. Програма Steinberg Cubase SX. Виконання основних операцій, частина 1: методичні рекомендації для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Луцьк, 2022. 22с.
4. Голошук О. О., Сорока Р. О., Шкоба В. А. Програма Steinberg Cubase SX. Виконання основних операцій, частина 1: методичні рекомендації для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Луцьк, 2022. 22с.
5. Голошук О., Сорока Р., Шкоба В. Монтаж та обробка звуку в музичному редакторі AVID Technology Pro Tools 12: методичні рекомендації для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Луцьк, 2022. 21 с.
6. Голошук О. О. Вплив музично-інформаційних технологій на розвиток сучасного музичного мистецтва. Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (с. Святий Шацького району Волинської області, 16–18 червня 2023 року); Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів – Торунь: Liha-Pres, 352-356 с. DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-100>.
7. Камінський В. Електронна та комп'ютерна музика: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів із спеціальності «Музичне мистецтво». Львів: «Сполом», 2001. 212 с.
8. Ракунова І. М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. К., 2008. 16 с.

## МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ НАД АНСАМБЛЕВИМИ ФОРТЕПІАННИМИ ТВОРАМИ

**Гордійчук Л. В.**

*старший викладач кафедри музичного мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

У процесі вивчення освітнього компонента «Фортепіанний ансамбль» навчально-педагогічний музичний репертуар підбирається та планується індивідуально до кожного здобувача, з урахуванням рівня технічної підготовки, музичних здібностей та виконавських можливостей, перспектив професійного розвитку, рівня музично-естетичного смаку, творчої активності, диференціації музично-педагогічних завдань. Одним із найважливіших методичних постулатів курсу «Фортепіанний ансамбль» є дидактичний принцип поступовості в навчанні, тобто принцип поступового ускладнення репертуару та пов'язаних з ним музично виконавських завдань [2, с. 4].

Робота над програмним репертуаром передбачає розвиток навичок безперервного виконання музичного твору з нот у відповідному темпі, розвиток навичок внутрішнього слухання за схемою: «бачу – чую – граю» в звучанні обох партій, формування навиків доброго відчуття клавіатури, розподіл уваги для охоплення вертикалі й горизонталі всієї фактури твору, вміння дивитися вперед у нотному тексті. Важливим є формування у здобувачів здатності до зосередженості, розширення «кола звукової уваги», передачі стану «співпереживання», «коментуючого відгуку» для створення спільної з партнером художньої інтерпретації музичного твору.

Під час проведення аналітичного розбору ансамблевого фортепіанного твору визначаються жанрові ознаки форми та музичної мови твору через характеристику мелодії, її ритмічного малюнку, специфіки тембрального звучання кожної партії музичного твору та ставиться завдання оволодіння прийомами відповідного фортепіанного звукового туше, використання педалі, необхідної для створення єдиного звукового комплексу у процесі ансамблевого виконання.

Завданням студентів під час роботи у фортепіанному ансамблі є ознайомлення із змістовністю усіх елементів музичної мови, їх використання в кожній партії окремо, та їх взаємодію через комплекс виражальних засобів, в яких міститься виразність гармонічної опори, її ритмічна пульсація, мелодичні утворення, регістр, тембр, динаміка, артикуляція, цезури. Їх синтез сприяє створенню художньо-виконавського образу музичного твору. Всі ці моменти є інтерпретацією авторського матеріалу, що вимагає від виконавців спільної уваги,

співпереживання, артистичного перевтілення в трактуванні кожної інструментальної партії.

Для оволодіння «ансамблевою технікою» необхідні спеціальні навички та прийоми, що збагачуються та вдосконалюються тільки в процесі чотириручного виконання на одному, або двох роялях. Першим і безумовним завданням гри за двома роялями є максимально можливе «акустичне вирівнювання» інструментів, створення умов, що забезпечують їх найповніше звукове злиття [1, с. 72].

Важливими аспектами у роботі над фортепіанним ансамблевим виконавством визначимо: особливості педалізації при чотириручному виконанні на одному фортепіано; засоби досягнення синхронності при взятті та знятті звуку; рівновага звучання у подвоєннях та акордах, що розділені між партнерами; узгодженість прийомів відповідного звукового туше; передача голосоведення від партнера до партнера; відповідність у поєднанні декількох голосів в обох партіях; дотримання загального ритмічного пульсу (встановлення пульсуючої одиниці виміру темпу); подолання складностей поліритмічних структур; використання особливостей тембральних можливостей у фортепіанному дуєті; використання педалі у виконанні на двох роялях; чути загальне звучання обох партій, як цілісне; чути загальне звучання ансамблю; вироблення навички перевертання сторінок; методи прорахунку довгих пауз в одній з партій; використання диригентського замаху, або ауфтакту для спільного початку гри; синхронне завершення, «зняття» звуку; виразне виконання пауз; використання яскравих динамічних ефектів; вироблення чіткого, стійкого колективного ансамблевого ритму.

Отож, наслідком виконання спільної художньої роботи є відчуття задоволення від об'єднаних зусиль, взаємної підтримки, інтерес до своєрідного процесу ансамблевого фортепіанного виконання.

### **Література:**

1. Ревенко Н. Інструментальне виконавство (Фортепіано) Частина I: навчально-методичний посібник. Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2018. 316 с.
2. Фортепіанний ансамбль: прогр. навч. дисципліни для здобувачів першого (бакалавр.) рівня вищої освіти, спец. «Музичне мистецтво», ОП «Фортепіано» / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури, Ф-т музичного мистецтва, Каф. фортепіано ; [розроб. Я. О. Сердюк]. Харків: ХДАК, 2023. 17 с.

## РОЛЬ ХОРОВОЇ МУЗИКИ У ЖИТТІ Й ТВОРЧОСТІ М. ЛИСЕНКА

Гулечко К. М.

*студентка I курсу факультету культури і мистецтв  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

**Мета** роботи полягає у визначенні ролі хорової музики у композиторській творчості та діяльності основоположника національної композиторської школи М.Лисенка.

Хорове мистецтво посідає надзвичайно важливе місце в історії української культури. У середині XVII ст. Україна стала справжньою лабораторією хорового співу, звідки він поширився і на московське царство. У цей час київський багатоголосий спів досягнув такого високого рівня художньої та технічної майстерності, що став відомим за межами України, а іноземні послы й священнослужителі захоплювалися музичною складовою православного богослужіння. Золотою добою української музики справедливо вважається XVIII ст., оскільки це час розквіту духовного хорового концерту, що своє найдосконаліше втілення отримав у творах М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя.

Саме з хоровим співом дослідники пов'язують початки національного відродження на західноукраїнських землях у першій половині XIX ст. Адже духовні хорові твори українських композиторів XVIII ст., насамперед Д.Бортнянського, що виконувалися під час богослужіння у церквах Перемишля та Львова у 1830-х роках, стали найголовнішим чинником пробудження національної свідомості українців Галичини.

Початок хорової діяльності М. Лисенка його біографи пов'язують з початком навчання композитора у Київському університеті. Про це у своїх спогадах пише письменниця і видатна громадська діячка Олена Пчілка (Ольга Косач). «Співали студенти-українці багато, співали й нарізно, й хором. [...] та всі ті співаки не були згуртовані, згромаджені у якийсь постійний вивчений хор. Власне, М. Лисенко перший згуртував їх в український хор, що міг після того виступити з своїм співанням вже й прилюдно» [1, с. 85]. У січні 1861 року український студентський хор університету під орудою М.Лисенка, як стверджує Олена Пчілка, дав свій перший концерт, складений виключно з українських пісень.

Український хоровий спів став обов'язковою частиною багатьох благодійних концертів, які прилюдно відбувалися у Біржовій залі, у залі «Дворянського собрания» та київському оперному театрі. Диригентом

завжди був М. Лисенко, а репертуар складали пісні, які пізніше увійшли у його перші друковані збірники українських народних пісень.

Перший напівпрофесійний український хор був сформований М. Лисенком у 1885 році. Мету його створення композитор бачив у тому, щоб «вивести українську пісню на широкий світ» [1, с. 423]. У хорі було близько 40 співаків, а його репертуар складали, за окремими винятками, українські народні пісні. Перший концерт колективу відбувся у Києві на різдвяні свята 1886 року в залі купецького клубу. Ще далеко до початку, за спогадами сучасників М. Лисенка, вся зала була повна, прийшлося навіть ставити додаткові крісла. Успіх був колосальний, а публіка багато раз викликала хористів та диригента на «біс». Як пише у своїх спогадах Ф. Стерня, «починаючи з того знаменитого в історії української пісні дня розпочалася для неї нова ера. Пісня вийшла на широкий світ» [1, с. 429].

У 1860-х роках з'являються перші хорові композиції М. Лисенка. Композитор був також одним із тих митців, хто створив свою версію Шевченкового «Заповіту». Твір написаний на замовлення видатного українського громадського діяча О. Барвінського для шевченківського концерту 1868 року. У тому ж концерті була виконана хорова поема «Заповіт» М. Вербицького. Львівська газета «Правда» 29 лютого 1868 року опублікувала рецензію на хори М. Вербицького та М.Лисенка, що прозвучали напередодні на Вечорі пам'яті Т. Шевченка. Цікавими видаються міркування автора допису, в якому зазначено, що характерною рисою хорової поеми Лисенка є його питома українська мелодія, що позбувається старих стереотипних форм, натомість творить нові [1, с. 236].

Видатний український вчений Ф. Колесса, згадуючи своє навчання у стрийській гімназії, писав про свою участь у тамтешньому студентському хорі. Аналізуючи різноманітний пісенний репертуар, у якому були твори німецької, чеської, сербської та української хорової літератури, він стверджував, що найбільше враження на всіх робили Лисенкові твори, зокрема його «Вінки пісень», виконувані під керівництвом О. Нижанківського. Ф. Колесса зазначив, що в них вчувалося щось нове, свіже і таке рідне й близьке серцю. Виконавців чарувала Лисенкова гармонізація, «що своїми інтересними сполуками сильно різнилася від звичних гармонічних ходів у композиціях давніших галицьких музик» [1, с. 438]. Далі автор пише, що вони не могли налюбуватися тими оригінальними творами Лисенка, що були новим словом в українській музичній культурі, виявляли близьку спорідненість з мелодіями народних пісень, ніжно та сильно промовляли до душі як поезії Т. Шевченка.

**Висновки.** Викладений вище матеріал дає підставу стверджувати, що хорова музика відіграла провідну роль у житті і творчості М. Лисенка, мала великий вплив на діяльність молодшого покоління галицьких композиторів, що прийшли на зміну представникам

перемишльської композиторської школи, а також суттєво вплинула на творчість М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця.

### **Література:**

1. М.В.Лисенко у спогадах сучасників / за ред. Р.Пилипчука. Київ: Музична Україна, 1968. 821 с.
2. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби. Львів: Видавництво Т.Тетюка, 2012. 367 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-72>

## **ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ СИСТЕМНОГО ПІДХОДУ**

**Зарицька А. А.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри диригентсько-хорових дисциплін  
та постановки голосу*

*Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради  
м. Луцьк, Україна*

Фахову підготовку здобувачів освіти в галузі музичного мистецтва розглядаємо як процес цілеспрямованого втілення особистісних обдарувань, кваліфікаційних компетентностей та методичної майстерності фахівця в музично-педагогічній та соціокультурній життєтворчості. Зміст вокальної підготовки – це «система теоретико-методичних знань, інтелектуальних та вокально-практичних умінь, оволодіння якими забезпечує розвиток та саморозвиток суб'єкта освітнього процесу» [1, с. 312]. Особливого значення набувають механізми розвитку та удосконалення вокальної майстерності здобувачів, які ґрунтуються на знаннях з вокальної педагогіки, набутті вокально-слухового досвіду, володінні голосовим апаратом, сценічними навичками, прагненні до творчої самореалізації та ін.

С. Гончаренко, з точки зору методології педагогічної науки, розглядає системний підхід як множинність елементів, які забезпечують розробку методів дослідження й конструювання складних за організацією об'єктів в єдності, цілісності та виявленні різноманітних типів зв'язків і зведенні їх у логічну теоретичну картину [2, с. 35]. До основних ознак системності належать: цілісність і цілеспрямованість, структурованість і деталізація, упорядкування і класифікація

множинності; взаємозв'язок зовнішнього і внутрішнього; інтегрованість окремих елементів і стосунків [4].

Завдяки системному підходу «уможлиблюється перспективне моделювання сучасної вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, що передбачає позитивні зміни в середині самих систем і у функціональних взаємодіях однієї з іншою» [3].

Беручи за основу цілісний системний підхід до організації освітнього процесу у закладі вищої освіти, вимоги державних освітніх стандартів та сучасні наукові концепції щодо структури музично-педагогічної діяльності, нами зроблена спроба створити оптимальну систему підготовки здобувачів освіти в галузі вокального виконавства, яка базується на таких засадах:

- інтегративність знань, що передбачає поєднання різних аспектів навчання вокалу, таких як: техніка співу, музична теорія, історія музики, емоційна інтерпретація та інші. Викладання вокалу не обмежується виключно технічними аспектами, а ставить за мету розкриття творчого потенціалу здобувача освіти;

- урахування індивідуальних особливостей, «Я-концепції» (Олексюк, 2006), що виражається в розкритті унікальних здібностей, характеру і голосових особливостей вокаліста. Викладачі вокалу зосереджуються на індивідуальних потребах і можливостях здобувача освіти, розвиваючи його музичний стиль і особливі характеристики голосу;

- контекстуальний аспект, що розглядає навчання в контексті інших музичних дисциплін та суспільних реалій. Викладачі стимулюють здобувачів освіти аналізувати музичні твори, вивчати їх історичний та культурний контекст, що допомагає краще розуміти сутність виконавства;

- активна взаємодія між викладачем і здобувачем освіти. Викладач не є просто джерелом знань, а й наставником, який сприяє розвитку творчості та критичного мислення вокаліста. Взаємодія стимулює студента до самостійного дослідження та самовдосконалення;

- комплексна оцінка прогресу здобувача освіти. Оцінка не обмежується лише технічними параметрами, а також враховує емоційну виразність, інтерпретацію та музичну емпатію виконавця. Врахування різних аспектів дозволяє зробити більш об'єктивну оцінку і підвищити рівень професіоналізму вокаліста.

Загалом, системний підхід з використанням сучасних інновацій демонструє свою ефективність у формуванні вокальної техніки та підвищенні якості художньо-виконавської майстерності студентів. Його впровадження дозволяє досягати нових вершин у вокальному мистецтві та розвивати майбутніх вокалістів у відповідності до сучасних вимог музичної індустрії.



### **Література:**

1. Ашихміна Н. В. Упровадження інноваційних технологій у вокальну підготовку майбутніх педагогів у галузі музичної освіти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. 2021. № 9 (113). С. 309-321.
2. Гончаренко С. У. Педагогічні дослідження: Методологічні поради молодим науковцям. Київ: АПН України, 1995. 145 с.
3. Овчаренко Н. А. Системний підхід у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Педагогіка і психологія*. 2012. Вип. 37(1). С. 69-73.
4. Сисоєва С. О. Основи педагогічної творчості: Підручник. Київ: Міленіум, 2006. 344 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-73>

## **ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК У КЛАСІ ЕСТРАДНОГО СПІВУ**

**Зарицький А. О.**

*заслужений артист України, доцент,  
завідувач кафедри музичного мистецтва*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Парадигма сучасної вокальної педагогіки спрямована на становлення майбутніх співаків в контексті універсальної системи якісного професійного звучання. Складовими цієї системи є: інтонація, виразність, діапазон, резонансова система, гучність, політність, дикційно-артикуляційний апарат, а також координація слуху та голосу. Вокальна підготовка повинна базуватися на засадах наукової обґрунтованості, педагогічної компетентності та інноваційності у методиці викладання.

Підготовка фахівця в класі естрадного співу є індивідуально обумовленим послідовним поступовим процесом, на початковому етапі якого відбувається виховання вокального дихання, співацької постави, звукоутворення, точності інтонування, артикулювання, формування індивідуальної виконавської манери, сценічного образу [3, с. 4]. Оволодіння фундаментальними засадами вокального виконавства дає можливість для опанування естрадних вокально-виконавських навичок.

Вокальні навички трактуємо як «комплекс автоматизованих дій різних частин співацького апарату, які відбуваються в процесі співу і підпорядковується волі співака та його виконавським бажанням» [1]. Ці навички не тільки забезпечують дієздатність голосу, але і дозволяють

виконавцю контролювати свій голос, відтворювати музику, розвивати музичне чуття та художню виразність під час виконання.

Для ефективного процесу формування вокально-технічних навичок здобувачів вищої освіти у класі естрадного співу важливо враховувати індивідуальні особливості та потреби здобувачів освіти. Викладач повинен вміти адаптувати свої підходи та методи до кожного окремого студента. Для цього можна використовувати індивідуальні підходи, наприклад, розробку персоналізованих програм навчання, вибір відповідного репертуару та підходів до його виконання, а також надання індивідуальних консультацій та вправ.

Окрім того, важливо створити сприятливу атмосферу в класі, щоб студенти відчували себе комфортно та могли відкрито взаємодіяти з викладачем та іншими студентами. Також доцільно використовувати сучасні технології та програмні засоби для аналізу та контролю якості виконання вокальних партій, що дозволяє вчасно виявляти та коригувати помилки та недоліки.

Для ефективної роботи в класі естрадного співу також важливо забезпечити студентам можливості для виступів та професійного розвитку. Це можуть бути вокальні конкурси, фестивалі, концерти, майстер-класи від професійних виконавців та тренерів, а також можливості для участі у записах пісень та створення музичних проєктів. Зауважимо, що сьогодні є доступ до великого асортименту різноманітних технологій для вокального тренування, які значно полегшують процес формування вокально-технічних навичок студентів. Це можуть бути програми для аналізу голосу, спеціальні додатки для підвищення голосової техніки та інше.

Систематичність є ключовим аспектом оптимізації процесу формування вокально-технічних навичок студентів у класі естрадного співу. Регулярні заняття над технікою дихання, інтонаційним труднощами та артикуляцією допомагають студентам розвивати свої вокальні навички та дотримуватися правильної вокальної техніки. Різноманітність включення різних стилів та жанрів у програму навчання дозволяє студентам розширювати музичний діапазон та покращувати їх музичний смак [2].

Використання сучасних технологій, таких як програми для запису та аналізу вокального виконання, є важливим аспектом процесу формування вокально-технічних навичок. Це дозволяє студентам отримувати зворотний зв'язок щодо їхнього виконання та покращувати свої навички шляхом прослуховування своїх записів та виявлення слабких місць.

Отож, для ефективної підготовки студентів у класі естрадного співу необхідно використовувати різноманітні методи та підходи, а також сучасні технології. Систематичність, індивідуалізація та використання інноваційних методів дозволяють досягти успіху у формуванні вокально-технічних навичок здобувачів.

### **Література:**

1. Гавацко Е. П. Формування вокальних навичок у вихованців студії естрадного співу: наук.-метод. посіб. Ужгород: Закарпатський ін-т післяд. вищої освіти, 2017. 65 с.
2. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
3. Фоломеєва Н. А. Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу: методичні рекомендації для здобувачів вищої освіти спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво. Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. 60 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-74>

## **ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК СЛУХОВОГО САМОКОНТРОЛЮ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ЗАНЯТТЯХ З ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ**

**Ісаєнко Г. П.**

*аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти  
Столичний університет імені Бориса Грінченка  
м. Київ, Україна*

На сучасному етапі модернізації освітньої галузі суспільно значущим є пошук шляхів підвищення якості фахової підготовки, зокрема майбутнього вчителя музичного мистецтва. Зміст навчальних дисциплін фахової освіти спрямований на теоретичне й методичне озброєння здобувачів освіти знаннями й практичними навичками роботи, засобами його організації та функціонування. Специфіка формування навичок слухового самоконтролю майбутнього вчителя музичного мистецтва обумовлює особливості реалізації його інструментально-ансамблевої підготовки, у перебігу якої формуються важливі фахові компетенції, інструментально-ансамблеві навички й уміння. Сутність поняття принципу у дидактиці пов'язана з визначенням причинно-наслідкових зв'язків, закономірностей та основних положень щодо організації, спрямування та реалізації освітнього процесу, формулювання базових вимог до цілей, завдань, змісту, методів навчання й виховання, дотримання яких забезпечує ефективність вирішення нагальних проблем.

Проблеми підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва до самореалізації у професійній діяльності досліджуються у працях: А. Болгарського, А. Зарицької, А. Козир, В. Лабунець, В. Федоришина,

В. Шульгіна, Г. Падалки, І. Барановська, К. Завалко, Л. Куненко, Л. Масол, Н. Аніщенко, Н. Сегеди, О. Олексюк, О. Ростовського, О. Рудницької, О. Щолокової, С. Гончаренка, Т. Гризоглазової, Т. Дорошенко, та ін.

Основа формування навичок слухового самоконтролю майбутнього вчителя музичного мистецтва базується на низці педагогічних принципів, якими слід керуватись у процесі інструментально-ансамблевої підготовки студентів. В довідниковій літературі поняття принцип трактується як основа, початок, належать до фундаментальних категорій педагогіки, певної сукупності фактів, теорії, науки, що визначають ключові вимоги, вихідні положення, а отже, першоджерельність навчання та виховання, загальну спрямованість будь-якого освітнього процесу [4, с. 519]. За визначенням С. Гончаренка, педагогічні принципи є системою вимог, що охоплює всі сторони навчально-виховного процесу та відображає результати узагальнення досвіду навчально-виховної практики [1, с. 270].

Саме педагогічні принципи забезпечують обґрунтування завдань і змісту навичок слухового самоконтролю, специфіку організації та перебігу педагогічного процесу, методичні напрямки їх забезпечення. Задля успішного навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва нами було визначено наступні принципи:

**1) Системності і послідовності**, сприяє ефективному формуванню професійних компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва, упорядковує основні компонентні методики та їхні складові. Відображається у особливості фахової роботи майбутнього вчителя музичного мистецтва на заняттях з інструментального ансамблю, у змісті практичної діяльності, що залежить від складу учасників ансамблю, від рівня підготовки. Принцип має в основі інтеграцію теоретичних та практичних аспектів музичної діяльності. Реалізація цього принципу залежить від володіння навичками слухового самоконтролю, розвитку музичних здібностей, художнього мислення, формування виконавських навичок у майбутнього вчителя музичного мистецтва, які мають різні фізіологічні та інтелектуальні особливості [2, с. 49].

**2) Цілісності**, єдності і взаємодоповнюваності складових компонентів розробленої нами методики та процесу її реалізації, які перебувають у взаємодії та систематизованому порядку, необхідному для успішного формування навичок слухового самоконтролю, що орієнтує на досягнення цілісності навчального процесу, передбачає спрямованість змісту, всіх форм і методів підготовки на єдину мету [3, с. 123].

**3) Функціональності**, кожний компонент методики і його складові елементи мають своє призначення та виконують певну функцію, також взаємозалежні та взаємообумовлені на всіх етапах формування навичок слухового самоконтролю.

**4) Автоматизації вмінь та дій**, застосування в інструментально-ансамблевій підготовці форм, методів і засобів навчання, які

забезпечують формування навичок слухового самоконтролю. Передбачає практичні заняття, що сприятимуть формуванню здатності до слухового самоконтролю, для реалізації цього принципу варто застосовувати наступні методи: словесні, ілюстративні, словесно ілюстративні, метод створення реальних ситуацій, під час якого будуть розглядатися конкретні моменти, які можуть виникати у процесі гри на заняттях з інструментального ансамблю.

**5) Активізації слухових уявлень**, у виконавському процесі пов'язана з необхідністю формування навичок слухового самоконтролю, для образно-звукового уявлень з метою його використання як еталону звучання. Образно-слухові уявлення є важливою складовою в процесі здійснення самокорекції під час виконання музичного твору.

**6) Рефлексії слухового сприйняття**, спонукання до процесу самооцінювання та самоаналізу, базується на створенні умов, які активізують у майбутнього вчителя музичного мистецтва сформовану самооцінку та самоаналіз. Реалізація цього принципу можлива лише за наявності рефлексивних навичок у виконавському процесі. Підготовка спрямована на втілення і зіставлення уявного звукового образу під час гри на музичному інструменті. Відбувається взаємодія слухових і кінететичних відчуттів.

**7) Індивідуалізації**, впровадження принципу сприяє розвитку самосвідомості, самостійності й відповідальності, він пов'язаний зі здатністю накопичувати досвід, до якого входить когнітивна, мотиваційна, емоційна та вольова сфера студента. Спираючись на досвід отримані знання, уміння, навички показують рівень розвитку майбутнього вчителя музичного мистецтва, й визначають готовність саморегуляції, самоконтролю, саморозвитку та самоосвіти. Якість навичок слухового самоконтролю як компетенції буде формуватись завдяки здатності до накопичення досвіду та його постійного оновлення.

**8) Інтегративності і практичної спрямованості**, зорієнтований на знаходження способів розв'язання недоліків, спільного творчого пошуку в процесі вивчення й виконання музичного твору, оволодіння виконавською технікою, основ сприйняття, розуміння, підвищення виконавського рівня. Також пов'язаний з готовністю студентів до оперативного реагування та коригування виконавських дій, умінням швидко орієнтуватися у виконавських ситуаціях, знаходити та ефективно використовувати потрібні способи їх розв'язання.

Отже, нами визначено педагогічні принципи навичок слухового самоконтролю майбутнього вчителя музичного мистецтва на заняттях з інструментального ансамблю. Особливості формування навичок слухового самоконтролю у фаховій підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва включає практичне відпрацювання як самостійно так і на заняттях з інструментального ансамблю. Для формування навичок слухового самоконтролю, важливий точно підібраний комплекс

принципів, що сприяють успішній реалізації в професійній діяльності. Впровадження вище перерахованих принципів передбачає сформованість навичок слухового самоконтролю. Зазначені принципи можуть бути використані в подальших наукових розвідках, присвячених питанням впровадження в освітній процес методики формування навичок слухового самоконтролю майбутнього вчителя музичного мистецтва на заняттях з інструментального ансамблю.

### **Література:**

1. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. 366 с.
2. Зарицька А. А. Педагогічні принципи вокально-ансамблевої підготовки бакалаврів музичного мистецтва. Академічні студії. Сер. Педагогіка 2021. № 2. С. 47–52.
3. Музична освіта: філософський, мистецтвознавчий та педагогічний наголоси монографія. В.В. Белікова та ін. ; за ред. Н.А Овчаренко, Я.В. Шрамка Кривий ріг, 2018. 299 с.
4. Філософський енциклопедичний словник. ред. В. Шинкарук Київ. Абрикос, 2002. 742 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-75>

## **ІННОВАЦІЙНІ АСПЕКТИ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ**

**Кириченко І. О.**

*старший викладач кафедри музичного мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

У сучасному музичному освітньому середовищі важливу роль відіграють інноваційні підходи в процесі вокальної підготовки здобувачів освіти. Майбутнім вокалістам необхідно володіти не лише природними здібностями, хорошими вокальними даними, але й розуміти принципи вокальної техніки, вміти передавати емоції через музику та розвивати свій вокальний потенціал. Варто зазначити, що серед великого різноманіття вокальних шкіл і підходів найбільшого успіху досягають ті, котрі у своїй основі спираються на розуміння анатомії людини та здатні пов'язати її зі звуковидобуванням [2, с. 26].

Важливою складовою успішного розвитку вокалістів є їх вмотивованість та ціннісні орієнтації. Особистісні та професійні мотиви визначають мотивацію вокаліста до самореалізації та вдосконалення своїх навичок. До основних складників цього компоненту відносяться:

- Пізнавальний інтерес до мистецтва вокалу;
- Потреба у самореалізації та самовдосконаленні;
- Емоційна чутливість та стійкість;
- Емпатійність;
- Світоглядна позиція.

Сучасні технології дозволяють вокалістам використовувати біофідбек для моніторингу своїх емоцій та фізіологічного стану під час виконання. Також можна створити віртуальне середовище для імітації різних емоційних ситуацій та допомоги вокалістам краще відчувати та передати емоції в музиці.

Важливою складовою є фахова компетентність майбутнього вокаліста на основі професійних знань та індивідуально-творчого стилю музично-педагогічної, інноваційно-технологічної діяльності. Основні аспекти цього компоненту включають:

- Засвоєння нових знань про вокальну техніку;
- Розуміння музичних структур і принципів виконавства;
- Аналіз та інтерпретацію нотного матеріалу;
- Вивчення стилів і жанрів;
- Розвиток музичної пам'яті та вміння адаптуватися до різноманітних музичних вимог.

Вокалісти можуть використовувати мультимедійні інтерактивні навчальні платформи, де вони можуть аналізувати та інтерпретувати нотний матеріал, здійснювати вправи на розвиток технічних навичок та виконувати пісні під керівництвом віртуальних викладачів. Застосування спеціальних програм для аналізу голосу та виконавства дозволяє вокалістам здійснювати віртуальні тренування, спрямовані на розвиток певних аспектів їхнього вокального мистецтва.

Рефлексивно-регулятивна складова заснована на основі рефлексивних умінь майбутнього вокаліста, модальності самооцінки та здатності до саморозвитку у професійній діяльності. Основні аспекти цього компоненту включають:

- Перспективну, ситуативну та ретроспективну самооцінку;
- Здатність до саморозвитку в професійній діяльності.

Важливим є зосередження на вмінні самостійно аналізувати і вдосконалювати своє виконавство, стимулювання здобувачів до постійного самовдосконалення та пошуку нових рішень у вокальному виконавстві. Вокалісти можуть створювати свої портфоліо, де фіксують свої досягнення, відеозаписи виступів, аналізи свого виконавства та поставлені цілі. Це допомагає вокалістам оцінювати свій прогрес, рефлексувати та самостійно регулювати свою підготовку. Застосування систем оцінювання та самооцінки дозволяє вокалістам об'єктивно оцінювати свої досягнення та визначати напрямки для подальшого розвитку.

Інноваційні підходи та методи допомагають розвивати складові вокальної техніки у здобувачів освіти, роблячи їх підготовку більш комплексною, цікавою та ефективною. Використання інноваційних

технологій на заняттях «дозволяють вокалістам більш глибоко зануритися у світ музики, передавати емоції слухачам та реалізовувати свої творчі здібності на високому рівні. розвиває у студентів критичне мислення, змушує їх розмірковувати, аналізувати, сприяє закріпленню вокально-виконавчих та емоційно-творчих навичок, мотивує до навчання, допомагає знайти свою творчу індивідуальність» [1].

Отже, розглянуті інноваційні аспекти вокальної підготовки допомагають здобувачам освіти розвивати якість художньо-виконавської майстерності та збагачувати своє вокальне мистецтво в сучасному музичному середовищі. Інноваційні методи та технології допомагають впроваджувати персоналізований підхід до навчання, що збільшує зацікавленість студентів у вивченні мистецтва вокалу та робить підготовку більш ефективною.

### **Література:**

1. Бедакова С. В. Інноваційні технології вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва / The 2nd International scientific and practical conference «Progressive research in the modern world» (November 2-4, 2022) BoScience Publisher, Boston, USA. 2022. P. 226-233.

2. Бондарчук А. Я., Мишук П. М. Інноваційні методи вокального навчання та їхня роль у формуванні виконавських навичок студента-вокаліста. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи.* Випуск 71. 2019. <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series5.2019.71.06>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-76>

## **МИТЦІ ВОЛИНИ. СВІТЛАНА ЯБКОВСЬКА ТА АНСАМБЛЬ БАНДУРИСТІВ «СТРУНИ СЕРЦЯ»**

**Коляда Ю. А.**

*викладачка циклової комісії методики музичної освіти  
та вокально-хорової підготовки*

**Ябковська С. П.**

*викладачка циклової комісії народних інструментів  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради  
м. Луцьк, Україна*

У КЗВО Луцький педагогічний коледж ВОР на цикловій комісії народних інструментів створений художній колектив – ансамбль бандуристів «Струни серця». У 1995 році як тріо, згодом як квіртет, в



тому ж році реорганізований в ансамбль, в якому приймали участь студенти музичного відділення та початкового навчання, викладачі [2].

Сьогодні учасниками ансамблю є студенти факультету «Дошкільної освіти та музичного мистецтва», а також відділення «Музичного мистецтва та фізичної культури» Луцького педагогічного коледжу. Репертуар колективу складається з українських народних пісень та творів сучасних авторів в аранжуванні Ябковської Світлани Петрівни, яка є художнім керівником та диригентом, викладачем вищої категорії, методистом. Навчалася по класу бандури в Луцькій музичній школі № імені Фридерика Шопена, у класі викладача Ващенко Анастасії Самійлівни, яка була продовжувачем традицій українського бандурного мистецтва, що разом з професором Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського С. Баштаном навчалася у видатного бандуриста Володимира Кабачка. А він, у свою чергу, був учнем Гната Хоткевича, що започаткував у минулому столітті професійну кобзарську школу.

Згодом продовжила навчання у Волинському коледжі культури і мистецтв у класі викладачів Ірини Ольшевської та Тетяни Ткач. Після закінчення – продовжила навчання у Львівській національній музичній академії ім. Миколи Лисенка на оркестровому факультеті в класі відомої бандуристки, педагогині та композиторки, заслуженої діячки мистецтв України, доцента Оксани Герасименко, доньки бандурного майстра Василя Герасименко [3].

У репертуарі ансамблю «Струни серця» є такі сучасні композиції:

- сл. А. Олексіюка, муз. О. Демянчука «А у Волині очі сині»;
- сл. та муз. С. Вакарчука, аранжування С. Ябковської та К. Стречен «Квіти мінних зон»;
- сл. і муз. С. Ябковської «Пісня про Волинь»;
- «Вітрила» з репертуару виконавця Melovin;
- «Українське сонце зійшло» з репертуару групи Kozak System;
- сл. Т. Момот, муз. К. Момот «Їхали козаки»;
- сл. Та муз Я. Хоми «Сила роду»;
- сл. А. Корінь, муз. М. Долгіх «Вишиває мати пісню»;
- сл. А. Герман, муз. М. Хоми «Ліхтарики»;
- сл. та муз. О. Скрипки «Країна мрій»;
- сл. та муз. Ілларії «Ангел світла»;
- укр. текст О. Боровець муз Дж. П'єрпонта «Jingle bells».

На заняттях ансамблю всі учасниці та учасники грають на бандурах з перемикачами чернігівського типу, що дозволяє засвоювати технічні навички та вдосконалювати філігранність гри. При виконанні творів студенти користуються різними прийомами, що впливають на якість виконання та передачу художніх образів:

- щипок;
- удар;
- гліссандо;

- флажолет;
- тремоло.

Фактура виконуваних творів насичена, адже аранжування творів як правило написане для двох або і трьох інструментальних партій, а у вокальній партії – багатоголосся. Для збагачення окраси та колориту звучання використовуються такі інструменти як: рояль, баян, кларнет, труба, ударні, металофон, флейта, сопілка. Керівник ансамблю бандуристів Світлана Ябковська – постійно вдосконалює якість звучання колективу, шукає нові підходи у виконанні сучасної музики, адже вона наповнена складними ритмічними малюнками, а для новизни і сучасності звучання використовується не зовсім класичне поєднання інструментів.

Колектив є постійним учасником концертів та заходів в місті Луцьку та неодноразово приймав участь у всеукраїнських та міжнародних конкурсах, таких як:

- лауреат I премії конкурсу-фестивалю «Буковинський жайвір», м. Чернівці, 1995, 1996, 1997 рр.;
- лауреат I премії фестивалю-конкурсу «Чураївна», м. Кременчук, 1997 р.;
- дипломант I ступеня V відкритого Міжнародного фестивалю-конкурсу музики та академічного вокалу «Золотий зорепад», м. Дніпро, 2013 р.;
- лауреат II премії XII Всеукраїнського юніорського конкурсу вокальної, диригентської та інструментально-виконавської майстерності, м. Ніжин, 2013 р.;
- лауреат III премії Всеукраїнського відкритого фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах «Мереживо», м. Рівне, 2013 р.;
- лауреат I ступеня Міжнародного конкурсу «RACCONTO DI PRIMAVERA», Італія, 2021 р.;
- лауреат II ступеня Міжнародного конкурсу «SPRING SYMPHONY», Чехія, 2021 р.; – лауреат I ступеня Всеукраїнського дитячо-юнацького фестивалю-конкурсу мистецтв «Пісня над Бугом», м. Київ, 2021 р. [1]
- лауреат I ступеню четвертого Всеукраїнського конкурсу «Битва жанрів IV», м. Київ, 2022;
- гран-прі Всеукраїнського конкурсу талантів «Fest DOBRO», м. Київ, 2023 р.

Отже, минуле нашого героїчного народу поєднується з сучасністю за допомогою пісень, що виконує ансамбль бандуристів коледжу, цьому сприяє дбайливе ставлення до підбору навчально-педагогічного репертуару керівниці колективу. Адже виконувані твори переважно патріотичного характеру, що сприяє вихованню творчої молоді на національних традиціях.

### **Література:**

1. Ансамбль бандуристів «Струни Серця» URL: <https://ipc.org.ua> (дата звернення 08.03.2024)
2. Луцький педагогічний коледж: витоки здобутки освітні обрії: 80-рчна мандрівка: педагогічна школа – училище – коледж/кер. та автор проекту П. Бойчук. Луцьк: Надтир'я 2019.188 с.
3. Український музичний світ. Герасименко Оксана Василівна URL: <https://musical-world.com.ua/artists/gerasymenko-oksana-vasylivna/> (дата звернення 18.04.2024)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-77>

## **ЗВУКОВЕ ОФОРМЛЕННЯ СЦЕНІЧНОГО ДІЙСТВА У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ 026 СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО**

**Корякін О. О.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
завідувач кафедри сценічного мистецтва, естради  
та методики режисерування*

*Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка  
м. Суми, Україна*

З найдавніших часів сценічно-театральна творчість корелювала з матеріальною та духовною культурою суспільства. Розвиток ідеологічної, соціальної та культурної складових театрального мистецтва у історичній ретроспективі свідчить про значну роль театру в процесі соціалізованого, морального і духовно-естетичного виховання особистості. У створеному та втіленому в умовах сценічного простору цілісному образі перформансу, театральне мистецтво у всьому різноманітті жанрів та напрямків, зазвичай, відображає соціокультурну, економічну і політичну проблематику тієї чи іншої епохи. Очевидно, що театр має особливі художні та естетичні ознаки. Сценічно-театральне мистецтво є синтетичним мистецтвом, його специфіка заснована на драматургічних та стилізованих особливостях літературної, мовної, музичної, хореографічної, сценографічної творчості та багатьох інших видів мистецтв.

Наразі цілісність театру як культурно-історичного та соціального феномена багато в чому обумовлена процесами еволюції та модернізації засобів художньої виразності, до яких, насамперед, належить звукове оформлення сценічного дійства. Основними функціями звукового

оформлення сценічного дійства є інформативність та інтенсифікація загального емоційного враження.

Загалом звук як фізичне явище є одним із найбільш дієвих засобів, здатних впливати на психічний стан слухача. Сучасна людина глибоко інтегрована у світ інформації, значна частина якої надходить у звуковій формі. Прийнято вважати, що приблизно 25% інформації про навколишній світ людина отримує від слухових аналізаторів [4, с. 14]. Сприйняття звукової інформації є найскладнішим з погляду психоакустики та фізіології процесом пізнання навколишнього середовища, питаннями вивчення якого наразі займаються багато вчені в галузі психології та психолінгвістики.

Значення звуку в перформативних мистецтвах загалом та у сценічно-театральному мистецтві зокрема складно переоцінити. Найскладніші форми звукової інформації, такі як мова, музика та шуми в сукупності з грою акторів та сценографічним рішенням сценічного дійства, формують унікальний аудіовізуальний образ спектаклю, розкриваючи його ідейно-творчий задум і обумовлюючи цим моральне перетворення особистості глядача. Семантичне та емоційно-естетичне значення звукового супроводу театралізованих дійств визначилося в контексті театральної культури на ранніх етапах її становлення.

Можна обґрунтовано стверджувати, що музичне оформлення було невід'ємною частиною вистав уже в перших театрах Стародавнього Китаю та Індії в період з 4-2 тис. до н.е. У давньогрецькому театрі музично-хоровий супровід був однією з найважливіших умов організації та проведення театралізованих дійств та свят. Особливу увагу у театральному мистецтві Стародавньої Греції також приділяли звучанню голосу виступаючого, його чутності та розбірливості на досить далеких від сценічного простору відстанях.

Наступним значимим етапом розвитку звукового оформлення в театральному мистецтві стає епоха Відродження (1300–1620). У XVI ст. відбувається революція у сценічному просторі – перехід від відкритого амфітеатру до повністю закритого типу театрального приміщення. Однією з провідних тенденцій сценічного мистецтва на той час стає створення особливої атмосфери кожної конкретної постановки багато в чому завдяки виникненню шумового супроводу спектаклю. В епоху Єлизаветинського театру шуми як повноцінна складова вистави (звук курантів, грім, постріли тощо) починають фіксуватися у сценаріях і створюватися безпосередньо акторами, що знаходилися за лаштунками під час реалізації сценічного дійства. В умовах широкого розповсюдження та розвитку шумових тенденцій у XIX ст. у багатьох європейських театрах формуються групи так званих «шумовиків» – фахівців, які відповідають за шумове оформлення вистав, що значною мірою збагатили театральні постановки новими просторовими реаліями та відчуттями і стало невід'ємною частиною сценічних перформансів того часу і згодом сучасних.

Кінець XIX – початок XX ст. ознаменувалися бурхливим та стрімким розвитком технологій у виробничій сфері людської життєдіяльності. Сконструйований Т. Едісоном фонограф (1877 р.), запатентований Е. Берлінером грамофон (1887 р.) і створений В. Паульсеном (1898 р.) перший прилад магнітного запису (телеграфон) здійснили справжню революцію в сфері збереження та поширення звукової інформації, започаткувавши становлення технологічних принципів грампозапису, який, у свою чергу, визначив подальше вдосконалення засобів звукофіксації у багатьох суспільно-побутових, інформаційних, соціокультурних та економічних сферах діяльності багатьох країн та на території сучасної України [1, с. 60].

Стрімка диверсифікація у сфері закладів звукозапису та тиражування початку та середини XX ст. багато в чому визначила інтеграцію продуктів їх виробництва до закладів культури, мистецтва та дозвілля. До середини XX ст. використання звуковідтворювальних магнітофонів у театральній практиці набуває практично повсюдного характеру. За останні пів століття замість музичного супроводу оркестру в багатьох випадках використовується музична фонограма, стало можливим ввести у спектакль запис мови [2, с. 82]. В умовах сьогодення вкрай складно уявити будь-який масовий культурно-мистецький захід, у процесі реалізації якого не було б використано систему звукового забезпечення, що обумовлює зростання значення звукорежисури в процесі постановки творів перформативного мистецтва [3, с. 194], а також його звукового оформлення.

Удосконалення засобів звукозапису та сценічної звукорежисури на сучасному етапі розвитку сценічного мистецтва обумовлює обґрунтовану необхідність опанування основ сценічної звукорежисури майбутніми акторами, які здобувають освіту за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво на першому (бакалаврському) рівні вищої освіти. Водночас наразі не є остаточно визначеним зміст та обсяг звукорежисерської підготовки здобувачів вищої освіти за освітньо-професійними програмами означеної спеціальності. Цілком очевидно, що зміст підготовки акторів не передбачає формування спроможності до самостійної звукорежисури сценічних дійств та підготовки звукового оформлення для них, разом з тим, опанування основ сценічної звукорежисури та усвідомлення загальних принципів звукового оформлення є необхідним для сучасного фахівця зі сценічного мистецтва. Причому виходячи з практичної орієнтованості процесу професійної підготовки акторів доцільним є інтеграція їх звукорежисерської підготовки до освітнього процесу починаючи з молодших курсів (1-2 рік підготовки), оскільки в подальшому здобуті спроможності дозволять значною мірою полегшити практичну діяльність у процесі постановки сценічних дійств за участю здобувачів вищої освіти.

Означене обґрунтовує доцільність інтеграції у освітньо-професійну програму Сценічне мистецтво першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 026 Сценічне мистецтво галузі знань 02 Культура і мистецтво освітнього компоненту під назвою «Основи сценічної звукорежисури», спрямованого на опанування базової звукорежисерської складової у сучасному сценічному мистецтві. Визначаючи тематичне наповнення звукорежисерської підготовки майбутніх акторів доцільним вважаємо визначити її основні вектори. На наш погляд це: акустика (вивчення акустики як науки про звук, поняття звуку, його характеристик та особливостей сприйняття тощо); акустика приміщень (опанування основних характеристик звукового поля, закономірностей розповсюдження звуку у приміщеннях тощо); звукорежисура сценічних дійств як вид художньої творчості (вивчення змісту сценічної звукорежисури, обладнання та звукового забезпечення, мікрофонного прийому тощо); звукове оформлення сценічного дійства, яке доцільним вважаємо розглянути докладніше.

У розділі дисципліни, присвяченому звуковому оформленню сценічного дійства, передбачаються такі теми: звукове оформлення сценічного дійства (присвячена специфіці театральної музики, класифікації театральної музики, функціям сюжетної та умовної музики); робота режисера та композитора над музичним оформленням сценічного дійства (спрямована на вивчення режисерського задуму музичного оформлення, проблем обрання композитора для сценічного дійства, роботи композитора над музикою до спектаклю); роль шумів у сценічному дійстві (присвячена класифікації театральних шумів і звуків та їх функціям, експлікації шумового оформлення, підготовці шумів до сценічного дійства, синтезуванню шумів); використання мовної фонограми у спектаклі. (предметом якої є поняття звукотехнічного оформлення спектаклю, мовної фонограми, функції мовної фонограми, що додається по сюжету постановки, мовна фонограма як художній прийом у звукотехнічному оформленні сценічного дійства); звукові ефекти у спектаклі (присвячена ефектам панорамування звуку, відлуння та реверберації, імітування, транспонування звукових частот, звукової перспективи); звуковий супровід сценічного дійства (спрямована на опанування інтеграції музики та шумів у сценічне дійство у репетиційному процесі, звукової партитури спектаклю, звукового супроводу постановки).

#### Література:

1. Білас О. Роль музики в українському драматичному театрі кінця XIX – початку XX ст. *Українська музика*. 2017. № 3 (25). С. 59–68.
2. Ужинський М. Мистецькі технології та звукорежисура у драматичному театрі. *Молодий вчений*. 2019. № 3 (1). С. 81–84.

3. Юдова-Романова К. Сучасні системи сценічного звукового забезпечення. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*. 2020. № 3 (2). С.193–209.

4. Howard D., Angus J. *Acoustics and Psychoacoustics*. Oxford: Focal Press, 2009. 496 p.

5. Kaye D., LeBrecht J. *Sound and Music for the Theatre: The Art and Technique of Design*. New York: Routledge, 2015. 428 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-78>

## СУЧАСНІ МЕТОДИ ВИКЛАДАННЯ ГРИ НА БАЯНІ/АКОРДЕОНІ

**Коцюрба Б. Б.**

*старший викладач циклової комісії народних інструментів  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради  
м. Луцьк, Україна*

Навчання гри на музичному інструменті, зокрема на баяні (акордеоні) – це особлива форма загальнокультурного та інтелектуального розвитку особистості. Воно включає формування естетичного смаку, художньої уяви, емоційної культури, інтелектуального розвитку, потребує вольових якостей та артистизму. А. В. Береза зазначає: «Аналіз навчально-методичних джерел та вивчення передового педагогічного досвіду свідчать, що з другої половини ХХ століття під впливом педагогічних концепцій, щодо інтенсифікації навчального процесу у музичній педагогіці акценти зміщуються з технологічно-понятійного навчання на розвивальне» [1, с. 6].

Метод – це систематизований спосіб або підхід до вирішення конкретного завдання чи досягнення певної мети. В контексті викладання гри на баяні (акордеоні), метод може охоплювати різноманітні стратегії навчання, техніки вправ, підбір репертуару, підхід до аналізу музичних творів та інші аспекти, що допомагають учням розвивати свої навички та музичні здібності. Під час роботи зі здобувачами освіти можна застосовувати різні методи навчання.

В процесі організації навчально-виховної діяльності використовуються наочні, словесні та практичні методи роботи:

– Наочний метод передбачає вплив на всі органи чуття: слух, зір та інші та включає в себе виконання музичних творів, показ фотографій композиторів, музичних інструментів, репродукцій картин художників на теми музичних творів тощо. Цей метод широко застосовується в навчанні дітей з особливими потребами. Наприклад, діти з вадами слуху можуть відтворювати ритмічні малюнки, використовуючи графічне

зображення тривалостей нот мелодій. Для активізації пізнавальної діяльності дітей з розумовою відсталістю також можна використовувати різноманітний дидактичний матеріал.

– Використання словесних методів, таких як розповідь, пояснення, закріплення знань та постановка питань, допомагає викладачеві у передачі нової інформації, формуванні відповідної атмосфери та емоційному налаштуванні слухачів.

– Практичні методи спрямовані на передачу викладачем інформації та на її активне сприйняття і засвоєння здобувачем. При роботі з дітьми практичні методи ефективні в разі освоєння дітьми способів музичних дій, наприклад, навичок співу, руху під музику. Здобувачі освіти вивчають різноманітні музичні твори, починаючи з простіших та поступово переходячи до більш складних композицій. Одним з основних методів викладання гри на баяні (акордеоні) є виконання спеціально розроблених вправ для розвитку технічних навичок, таких як швидкість, точність, координація рухів тощо.

Методи активізації навчально-пізнавальної діяльності сприяють засвоєнню навчальної інформації, розвитку музичних здібностей та необхідних навичок. У процесі роботи зі здобувачами освіти важливими є мотивація, заохочення та контроль виконання завдань.

Сучасні методи викладання гри на баяні (акордеоні) включають в себе різноманітні підходи. Сучасні технології, такі як комп'ютерні програми, відеозаняття, онлайн-ресурси, спеціалізовані додатки допомагають зробити навчання більш ефективним, захоплюючим, відповідним сучасним тенденціям. «Завдяки сучасним комп'ютерним технологіям, студенти можуть використовувати інтерактивні додатки, програми та веб-ресурси, що візуалізують музичні поняття, терміни, такі як ноти, акорди, гармонії та ритми» [2, с.271]. Використання аудіо та відеоматеріалів допомагає здобувачу освіти краще розуміти та аналізувати музичні композиції. Включення креативних завдань (імпровізація, створення власних аранжувань) стимулює розвиток творчої особистості. Навчання гри на інструменті у популярних сучасних стилях, жанрах, таких як поп, рок, електронна музика тощо, використання інтерактивних технологій, впровадження новаторських педагогічних методик сприяє більшій мотивації та зацікавленості здобувача освіти.

Усі ці методи можуть бути використані окремо або комбінуватися залежно від потреб та вподобань здобувача освіти, навчальних завдань, особливостей музичного інструменту.

### **Література:**

1. Береза А. В., Нестерович Б. І. Удосконалення виконавської підготовки баяніста в процесі самостійної роботи: навч.-мет. посіб. 2-ге вид., змін. і допов. Вінниця: Нова Книга, 2011. 176 с.



2. Коцюрба Н. Є. Сучасні технології та інструментарій в музичному мистецтві крізь призму часу. Культурно-мистецькі практики: світовий та український контекст: монографія. Рига, Латвія: «Baltija Publishing», 2023. 622 с. С.270-302. doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-13

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-79>

## **FORMATION OF SOFT SKILLS OF STUDENTS OF ARTISTIC AND PEDAGOGICAL EDUCATION**

**Kulikova S. V.**

*Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Doctoral student at the Department of Art Education  
Volodymyr Vinnichenko Central Ukrainian State University  
Kropyvnytskyi, Ukraine*

Modern requirements for higher education, changes in information technologies and the increase in the availability of information, together with changes in social life, which require the presence of a wide range of knowledge and competences in modern specialists, as well as the ability to quickly adapt to changing conditions, require modern institutions of higher education of education, ensuring a high-quality educational process, with its focus on the combination of traditions and innovations in education and the formation of a high-quality specialist for the modern labor market.

The modern labor market in the artistic and socio-cultural field needs not just a specialist – a professional in his own field. For professional implementation, development and success in personal and social life, a modern specialist must be able to quickly adapt to changing conditions, make balanced and informed decisions in conditions of uncertainty and lack of information, establish effective interpersonal communications with colleagues, management, representatives of the scientific community, the public, resolve conflict situations, show empathy, organize one's own life, professional activity and development in existing conditions, leadership qualities and the ability to take responsibility, etc [1, p. 145].

As evidenced by modern studies in sociology, economics and pedagogy, today it is precisely such qualities and skills that are united by the concept of soft skills, along with other equal conditions (in particular, the same level of professionalism, professional qualifications) that determine the success of a specialist on the labor market, and the individual in life [4].

The question of the formation of soft skills during the acquisition of higher education by students has become relevant in the last few decades. However, considering the experience and trends in the development of higher education

in our country in the last few years, the importance of these issues is constantly increasing.

Over the past few years, the problem of developing soft skills has been widely covered by a number of scientists, including O. Abashkina, N. Zhadko, E. Hayduchenko, O. Marushev, Yu. Portland, M. Churkina, and others.

In the field of artistic and pedagogical education, the problem of forming soft-skills in future music specialists was studied by I. Altukhova, Bao Chen, I. Baranovska, O. Demchenko, T. Garets, O. Grab, L. Zelenska, S. Kulikova, L. Rakityanska, L. Shumska, etc.; scientific intelligence S. Lavrynenko, O. Lan, T. Medvid, N. Tereshenko and others devoted to the formation of soft skills of future specialists in the field of choreographic art; M. Bokotey, T. Stritievich, H. Fedun and others consider the techniques of forming soft skills of fine and decorative arts specialists; the use of theatrical activities for the development of soft skills is studied by O. Demchenko, O. Zhovnych, N. Kazmirchuk, I. Stakhova and others.

Soft skills are understood as social skills that are not associated with specific professions. Soft skills are a set of non-specialized, super-professional skills that are responsible for successful participation in the work process, high productivity and, unlike specialized skills, are not related to a specific field. These skills are related to the personal qualities of a particular person. They are necessary for successful functioning in society in general and are universal for all professions [2, p. 35].

The essence of the concept of soft skills is an integral quality of a student of higher education, which contains interconnected socially oriented competences (personal, professional, cultural, communicative, informational, leadership), contributes to personal and professional growth, productive social interaction, increasing the level of positive social activity of students of education, their harmonious life in society.

Social competence includes a wide range of knowledge, abilities and skills, the mastery of which is aimed at ensuring the productive life of a person in society and allows an individual to effectively interact with social institutions and representatives of society [3, p. 158].

We offer several examples of the development of creative thinking of students of art and pedagogical education within the discipline «Soft skills of specialists in the art field» for students of the «Musical art» specialty of the faculty of pedagogy, psychology and arts of the first (bachelor's) level of education of the Volodymyr Vinnichenko Central Ukrainian State University.

Task «100 words in 10 minutes» Goal: development of creative thinking using written speech in limited conditions, development of communication skills in written speech. Execution time: 10 minutes. Actions of education seekers: write an essay on the topic «Why is it important to be interested in art?». Limitation – the essay must consist of exactly 100 words. 10 minutes are given for writing.

Training «Time Management Techniques». Purpose: encouraging introspection, formation of self-organization skills, formation of translation

skills, instilling interest in reading. Execution time: 30 minutes. Actions for learners: read an article on time management techniques, write an essay on the effectiveness of time management, come up with your own 10 ways to manage time efficiently and submit them.

The game «Doodles». Purpose: development of creative thinking, development of communication skills through the description of pictures. Teacher's actions: explain what doodles are. A doodle is a minimalist picture in a square frame, on which are drawn abstract geometric shapes and one or more captions with a humorous explanation of what is depicted. Actions of learners: to explain what they see in the pictures.

Creative task «So many activities». Purpose: encouragement to self-analysis, development of self-organization skills, development of creative thinking, improvement of communication skills. Execution time: 15 minutes. Actions of education seekers: make a business plan for the day off, taking into account the fact that there should be a change of activity every two hours; present the plan to classmates.

Creative task «Habit Tracker». Purpose: formation of self-organization skills, self-analysis, development of creative thinking, improvement of speaking skills: building a monologic statement. Execution time: 10 minutes. Actions of learners: create your habit tracker, present it to your classmates, justify its feasibility.

Therefore, a modern young specialist in the artistic and socio-cultural fields, in order to ensure his own competitiveness in the labor market and success in professional and social life, must not only be a professional in his own business, but also possess a certain set of soft skills. And the wider the spectrum of these soft skills and the level of mastery of them, the higher the graduate's potential for adaptation in the profession and the modern world and building a successful professional career and personal and social fulfillment.

### References:

1. Бахмат Н. Розвиток soft skills здобувачів початкової освіти в умовах інклюзії. *Вісник Черкаського національного університету імені Богдана Хмельницького. Серія: «Педагогічні науки», 2022. № 1. С. 144–152.*
2. Зайцева І. В. «Soft skills» – невід’ємні аспекти формування конкурентоспроможності студентів у XXI століття. Київ: Київ. нац. торг.-екон. ун-т, 2020. С. 34–37.
3. Кірдан О. Формування soft skills здобувачів вищої освіти в освітньому процесі закладу вищої освіти. *Психолого-педагогічні проблеми сучасної школи. 2022, вип. 2 (6). С. 152–160.*
4. Технології формування Soft Skills в системі професійної підготовки педагога: навчальний посібник [Електронний ресурс] / уклад. Т. Й. Бабюк, Н. Г. Каньоса, С. М. Бабюк. Кам’янець-Подільський: Видавець Ковальчук О.В., 2023. 222 с.

## МЮЗЕТ ЯК ОДИН З ЖАНРІВ АКОРДЕОННОГО ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА ФРАНЦІЇ

**Кучерук В. Ф.**

доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Акордеон (кнопакордеон (баян)) є відносно молодим інструментом в порівнянні з низкою інших музичних інструментів. Понад століття відбувалася його еволюція як в конструкції, так й у формуванні виконавсько-педагогічних шкіл. Найбільшої популярності в кінці 19 початку 20 століть цей інструмент отримав у Франції завдяки виникненню та поширенню стилю мюзет.

Мюзет (*кабрете*(*cabrette*)) [3] – старовинний духовий інструмент на зразок волинки (*musette de cour* або *musette baroque* – вдосконалений «шляхетський» варіант *волинки чи дуди*) дав назву однойменному основному танцю громадських балів в Парижі у XVIII–XIX ст. Згодом цей танець став популярним у барах та кафе, змішавшись з іншими європейськими танцювальними жанрами, зокрема віденським вальсом. *Val-musette* – стиль французької інструментальної музики й танцю. Форми мюзета виникли у зв'язку з пошуком більш простіших, швидших танцювальних кроків а, також, як форми, що не потребують великих залів. Це – *танго-musette*, *paso-musette*, *valse-musette* та новий оригінальний танок *yava*. Тричастинна форма, мелізматика, легка й доступна слухачеві мелодика, швидкий темп відображаються у нових танцях, як *мюзет-вальс*, *ява*, *пасо-добль*, *фокстрот* та ін. У 1930-х роках виникає ритмічна форма *свінг* в стилі мюзет [2].

На початку XX століття, акордеон-баян (надалі акордеон) завдяки своєму альтерованому строю, техніко-виражальним можливостям витісняє мюзет (*кабрете*) з музичного життя Франції. Він стає основним популяризатором салонних п'єс жанру мюзет у виконавській творчості французьких виконавців Ш. Пегурі, А. Астьє, М. Азоли, Е. Вашер, І. Хорнер й ін. [1. с. 5].

Еміль Вашер (07.05.1883–10.04.1969) – французький композитор, акордеоніст – його по праву вважають творцем жанру мюзет. Опанувавши діатонічний акордеон, грав з батьком (бас-барабан) у кав'ярнях, мюзет-балах. У 1920-х роках знайомиться з піаністом Жаном Пейренніном, внаслідок цієї співпраці з'являються найвідоміші твори: *Reine de Musette* (*Королева Мюзет*), *Brise Napolitaine* (*Неаполітанський бриз*), *Bourrasque* (*Бураск (Шквал)*), *Defile des accordionists* (*Парад*

акордеоністів), *Les Triolets (Тріолі)*. Створюються нові інструментальні ансамблі з доповненням гітар, барабанів. Одним з перших відомих оркестрів був оркестр Еміля Вашера у складі скрипки, банджо, кларнета, фортепіано, контрабаса. Сам Вашер став першою зіркою акордеону та взяв участь у мистецьких турне Європою [1, с. 223].

Поряд з цим акордеоністом в той час відомі імена ще низки виконавців: Шарля Пегурі (відомий його твір «Докір»), Жана Вайссада (твір «Sombremos et mantilles» (пасодобль у 3 удари)), Еміля Пруд'омма, Андре Верчурна (один з відомих його хітів «Les fiancés d'Auvergne»), Еймбла Плюшара [4].

Крім них у Франції набули популярності музичні колективи *Orchestre Montmartrois Constantino, Bastien et son orchestre musette, Rolando et son Orchestre musette, Émile Prud'homme et son Orchestre* та інші [7].

Після другої світової війни мюзет став музикою Liberation. З'являються нові виконавці, зірки акордеона: А. Вершурен, І. Хорнер, М. Ларканже, Б. Луренцоні та ін. На початку 1960-х років зменшилася популярність стилю мюзет. Близько тридцяти років акордеон вважався, як застарілий музичний інструмент. І лише з 1990-х років, коли рок-групи почали використовувати його у своєму складі, акордеон знову повернув свою популярність [6].

Так у 1987 році М. Ларканже заснував власну школу акордеону і таким чином допоміг розпочати кар'єру молодим акордеоністам. Він уперто захищав *la Chanson française* – відродження мюзету у Франції. Гастролював з найбільшою *Guinguette* (танцмайданчик) у світі [1, с. 217].

В наш час у Франції відомі такі виконавці жанру мюзет, як Крістіан Брюг, Гі Наварро, Наталі Агарсія, Джо Свінг, Гіллес Рішард, Джеремі Ванерео, Алан Гюгаре, Веронік Реньє й ін. [5].

Всесвітньо відомий віртуоз та композитор Рішар Гальяно почав грати на акордеоні у чотирирічному віці під впливом свого батька-акордеоніста Лучано. Музичну освіту здобув в консерваторії Ніцци, де вивчав гармонію, контрапункт, тромбон. Свою першу премію отримав у 1969 році. У 14-річному віці захопився джазом та згодом працював джазовим акордеоністом. У 1973 році переїхав до Парижа, де отримав посаду диригента, аранжувальника і композитора в оркестрі Клода Нугаро, в якому працював до 1983 року. Згодом, за порадою Астора П'яццолі, Гальяно вирішив реалізувати свою велику ідею – розвинути французький музичний стиль «Новий мюзет» (*New Musette*). Рішар Гальяно, як композитор написав або гармонізував понад чотириста композицій. Він у співпраці з багатьма видатними музикантами записав більше ніж 50 альбомів (музика від фольку до творів Моцарта, Баха, Вівальді, П'яццолі). У 2016 році з'являється новий альбом інструментального квартету (акордеон, гітара, контрабас, ударні) *New Jazz Musette* (два диски по 9 творів). «Зараз я створюю і відтворюю «Новий Мюзет», бо відчуваю, що цю музику неможливо виконувати, як у ті роки 30-х. Зараз граю цю музику,

приєднуючись до своїх найсильніших впливів: П'яццолла, Колтрейн, Білл Еванс, Дебюссі...» [8].

Таким чином мюзет отримав нове життя і надалі продовжує свій розвиток в акордеонному та ансамблево-інструментальному мистецтві Франції.

### Література:

1. Кучерук В. Фахова майстерність. Спеціальний клас (акордеон/баян): хрестоматія з обов'язкової ОК «Фахова майстерність. Спеціальний клас». – Одеса: Олді+, 2023. 226 с.
2. Bal-musette. Wikipedia the Free encyclopedia: site. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Bal-musette> [Cited 2024, 2 Apr.].
3. Cabrette. Wikipedia the Free encyclopedia: site. URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Cabrette> [Cited 2024, 2 Apr.].
4. History of the Accordion Musette. FONTENAU ACCORDEONS. URL: <https://en.fonteneau-accordeons.fr/blogs/le-blog-de-laccordeon/histoire-de-laccordeon-musette> [Cited 2024, 3 Apr.].
5. L'annuaire des musiciens professionnels. Accordeonistes professionnels. URL: <https://www.musiciens.fr/accordeoniste.htm> [Cited 2024, 5 Apr.].
6. L'histoire du «Musette». Societe Municipale Les Amis de L' *accordeon*. URL: <https://www.accordeon-esch.lu/index.php/fr/menu-monde-accordeon-fr/41-kat-monde-accordeon-fr/kat-historique-fr/42-article-histoire-musette-fr> [Cited 2024, 5 Apr.].
7. Musette. RYM. URL: <https://rateyourmusic.com/genre/musette/> [Cited 2024, 7 Apr.].
8. Richard Galliano: site. URL: <https://www.richardgalliano.com/album-music/new-jazz-musette/> [Cited 2024, 7 Apr.].

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-81>

## «ДОБРИЙ ВЕЧІР, ПАНІМІМАТКО» П. НІЩИНСЬКОГО

**Лапчук Б. М.**

*студентка I курсу магістратури факультету культури і мистецтв*

*Науковий керівник: Панасюк С. Л.*

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри музичного мистецтва*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

**Постановка проблеми.** Петро Ніщинський – відомий український композитор XIX століття, автор безсмертної музично-драматичної

картини «Вечорниці», яка справедливо вважається важливим кроком на шляху до створення української драматичної опери. «Вечорниці» написані як вставна картина до п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля», однак невдовзі після прем'єри у 1875 році, твір набув самостійного концертного життя. «Вечорниці» складаються з семи номерів, серед яких переважна частина – хоріві.

**Мета дослідження** – здійснити детальний музично-інтонаційний аналіз хору дівчат «Добрий вечір, паніматко» з музично-драматичної картини П. Ніщинського «Вечорниці».

**Результати дослідження.** Петро Іванович Ніщинський (псевдо Петро Байда) народився у с. Неменка (тепер Іллінецького р-ну Вінницької обл.). Навчався у Київській духовній семінарії. В 1856 р. закінчив Афіньський університет (філософський і богословський факультети), пізніше – здобув ступені магістра наук.

Після повернення на батьківщину викладав російську і грецьку мови у навчальних закладах Петербурга (1857-60), Одеси (з 1860), Ананьєва (з 1855, тепер Одеська обл.), Бердянська (1888-90). Збирав та здійснював обробку українських народних пісень («Байда», «Ой, гук, мати, гук»), писав музичні твори, організовував музичні колективи і керував ними.

В 1875 р. П. Ніщинський створив музичну картину «Вечорниці», як вставну сцену до вистави «Назар Стодоля» Т. Шевченка (вперше виконана в цьому ж році артистичним гуртком М. Кропивницького у Єлисаветграді). Широковідомим став чоловічий хор з «Вечорниць» – «Закувала та сива зозуля».

Петро Іванович підтримував зв'язки з відомими українськими культурними і громадськими діячами М. Лисенком, М. Кропивницьким, І. Карпенком-Карим, П. Саксаганським, А. Желябовим та ін.

З 1820 року жив у с. Ворошилівці (тепер Тиврівського р-ну Вінницької обл.) [1].

Ніщинський перекладав на українську мову твори античних класиків («Антигону» Софокла, 1883 «Одіссею» Гомера, 1889, 1892 6 пісень з «Іліади» Гомера, 1902-03), а також переклав на грецьку мову «Слово о полку Ігоревім» (1881). Автор підручника з грецької граматики та розвідок про грецьку музику [2].

Хор розпочинається оркестровим вступом, в якому провідну роль відіграє група струнних інструментів, і зокрема, партія віолончелей. Таке темброве забарвлення надає вступу лірико-драматичного характеру. Тема написана в тональності g-moll. Вона складається з двох елементів – репетиційного з форшлагами, який виконує функцію своєрідного інтонаційного поштовху і відповіді на нього – мелодизованого низхідного мотиву, викладеного в традиціях українського народного багатоголосся – паралельними терціями. Форма вступу – період повторної будови (4 т. + 4 т.).

Основна тема хору побудована на інтонаціях польки. На це вказує не лише швидкий темп, розмір 2/4, але і ритмічна будова мотиву – восьма, дві шістнадцятих, дві восьмих. Ритмічна пружність, моторність,

акцентність і одночасно акуратність, граціозність є головними ознаками хорової теми. Тема звучить у двоголосному жіночому хорі – у викладі паралельними терціями, на фоні пружного танцювального складу акомпанементу оркестру. Як і в оркестровому вступі тема хору розвивається чотиритактами і побудована у формі модуляційного періоду повторної будови з двотактовим доповненням.

Квадратність формотворення є важливою характеристикою цього хору. Вона зумовлена його танцювальним характером. Повторність у періоді (8т. +10 т.) реалізується не лише на початках речень, але і всередині. Тому, можна сказати, що одним із ключових інтонаційних принципів розвитку цього хору є повторність та варіантна повторність на різних рівнях, ще раз наголосимо, що таке є наслідком танцювальної генези тематизму хору.

Перше речення хору завершується модуляцією в тональність паралелі – В-dur. Друге речення модулює в тональність натуральної домінанти d-moll, що закріплюється двотактовим доповненням.

Наступна чотиритактова репліка Хазяйки «Просимо гостей до хати» інтонаційно впливає з попереднього розвитку хору. Водночас, вона позбавлена явної танцювальності за рахунок акцентування мовних інтонацій і повільного темпу. Її мелодію повторюють і дівчата в хоровому викладі («Сядем заспіваєм те, що знаєм»). У цій восьмитактовій зв'язці сопрано і альти співають паралельними октавами, так само в октавному дублюванні вирішена і фактура оркестру. Зазначений принцип покликаний підкреслити мовні, декламаційні інтонації. Цей розділ в жанровому плані (але не інтонаційно) контрастує з попередньою танцювальністю, хоча тут і відбувається повернення до попереднього темпу *Vivace*.

Реприза хору є динамічною. Вона розпочинається точним повторенням матеріалу експозиції, який тут проходить з іншими словами – «А тим часом з колядою підоспіють парубки». Зміни розпочинаються в другому восьмитакті. Тема, зберігаючи свою ритмічну та фактурну природу, видозмінюється мелодично, зокрема, замість траєкторії руху знизу уверх – використовується зворотній напрямок руху мотиву. Крім того, у експозиції тональний план передбачав модуляцію в d-moll. Тут навпаки – рух відбувається в напрямку закріплення у основній тональності тональності – g-moll. Співвідношення тональних опор у першій частині t-d, а у репрізі III-t певним чином, хоч і неточно, нагадує тональні закономірності старовинної двочастинної форми (старовинна двочастинна форма має тональний план T-D: S-T), що вказує на те, що П. Ніщинський мав спеціалізовані музичні знання, хоча й не отримав ґрунтовної професійної музичної освіти.

Реприза всього хору розширена також за рахунок уведення третього речення «Та й весело ж буде, як зберуться парубки». Ця побудова в загальному інтонаційно близька всьому попередньому розвитку, однак не є таким варіантним повтором основної теми, як низка попередніх.



Зазначений підхід свідчить про вихід інтонаційного розвитку твору на новий шабель, і навіть – про появу нового мелодико-інтонаційного горизонту твору. Разом з тим, підстав трактувати останній восьмитакт як невеличку коду – недостатньо, як через незначні масштаби цього восьмитакту, так і компактність усієї композиції хору, що в сукупності складає 65 тактів. Так чи інакше, останній восьмитакт виконує функцію утвердження енергійного життєрадісного образу хору, а також – роль тонального та інтонаційного його завершення [3].

**Висновки.** Хор дівчат «Добрий вечір, паніматко» є яскравим прикладом хорового письма П. Ніщинського. У основу композиції покладено виразно фольклорний тематизм, на що вказує ритмічна формула основної теми, особливості голосоведення в хорі, специфіка оркестрової фактури, повторність і варіантна повторність, як основні принципи розвитку матеріалу. Водночас, композитор, в межах наявного драматичного сценарію не обмежується суто можливостями хору, а розбудовує розвинену хорову форму, як динамічну тричастинну композицію з розвитковою серединою мовного складу та видозміненою репризою. За допомогою цих прийомів і засобів однорідний жіночий хор перетворюється на невелику оперну сцену, сповнену активного музично-театрального розвитку, що вдало вписується в концепцію художнього цілого.

#### **Література:**

1. Пархоменко Л. Ніщинський Петро Іванович. Українська музична енциклопедія / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ НАНУ, 2016. С. 281–284.
2. Коломоець О. М. Хорознавство. Київ: Либідь, 2001. 168 с.
3. Ніщинський П. Вечорниці: музика до драми «Назар Стодоля» Т. Шевченка: клавір. Київ: Музична Україна, 1969. 50 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-82>

### **СОНАТНА ТВОРЧІСТЬ Й. ГАЙДНА ТА Л. БЕТХОВЕНА: ПОРІВНЯЛЬНИЙ АСПЕКТ**

**Леміш О. Л.**

*студентка I курсу магістратури факультету культури і мистецтв  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Соната – один із найважливіших жанрів інструментальної музики. Це камерно-інструментальний твір, побудований у формі циклу з трьох або чотирьох частин, контрастних за характером і темпом. Цей жанр

знайшов свій розквіт у творчості віденських класиків. Франц Йозеф Гайдн та Людвіг ван Бетховен, будучи представниками цієї епохи, зробили значний внесок у розвиток сонатного жанру. Їхні твори вирізняються не лише глибоким змістом, але й унікальним стилем, що робить їх порівняння актуальним та цікавим завданням.

Метою даного дослідження є порівняльний аналіз сонат № 8 A-dur (Ноб.XVI.5) ч. 1 Ф.Й. Гайдна та № 1 f-moll (No. 1, Op. 2) ч.1 Л. ван Бетховена з точки зору їх структури, тематизму, емоційної спрямованості та впливу на розвиток жанру.

Франц Йозеф Гайдн (1732–1809) – австрійський композитор, один з основоположників класичної сонати. Він написав близько 100 сонат для фортепіано, які вирізняються мелодійністю, чіткою структурою та елегантністю[7].

Людвіг ван Бетховен (1770–1827) – німецький композитор, один з основоположників романтизму. Він написав 32 сонати для фортепіано, які вважаються одними з найвидатніших творів в історії музики[3].

Проведемо порівняльний аналіз сонат [1], [2]:

Форма: Обидві сонати написані в традиційній сонатній формі, яка складається з експозиції, розробки, репризи та коди.

Експозиція: В експозиції сонати Ф.Й. Гайдна звучать дві головні теми: основна тема в тональності A-dur, співуча та грайлива, та побічна тема в тональності e-moll, більш спокійна та лірична. В експозиції сонати Л. ван Бетховена звучать дві головні теми: основна тема в тональності f-moll, драматична та патетична, та побічна тема в тональності C-dur, більш контрастна та динамічна.

Розробка: У розробці сонати Йозефа Гайдна теми розвиваються контрастно, використовуються різні модуляції та хроматизми. У розробці сонати Людвіга ван Бетховена теми розвиваються більш драматично, використовуються поліфонічні прийоми та імітації.

Реприза: В репризі сонати Й. Гайдна теми звучать в основній тональності, але з деякими змінами. В репризі сонати Бетховена теми звучать більш монументально, з використанням динамічних контрастів та агогічних прийомів.

Кода: Кода сонати Ф.Й. Гайдна підводить підсумок всім темам та завершує твір в урочистому настрої. Кода сонати Л. ван Бетховена більш драматична та експресивна, підкреслює трагічний характер твору.

Темп: Перша частина сонати Йозефа Гайдна в темпі Allegro moderato, а перша частина сонати Людвіга Бетховена – в темпі Allegro.

Тональність: Соната Й. Гайдна написана в тональності A-dur, а соната Л. ван Бетховена – в тональності f-moll.

Мелодія: Мелодія першої частини сонати Й. Гайдна співуча та грайлива, а мелодія першої частини сонати Л. ван Бетховена – драматична та патетична.

Фактура: Фактура першої частини сонати Йозефа Гайдна гомофонна, а фактура першої частини сонати Людвіга ван Бетховена – поліфонічна.

Гармонія: Гармонія першої частини сонати Ф.Й. Гайдна проста та чітка, з використанням функціональних гармоній. Гармонія першої частини сонати Л. ван Бетховена більш складна та хроматична, з використанням альтерацій та відхилень.

Динаміка: Динаміка першої частини сонати Й. Гайдна контрастна, але переважно використовується середня динаміка (*mezzo forte*). Динаміка першої частини сонати Людвіга Бетховена більш різноманітна, з використанням різких контрастів від *piano* до *forte*.

Агогіка: Агогіка першої частини сонати Ф.Й. Гайдна стримана, з використанням легкого *rubato*. Агогіка першої частини сонати Бетховена більш експресивна, з використанням *ritardando*, *accelerando* та інших прийомів.

Перші частини сонат Франца Йозефа Гайдна №8 A-dur (Ноб.XVI.5) та Людвіга ван Бетховена №1 f-moll (№. 1, Op. 2) мають спільну основу – традиційну сонатну форму (характеризуються чіткістю форми, логічністю розвитку музичних думок, використанням контрастних тем). Однак, вони відрізняються за характером музичного матеріалу, засобами музичної виразності та емоційним впливом. Соната Ф.Й. Гайдна більш світла, оптимістична та класично збалансована. Соната Л. ван Бетховена більш драматична, напружена та романтично забарвлена. Ці відмінності відображають різні стилістичні особливості творчості композиторів-класиків.

Ф. Й. Гайдн та Л. ван Бетховен по праву вважаються основоположниками класичної сонати. Їхні твори стали зразками для наслідування для багатьох наступних поколінь композиторів. Йозеф Гайдн вдосконалив структуру сонати, збагатив її тематику, а Людвіг ван Бетховен розширив емоційні можливості жанру, наповнив його драматизмом та глибиною.

Сонати Ф.Й. Гайдна та Л. ван Бетховена – це шедеври світової музичної культури, які й досі вражають своєю красою, глибиною та майстерністю. Порівняльний аналіз цих творів дозволяє краще зрозуміти еволюцію сонатного жанру в епоху віденського класицизму, а також оцінити унікальний внесок кожного з композиторів у його розвиток.

### Література:

1. В. Степурко. Аналіз музичних творів. Київ, 2020. 140 с.
2. Жанрово-стильові особливості музики Людвіга ван Бетховена на прикладі фортепіанних сонат. URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/5609/1/>
3. Людвіг Ван Бетховен. Біографія. URL: [calendate.com.ua/person/1150](http://calendate.com.ua/person/1150)
4. Л.О. Касьяненко. Робота піаніста над фактурою. Одеса, 2019. 217 с.

5. М. Шурдак. Аналіз музичних творів. Теоретичний матеріал для практичної та самостійної роботи. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2022. 23 с.

6. Особливості вивчення сонатної форми на прикладі фортепіанних сонат Йозефа Гайдна. URL: <https://jak.bono.odessa.ua/articles/osoblivosti-vivchennja-sonatnoi-formi-na-prikladi.php>

7. Франц Йозеф Гайдн. Біографія. URL: <https://ukrayinska.libretexts.org/>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-83>

## **ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ АКТИВІЗАЦІЇ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ДИСЦИПЛІН МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ**

**Мазур І. В.**

*кандидат мистецтвознавства,  
викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки  
та методики музичної освіти  
Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія  
м. Хмельницький, Україна*

Сучасний етап розвитку та кардинального оновлення освітянського простору передбачає переосмислення багатьох питань мистецького спрямування, серед яких одним із пріоритетних вважається проблема активізації музичного мислення в умовах реформування та інноваційного оновлення усіх основних складових навчального процесу під час вивчення дисциплін мистецького спрямування у закладах вищої освіти.

Музика вважається явищем багатоаспектним, що передбачає наявність особливих компонентів, які визначають його сутність, змістовне навантаження і специфіку функціонування. Однією з важливих і основних функцій, які притаманні й властиві музичному мистецтву, є естетично-виховна. Це пов'язано і обумовлено тим впливом, який здійснюється на особистість конкретно визначеним видом мистецтва. Музика здатна наповнювати й збагачувати внутрішній світ людини різноманітними емоціями й почуттями, що сприятимуть її особистісному розвитку й духовному наповненню. Завдяки постійній взаємодії з творами музичного мистецтва, яка відбувається завдяки використанню різних видів музичної діяльності, формується естетичний смак, визначаються власні погляди й світоглядні позиції, відбувається процес особистісного осмислення та власної інтерпретації багатьох

явищ як культурно-мистецького спрямування, так і різноманітних подій оточуючого світу.

Зрозуміло, що кожний музичний твір, який створює композитор, вважається його власною інтерпретацією оточуючої реальності, специфічним «прочитанням» навколишнього світу, що сприяє створенню ним неповторної індивідуальної концепції по відношенню до змістовного наповнення музичного твору. З точки зору мистецької педагогіки саме музичне мислення відіграє важливу роль в процесі цілісного, повноцінного й усвідомленого сприйняття оточуючого світу, сприяє формуванню суджень, переконань, поглядів та утворенню цілісної системи цінностей людини. Означені аспекти надають можливість окреслити необхідність дослідження проблеми активізації музичного мислення здобувачів вищої освіти під час вивчення дисциплін мистецького спрямування, визначити й розглянути практичні аспекти вирішення запропонованої проблематики.

Розуміючи усю складність, неоднозначність, певну суперечливість при визначенні поняття «музичне мислення» в межах музикознавства, доцільно виділити існуючі на сьогоднішній день п'ять чітко сформованих позицій відносно функціонування означеного феномену: мислення музикою; музичне мислення; мислення в музиці; музика як мислення; мислення як музика [2, с. 49]. В багатьох дослідницьких працях музичне мислення розглядається як один із видів художнього мислення, якому притаманний певний комплекс загально-художніх і специфічних музичних особливостей.

Розглядаючи мислення як процес відображення об'єктивної дійсності, доцільно зазначити важливу ознаку художнього мислення: об'єкт відображення у художньому мисленні зміщується в сторону своєї художньої дійсності, яку необхідно розглядати як унікальну, індивідуально-особливу художню дійсність. Відображення художньої дійсності, якщо мова йде про створення музики, її осягнення у сприйманні і пізнанні, відтворення і транслювання у виконавській діяльності доцільно вважати тим спільним полем, що надає можливість розглядати музичне мислення як окреме виявлення загального художнього мислення. Музичне мислення виступає як творчо-пізнавальна діяльність, спрямована на усвідомлення художнього змісту образів мистецтва та їх відтворення у різних видах музичної діяльності.

У багатьох дослідницьких працях зазначено, що кінцевою і найвищою метою створення мистецького твору вважається передача ставлення митця до оточуючої реальності. Це дозволяє визначити музичне мистецтво як мислення про навколишній світ із різноманіттям його проявів у матеріалі музичного мистецтва за допомогою специфічних засобів музичної виразності, із обов'язковим збереженням і врахуванням основних принципів функціонування й розгортання музичного матеріалу у просторі [1, с. 50].

Сутність функціонування музики полягає у процесі становлення художньої думки у звуковій матерії, розгортання музичного матеріалу відбувається завдяки інтонуванню, яке вважається основною ознакою і визначальним показником феномену музичного мислення. Означені моменти дозволяють звернути увагу на необхідність розуміння музичного мислення як мислення музикою, на відміну від мислення про музику. Процес інтонування стає показником творчої роботи музичного мислення, «інструментом» цієї роботи та її сутнісною складовою.

Розвинуте музичне мислення має стати основним і важливим компонентом фахової підготовки здобувачів вищої освіти під час вивчення дисциплін мистецького спрямування, повинно визначатися досягненням відповідного рівня слухацької культури, якій притаманні індивідуальні ознаки процесу сприйняття музичного матеріалу, що розкриваються у наступних позиціях: матеріалом думки мають стати слухові інтонаційні структури, потік музичних уявлень повинен розглядатися природною формою процесу мислення. Основними характеристиками музичного мислення стають інтонаційність, процесуальність розгортання й становлення музичного матеріалу, асоціативність, емоційно-образна природа.

Кардинальні зміни та інновації сучасного освітянського простору призвели до змін у розумінні процесу музичного пізнання. У попередні роки при вивченні дисциплін мистецького спрямування основна увага приділялася аналізу й детальному дослідженню усіх аспектів зовнішньої форми мистецького твору, з'ясуванню особливостей її структурного оформлення й композиційного втілення завдяки засобам музичної виразності. Означений підхід призводив до необхідності активного використання провідного, на той історичний проміжок часу, принципу музичного пізнання, який відомий як аналіз музичних творів.

Сучасні дослідницькі розробки у галузі музичної педагогіки визначають музичне пізнання як глибоко особистісний процес, в якому реципієнту надається активна роль творчого співавторства, що активно впливає на сутність музичного пізнання, яке тепер полягає не у поверхневому розгляді семантичних аспектів музичної мови й схематичному визначенні основних структурних компонентів форми музичного твору, а у глибинному прочитанні та індивідуальному усвідомленні змістовного наповнення, визначенні особливостей розгортання й функціонування чітко зазначеного музичного твору.

Означений процес вимагає активного залучення особистісного внутрішнього потенціалу музиканта, який складається із наявного досвіду спілкування людини з музикою й аспектом усвідомлення ним мистецьких творів. Ґрунтуючись на емоційному засвоєнні змісту музичних образів, в процесі сприйняття творів музичного мистецтва відбувається формування особистісного ставлення до музичних творів, що значною мірою збагачує людину і сприяє створенню нових, багато в чому відмінних від композиторських, образів.

З метою активізації музичного мислення здобувачів вищої освіти в процесі вивчення дисциплін мистецького спрямування необхідним є наявність активної творчої позиції здобувачів вищої освіти, якій притаманні свідомий інтерес до ознайомлення з мистецькими творами. Вирішення означених позицій стане можливим за певних умов: здобувач вищої освіти не повинен займати позицію пасивного слухача, споглядача, а із справжнім бажанням, впевненим і рішучо-вольовим прагненням має усвідомити місце і роль музичного мистецтва у власному житті. При сприйнятті музичних творів важливим для здобувача вищої освіти є логічне з'ясування й повне розкриття змістовного навантаження, розуміння концепційної сутності музичних творів.

Вирішення питань активізації музичного мислення пов'язано із цілим рядом завдань, серед яких зазначимо:

1. Обов'язковим є наявність зв'язку навчального матеріалу із соціальним контекстом. Сучасні реалії, які завжди забезпечують особистісно-життєвий простір людини, вирішення багатьох, суттєво важливих для кожної людини, проблем і питань передбачає необхідність використання в навчальному процесі творів, які знайдуть відгук у здобувачів вищої освіти тим, що на певному етапі їхнього розвитку вони знайдуть відгук і розуміння саме у цієї вікової категорії.

2. В процесі аналізу творів музичного мистецтва головним має стати опора на життєвий досвід здобувачів вищої освіти, на інтереси, зацікавленість та ціннісні орієнтації означеної вікової категорії. Це зовсім не означає, що усі твори музичного мистецтва мають лише складатися з творів сучасного мистецтва чітко визначених напрямів та стилів. Для викладача в пріоритеті має бути актуальність тематики творів, їх змістовне наповнення в певний історичний період часу.

Зауважимо, що означена проблематика потребує подальшого уважного і прискіпливого вивчення з метою віднайдення й з'ясування найбільш результативних принципів активізації музичного мислення здобувачів вищої освіти в процесі вивчення дисциплін мистецького спрямування.

### Література:

1. Зінкевич О.С. Логіка художнього процесу як історико-методологічна проблема. *Ставропігійські філософські студії*: зб. статей. Львів: Ставропігійон, 2009. С. 45–55.

2. Москаленко В.Г. До визначення поняття «музичне мислення». *Українське музикознавство*: зб. статей. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1998. Вип. 28. С. 48–53.

## **ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОЇ ГРИ В КОНТЕКСТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО СКРИПКОВОГО ВИКОНАВСТВА В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ**

**Охманюк В. Ф.**

*кандидат мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри музичного мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

**Томчук Н. С.**

*викладач по класу скрипки  
Луцька музична школа № 1  
м. Луцьк, Україна*

Мистецтво ансамблевої гри – важлива ланка музичної культури, яка взаємодіє з вокально-інструментальною та музично-театральною концертною діяльністю. Саме поняття «ансамбль», трактують як «спільний творчо-виконавський процес». Що ж таке ансамблева гра? Це, як правило, взаєморозуміння, бажання працювати, задля вдосконалення художньо-мистецького виконавського результату усіх учасників колективу.

Ансамблева гра відрізняється від сольної насамперед тим, що й загальний план, та усі деталі інтерпретації – є творчі фантазії не одного, а декількох виконавців, і реалізуються вони їх спільними зусиллями. Гра в ансамблі вимагає від кожного учасника серйозного перегляду звичних уявлень про тембр звучання не лише одного інструменту, а й декількох. А гра у великих колективах потребує взаємодії з іншими тембральними звуками.

Інструментальний ансамбль суттєво розширює професійний кругозір виконавців, позитивно впливає на їх загальну культуру. Спільне музикування є стимулом саморозвитку, виховує творчу ініціативу, самостійність.

Яскравим прикладом ансамблевого мистецтва в галузі інструментальної музики – є ансамбль скрипалів. Як форма творчо-виконавської діяльності ансамбль скрипалів – це мистецький колектив, створений за принципом поєднання тембрально – однорідних музичних інструментів, а саме скрипок. Особливе місце ансамбль скрипалів займає в педагогічному процесі, функціонуючи майже в усіх закладах музичної освіти різних рівнів – від дитячих музичних шкіл, музичних училищ та коледжів, спеціальних музичних шкіл-інтернатів до вищих музичних закладів 3 та 4 рівня акредитації (консерваторій, інститутів, академій, університетів культури і мистецтв). Ансамблі функціонують також у закладах вищої освіти немистецького спрямування.



Ансамблі скрипалів є постійними учасниками різноманітних мистецьких конкурсів, творчих оглядів та фестивалів ансамблевої музики різних рівнів музично-професійної підготовки. Метою проведення подібних заходів є популяризація надбань класичної і сучасної музики, скрипкового ансамблевого музикування, пошуки нового репертуару та відповідних сучасних форм його репрезентації, демонстрування діапазону професійної майстерності та художньо-виконавських можливостей [1, 7–8].

Важливу роль у поширенні художніх традицій ансамблю скрипалів в сучасному культурному середовищі відіграють молодіжні та юнацькі колективи, створені при спеціальних мистецьких та інших вищих, середніх та початкових навчальних закладах. Загальним вектором розвитку подібних юнацьких та молодіжних ансамблів є скерованість на подальше набуття виконавського професіоналізму, перетворення ансамблевого колективу на цілісний творчий організм, а також опанування актуального нині різножанрового та різностильового репертуару.

У практиці дитячих музичних шкіл та у наступних ланках професійного навчання ще переважає акцент на розвиток в учнів саме сольних виконавських якостей, що може виробити в учня негативне ставлення до колективного музикування, як до справи другорядної. Часто невміння грати в ансамблі, оркестрі тощо, зводить фактично на нівець позитивні навички, засвоєні музикантом. Він відчуває себе непідготовленим оркестрантом, який відстає від своїх досвідчених колег. Передові педагоги переконливо показують, що саме в колективі музикант може в більшій мірі розкритися, розкрити найкращі свої сторони й разом з тим запозичувати найбільш ефективні прийоми гри при спілкуванні з товаришами по колективу.

Під час колективного музикування краще розвивається відчуття ритму, тому що музикант повинен слідкувати за рукою педагога, за смичками товаришів, слухати фортепіано, тобто постійно бути зосередженим, бо в іншому випадку він просто «випаде з музики». Теж саме стосується й слуху: учень змушений прислухатися до своєї групи, до сусідніх голосів, тобто постійно активізувати свої здібності. Музична пам'ять теж розвивається краще, тому що потрібно вивчати свій голос у співвідношенні до інших голосів, пам'ятати усі паузи та вступи. Художній смак учня стає більш гнучким і різноманітним [2, с. 86].

Для того щоб досконало навчити учня вмінню колективного музикування, йому потрібно пройти через певні етапи розвитку ансамблевої гри. Уже з перших уроків педагог має мати можливість збирати дітей-початківців у групи та привчити їх разом рухатися під музику, співати за рукою, виконувати музичну зарядку і вправи. Саме цим вже закладаються навички ансамблевої гри.

Найдоступніша музика для дітей у підготовчому ансамблі – це гра ритмічного акомпанементу. Викладач на своїй скрипці виконує мелодію простих пісень, а учні спочатку прийомом піщікато, а згодом смичком

на відкритих струнах своїх скрипочок акомпанують вчителю. Це дуже приваблива й ефективна форма музичного розвитку в учня навиків ансамблевої гри в музичній школі і дошкільної роботи.

В подальшому навчанні дуже корисно об'єднувати маленьких скрипалів для гри в унісон, що дуже добре впливає на розвиток інтонації, виховує ритмічну організованість та вміння уважно слухати свою гру та гру інших учасників ансамблю. Коли ігрові навички учень більш-менш опанував, він уже може грати в ансамблі скрипалів молодших класів, який обов'язково має бути на відділі струнно-смичкових інструментів в будь-якій музичній школі. В ансамблі скрипалів вже відбувається розподіл по партіях, тому в учнів краще розвивається поліфонічний слух. Також розширяється репертуар маленьких музикантів, а періодичні виступи на відкритих концертах виховують сценічну витримку.

На наступному етапі розвитку слід додати гру в оркестрі, до складу якого входять різноманітні інструменти. Гра в оркестрі надає юним музикантам неоціненну користь. Колективна гра відкриває перед ними нові грані музики, дарує радість спільних виступів, переконує у доцільності й важливості своєї справи [3, с. 32].

Усі вищезгадані етапи колективного музикування позитивно впливають на розвиток музичних здібностей учнів, розвивають виконавські навички юних скрипалів. Участь учнів у різноманітних ансамблях і оркестрах робить заняття дитини в музичній школі цікавішим. Гра в ансамблі допомагає виховати почуття колективізму, тому що учні, викладач та концертмейстер прагнуть до однієї мети-до якісного кінцевого публічного виконання музичних творів на концертах або конкурсах. І навіть учні з середніми музичними здібностями, які не в змозі яскраво та впевнено виступити сольо, під час гри в ансамблі показують свої найкращі виконавські сторони.

Слід підкреслити, що спеціальний репертуар для ансамблю скрипалів композитори створюють не часто. Саме тому програми таких колективів частіше складаються з різноманітних за походженням та виконавською специфікою (вокальних, інструментальних, оркестрових, або творів для сольного співу) авторських творів у перекладі для скрипкового ансамблевого складу.

### Література:

1. Чайковська К.І. Ансамбль скрипалів в жанровій системі музично-виконавського мистецтва. *Видавництво СумДПУ ім.А.С.Макаренка*. 2018. 20 с.
2. Шумська О.О. Теорія і методика ансамблевого виконання. Харків 2020. 110 с.
3. Стеценко В. Закономірності інтонування на скрипці. *Київ: Музична Україна*, 1977. 62 с.

## **ВИКОНАВСЬКІ НАВИЧКИ МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА: ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

**Панасюк С. Л.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Навчання в закладах мистецької освіти сприяє формуванню гармонійно розвиненої особистості, її художнього смаку та реалізації творчого потенціалу. В умовах підвищення стандартів художньої освіти, необхідною умовою повноцінної фахової діяльності музиканта-педагога зазначаємо якісне оволодіння музичним інструментом. Процес формування виконавських навичок у здобувачів вищої мистецької освіти тісно пов'язаний як із глибоким розумінням змісту самого процесу музичної освіти, так і з розумінням ролі мистецтва у діяльності людини.

Опанування нових музичних творів та художня реалізація музичного образу здійснюється завдяки сформованій виконавській майстерності музиканта. Саме сформовані виконавські навички у закладах мистецької освіти безпосередньо забезпечують в майбутньому повноцінну музичну діяльність, сприяють загальному естетичному розвитку, є рушійною силою в інтелектуально – пізнавальному та творчо-виконавчому процесі фахівця.

Виконавські навички є одними із базових у музичній діяльності. Загалом, навички, які формуються в процесі навчання в закладах вищої мистецької освіти, стосуються і музичного сприймання, і інтерпретаційної діяльності, і духовного зростання представника будь-якої спеціалізації: як інструменталіста, так і вокаліста [2].

Особистісно-орієнтований підхід має різновекторну спрямованість, що робить його застосування майже універсальним.

На основі гуманістичної психології А. Маслоу та його послідовників такий підхід трактує здобувача вищої освіти як унікальну особистість і передбачає створення необхідних умов для її духовного і діяльнісного зростання. Адже він дозволяє враховувати як особливості протікання пізнавальних процесів, так і емоційний стан, інтереси, смаки, майбутню професіоналізацію тощо. Особистісно-орієнтований підхід підтримує співтворчість викладача та студента, що виявляється у відсутності примусів, наданні свободи вибору, спонуканні до рефлексії, самовдосконалення [4].

Індивідуальний підхід отримав розвиток у психології та педагогії. По суті, це трансформація особистісно-орієнтованого підходу. Означений передбачає, що педагог знає особистісні особливості та

потреби кожного студента та, опираючись на наявну інформацію, професійно спілкується з ним.

Індивідуальний підхід дозволяє варіювати процес навчання з диференціацією вимог та педагогічних завдань. Такий підхід не «усуває» необхідність дотримання державних освітніх стандартів та програм, але дозволяє вносити суттєві корективи, від яких залежатиме успішність навчання. Індивідуальний підхід створює умови для ефективної педагогічної підготовки певних якостей, зокрема компетенцій [5].

Прояви індивідуального підходу не обмежуються безпосередньою роботою зі студентами на заняттях, а стосуються сфери спілкування та організації культурного розвитку, участі у суспільно значущих заходах. Це вимагає від викладача постійного спостереження за студентом та аналізу його типових емоційних дій та реакцій.

Індивідуальний підхід надзвичайно важливий у музичній педагогіці, оскільки навчальний процес здійснюється індивідуально. Педагог враховує схильності, музичні здібності, уподобання, емоційно-вольові якості кожного студента.

Психіка людини розвивається у різних формах діяльності. Діяльнісний підхід багатогранний у дослідженнях психологів та педагогів у тісній взаємодії психолого-педагогічних аспектів. Такий підхід підкреслює роль активності у формуванні особистості, показує необхідність активної діяльності суб'єкта освіти у вирішенні різних проблем та завдань.

Знання діяльності щодо її здійснення дозволяє вирішувати оперативно-технічні завдання: визначати зміст діяльності, планувати, вибирати форми її здійснення, оцінювати зроблене. Залучення до діяльності розвиває позитивні риси особистості: активність, ініціативність, діловитість, ініціативність, самостійність, рішучість, зібраність, відповідальність [3].

Системний підхід розглядає явище як систему та забезпечує системність як послідовність певних дій у процесі формування. Для нашого дослідження важливо розуміти педагогічні впливи як систему, яка становить методику (методичну систему). Що ж до формування виконавчої компетенції, то системний підхід створює умови для планомірного зростання майстерності музиканта, його усвідомленого ставлення до творів, що виконуються.

У формуванні виконавської компетентності музиканта-педагога системний підхід сприяє встановленню взаємодії цілей навчання з виконавством як художньою системою.

З позиції аксіологічного підходу важливо зосередити зусилля на завдання виховання в освітньому процесі. Адже винятково важливим є не набуття знань та розвиток певних навичок та умінь, а цінність включення людиною у духовний контекст засвоєного знання.

### Література:

1. Алексюк А.М. Педагогіка вищої освіти України. Історія. Теорія: підручник для студ. і викл. вищ. навч. закл. Київ: Либідь, 1998. 558 с.
2. Багрій Т. В. Виконавська компетентність як ресурс творчого розвитку майбутнього педагога-музиканта. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Педагогіка. 2020. № 1. С. 53–59.
3. Барсукова Н. С. Зміст педагогічних умов формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Вісник Черкаського університету*. Серія: Педагогічні науки. Вип. 1 (334). Черкаси: ЧНУ, 2015. С. 3–7.
4. Ленд'єл-Сяркевич А.А. Методика навчання за кваліфікацією (фортепіано). Мукачєво: МДУ, 2017. 127 с.
5. Юник Д. Г. Виконавська надійність митців музичного мистецтва: концептуальний аспект. Теорія та методика мистецької освіти. Наукова школа Галини Микитівни Падалки: колективна монографія. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. С. 121–150.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-86>

## РОЛЬ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ТА ЙОГО ВЗАЄМОДІЯ З ВИКОНАВЦЯМИ

**Пом'яновська Н. В.**

*концертмейстер кафедри музичного мистецтва  
Інститут мистецтв Волинського національного університету  
імені Лесі Українки*

**Мельник Л. В.**

*концертмейстер  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради  
м. Луцьк, Україна*

Сучасне виконавство сформувалося таким чином, що постало питання у необхідності піаніста-концертмейстера. Адже фортепіанна партія підсилює вокальну фактурним викладом та доповнює художню цінність музичного твору.

Піаніст на сучасному етапі викладання повинен володіти не тільки педагогічними навиками, а ще й уміти виконувати музичні твори сам та в ансамблі з іншими виконавцями.

У музикознавчій літературі, не зважаючи на розповсюдженість професії піаніста-концертмейстера немає ґрунтовних досліджень системних механізмів творчої взаємодії піаніста-концертмейстера та соліста. Відсутність спеціалізованого курсу вивчення концертмейстерського мистецтва, спонукає до необхідності дослідження такого виду ансамблевої творчості як соліст-концертмейстер [2].

Піаніст-концертмейстер повинен уміти працювати в кількох напрямках:

- з вокалістами;
- з інструменталістами;
- з диригентом;
- з камерним ансамблем;
- з хором;
- з хореографічним колективом.

Для якісного тандему потрібна взаємодія та узгодження усіх музичних елементів задля реалізації здійснення розкриття художнього твору:

- динаміки та фразування;
- виконавських штрихів;
- темпу та агогічних змін;
- інтерпретації.

Виконання музичного твору з солістом вимагає особливої уваги, адже у такому поєднанні немає стабільності. Музичний номер залежить від самої ситуації виступу, залу, соліста чи навіть диригента всупереч тому, що підготовлений заздалегідь і усі виконавські моменти узгоджені. Це і динаміка (основна та побічні кульмінації, фразовані наголоси, рухома динаміка); і ритм (паузи, фермати); і інтонація (акценти, слухова увага) та інші моменти [2].

Робота соліст-концертмейстер розвиває гармонічний та виконавський слух, тренує концентрацію та слухову увагу, адже треба слухати не тільки себе а й партнера.

При цьому, концертмейстеру треба взаємодіяти з виконавцем – прискорюючи або сповільнюючи темп, стихаючи або голосніше. Акомпаніатор слідкує за тим, аби надати вокалісту-виконавцю підтримку, дотримуючись балансу звучання і динамічно рівномірного збалансованого звуку.

Відповідного узгодження потребують початок і закінчення звучання – такого як увага та кивок головою. В диригентському жесті це відображається як ауфтакт у правій руці та у відповідному характері твору.

Закінчення фрази, частини чи музичного твору також потребує синхронності виконання, адже тут можливе подовження через фермату або ж навпаки коротке зняття в залежності від довжини тривалості або ж паузи. Важливим технічним елементом є зняття рук з фортепіано або ж ноги з педалі.

Науковці зазначають взаємодію двох важливих елементів: горизонталі як послідовного протікання та вертикалі як «переживання» в одночасності.

Зазначимо що характерним музичним прийомом є *rubato* («вільний темп»). Він часто використовується В. А. Моцартом Р. Шуманом Ф. Мендельсоном Ф. Шопеном Й. Брамсом та іншими композиторами-романтиками задля передачі тонких емоційних відчуттів у музиці психологічних станів та загостреності.

Істотно відрізняються психологічні якості піаніста, що працює з професійними виконавцями–вокалістами та інструменталістами, та концертмейстера в музичних школах та музичних коледжах. А психологічне обличчя піаніста-виконавця істотно відрізняється від обличчя концертмейстера.

Концертмейстер працює з різними виконавцями і надважливим фактором соліста є перебування в творчому стані та відчуття емоційної підтримки концертмейстера. Основні риси, що характеризують майстерність концертмейстера, є не стільки виконавсько-специфічними, а психологічними. Психологічний фундамент професійної діяльності це взаємодія між концертмейстером і солістом. Отже творча взаємодія виконавців залежить від відпрацьованих деталей щоденних репетицій та дружньої атмосфери.

Професія концертмейстера – це покликання, майстерність, вміння спілкуватися, творити та переживати музику [1].

### **Література:**

1. Молчанова Т. О. Системні механізми творчої лабораторії піаніста-концертмейстера і соліста. Науковий вісник Донбасу, 2013. URL: [http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe](http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe) (дата звернення 03.05.2024).
2. Повзун Л. І. Наукові і художні аспекти мистецької діяльності піаніста-концертмейстера: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2005. 16 с.

## **АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ТА СТРАТЕГІЇ РОЗВИТКУ СЦЕНІЧНИХ НАВИЧОК ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ**

**П'явка К. М.**

*аспірант кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного  
виконавства імені Анатолія Авдієвського  
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова  
м. Київ, Україна,  
викладач акордеону*

**Павлюк Н. М.**

*викладач постановки голосу*

**П'явка І. М.**

*викладач акордеону  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради  
м. Луцьк, Україна*

Формування виконавської майстерності у здобувачів освіти мистецьких спеціальностей, особливо в контексті концертної діяльності, є складним і багатограним процесом, який включає різні аспекти у освітньому процесі та особистому розвитку особистості музиканта. Перш за все, важливо зазначити, що успішне формування виконавської майстерності вимагає поєднання технічних навичок з виразністю та індивідуальним мистецтвом. Одним із ключових аспектів цього процесу є систематичне навчання та тренування. Студенти музичних фахових напрямів проводять безліч годин за вправами, практикуючи техніку, фразування та інтерпретацію. Це включає в себе регулярні майстер-класи з визначеними музикантами, а також виконання перед викладачами та публікою на різних внутрішніх і зовнішніх виставках. Систематичне навчання та тренування є основою формування виконавської майстерності студентів у концертній діяльності. Студенти повинні ретельно планувати свій час для репетицій, враховуючи як тривалість, так і інтенсивність тренувань. Під час навчання важливо визначити конкретні цілі та завдання для кожної репетиції, щоб максимально використовувати час та досягати покращень у техніці, музичному виразі та інтерпретації, поєднуючи усе це з обов'язковими навчальними дисциплінами. Систематичність особистості студента-музиканта полягає в тому, щоб грати на музичному інструменті регулярно, навіть якщо це лише кілька коротких сесій на день. Ідеальною відправною точкою є встановлення розумної та



реалістичної розкладу, враховуючи інші зобов'язання студента, але намагаючись відвідувати інструмент щодня. На початкових етапах роботи можна використовувати такі моменти, як ведення щоденника або журналу тренувань, які допомагають студентам відстежувати свій прогрес та визначати процеси, в яких їм необхідно покращитися. Це і записування цілей, досягнень та спостережень, що може служити як мотивація для подальшого розвитку. Крім самостійної практики, важливо брати участь у групових заняттях, майстер-класах та ансамблях для отримання різноманітного досвіду та спілкування з колегами. Ці принципи допомагають студентам максимально використовувати свій час та ефективно розвивати свою виконавську майстерність у концертній діяльності.

Ще один важливий аспект – це розвиток музичного мислення і творчого підходу. Студентам потрібно не лише відтворювати ноти, але й розуміти музичну структуру, виражати емоції та власний стиль через виконання. Це вимагає аналізу та інтерпретації нотного матеріалу, а також здатності спонтанно реагувати на музичні вимоги в момент виконання. У навчально-освітньому процесі здобувачам освіти надаються завдання на аналіз та інтерпретацію музичного матеріалу, що допомагає їм розуміти музичну структуру та виразно виконувати композиції. Важливо віддати увагу розвитку індивідуального стилю виконавства, щоб студенти могли виражати свої почуття та емоції через музику. Також важливою частиною формування виконавської майстерності є розвиток сценічного виконання. Виступи перед аудиторією викликають не лише технічні виклики, але й вимагають від музиканта здатності спілкуватися з глядачами через музику. Саме здачі контрольні заходи здач навчального плану, а саме заліки, екзамени дають студентам можливість готувати себе до виступів перед публікою.

Досить важливим та необхідним є те, що сценічна витривалість вимагає фізичної та психологічної підготовки для тривалого та ефективного виконання на сцені. Студенти повинні працювати над тривалістю свого виконання, збільшуючи час, протягом якого вони можуть зберігати концентрацію та фізичні та емоційні можливості під час виступу. Для цього можна використовувати методи релаксації та дихальні вправи для збереження енергії та підтримки витривалості під час тривалих виступів. Можна виокремити деякі сценічні навички, які включають в себе всі аспекти виступу, починаючи від входу на сцену та закінчуючи зверненням до аудиторії після виступу.

Насамперед психологічний контроль, що включає в себе:

- контакту з аудиторією;
- використання сцени для створення ефективного виконання;
- правильна постава та естетичний вигляд;
- технічно– виконавська майстерність;
- художню виконавську майстерність музичного твору

Важливо також розвивати здатність адаптуватися до різних сценічних умов, таких як розмір сцени, освітлення та акустичні умови. Сценічні навички також включають в себе здатність емоційно спілкуватися з аудиторією через виконання. Для впевненості на сцені музикант також може вивчити стратегії управління стресом та тривожністю перед виступом, щоб забезпечити максимальну концентрацію та впевненість під час виступу. Розвиток цих сценічних навичок та витривалості допомагає студентам стати впевненими та ефективними виконавцями, які можуть успішно виступати на сцені та вражати аудиторію своїм виконанням. Кожен з цих аспектів вимагає постійної праці та відданості з боку студента. Інтеграція цих елементів у навчальний процес допомагає їм розвивати комплексну майстерність та готуватися до успішної кар'єри у концертній діяльності.

Узагальнюючи вищесказане, можна вважати, що формування виконавської майстерності у здобувачів освіти у концертній діяльності вимагає комплексного підходу, який включає технічну підготовку, розвиток музичного мислення та творчого підходу, а також розвиток сценічної майстерності. Цей процес вимагає часу, наполегливості та великого прагнення до самовдосконалення.

#### Література:

1. Саїк Г.Ф. Формування виконавської майстерності у студентів на основі активізації емоційно-естетичного переживання музики: *автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання»*. Київ, 2000. С19
2. Мороз О. Г. Підготовка майбутнього вчителя: зміст та організація. *навч. посібник*. Київ, 1997. С.168
3. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). *Освіта України*, Київ, 2008. С. 274
4. Рудницька І. Інноваційна діяльність як основа творчої самореалізації вчителя. *Вища освіта України № 4*. Київ, 2008. С. 79 – 82.
5. Palmer, John F. «The Art of Piano Playing: A Scientific Approach.» University of Wisconsin Press, 2003.
6. Klickstein, Gerald. «The Musician's Way: A Guide to Practice, Performance, and Wellness.» Oxford University Press, 2009.
7. Parncutt, Richard, and Gary McPherson (Eds.). «The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning.» Oxford University Press, 2002.

## **ГЕЙМІФІКАЦІЯ У ПРОЦЕСІ ІМПЛЕМЕНТАЦІЇ ЕЛЕМЕНТІВ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

**Фоломєєва Н. А.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри сценічного мистецтва, естради  
та методики режисерування*

*Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка  
м. Суми, Україна*

Однією з провідних тенденцій у освіті європейських країн є впровадження цифрових технологій та розбудова дистанційного навчання, що має підвищити конкурентоспроможність країни та якість освітніх послуг. Для вітчизняної освіти, яка стикнулася спочатку з пандемією та запровадженням дистанційного навчання, а потім зі зниженням навчальної мотивації через безпекові виклики, цілком очевидними та нагальними стали потреби у модернізації системи освіти загалом та вищої освіти зокрема, приведення освітніх програм усіх рівнів у відповідність до потреб цифрової економіки, впровадження цифрових інструментів у освітньому процесі, а також забезпечення такої індивідуальної освітньої траєкторії, яка забезпечить навчання протягом усього життя, у будь-який час та в будь-якому місці. Серед шляхів досягнення цієї мети для нашої держави особливо актуальним можна вважати вектор на широке запровадження дистанційного онлайн-навчання, зокрема, з елементами гейміфікації за усіма галузями знань не виключаючи культури і мистецтва.

Ігри та ігрові елементи у освітньому процесі, забезпечують зростання мотивації здобувачів освіти, а ігрова механіка стає його ядром. Ігрові механіки у бізнесі використовуються з початку ХХ ст., а сам термін «гейміфікація» з'явився у 1980-х роках. Спочатку ігрові механіки використовували у маркетингу та продажах. Потім технологія поширилася і на інші сфери діяльності. На початку третього тисячоліття актуалізувалося дослідження гейміфікації в освіті. Як відносний неологізм термін «гейміфікація» використовується в багатьох формах у різних контекстах. У дискурсі нашого дослідження гейміфікація розглядається як застосування елементів ігрових онлайн-технологій з дидактичною метою для створення такої системи, в якій успішність гри учасника залежить від його компетентностей, які можуть бути перенесені у реальний світ.

Ігри є універсальною частиною людського досвіду та існували у всіх культурах. Типологія ігор різноманітна. Тим не менш, у кожній грі

можуть бути визначені такі характеристики: 1) правила: дії, що відрізняються від повсякденних, що визначають сферу вибору гравця протягом усієї гри; 2) система зворотного зв'язку: більша частина інтерактивності гри спирається на свою систему зворотного зв'язку, яка найчастіше є миттєвою; 3) цілі, або умови перемоги: часто ігри мають кілька міні-цілей, які приносять очки для досягнення кінцевої мети; майже завжди шлях до перемоги зрозумілий і відомий всім гравцям. Участь в іграх є добровільною і в першу чергу приносить задоволення.

Опис сутнісних елементів гейміфікації необхідний для цілісного розуміння цієї технології та запровадження їх у освітній процес. Зарубіжними дослідниками (К. Кепп [3], К. Переєр, Н. Селестін, К. Лігтон, Б. Скотт-Ледд [5] та іншими) виділяються різні елементи гейміфікації та її застосування у освітньому процесі та компоненти; активну участь через внутрішній дизайн гри, залучення студентів та створення обстановки інтенсивного фокусу на предметі навчання [4, с. 38]; основні та другорядні ігрові механіки та ін. Доцільним вважаємо виокремити три типи елементів: механічні (реєстрація, прогрес та миттєвий зворотний зв'язок); особистісні (статус та видимість, колективна відповідальність; списки лідерів або ранжування); емоційні (психологічний стан гравців).

Запропонуємо алгоритм освітнього процесу з використанням елементів гейміфікації, що містить три елементи, які необхідно розглянути докладніше.

Механічний елемент. Реєстрація (освоєння) є першою взаємодією гравця з грою. У більшості ігор, особливо у відеоіграх, є навчальні посібники, мета яких – допомогти гравцям пройти перші кілька хвилин гри. Якщо немає подібних посібників, то перші рівні мають відігравати їхню роль; такі рівні, як правило, легко пройти, і вони слугують для представлення концепцій, що становлять гру. В іграх використовується знайомство з механізмами гри та її цілями. В ігровому освітньому середовищі механічний елемент слугує двом цілям: допомагає збільшити розуміння, як виконати завдання, дозволяючи більш повно брати участь у роботі; заощаджує час викладача.

Система інкрементної прогресії (розвиток, прогрес та цілі) – це особлива послідовність створення гри, при якій спочатку реалізується основний проект (база гри), потім на її основі створюються нові функції («інкременти»): цілі, завдання та квести. У більшості ігор, особливо у відеоіграх, міні-нагорода за вирішення одного з рівнів має бути представлена і бути частиною найскладнішого (основного) завдання гри. Підцілі гри (місії, рівні) нашаровані таким чином, щоб подати додаткові завдання для гравця. Вони чітко визначені та сегментовані і за кожному з них пропонуються окремі нагороди. Грунтуючись на заохоченні поступового просування ігри містять символи досягнень (значки або «level-up»). Гравець не лише зосереджений на позачерговому завданні, яке може привести до відсутності інтересу після завершення, а й на

кінцевій меті, яка може виявитися недосяжною, що позначиться на мотивації. Це забезпечує гарантію виконання проміжних цілей гри.

Зворотній зв'язок – необхідний елемент гри, оскільки результат вибору чи дій гравця під час гри мають бути очевидними: коли він приймає рішення, результат видно відразу. Гравці можуть використовувати підказки та паузи для оцінки можливостей та загроз у міру просування до мети. У багатьох іграх використовуються досягнення: одноразові винагороди гравцям за виконання певних завдань, які є вторинними відносно основної мети гри. Досягнення публічно відображаються та можуть бути продемонстровані іншим гравцям. В освітній системі без елементів гейміфікації здобувачі освіти можуть не знати, чи виправдали очікування, чи вивчили необхідний матеріал для того, щоб отримати залік чи іспит, це вони дізнаються набагато пізніше.

Особистісний елемент. Це саме той елемент, який може допомогти викладачам активніше залучати здобувачів вищої освіти до навчального процесу. Статус та ідентифікацію за допомогою аватари (подання себе в грі) бачать інші гравці, і вони розроблені таким чином, щоб дати можливість самовиразитися. Ім'я гравця всередині гри, дескриптори та теги – ще один елемент соціальної адаптації. Вигадаючи собі нові імена та образи, гравці приміряють нові особистості чи ролі та щось вирішують у грі з незнайомої точки зору. У контексті освітньої гейміфікації елемент такого типу може дозволити здобувачам освіти проектувати себе у профілі, у комплексі зі своїми досягненнями та представлятися для інших здобувачів не таким, як у зовнішньому світі. Колективна відповідальність як форма гейміфікації призначена для використання групових занять, щоб стимулювати здобувачів освіти продовжувати навчання. У багатьох комп'ютерних іграх, як у командних видах спорту, гравці не хочуть підвести команду та виконують всі завдання якісно. Це є одним з ключових чинників мотивації.

Списки чи рейтинги. Усі змагальні ігри ранжують своїх гравців у порядку їх досягнень. Таблиця лідерів, де гравці або команди часто відображаються за використанням бальної системи, що демонструє накопичені результати, є застосованим ранжиром. З етичних причин публічні списки лідерів успішності здобувачів освіти на базовому освітньому рівні трапляється рідко. Натомість списки лідерів, як правило, обмежуються університетськими курсами, орієнтованими на підвищення кваліфікації. Крім того, всі здобувачі вищої освіти можуть не відобразитись у таблиці лідерів [2, с. 224].

Емоційний елемент. Один із ключових принципів ігор полягає в тому, що вони приводять гравців у психічний стан, який називається «потоком», тобто, стан повної зосередженості на поставленій задачі. Чітка ціль або набір цілей; точний зворотний зв'язок (допомагає людям коригувати свою роботу відповідно до будь-яких змінюваних вимог);

баланс між викликом та навичкою є необхідними умовами для досягнення потоку [1, с. 451].

Очевидно, що за останнє десятиліття розроблено значну кількість навчальних комп'ютерних програм для опанування різних аспектів вокального виконавства та розвитку співацького голосу, які можуть бути застосовані як елементи дистанційного навчання, однак більшість з них не містить ігрової складової (окрім програм для маленьких дітей, які можуть бути використані виключно як дистанційний елемент початкової мистецької освіти), що особливо актуалізує розробку моделі дистанційного освітнього процесу у закладах вищої освіти з використанням елементів гейміфікації у вокальній підготовці.

Таким чином, гейміфікація – це актуальна інновація в системі мистецької освіти, що постійно змінюється. Освітні ігри мають свої особливості, і при виборі цього методу навчання необхідно коректно розробити стратегію та методику оцінювання бажаних результатів. Змістовною частиною педагогічної моделі освітнього процесу із застосуванням гейміфікації є запропонований алгоритм, завданнями якого є: визначити мету, описати гравців, визначити цільову поведінку, позначити шляхи гравців, додати елементи розваги, визначити інструменти, апробувати, обробити зворотний зв'язок та редагувати систему гейміфікації.

#### Література:

1. Abad Escalante K. M., Rodriguez Baca L. S., Godoy Cedeco C. E., Alarcyn Diaz M. A.. Gamification as a methodological strategy in university students. *Journal of pharmaceutical negative results*. 2022. № 13. P. 449–453.
2. Çeker E., Özdamli F. What «gamification» is and what it's not. *European Journal of Contemporary Education*. 2017. № 6 (2). P. 221–228.
3. Kapp K. M. *The Gamification of Learning and Instruction: Game-based Methods and Strategies for Training and Education. Implications and Importance to the Future of Learning*. Pfeiffer Publ., 2012. 336 p.
4. Martín-Párraga L., Palacios-Rodríguez A., Gallego -Pérez Ó. M. Do we play or gamify? Evaluation of gamification training experience to improve the digital competence of university teaching staff. *Alterity*. 2022. № 17 (1). P. 36–48.
5. Perryer C., Celestine N.A., Leighton C., Scott-Ladd B. Enhancing workplace motivation through gamification: transferrable lessons from pedagogy. *International Journal of Management Education*. 2016. Vol. 14, № 3. P. 327–335.

## **МОДЕРНІЗАЦІЯ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ**

**Шкоба В. А.**

*заслужений працівник освіти України,  
завідувач відділення музичного мистецтва та фізичної культури,  
старший викладач кафедри диригентсько-хорових дисциплін  
та постановки голосу  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради  
м. Луцьк, Україна*

Сучасний етап історичного розвитку педагогічної науки супроводжується докорінними трансформаційними процесами, поява яких зумовлена впливом низки об'єктивних зовнішніх та внутрішніх факторів, головними серед яких є пандемія коронавірусної хвороби COVID-19, повномасштабна війна на територіях України, наслідки світових економічних, геополітичних та глобалізаційних криз.

Сфери освіти, мистецтва та культури беззаперечно є одними з пріоритетних галузей суспільного життя, адже високий якісний рівень їхнього провадження забезпечує подальший розвиток людства, гарантує наявність науково-технічного прогресу, адаптує соціум до новітніх викликів та умов існування.

Буремні часи військової агресії, які випали сьогодні на долю кожного українця довели, що культура та мистецтво є одними з надважливих елементів національної ідентичності, які формують світогляд людини, впливають на її свідомість, допомагають вирівняти морально-психологічний стан, визначають ментальні кордони, ідентифікують Україну в світовому соціокультурному просторі.

Музична освіта дітей та юнацтва передбачає їхнє безперервне спілкування з музикою, в процесі якого відбувається знайомство з багатого спадщиною музичного мистецтва, освоєння його морально-естетичного змісту, набуття навичок, які забезпечать успішну творчу діяльність, сприятимуть самовираженню та саморозвитку [3, с. 5].

Зважаючи на це, майбутнього вчителя музичного мистецтва закладу загальної середньої освіти варто розглядати як одного з носіїв української культури та національної ідентичності, елементи якої він, в свою чергу, передаватиме наступним поколінням, тим самим забезпечуючи здійснення відповідної навчально-виховної мети. Саме тому проблеми їхньої фахової підготовки, у системі якої диригентсько-хорова посідає одне з провідних місць, є надзвичайно актуальною, адже

традиційні підходи до організації вищої освіти не є пристосованими до умов сьогодення.

Етапи еволюційного розвитку диригентсько-хорової підготовки студентів, основи формування диригентсько-хорової техніки, зміст їхньої фахової підготовки ставали предметом досліджень багатьох вітчизняних науковців, педагогів-практиків, провідних хормейстерів та музикознавців, серед яких М. Колесса, К. Пігров, А. Мархалевський, А. Авдієвський, П. Муравський, А. Мартинюк, М. Бурбан, Г. Карась, А. Козир, Л. Ярошевська, А. Лашенко, О. Бенч-Шокало, Ю. Пучко-Колесник, Н. Селезньова, Т. Смирнова, А. Болгарський, А. Растрігіна, С. Світайло, Л. Костенко, Л. Шумська, О. Коломоєць, Я. Кириленко, С. Горбенко та багато інших.

Фахова диригентсько-хорова підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва в закладі вищої освіти забезпечується відповідними обов'язковими та вибірковими (за вільним вибором студента чи закладу освіти) компонентами, до яких належать хорове диригування, хоровий клас, хорознавство, практична робота з хором, постановка голосу, основний музичний інструмент.

Протягом періоду свого навчання студенти опановують основи диригентсько-хорової мануальної техніки, працюють над хоровими партитурами, вдосконалюють власний рівень виконавської майстерності (вокальної та інструментальної), знайомляться з практичними методами та новітніми формами роботи з вокально-хоровим колективом, практикують свої професійні вміння та навички у навчальних студентських хорових колективах, що функціонують на базі кожного закладу фахової передвищої та вищої освіти.

Окрім цього, вони мають змогу здійснювати практичну підготовку в закладах дошкільної, загальної середньої та позашкільної освіти, в яких вивчають специфіку роботи з дитячими вокально-хоровими колективами, формують відповідний виконавський репертуар, а також оволодівають управлінськими навичками хормейстера та керівника, які необхідні їм для успішного здійснення подальшої професійної діяльності.

Проте варто зазначити, що сьогодні окрім музично-теоретичної та практичної підготовки, вагомого значення набуває процес формування у студентів особистісно-орієнтованих якостей, які будуть спрямовані на забезпечення процесів комунікації між усіма учасниками колективу з урахуванням індивідуальних потреб кожного, організації та функціонування хорового колективу, здійснення його концертної та конкурсно-фестивальної діяльності. Це потребує належної психологічної готовності майбутнього хормейстера, розвитку його управлінських та лідерських якостей, формування власного стилю спілкування, що базуватиметься на принципах толерантності, взаємоповаги, емпатії та субординації.



Цей напрямок наукових досліджень набуває популярності серед сучасних науковців та педагогів-практиків, зокрема А. Мартинюк зазначає, що диригування як процес керування колективом виконавців передбачає високий ступінь організаторських здібностей диригента. Важливою умовою його професійної діяльності є оволодіння технологією керування та її психологічними механізмами. Організаторські здібності диригента проявляються в умінні розумно та ефективно використовувати репетиційний час. В цей період найбільш повно виявляються такі якості диригента як спостережливість, гнучкість інтелекту, ініціативність, творча уява, вимогливість у поєднанні з тактовністю, знання індивідуальних психологічних особливостей людей і таке інше. Організаційна робота в різноманітні своїх форм, передуючи концертному виступу, має своєю основною метою створення у виконавців піднесеного творчого настрою, високохудожнє виконання музичних творів [2, с. 14-15].

Наявність кваліфікованого керівника, який здатний забезпечити високий рівень виконавської майстерності творчого (вокально-хорового) колективу – є запорукою його успішного функціонування. Задля вдалої реалізації цього завдання керівник повинен володіти організаторськими, педагогічними та музичними вміннями, серед яких наявність організаторських – це необхідна умова для об'єднання спільною метою людей різного віку, освітнього рівня, культурного розвитку та вподобань. Він повинен виховувати любов до музики, формувати музичний смак, розвивати художні інтереси та створювати у колективі творчу атмосферу, володіти відповідним рівнем диригентсько-хорової підготовки, методикою роботи з вокально-хоровим колективом. Окрім цього – бути цікавою та всебічно розвинутою особистістю, яка розбирається у соціокультурному просторі, вміє працювати з людьми на засадах взаємної поваги, розуміння, емпатії, тощо [1].

Як бачимо, система фахової диригентсько-хорової підготовки здебільшого базується на сталих національних традиціях, якісному рівні виконавської майстерності, а також систематизованому хормейстерському досвіді яскравих, провідних її представників. Проте з огляду на умови сьогодення зміст цієї підготовки потребує процесів реорганізації та модернізації, які сприятимуть формуванню відповідних професійних та особистісних якостей та навичок.

Задля того, аби майбутній вчитель музичного мистецтва відповідав сучасним вимогам ринку праці, актуальним запитам роботодавців та стейкхолдерів, був достатньо кваліфікованим та конкурентоспроможним фахівцем необхідно забезпечити належний рівень надання освітніх послуг у закладах фахової передвищої та вищої освіти.

### **Література:**

1. Альпакова Ірина. Довідник хормейстера. Канів: Склянка Часу/Zeitglas, 2020. 94 с.
2. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова виконавська майстерність майбутнього вчителя музичного мистецтва: навчальний посібник. Переяслав (Київ обл.): Домбровська Я. М., 2023. 232 с.
3. Сбітнева Л. М. Розвиток системи музично-естетичного виховання дітей і молоді в Україні (друга половина ХХ століття): дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01. Київ, 2016. 360 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-90>

## **ВДОСКОНАЛЕННЯ ЗМІСТУ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ ВИЩОЇ ШКОЛИ: ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК ХОРОВОГО МЕНЕДЖМЕНТУ**

**Ярмолюк О. В.**

*викладач циклової комісії методики музичної освіти  
та вокально-хорової підготовки*

*Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»  
Волинської обласної ради  
м. Луцьк, Україна*

Ретроспектива провадження освітньої діяльності, становлення мережі закладів вищої освіти, формування системи фахової підготовки здобувачів освіти в Україні впродовж свого історичного розвитку зазнали чимало трансформацій через низку об'єктивних (історичних, геополітичних, соціальних) причин. Новітня віха історії розвитку освітньої галузі не є винятком: пандемія коронавірусної хвороби COVID-19, економічні, геополітичні та глобалізаційні світові процеси, криваве повномасштабне вторгнення на території нашої держави – беззаперечно сколихнули традиційну консервативну систему освіти, проте разом із цим стали поштовхом до пошуків новітніх інноваційних форм, методів та прийомів роботи.

Головним завданням сучасного закладу фахової передвищої та вищої освіти, що виступає повноправним суб'єктом економіки, є підготовка професійного фахівця, який буде конкурентоспроможним на ринку праці. Оскільки світ навколо нас змінюється з шаленою швидкістю – змінюються і вимоги роботодавців та стейкхолдерів до майбутніх випускників. Організація навчально-виховного процесу, забезпечення якості надання освітніх послуг, функціонування мережі закладів освіти в Україні, формування стратегії їхнього розвитку сьогодні можливі

лише за наявності менеджменту – процесу планування, організації, координації та контролю ресурсів (людських, фінансових, матеріальних) з метою досягнення поставленої мети або цілей [2, с. 9].

Музика, поруч з іншими видами мистецтва, є надважливим елементом культури та одним із символів національної ідентичності, що формує світогляд людини, її свідомість, забезпечує творчу діяльність, сприяє саморозвитку та самовираженню. У темні часи війни, які випали сьогодні на долю кожного з нас, саме музичне мистецтво здатне визначити ментальні кордони, ідентифікувати Україну в світовому соціокультурному просторі, допомагає впоратися з емоціями, підіймає моральний дух та є одним із засобів психологічної розради.

Основні етапи еволюції диригентсько-хорового мистецтва в Україні у своїх наукових працях досліджували М. Бурбан, Г. Карась, А. Мартинюк, Л. Ярошевська, В. Рожок, Б. Кудрик, А. Лашенко, І. Ярошенко; проблеми підготовки майбутніх фахівців до управління хоровими колективами розглядаються у працях В. Андрущенко, О. Бенч-Шокало, І. Гулеско, М. Загайкевича, П. Ковалик, А. Козир, Ю. Пучко-Колесник, О. Щолокової; становлення диригентсько-хорової техніки, багатофункціональність професії диригента – Є. Єгорова, Н. Селезньової, Т. Смирнової, М. Колесси, К. Пігрова, А. Мархалевського, Д. Завадинського, І. Розумного, А. Болгарського, Д. Бондаренко, А. Мірошникова, Н. Кушлик, А. Растрігіна, М. Камінської, Л. Лялюк, І. Цюряк, С. Світайло, Л. Остапенко, Л. Ярошевська, Н. Тарарак, Л. Шумська, Л. Костенко, Л. Бірюкова, О. Кузнєцова, Г. Сікора [5, с. 114-115].

Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва закладів загальної середньої освіти в Україні здійснюється в рамках освітньо-професійної програми **014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)** за освітньо-професійним ступенем фаховий молодший бакалавр, освітніми ступенями бакалавр та магістр. В Україні підготовку за даною спеціальністю забезпечують 71 заклад фахової передвищої та вищої освіти (відповідно до результатів статистичного аналізу даних єдиної державної електронної бази з питань освіти (ЄДЕБО)).

Відповідно до змісту освітньо-професійних програм випускники мають змогу обіймати посади вчителя закладу загальної середньої освіти (музичне мистецтво), керівника музичного, керівника аматорського дитячого колективу (гуртка, студії та ін.), культурного організатора дитячих позашкільних закладів та інших фахівців у галузі освіти [3].

Фахову диригентсько-хорову підготовку здобувачів освіти забезпечують цикли обов'язкових та вибіркових (тих, що пропонуються для вивчення здобувачам освіти закладом фахової передвищої та вищої освіти для більшого вдосконалення та задоволення освітніх і кваліфікаційних потреб) освітніх компонентів загальної та професійної підготовки [1].

До циклу професійної підготовки належать наступні освітні компоненти:

- педагогічна майстерність;
- теорія і методика музичної освіти;
- основи музично-теоретичної підготовки;
- інструментальна підготовка;
- диригентсько-хорова підготовка;
- музично-педагогічна практика (пропедевтична, пробна, переддипломна).

Диригентсько-хорова підготовка здобувачів освіти включає в себе хорове диригування, хорознавство, практичну роботу з хоровим колективом, хоровий клас, постановку голосу та хорове аранжування. Усі ці дисципліни сприяють розвитку природніх музичних даних (слух, пам'ять, уява), вдосконаленню власних виконавських здібностей, формують художньо-естетичний смак, базу музично-теоретичних знань та практичних методів роботи з колективом. Проте сьогодні цього, на жаль, недостатньо для здійснення успішної професійної діяльності.

Хоровий колектив будь-якого рівня (аматорський, професійний, навчальний, тощо) є одним структурним підрозділом, що створений задля репрезентації кращих зразків національного та світового вокально-хорового мистецтва. Він потребує компетентного кваліфікованого диригента (хормейстера, художнього керівника), який буде здатний виконувати свої безпосередні (виховні, виконавські, організаційні, керівні) функції, зможе забезпечити подальший розвиток колективу, його учасників, їхню творчу реалізацію та культурно-просвітницьку діяльність.

Поняття «**хорового менеджменту**» є досить новим та маловживаним у сучасній українській мистецько-педагогічній термінології, чого не можна сказати про світову практику. У країнах Західної Європи або Сполучених Штатах Америки він активно використовується у мистецькій діяльності, адже успішне керування колективом, окрім професійних мистецьких здібностей та вмінь, включає в себе орієнтацію на потреби ринку, забезпечення концертної та конкурсно-фестивальної діяльності, функціонування хору, його популяризацію та просування у мережі інтернет, пошук фінансування (спонсори, меценати, патронаж) і багато інших потреб, які потрібно вирішувати.

В Україні потреба у менеджменті хорового колективу вперше гостро постала під час пандемії коронавірусної хвороби COVID-19, коли звичні форми та методи роботи не могли задовольнити усіх потреб, що виникали. Менеджмент хорового колективу – це теоретичних знань, практичних вмінь та навичок, що спрямовані на забезпечення потреб колективу та його учасників, і вимагають від керівника наявності організаційних, лідерських, комунікативних та ділових якостей. Він включає в себе:

- формування складу учасників (хористи, солісти, концертмейстери);
- забезпечення матеріально-технічних умов для роботи колективу (репетиційна база, допоміжний інвентар, костюми, транспорт);
- організація соціально-культурного аспекту діяльності (концерти, гастролі, конкурси та фестивалі);
- репетиційний та підготовчий аспект (підбір та вивчення музичного репертуару);
- забезпечення гідного концертного виконання;
- створення та підтримка сприятливого морально-психологічного клімату в колективі;
- популяризація та реклама, налагодження зв'язків з громадськістю;
- організація фінансової підтримки хорової діяльності (меценатство, спонсорство, патронаж) [4, с. 90].

#### **Література:**

1. Вибіркові дисципліни. URL: <http://surl.li/evgpa>
2. Основи менеджменту: конспект лекцій [Електронний ресурс]: навч. посіб. для студентів спеціальності 073 «Менеджмент» освітньо-професійної програми «Менеджмент і бізнес-адміністрування» / уклад. Т. В. Лазоренко, С. О. Пермінова. Київ: КПІ ім. Ігоря Сікорського, 2021. 166 с.
3. Освітньо-професійна програма 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво). URL: <http://surl.li/rjstr>
4. Ярмолюк О. В., Шкоба В. А., Степанюк А. В. Хоровий менеджмент як складова підготовки здобувачів фахової вищої освіти до професійної діяльності. *Академічні студії. Серія: Педагогіка*. Луцьк. Випуск №4. 2022. С. 87–92.
5. Ярмолюк О. В. Особливості розвитку фахових компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва в контексті сучасної диригентсько-хорової підготовки. *Fine Art and Culture*, 4, 113-118, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-15>

# ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ТА ЄВРОПИ ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-91>

## ГНУЧКІСТЬ ЯК ВАЖЛИВА ФІЗИЧНА ЯКІСТЬ ВИКОНАВЦЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ

**Замлинний В. С.**

*Заслужений діяч мистецтв України,  
доцент кафедри хореографії,*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Формування виконавських здібностей у танцівників починається з процесу виховання та розвитку фізичних якостей. Це може включати роботу над координацією, гнучкістю, силою, витривалістю та іншими аспектами фізичної підготовки. Крім того, важливо розвивати музикальність, ритмічність та емоційну виразність.

Після виховання базових фізичних якостей, процес формування виконавських здібностей в танцювальному мистецтві включає в себе постійне вдосконалення техніки, вивчення різних стилів та жанрів, розуміння музичної структури та виразності, а також розвиток танцювальної моторики. Цей процес може бути довгим і вимагає від танцівника не лише фізичних зусиль, але й психологічної витривалості та великої самодисципліни. Тренування, репетиції та постійне вдосконалення техніки і виразності допомагають танцівнику досягати високого рівня виконавської майстерності.

Розвиток фізичних якостей відіграє значну роль у формуванні технічної майстерності танцівника. Фізичні якості, такі як гнучкість, сила, витривалість, координація та ритмічність, допомагають танцівникові виконувати складні рухи з легкістю та елегантністю. Наприклад, гнучкість дозволяє виконувати широкий діапазон рухів, а сила допомагає у підтримці тіла та виконанні елементів з великою точністю. Витривалість і координація важливі для того, щоб зберігати енергію під час тривалого виступу та контролювати кожен рух, а ритмічність допомагає синхронізувати рухи з музикою та іншими танцівниками.

Гнучкість тіла вважається одним із головних професійних критеріїв для майбутніх фахівців у галузі хореографії. Пластичність рухів, яку забезпечує гнучкість, є важливою як для технічної виконавської

майстерності, так і для естетичного враження, яке танцюристи створюють на сцені. Гнучкість дозволяє танцівникам виконувати складні рухи з легкістю та елегантністю, розширюючи їх руховий діапазон і дозволяючи їм виражати широкий спектр емоцій і виразності. Вона також може бути важливою для здоров'я і запобігання травмам, допомагаючи тілу адаптуватися до різних рухових навантажень. Тренування гнучкості включає в себе різноманітні вправи розтяжки, розробку суглобів та роботу над рухливістю м'язів. Цей аспект підготовки відіграє важливу роль у формуванні високої професійної якості в танцювальному мистецтві.

Сучасні тенденції у розвитку хореографічного мистецтва свідчать про збільшення вимог до гнучкості танцівників. Це може бути пов'язане з динамічними змінами в самому мистецтві танцю, а також з розвитком сучасних технік та стилів. Без відповідного розвитку рухливості в суглобах, танцівники не зможуть ефективно виконувати танцювальні вправи та демонструвати вражаючу техніку. Гнучкість в суглобах дозволяє танцівникам досягати більшої амплітуди рухів, що є важливим елементом у багатьох танцювальних стилях, включаючи сучасний танець та балет. Вона також допомагає у створенні граційних та елегантних рухів, які властиві багатьом хореографічним виконанням.

Підвищення вимог до гнучкості також пов'язане з бажанням танцівників виражати виразності та емоції через свої рухи. Гнучкість дозволяє їм створювати більш різноманітні та експресивні постановки, які здатні вразити аудиторію та передати почуття та ідеї.

В класичному танці як і в інших видах хореографічного мистецтва гнучкість виступає як важливий біомеханічний елемент техніки вправ, а також як важливий естетичний компонент виконавчої майстерності.

Класичний танець є системою, яка не лише навчає танцівника виконувати певні пози і рухи, але і формує його тіло, роблячи його дисциплінованим, та гнучким. Під час тренувань у класичному танці танцівники розвивають м'язи, покращують свою стійкість і координацію рухів. Це допомагає їм контролювати своє тіло та рухи з великою точністю і експресією. Крім того, класичний танець сприяє розвитку чутливості та виразності виконавця, адже кожен рух повинен бути зрозумілим і виразним.

Обґрунтованою є думка дослідників про те, що адекватний рівень гнучкості у танцівника дозволяє йому показати легке, вільне та невимушене виконання композиції, з іншої сторони недостатній розвиток гнучкості та рухливості суглобів може ускладнювати процес освоєння рухових навичок, що призводить до неправильної техніки виконання, обмежує прояв силових і координаційних здібностей, знижує економічність роботи, підвищує ймовірність отримання травм опорно-рухового апарату» [3, с. 25].

Заняття з класичного танцю включають різноманітні комплекси вправ, які допомагають танцівникам розвивати та підтримувати різні

фізичні якості, необхідні для успішної практики цього виду мистецтва такі як виворотність, підйом, гнучкість, танцювальний крок та стрибок. Висока виконавська майстерність у класичному танці вимагає не лише засвоєння технічних аспектів та рухів балету, але і глибокого розуміння та вивчення власного тіла. Школа класичного танцю не тільки вчить канонізованим балетним рухам, позам і стрибкам, але й надає танцівнику можливість поглибити свій внутрішній досвід і зрозуміти своє тіло на новому рівні.

Таким чином, кожен виконавець має працювати над розумінням своїх фізичних можливостей, особливостей свого тіла, та навчитися контролювати його рухи та лінії. Це включає усвідомлення найдрібніших рухів, роботу з кожним м'язом, вивчення власного центру тяжіння та балансу, а також розвиток координації та гнучкості.

Для досягнення високої майстерності танцівник повинен вчитися відчувати кожен свій рух, розуміти його енергетику та виразність. Важливо також розвивати свідомість про своє тіло, розуміння його простору та об'єму, а також відчуження глибини та експресії у виконанні кожного руху. Такий підхід допомагає танцівнику стати більш виразним, емоційним та автентичним у своєму виконанні, та розвиває його як митця.

#### Література:

1. Васірук С. О. Класичний екзерсис як засіб формування професійних навичок майбутніх фахівців-хореографів. URL: <http://lib.pnu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/5460/1/Кл.екзерсис%20як%20засіб%20формування%20проф.навичок.pdf>
2. Захарчук Н., Кіндер К. Екзерсис як складова процесу формування виконавських здібностей танцівників. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 52, том 1, 2022. С. 98-104.
3. Сосіна В. Ю. Значення й методика розвитку активної та пасивної гнучкості в хореографії. *Танцювальні студії*. 2019. Т. 2, № 1. – С. 98-105.
4. Цветкова Л. Ю. Методика викладання класичного танцю [Текст]: підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: Альтерпрес, 2007. 324 с.



## ТАНЕЦЬ ЯК ЗНАКОВИЙ КОД УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

**Кіндер К. Р.**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри хореографії*

**Козачук О. Д.**

*заслужений працівник культури України, доцент,  
завідувач кафедри хореографії  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Одним з феноменів, що дозволяє долати вербальні комунікативні бар'єри та налагоджувати міжкультурний діалог, зберігаючи і транслюючи культурний досвід у найбільш виразній і доступній для сприйняття формі, є танець. Хореографічний «текст» проникає у свідомість і сприймається людиною у вигляді системи знаків. Знаючи, наприклад, значення поз, жестів та рухів, людина «схоплює» внутрішній зміст того, що відбувається, оскільки вказані особливості поведінки вона розуміє як знаки, що несуть певну інформацію про художньо-естетичні цінності, психологічні стереотипи, специфічні регіональні та локальні ознаки, різноманітні ракурси пластичного мислення людей, що проживають на теренах України. Як зазначає Л.Козинко, характерні жести, пози, міміка, стилістичні особливості, темп та ритм рухів, просторова будова, малюнки, композиція «залежать від ментальних, світоглядних та трудових процесів нації та створюють національну хореографічну манеру» [2, с. 86].

Український танець містить цілу низку змістовних знакових кодів, які виконують символічні функції. Статева символіка танцю вказує на особливості чоловічого та жіночого виконавства, що повинні підкреслювати сутність жінки-українки чи чоловіка. Віртуозні широкі рухи чоловіків передають силу і мужність, а рухам жінок здебільшого властива стриманість, граціозність, благородне почуття гідності. Статева символіка танцю пов'язана не тільки з людською фізіологією, а й з характером діяльності різних за статтю людей. Так, характерні для чоловічого танцю рухи ковалів, шевців, косарів, лісорубів у певній мірі трансформовані, запозичені з різних видів трудової діяльності. Суто жіночими є рухи вишивальниць, ткаць, льонарок.

Вікова символіка проявляється у манері виконання танців представниками різних вікових груп – дітьми, молодими та літніми людьми. Наприклад, старші люди танцюють у повільному темпі, стримано, поважно, без різких рухів та віртуозних елементів.

Молодецька відвага, завзята веселість, стрімкий, іноді шалений темп, насиченість складними технічними па – все це ознаки виконавської майстерності дівчат і парубків. Дитячі танці відрізняються жартівливою грайливістю, жвавістю виконання при відсутності складних рухів.

Обрядова символіка актуалізувалася у весільних танцях. Деякі історичні джерела зберегли відомості про хореографічні компоненти традиційних обрядів. Так, у 1592 році поляк Ян Ласицький описував один із залишків язичницького весільного обряду, що побутував у церковному богослужінні на Волині: «Молодих до церкви супроводжували сопілкарі. Після здійснення церковного обряду... з голови нареченої знімають зелений вінок і починають його топтати – це означає прощання з дівочтвом. Тоді священник бере молодих за руки і веде в танець, а всі інші, взявшись за руки, довгим рядом танцюють за ними. Цей своєрідний ритуал завершується загальними піснями і танцями з плесканням в долоні» [Цит. за: 1, 246-247]. Природно, що давній обрядовий танець у наш час зберігає лише форму, докорінно змінивши свою магічну направленість, ідейний та функціональний зміст.

Танець виступав виразним засобом соціальної символіки, своєрідним маркером, знаком приналежності до того чи іншого роду. Упродовж усієї історії хореографії існували танці простого народу і танці аристократичної верхівки, знаті. Селяни віддавалися танцю з нічим не зрівняною безпосередністю, у той час як пани танцювали більш стримано, дотримуючись придворного етикету. Народний танець був груповим та імпровізаційним, на відміну від придворного – манірного та парного. Та все ж такі чіткого поділу не було. Прості люди могли наслідувати придворні танці, а пани любили інколи приєднатися до сільського хороводу.

Якщо обрядова і соціальна символіка народного танцю в сучасну епоху здебільшого втрачає своє давнє значення, то регіональна та етнічна й до сьогодні успішно утверджуює себе. Кожному регіону притаманний свій традиційний набір засобів виразності, який надає неповторного колориту народному танцю, визначає самобутність місцевої танцювальної традиції. Н. Марусик, детально аналізуючи гуцульські хореографічні зразки, зазначає, що: «при наявності визначальних етнокультурних рис, властивих східнослов'янським народностям, Гуцульщина виявляє певну регіональну своєрідність господарського укладу життя, побуту, матеріальної та духовної культури» [3, с. 20].

І в той же час у хореографічній творчості людей, об'єднаних географічними, побутовими, трудовими та іншими умовами суспільного устрою, крім культурних, історичних особливостей та відмінностей, є спільне, впізнаване, швидко підхоплюване іншими. Система зображальних засобів є традиційною і загальнодоступною для етнічної спільноти як певна знакова система в рамках національної або регіональної традиції. Досить часто регіональні ознаки поєднуються із

загальнонаціональними, які виступають культурними символами нації. До таких загальнонаціональних танців належить гопак, який асоціюється з широтою розмаху та волелюбною вдачею, духовною силою українського народу.

Танець є важливою складовою національної культури, незнищеним знаковим кодом українського народу, в якому утілювався досвід поколінь, їхні уявлення про навколишній світ і людину в ньому. Ця «фіксує» знакова система складалася впродовж тисячоліть, виступала засобом збереження танцювального «тексту», культурного нагромадження й ретрансляції хореографічного досвіду попередніх епох нащадкам.

### **Література:**

1. Здоровега Н. Нариси народної весільної обрядовості в Україні. Київ, Наукова думка, 1974.
2. Козинко Л. Теорія фольклорного танцю в контексті культурної антропології. *Курбасівські читання: Науковий вісник*. Київ. 2011. № 6, Ч. 7 1. 2011. С. 80-87,
3. Марусик Н. Гуцульська хореографія як складова національних мистецько-культурних процесів ХІХ-ХХІ століть: дис. ...канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ. 2019. 200 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-390-6-93>

## **НАТАЛЯ СОЛОШЕНКО-ТИРАВСЬКА – УКРАЇНСЬКА МИСТКИНЯ ТА ГРОМАДСЬКА ДІЯЧКА**

**Косаковська Л. П.**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,*

*доцент кафедри хореографії*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Становлення та розвиток вітчизняної хореографічної культури тісно пов'язаний з творчою діяльністю зарубіжних українських митців. Важливе місце у духовному розвитку української етнічності за кордоном належить Наталі Солошенко-Тиравській (1924–2018) – хореографині та громадській діячці, голові управи Товариства волинян імені Лесі Українки в Сіднеї. Видатна українка передала свій мистецький талант не одному поколінню австралійських українців, була однією з тих, хто заклав міцний фундамент української громади на п'ятому континенті.

Наталя Солошенко-Тиравська народилася в містечку Ківерці на Волині. Батько, Семен Солошенко, полтавець, старшина армії УНР, мати – киянка. З дитинства любила сцену і танці, мріяла бути артисткою. Свої перші знання про класичний танець здобула у балетній школі Софії Вигурської. Після закінчення «повсехної» школи в Ківерцях, вступає 1938 року до Луцької української гімназії імені Лесі Українки, у якій виховували учнів у душі любові до батьківщини, формували почуття гідності та національної свідомості [2]. Під час навчання у гімназії вона відвідувала гурток українських народних танців під керівництвом О. Чорномордика – учня Василя Авраменка. Протягом 1941–1944 роках працювала солісткою Волинського українського театру, щоб мистецтвом виховувати і піднімати дух волинян в боротьбі з фашистськими окупантами. Її ім'я значилось серед таких відомих артистів театру як Наталя Ужвій, Галина Крих та інші.

Перебуваючи у вимушеній еміграції, яка розпочалась для Наталі Солошенко-Тиравської з 1944 року, продовжувала творчу працю у театральному товаристві «Вінета» у м. Берліні, працювала хореографом у таборі для переміщених осіб поблизу Франкфурта. З 1949 року і до кінця життя проживала у Сіднеї. В Австралії та англомовному світі Солошенко-Тиравська znana як фахівець українського народного танцю, керівник хореографічних ансамблів, що отримували найвищі призи, нагороди в західному світі. Так, упродовж 1950–1956 роках мисткиня опікувалася балетною секцією «Українського Мистецького Товариства», започаткувала «Український Народний Балет». У 1965 році Н. Солошенко-Тиравська створила у м. Сіднеї ансамбль танцю «Веселка», працювала у студіях українського танцю у містах Брізбані й Аделаїді. У 1985-му році, український ансамбль «Веселка», яким керувала Наталя Солошенко-Тиравська, здійснив тур до Канади та США. Тріумфальним у творчій біографії «Веселки» став виступ на світовій арені з нагоди 40-річчя ООН. До творчого доробку мисткині увійшли хореографічні композиції «У Києві, на Подолі», «Вечорниці», «Козацька сюїта», «Ніч під Івана Купала», «Біля криниці», «На баштані» та інші. Англомовний світ п'ятого континенту і Північної Америки під час гастролей ансамблю танцю «Веселка» відкривав для себе Україну та її національне мистецтво.

У 1990-ому році ансамбль танцю «Веселка» під керівництвом Н. Солошенко-Тиравської на запрошення Народного Руху України, побував на гастролях в Україні. Виступи танцюристів ансамблю українського танцю, народжених вже в Австралії, супроводжувались великим успіхом та викликали шире захоплення глядачів Києва, Львова, Луцька, Тернополя, Івано-Франківська [3, с. 58].

Хореограф-педагог Н.С. Солошенко-Тиравська створила власну методику викладання народного танцю, виховала плеяду учнів та послідовників, які продовжували справу популяризації танцювального мистецтва та впроваджували його у широкі верстви співвітчизників в усьому світі. Вона проводила курси українських танців для учасників

австралійських балетних ансамблів. Як викладач народного танцю Наталя Семенівна плекала в учнів шанобливе ставлення до естетичних ідеалів та культурних цінностей українського народу, його національних хореографічних традицій.

Н. Солошенко-Тиравська поруч своєї мистецької праці, проявила себе і на громадській ниві. Була довгий час культурно-освітнім референтом Союзу Українських Організацій Австралії, Об'єднання українських громад Нової Південної Валії, редактором української радіогодини на етнічному радіо в Сідней. В 1992 році Н. Солошенко-Тиравська разом з однодумцями заснувала Товариства волинян імені Лесі Українки в Сідней, головною метою якого була моральна і матеріальна підтримка Волинського державного університету імені Лесі Українки, Волинської духовної семінарії та інших навчальних закладів Волині, демократичних громадських і наукових організацій.

За активну громадську діяльність Н. Солошенко-Тиравська була відзначена почесними нагородами серед яких грамоти та медаль Союзу українських об'єднань Австралії, звання Почесного члена Вченої Ради і Почесного професора в галузі історії Волинського державного університету імені Лесі Українки [1, с. 107, 109].

Особливу цінну інформацію про життя і мистецьку працю Н. Солошенко-Тиравської надає її книга «Тріумф української Терпсіхори», що підсумувала багаторічні творчі здобутки мисткині. У книзі спогадів, виданій в Луцьку в 1999 році, авторка розповідає про маловідомі сторінки національного культурного життя українців Австралії, волинян. Книга спогадів Солошенко-Тиравської Н. С. «Тріумф української Терпсіхори» сприяє осмисленню творчих надбань зарубіжних українських митців як духовного спадку українського народу.

В Держархіві Волинської області започатковано фонд документів особового походження видатної волинянки Н. С. Солошенко-Тиравської в якому є цілий ряд документів з історії Товариства, життя і творчої діяльності мисткині, родинний архів та інше. Цей фонд документів широко використовується науковцями в їх працях, які збагачують вітчизняну і волинезнавчу науку.

### Література:

1. Державний архів Волинської області. Ф. 73. Оп. 1. Спр. 106. Арк. 34–33.
2. Луцька українська гімназія. Спогади. Луцьк: Медіа, 1998. 218 с.
3. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег; Едмонт, 1963. 213 с.
4. Солошенко-Тиравська Н.С. Тріумф української Терпсіхори (спогади мисткині). Луцьк: Медіа, 1999. 120 с.
5. Українці Австралії: Енциклопедичний довідник. Товариство збереження української спадщини в Австралії. Сідней: Вільна думка, 2001. 672 с.

## **ВПЛИВ ТАНЦЮ ФЛАМЕНКО НА СТАНОВЛЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ЛЕКСИКИ ПОСОДОБЛЯ**

**Кутузов М. Ю.**

*аспірант кафедри культурології, асистент кафедри хореографії  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Іспанське танцювальне мистецтво, має власну неповторну, вишукану художню мову, наділену величезною силою вираження, свій унікальний стиль, в якому відображується колоритність та індивідуальність народу. Більшість рухів, що використовуються в іспанському сценічному танці, мають народне походження. Географічне положення країни, історичний контекст та взаємодія з іншими етносами, що мешкали на цій території, сприяли розвитку та формуванню різноманітних танців, назви яких відомі всім: болеро, сегідилья, сарабанда, фанданго, фламенко, пасодобль та ін. Багатство та різноманітність іспанської танцювальної культури є плодом творчості багатьох народів, які проживали на теренах Піренейського півострова в різні історичні епохи: іберійців, мавританців, циган тощо. Саме завдяки злиттю цих етнокультурних традицій, на півдні Іспанії, в Андалузії народилося фламенко – культурна практика, що поєднує в собі танець, музику, пісню.

Танець вражає не тільки своїм запальними ритмами та енергією, але й ліричними відтінками. Це пластична розповідь про любов і ревності, пристрасть і бажання.

Однак гіпотези стосовно походження назви танцю є достатньо суперечливими. Деякі дослідники пов'язують його з латинським словом «flamma» (полум'я), що вказує на запальний характер виконання. На думку інших, це слово походить від назви птаха «фламініго». Дійсно, один з класичних атрибутів жіночого танцю – шаль з наддовгими китицями, яка то обвиває тіло танцівниці, підкреслюючи грацію фігури, то спадає з плечей, утворюючи силует цього екзотичного птаха.

Згідно наступної версії, етимологію слова фламенко можна простежити ще з мавританської культури, де воно означало «втікаючий селянин». Під час гонінь і переслідувань маврів в Іспанії у 16 столітті, їх називали «швидкими селянами», що арабською звучить як «феламенгу» (походить від «felah» – селянин і «mengu» – швидкий).

Значний вплив на цей стиль справила циганська музика. Багато хто вважає іспанських циган головними, справжніми носіями стилю. Їхньому танцю притаманна стримана пристрасть, готова виплеснутися назовні, причому в цій пристрасті виразно відчувається трагізм, самотність і боротьба. Як зазначає науковець К. Кіндер «бентежний дріб сапатеадо, застигла в напруженні фігура, спрямовані в нікуди

невидючий погляд, несамовитий танець-поєдинок свідчать про чоловічу рішучість йти на зустріч випробуванню долі» [3, с. 66].

Отже, можемо зробити висновок, що початкове використання слова «фламенко» було пов'язане з позначенням будь-якого переслідуваного народу, особливо циган і маврів, підкреслюючи їх протест проти гноблення. Саме на перехресті цих різних культур і виникло мистецтво танцю фламенко.

Характер, манера та лексика фламенко вплинули на формування сучасного бального танцю – пасодобль. Це один з багатьох іспанських народних танців, «пов'язаних з різноманітними аспектами іспанського життя та іспанської культури, танцювальні рухи в ньому зазвичай засновані на візуальному сприйнятті бою биків: танцюристи зображують тореро і плащ, а характер музики відповідає процесії перед коридою» [1, с. 199].

Виконавці створюють набір символів і образів, виражених в ритмічних рухах, їх танець сповнений пристрасності, небезпеки та спраги. Це корида людських тіл, де чоловік – сміливий матадор, а жінка – полум'яний плащ чи розлючений бик. У танці чітко видно риси фламенко – постава тіла, характерні пози, пристрасна і виразна гра зап'ястків рук, цокотіння пальцями, плескання в долоні та віртуозне відбивання підборами складних ритмів (сапатеадо).

Музичним супроводом сучасного бального танцю пасадобль є мелодія «España Cani», яка будується на трьох акцентах: перший – характеризує початок бою (кориди), другий – бій тореадора з биком, третій – тріумфальне святкування перемоги, завершення кориди. «Пасодобль характеризується сильними, сміливими рухами та використанням драматичних поз в процесі розповіді історії кориди. Завдяки театральності та унікальній музиці пасодобль виконується на змаганнях з сучасних бальних танців, та використовується у сценічній бальній хореографії» [2, с. 170].

Отже, танець пасодобль завдяки впливу фламенко, має свою неповторну музичну виразність, стилізацію, темперамент та енергетику виконання. Саме це поєднання з танцювальними елементами сучасного бального танцю, формують його естетичну та вишукану художню мову, універсальний стиль, наділений величезною силою враження.

### **Література:**

1. Вакулєнко О.М. Інтерпретація іспанського танцю в сценічній хореографії Антоніо Гадеса. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. № 1. С. 197-202.
2. Гриценюк Р.А. Специфіка пластичної образності конкурсного танцю пасодобль. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2023. №3. С. 166-171.
3. Кіндер К.Р. Семантика пластичних символів народної танцювальної культури українців: дис. ...канд. мист. наук: 17.00.01. Київ, 2007. 179 с.

МАТЕРІАЛИ  
ІХ Міжнародної науково-практичної конференції

«АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ  
УКРАЇНСЬКОГО ТА ЗАРУБІЖНОГО  
МИСТЕЦТВ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ,  
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ,  
ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТИ»

24–26 травня 2024 р.,  
с. Світязь Шацького району Волинської області

Підписано до друку 20.05.2024. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.  
Умовно-друк. арк. 17,21. Тираж 100. Замовлення № 0524-041.  
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Українсько-польське наукове видавництво «Liha-Pres»  
79000, м. Львів, вул. Технічна, 1  
87-100, м. Торунь, вул. Лубічка, 44  
Телефон: +38 (050) 658 08 23  
E-mail: editor@liha-pres.eu  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 6423 від 04.10.2018 р.