

ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

МАТЕРІАЛИ

X Міжнародної науково-практичної конференції

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

23–25 травня 2025 року



Львів – Торунь
Liha-Pres
2025

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;

Цьось 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;

Хайніський 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;

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

Косинець Іван Іванович – доктор мистецтва, 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;

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

Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти : матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції (с. Світазь Шацького району Волинської області, 23–25 травня 2025 року) ; Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2025. 252 с.

ISBN 978-966-397-500-9

УДК 7((477)+(100))(062.552)

ISBN 978-966-397-500-9

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2025

© Українсько-польське наукове видавництво «Liha-Pres», 2025

ЗМІСТ

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

Цифрова трансформація організації сучасного театру (на прикладі
Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка)

Гнатюк А. В...... 8

Штучний інтелект як новітній інструмент збереження та актуалізації культурної
спадщини в умовах цифрової трансформації суспільства

Горбул Т. О...... 10

Стан збереження та іконографічні особливості коптських
і перських тканин IV–XI століть

Дмитренко Н. В...... 15

Становлення мистецтвознавства у Львові: досвід кінця XIX –
початку XX століття

Дядюх-Богатько Н. Й...... 17

Фотодокументалістика війни як форма візуального архіву: виклики
та етичні виміри

Логвіненко К. О...... 20

Пропаганда і культурна спадщина в умовах війни: досвід України

Маркус А. О...... 22

Реставація живопису на полотні ікони Іверської Пресвятої Богородиці

Муравець М. В...... 25

Відеоблогінг як форма збереження та популяризації культурної спадщини
в умовах війни

Осадча Л. В...... 30

Досвід збереження культурної спадщини музеями Харкова
в умовах воєнних дій

Пілюгіна К. Г., Подольська Т. В...... 33

Ностальгія як механізм збереження пам'яті про Луганськ: міжособистісний
досвід та колективні уявлення

Чуріна Д. К...... 36

СУЧАСНА МОВА УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНОМУ МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ

Репрезентація образу відьми в українській культурі

Назарук В. С., Головей В. Ю...... 40

Графічні техніки в підготовці майбутніх художників: новітні підходи
та традиційні методи

Панфілова О. Г...... 43

АРТ-студія «П'ятерня»: мистецький осередок у просторі сучасної культури

Степанчук Т. А., Столярчук Н. М...... 46

Морально-етичні і соціокультурні особливості української ментальності

Тігор Д. І., Шостак В. М...... 49

Інноваційні моделі державної культурної політики: міжнародний досвід

Шостак В. М., Ковч О. І...... 52

Нові технології і форми управління в культурно-мистецьких закладах Волині та міста Луцька	
Шостак В. М.	56
Language learning in modern world: the benefits of learning Ukrainian	
Yurko N. A., Romanchuk O. V., Miahkota I. V.	60
ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ	
Деякі сторінки історії української графіки	
Берlach О. П.	64
Збереження історичної пам'яті у сучасному українському кінематографі	
Загребельна І. В.	67
Література як свідок історії та болю	
Захарченко-Королевська А. О.	70
Кременецька школа мистецтв як осередок професіоналізації фортепіанного мистецтва	
Легкун О. Г., Матвійчук І. Р.	73
Фотографія як інструмент репрезентації травми в українській культурі воєнного часу	
Марченко В. С.	76
Гейміфікація катаклізмів: українські відеоігри, створені на основі історичного матеріалу	
Мимрук О. В.	80
Сучасна українська фотографія у світовому контексті: соціокультурний вимір	
Москвич О. Д.	83
Типи вікон в традиційному житлі Чернігівщини, Полтавщини, Черкащини	
Постол А. Р.	87
Традиційні культурні коди українського орнаменту в дизайні сценічного простору	
Пращур О. В., Дерман Л. М.	89
Нові символи нової епохи: митець як ретранслятор больового шоку війни	
Романенкова Ю. В.	92
Збереження історичної пам'яті: перешкоди та шляхи їх подолання	
Солоненко Т. Є.	96
Пісенно-вокальна творчість Левка Ревуцького у контексті розвитку української музики в першій половині ХХ століття	
Стахевич О. О.	98
Декоративно-ужиткове мистецтво в епоху цифрових технологій	
Трегуб О. Д.	101
ЕТНІКА В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ: КОНЦЕПЦІЇ, НАПРЯМИ	
Неоетніка: сучасні інтерпретації традиційних символів в українському мистецтві	
Григорішин Д. С.	104
Відображення етнічних мотивів у сучасному українському татуюванні	
Малишева Л. Є., Дерман Л. М.	106

Культурна ідентичність у дизайні бренду: переосмислення етнічних символів Романюк С. І., Дерман Л. М.	108
СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ СОЦІАЛЬНО-КРИТИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ	
Мистецтво як дія: між іконою, мовленням та постінтелектуальним досвідом Гончаренко К. С., Лінкевич П. І.	112
Соціально-критичне мистецтво як тема навчальних робіт для студентів непрофільних спеціальностей Захарчук Н. В.	115
МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ	
Мертві ранчо і жива мода: стильова ідентичність Texas Gothic Багірова І. Е., Супрунець А. І., Пригода-Донець Т. М.	119
Сучасні платформи популяризації мистецтва Білокобильский Б. Ю.	121
Феномен фан-баз рок-виконавців у соціальних мережах Бондарук У. А.	124
Символічні образи фільму Інґмара Берґмана «Сунічна галявина»: культурно-семіотичний аспект Грицина К. В., Головей В. Ю.	127
Візуальний шум як стиль: естетика абсурду та крінжу в сучасних мемах Давидюк М. І., Бондарук С. О.	131
Манґа й аніме в епоху соціальних мереж Дарюґа Е. В.	133
ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ЯК ПРОЦЕС ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА	
Культурна цифрова аналітика: новий погляд на світ Пригода-Донець Т. М.	137
ІННОВАЦІЇ У МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ	
Проблема первинної і вторинної креативності при проєктуванні об'єктів графічного дизайну засобами цифрових технологій Борисова С. В.	139
Еко-арт як художнє відображення викликів, спричинених глобальною екологічною кризою Вахрамєєва Г. І.	143
Сучасне бачення ролі цифрових інструментів у розвитку креативних індустрій Вовк А. А.	146
Мистецька акція ВОЛЬНАНОВА: історія розвитку, концепти Гладун О. Д., Яковець І. О.	149
Інклюзивні іграшки для дітей із порушеннями кольоросприйняття: принципи розробки та практичні рішення Дерман Л. М.	152
Звукозаписи епосу у творчості бандуристів України та зарубіжжя та їх цифрове представлення Дутчак В. Г.	155

Вплив сучасних технологій на швейну промисловість України Дьогтєв А. В.	159
Синтез кольору і простору у сучасному українському мистецтві Лисюк А. О., Прокопович Т. А.	161
Особливості використання творів художників у 3D-візуалізації інтер'єрів Остах Н. А., Остах К. А., Щерба Ю. М.	164
Роль орнаменту у формуванні візуальної мови сучасного текстильного дизайну з використанням цифрових технологій Охман Н. І.	168
Порівняння реалістичного та інтуїтивного підходів у методичних засадах навчання рисунку: переваги, недоліки та перспективи Прокопович Т. А.	171
Українські мотиви на балетній сцені як засіб міжкультурного діалогу Родіна Ю. Д., Бадаква П. І.	175
Структурні особливості брендбуків: традиційні та інноваційні аспекти Романюк О. В., Рибчинчук А. А.	177
Актуальність текстур у сучасному геймдизайні Савонік І. В., Гула В. Т., Смикало К. О.	182
Експериментальні підходи до формотворення візуальної поезії Склярєнко Н. В.	187
Штучний інтелект як новий інструментарій для художника Черкесова І. Г.	191
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ	
Нариси педагогічної діяльності Корнелія Сятецького Бойчук А. С.	194
Проект «Коло Глієра»: креативне вивчення української композиторської школи Гармель О. В.	197
Музична реставрація та відновлення аудіо: роль аудіо- та відеоредакторів у збереженні архівних записів Голощук О. О.	199
Вокальна підготовка здобувачів освіти у контексті емоційного та технічного розвитку Зарицька А. А., Зарицький А. О.	203
Танцювальна сюїта епохи бароко як синтез музичної структури та хореографічної традиції Косинєць І. І., Лі Сіньюді	205
Сценічне хвилювання як психологічне явище та методи його подолання Коцюрба Н. Є., Коцюрба Б. Б., Коцюрба А. Б.	208
Професійна підготовка фахівців в галузі музичного мистецтва у закладах вищої освіти: інтеграція професійних компетенцій та соціокультурної діяльності Кулікова С. В.	210
Деякі питання творчого шляху оркестру народних інструментів ВНУ імені Лесі Українки Кучерук В. Ф.	214

A. Piazzolla. Double Concerto for Bandoneon, Guitar and String Orchestra: Features of the Interpretation of the Concerto Genre Lifeng Chen	217
Особливості написання музики Володимира Зубицького в контексті хорових мініатюр та творів для баяна Охманюк В. Ф., Цзен Цянькунь, Юань Чжень	220
Структура комунікативного акту в музичному мистецтві Прядко О. М.	223
Фахова підготовка учня-піаніста до навчання у вищій школі Романенко С. А.	225
Вплив тренінгових занять на формування мистецької культури майбутніх фахівців Семенюк А. Ю.	228
«Пісні без слів» Ф. Мендельсона-Бартольді в фортепіанному педагогічному репертуарі Цейко Н. О.	230
Сучасні підходи формування музичних здібностей у студентів-музикантів без попередньої музичної підготовки Шкоба В. А., Павлюк Н. М., П'явка К. М.	234
Діджиталізація сучасної культури і музично-педагогічна освіта Шрамко О. І.	237
Музичне мистецтво як феномен сучасної міжкультурної комунікації в індустрії популярної музики: виконавська інтерпретація «Ой у лузі червона калина» С. Чернецького Щербіна І. В.	239
ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ТА ЄВРОПИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ	
Вплив хореографічного мистецтва на формування патріотичних цінностей у молоді Кротік Б. І., Косаковська Л. П.	244
English for choreographers: the key aspects Yurko N. A., Vorobel M. M., Kalymon Yu. O.	246

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

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-1>

ЦИФРОВА ТРАНСФОРМАЦІЯ ОРГАНІЗАЦІЇ СУЧАСНОГО ТЕАТРУ (НА ПРИКЛАДІ НАЦІОНАЛЬНОГО АКАДЕМІЧНОГО ДРАМАТИЧНОГО ТЕАТРУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА)

Гнатюк А. В.

Народний артист України,

*доцент кафедри філософської антропології, філософії культури
та культурології*

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

Цифрова трансформація культурної сфери України демонструє, що навіть галузі з глибокою історичною спадковістю здатні швидко адаптуватися до нових технологічних викликів. Театральні події з культурологічної точки зору є важливим ціннісно-смысловим внеском у розвиток української культури [6]. Яскравим прикладом цифрової трансформації організації сучасного театру є досвід Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка, який упродовж останніх двох років послідовно інтегрував державну екосистему «Дія» та соціальні програми на зразок «єПідтримки» у власну модель взаємодії з публікою.

Першим кроком стало підключення театральної касової системи до сервісу Дія. Підпис. З вересня 2024 року кожен квиток купується лише після електронної верифікації особи, а одна людина може придбати не більше чотирьох квитків в місьць. Така технологічна інновація істотно знизила рівень спекулятивного перепродажу протягом перших шести місяців роботи системи кількість скарг на підроблені чи дубльовані квитки скоротилася до статистично незначущого показника, водночас частка онлайн-продажів зросла на дванадцять відсотків порівняно з аналогічним періодом попереднього сезону [2].

Програму «єПідтримка», запроваджену урядом у грудні 2021 року, театр почав приймати одразу після її запуску. Упродовж перших трьох місяців дії ініціативи ваучери використало понад десять тисяч глядачів, для окремих постановок це забезпечило до вісімнадцяти відсотків загальної заповнюваності зали, компенсуючи спад відвідуваності у посткарантинний

період . Таким чином цифрові «культурні гроші» виконали не лише фінансову, а й соціальну функцію, залучивши молодь і мешканців регіонів, які раніше рідко мали змогу відвідати столичну сцену.

Технологічні інновації неможливі без людського чинника. Лідерство в цифровізації взяв на себе генеральний директор-художній керівник театру Євген Нищук, що підкреслює у своїх публічних виступах прагнення до «повної прозорості касових операцій і зламу бюрократичних бар'єрів між сценою та глядачем» [1]. Разом із адміністрацією активну просвітницьку роботу серед молоді упровадив актор театру Олександр Рудинський, саме його інформаційні кампанії у соціальних мережах, спрямовано на популяризацію покупки квитків через «Дію», суттєво підвищили частку глядачів, які вперше скористалися цифровою ідентифікацією. Завдяки медійній впізнаваності артиста, мобільний процес купівлі квитка перетворився на елемент культурного тренду, що додатково легітимізує державну платформу в очах молодого покоління [3]. Незважаючи на очевидні переваги, запровадження електронних сервісів супроводжується етичними та правовими викликами. Частина старшої аудиторії, яка не користується смартфонами, ризикує опинитися поза межами нової екосистеми, театр зберігає офлайн-касу та організовує консультаційні пункти «Дія.Допомога», однак проблема цифрової нерівності залишається відкритою. Другий виклик стосується обробки персональних даних верифікація через Дія.Підпис передбачає передачу мінімально необхідних атрибутів глядача, але навіть такі метадані вимагають суворого дотримання українського законодавства про захист інформації [5].

Попри зазначені ризики, синергія «Дії», соціальних ваучерів і стратегічного менеджменту театру відкриває перспективи подальшого розширення культурних послуг. Уже сьогодні технічна команда спільно з Міністерством цифрової трансформації тестує сценарії динамічного ціноутворення система, підтягуючи у «Дії» студентський чи ветеранський статус користувача, автоматично пропонує пільгову ціну. У перспективі планується запуск архіву відеозаписів постановок на умовах підписки, що дозволить дефрагментованим українським громадам у світі відчувати живий зв'язок із національною сценою.

Отже, досвід Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка демонструє, що інтеграція державних цифрових сервісів і соціальних програм здатна не лише оптимізувати господарську діяльність, а й сформувати нову модель інклюзивної культури, в якій технологія стає каталізатором соціальної відповідальності й творчого розвитку.

Література:

1. Іванова К. Купівля квитків до театру через «Дію»: очільник театру Франка розповів деталі. ГЛАВКОМ. URL: https://glavcom.ua/country/culture/kupivlja-kvitkiv-do-teatru-cherez-diju-ochilnik-teatru-franka-rozpoviv-detali-994463.html?utm_source (дата звернення: 29.04.2025).

2. Київський театр Франка інтегрував “Дія.Підпис”: що це означає | НашКиїв.UA. НашКиїв.UA. URL: <https://nashkiev.ua/news/kiivskii-teatr-franka-integruvav-diyapidpis-scho-tse-oznachae> (дата звернення: 29.04.2025).

3. Олександр Рудинський: вистави та фільми актора, який хоче зі сцени “Оскара” сказати “Слава Україні” | TV-ПАРК. TV-ПАРК | Керманич у світі TV з 1995 року. URL: <https://tv-park.ua/oleksandr-rudynskiy-vystavy-ta-filmy-aktora-yakij-hoche-zi-sceny-oskara-skazaty-slava-ukrayini/> (дата звернення: 29.04.2025).

4. Рудинський Олександр. Головна сторінка – Театр Франка. URL: https://ft.org.ua/person/rudinskiy-oleksandr?utm_ (дата звернення: 29.04.2025).

5. Театр Франка почав продаж квитків з верифікацією через Дія.Підпис. espreso.tv. URL: <https://espresso.tv/kultura-borotimutsya-zi-spekulyantami-teatr-franka-pochav-prodazh-kvitkiv-z-verifikatsieyu-cherez-diyapidpis> (дата звернення: 29.04.2025).

6. Русаков С. Подія як ціннісно-смісловий чинник розвитку артринку. Культурологічна думка, 2020. № 17, с. 178–187. URL: <https://doi.org/10.37627/2311-9489-17-2020-1.178-187>.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-2>

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК НОВІТНІЙ ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА АКТУАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ ЦИФРОВОЇ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУСПІЛЬСТВА

Горбул Т. О.

*доктор філософії (культурологія),
асистент кафедри філософської антропології,
філософії культури та культурології*

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

Цифрова трансформація сучасного суспільства істотно змінює підходи до збереження культурної спадщини. Культурні інституції музеї, архіви, бібліотеки опиняються перед необхідністю оцифровувати величезні обсяги артефактів і даних та робити їх доступними онлайн для науковців і широкої публіки [9]. В цих умовах технології штучного інтелекту (ШІ) набувають особливої актуальності як інструмент, що здатен прискорити опрацювання інформації і розширити доступ до культурного надбання. ШІ пропонує інноваційні методи як для

збереження матеріальних і нематеріальних пам'яток, так і для їх актуалізації представлення у зрозумілих, привабливих формах для сучасного користувача. Нижче сформульовано основні положення щодо ролі ІІІ у збереженні та актуалізації культурної спадщини на тлі цифровізації суспільства.

Актуальність ІІІ у сфері культурної спадщини зумовлена цифровим вибухом даних. Стрімке зростання обсягів цифрового контенту та онлайн-колекцій потребує автоматизованих підходів до обробки й керування інформацією. Традиційні методи не встигають за масштабами даних наприклад, у зібранні дослідницького центру Dumbarton Oaks (США) нараховується понад мільйон різних об'єктів. Використання ІІІ дає змогу масштабувати оцифрування і каталогізацію пам'яток без втрати якості, забезпечуючи їх доступність для майбутніх поколінь. ІІІ відповідає на виклики цифрової ери, забезпечуючи ефективніше збереження культурного надбання [1]. ІІІ прискорює оцифрування та систематизацію культурних колекцій. Застосування машинного навчання і комп'ютерного бачення допомагає автоматично розпізнавати, класифікувати й анотувати об'єкти культурної спадщини (зображення артефактів, фотографії, тощо). У пілотному проєкті Dumbarton Oaks ІІІ було використано для швидкого опрацювання великої фотоколекції сирійських пам'яток, пошкоджених або знищених війною. Метою було за декілька років виконати те, що вручну зайняло б десятиліття зробити цю важливу колекцію відкритою для доступу науковців і публіки. В результаті ІІІ-технології дозволили прискорити каталогізацію без жертвування якістю метаданих, що особливо важливо для пам'яток, котрі потребують негайної уваги. Адекватно анотовані дані підвищують видимість об'єктів культурної спадщини, зокрема тих, що раніше були недостатньо представлені, і привертають увагу суспільства до необхідності їхнього збереження [5].

ІІІ розкриває зміст історичних документів і рукописів, роблячи їх доступними для науки. Сучасні інструменти розпізнавання тексту на основі ІІІ здатні читати та транскрибувати стародруки й рукописи, які раніше були малодоступними через архаїчні шрифти чи рукописний почерк. Наприклад, відома платформа Transkribus (розроблена Університетом Іннсбрука) використовує машинне навчання для автоматичної транскрипції історичних рукописів. Завантаживши оцифроване зображення документа, алгоритми ІІІ аналізують текст, виявляють повторювані слова і фрази та зрештою розшифровують написане. Це дозволяє перетворити сотні тисяч сторінок архівів на цифровий пошуковий ресурс, значно полегшуючи роботу істориків і архівістів. Зокрема, за допомогою Transkribus були розшифровані раніше нелегкі для читання документи XVII ст., відкриваючи нові факти з історії, які десятиліттями залишались поза увагою дослідників [8].

Великі проєкти цифрової реконструкції історичних даних демонструють потенціал ІІІ. Масштабні ініціативи на кшталт Venice

Time Machine ілюструють, як ІІІ може кардинально розширити горизонти історичних досліджень. У рамках проєкту Venice Time Machine оцифровано та проаналізовано за допомогою глибинного навчання понад тисячу років архівів Венеціанської республіки. Мета проєкту створити своєрідну «віртуальну машину часу», тобто цифрову модель минулого Венеції, яка збереже знання про місто навіть у разі втрати оригіналів (що актуально через ризики підняття рівня моря). Проєкт використовує найновіші технології від сканерів, що здатні читати навіть запечатані книги, до алгоритмів, які переводять рукописні документи у текстовий формат. Завдяки цьому машини беруть на себе завдання, непосильні для людини опрацювання мільйонів документів, більшість з яких раніше ніколи не переглядалися істориками. Результатом є колосальний масив даних, який можуть досліджувати науковці різних галузей (історії, економіки, демографії тощо), отримуючи нові міждисциплінарні знання з масивів архівної інформації [7].

ІІІ сприяє реставрації та консервації культурних артефактів. Новітні алгоритми комп'ютерного бачення здатні аналізувати зображення та 3D-моделі артефактів, допомагаючи відновити їх оригінальний вигляд або уповільнити руйнування. Примітним є приклад використання ІІІ для відновлення стародавніх фресок у місті Тімбукту (Малі) ІІІ-аналіз зображень допомагає реставраторам повернути фарби і деталі старовинних настінних розписів у мечетях. Алгоритми вивчають вицвілі пігменти, реконструюють втрачені елементи орнаменту та пропонують кольори, близькі до оригіналу, фактично «оживляючи» шедеври минулого. Подібно, у музейній практиці нейронні мережі здатні визначати тріщини чи пошкодження на полотнах і навіть підказувати оптимальні методи їх консервації, аналізуючи хімічний склад фарб чи техніку художника. Застосування ІІІ у реставрації підвищує точність і обґрунтованість рішень, мінімізуючи ризик суб'єктивних помилок і зберігаючи автентичність пам'ятки [3].

Дослідники наголошують, що моделі ІІІ слід навчати на різноманітних і репрезентативних даних, щоб зменшити базу і забезпечити культурну інклюзивність. Інша етична дилема автентичність та прозорість реконструкцій, створених ІІІ. Якщо нейромережа домальовує фрагмент втраченого фрескового розпису або генерує текст на основі пошкодженого манускрипту, важливо чітко розрізняти, де закінчується оригінал і починається АІ-реконструкція, аби не вводити в оману дослідників і публіку. Так само, слід враховувати і чутливість культурного контексту деякі елементи нематеріальної спадщини (ритуали, знання, обряди) є сакральними чи закритими для зовнішніх очей. Їхнє повне оцифрування й вільний інтернет-доступ можуть суперечити інтересам самих носіїв традиції етичний імператив при впровадженні ІІІ – співпраця з локальними

громадами та експертами, дотримання принципу «не нашкодь» і розробка зрозумілих правил використання AI у цій сфері [7].

Інноваційні практики, пов'язані зі ШІ, нерідко випереджають чинні правові норми, що породжує колізії у сфері інтелектуальної власності. Зокрема, авторське право може стати перепорою для оцифрування та аналізу об'єктів, які все ще охороняються законом, навіть якщо мета збереження чи дослідження. Як зазначає дослідниця права Пола Вестенбергер, навчання алгоритмів на основі матеріалів, захищених копірайтом, ставить питання про порушення прав, тому потрібні зміни або гнучке тлумачення законів для збалансування. Зараз у багатьох країнах триває пошук рішень, як дозволити важливе використання ШІ у пам'яткоохоронній сфері і водночас забезпечити дотримання прав творців контенту. Ще один аспект авторства та право на AI-генерований контент результати роботи ШІ (наприклад, автоматичні переклади, реставраційні доповнення тощо) не завжди чітко вписуються в існуючі категорії охорони прав. За законодавством деяких країн, об'єкт, створений не людиною, не може отримати традиційний захист авторського, що ускладнює юридичний статус оцифрованих реконструкцій. Відтак, правове забезпечення повинно еволюціонувати разом із технологіями ШІ необхідні як оновлення законів (зокрема щодо відкритого доступу до культурного надбання в цифровій формі), так і розробка галузевих етичних кодексів, щоб скерувати використання AI на благо спадщини [3].

У 2024 р. ЮНЕСКО схвалила «Action Plan Culture for Ukraine Recovery», який передбачає інтеграцію AI-інструментів у проектування реставраційних робіт і закликає адаптувати законодавство для використання цифрових даних як юридично релевантних доказів. Перенесення українських об'єктів Софійського собору, історичних центрів Львова й Одеси до списку всесвітньої спадщини в небезпеці мобілізувало міжнародні фонди та фахову допомогу. Таке поєднання наглядних механізмів, цифрових близнюків і правових гарантій формує нову парадигму відбудови, у якій культурна спадщина стає стрижнем ідентичності та соціальної згуртованості в постконфліктному суспільстві [2].

Штучний інтелект виступає потужним інструментом, що здатен якісно посилити зусилля зі збереження та популяризації культурної спадщини в цифрову епоху. Наведені приклади і аргументи демонструють, що за допомогою AI-методів можна оцифрувати й опрацювати величезні масиви історичної інформації, зробити їх надбанням всього світу, а також запропонувати нові форми взаємодії з культурними цінностями. А війни й конфлікти посилюють потребу в інноваційних підходах до охорони культури, адже традиційних ресурсів бракує для нейтралізації масштабних ризиків. Український досвід доводить, що синергія екстрених польових заходів, волонтерських цифрових ініціатив і штучного інтелекту може не лише скоротити

втрата, а й закласти основу для стійкого відродження культурного середовища після завершення бойових дій. Таким чином, ІІІ перетворюється на ключовий компонент «цифрової фортифікації» культурної спадщини, а уроки України та інших країн формують глобальний протокол дій у разі культурних криз. У підсумку, інтеграція ІІІ в галузь культурної спадщини це необхідний крок у відповідь на виклики ХХІ століття, який за умови відповідального використання забезпечить збереження пам'яті людства та її живу присутність у цифровому майбутньому.

Література:

1. AI and African Cultural and Heritage Preservation – Convergence. Convergence – Fostering Responsible AI adoption in Africa. URL: <https://convergenceai.io/ai-and-african-cultural-and-heritage-preservation/#:~:text=Mural%20and%20Fresco%20Restoration:%20AI,forgotten%20masterpieces> (date of access: 01.05.2025).
2. Anwer B. UNESCO puts 2 locations in war-ravaged Ukraine on its list of historic sites in danger. AP News. URL: <https://apnews.com/article/ukraine-russia-un-heritage-war-54620f9e495fe50349cc568c8347ab87> (date of access: 01.05.2025).
3. ARTIFICIAL INTELLIGENCE AND CULTURAL HERITAGE: DESIGN AND ASSESSMENT OF AN ETHICAL FRAMEWORK. 2023.
4. Exploring the impact of Artificial Intelligence and Intangible Cultural Heritage. URL: <https://ich.unesco.org/en/news/exploring-the-impact-of-artificial-intelligence-and-intangible-cultural-heritage-13536#:~:text=The%20benefits%20of%20AI%20in,leading%20to%20improved%20global%20accessibility> (дата звернення: 01.05.2025).
5. Joe Buchanunn. Legal study into responsible use of AI in heritage sector announced as part of nationwide initiative. URL: <https://www.brunel.ac.uk/news-and-events/news/articles/Legal-study-into-responsible-use-of-AI-in-heritage-sector-announced-as-part-of-nationwide-initiative#:~:text=“AI%20is%20revolutionising%20our%20relationship,”> (date of access: 01.05.2025).
6. News.iu.edu. Ask the Expert: What are legal issues surrounding AI, its impact on the arts?. News at IU: Indiana University. URL: <https://news.iu.edu/live/news/31782-ask-the-expert-what-are-legal-issues-surrounding-ai-it#:~:text=Ask%20the%20Expert:%20What%20are,generated%20works.%20The> (date of access: 01.05.2025).
7. The Venice Time Machine: 1,000 Years of Venice's History Gets Digitally Preserved with Artificial Intelligence and Big Data. Open Culture. URL: <https://www.openculture.com/2019/03/the-venice-time-machine.html#:~:text=palazzo,that%20won't%20get%20washed%20away> (date of access: 01.05.2025).

8. Using AI to decipher historical manuscripts. UdeMNouvelles, l'actualité de l'Université de Montréal | UdeMNouvelles. URL: <https://nouvelles.umontreal.ca/en/article/2023/11/08/using-ai-to-decipher-historical-manuscripts/#:~:text=To%20decipher%20the%20historical%20manuscripts,%20pages,%20which%20are%20subsequently%20archived> (date of access: 01.05.2025).

9. Rusakov, S. (2024, February 7–8.). Digitalization of Cultural Heritage of Ukraine During War (Based on the Analysis of the Projects of the Ukrainian Cultural Foundation). In International scientific conference [Conference materials] (p. 69–73). Baltija Publishing.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-3>

СТАН ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ІКОНОГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КОПТСЬКИХ І ПЕРСЬКИХ ТКАНИН IV–XI СТОЛІТЬ

Дмитренко Н. В.

доктор філософії,

доцент кафедри образотворчого мистецтва

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка

м. Київ, Україна

У даній доповіді досліджується питання збереження текстильних артефактів коптського Єгипту та Персії, датованих періодом IV–XI століть, а також аналізуються характерні іконографічні мотиви, що відображають культурні, релігійні та соціальні уявлення епохи. Особливу увагу приділено фрагментам тканин, які збереглися до наших днів, попри крихкість текстильних матеріалів, що робить їх винятковими джерелами для дослідників.

Коптські тканини, що збереглися переважно завдяки сухому клімату Єгипту та специфічним поховальним практикам, виявлені здебільшого в некрополях міст Ахмім, Панополіс, Антинополь та Оксирінх. Значна частина збережених зразків походить з могил представників середнього прошарку, де одяг та інші тканинні елементи виконували не лише утилітарну, але й символічну функцію.

Наприклад, у колекції Лувру зберігається туніка з Оксирінха (IV–V ст.), прикрашена круглими медальйонами із зображеннями святих, оточеними стилізованими виноградними лозами – мотивом, що асоціюється з Євхаристією. У Британському музеї зберігається фрагмент гобеленової тканини з Антинополя (VII ст.), на якій зображено сцену з фігурою Оранти – символа моління, оточеного птахами та

квітами. Такі зразки демонструють синкретизм елліністичних, римських та християнських уявлень у візуальній культурі Коптського Єгипту.

Перські тканини, зокрема сасанідського періоду, представлені фрагментами розкішних шовкових тканин, що збереглися як у самій Персії, так і в поховальних комплексах Центральної Азії, Китаю, а також у західноєвропейських церквах, куди ці тканини потрапили як дипломатичні дари або трофеї. У Віденському скарбі собору Святого Стефана зберігається знаменитий фрагмент шовку із зображенням пегасів та стилізованих пальмет (VIII–IX ст.), ймовірно, виготовлений у Східному Ірані.

У музеї Метрополітен у Нью-Йорку міститься фрагмент сасанідського саміту із зображенням царя, який тримає скіпетр і похованням на лева – темою, що символізує могутність правителя й сакральну легітимацію його влади. Використання шовку з вишивкою золотими нитками вказує на вищий статус об'єкта та його церемоніальне призначення.

Важливими центрами дослідження та збереження тканин є Музей коптського мистецтва в Каїрі, музей Пермінджера (Німеччина), а також Інститут текстильного мистецтва у Вашингтоні. Усі вони мають відповідні лабораторії для реставрації, де застосовуються сучасні методи стабілізації волокон, лазерної діагностики, аналізу барвників (зокрема, індиго, кошениль, марена), а також реконструкції втрачених декоративних елементів.

Таким чином, аналіз збережених зразків коптських та перських тканин дозволяє простежити еволюцію іконографічних мотивів, вплив міжкультурного обміну на становлення християнської іконографії та різноманітних технік, а також визначити роль текстилю як засобу репрезентації влади, віри в соціальних та міжкультурних контекстах.

Література:

1. Fluck, C., Vogelsang-Eastwood, G. Textiles from Egypt: Collection of the Museum of Islamic Art in Berlin. Berlin: DAI, 2001. 240 p.
2. Jenkins, D. T. (Ed.). The Cambridge History of Western Textiles. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. Vol. 1–2. 1304 p.
3. Shepherd, D. Silk and Religion: An Exploration of Material Culture in Eurasian History. – New Haven; London: Yale University Press, 2013. 386 p.
4. Rutschowskaya, M. Coptic Fabrics. The Louvre Collections. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1990. 160 p.
5. Muthesius, A. Studies in Silk in Byzantium. London: Pindar Press, 1997. 408 p.
6. Ettinghausen, R., Grabar, O. The Art and Architecture of Islam 650–1250. New Haven; London: Yale University Press, 1987. 448 p.
7. Pritchard, F. Clothing Culture: Dress in Egypt in the First Millennium AD. Manchester: Manchester University Press, 2004. 184 p.

СТАНОВЛЕННЯ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА У ЛЬВОВІ: ДОСВІД КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Дядюх-Богатько Н. Й.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри графіки та мистецтва книги
Національний університет «Львівська політехніка»
м. Львів, Україна*

Останні роки заставляють згадати нас події військового вторгнення Росії на території Галичини на початку ХХ століття. Що передувало, які москофільки вподобання вже мала той час українська інтелігенція? У Львові питання про мистецьку діяльність галичан кінця ХІХ – початку ХХ століть набувають іншого забарвлення зважаючи на те, що цей період і в історичному, і в творчому аспекті є доволі складний.

Звертаючись до панорами творчого життя західноукраїнської інтелігенції періоду нелегкого, та все ж наповненого шуканнями роздумами, пристрасною боротьбою суджень і високою відповідальністю за долю національного мистецтва, «сучасне вітчизняне мистецтвознавство, так би мовити, досліджує генетику розвитку мистецтва ХХ століття, щоб розібратися у його животрепетних нинішніх проблемах» [1, с. 62].

Закономірним здається і той факт, пов'язаний вже швидше з історично складеною традицією, що поряд з істориками мистецтва на Галичині, активно займаються мистецтвознавством і літературознавці, історики літератури.

Загалом з середини ХІХ і до початку ХХ століть мистецтвознавство на Західній Україні переживало, традиційний для того часу у всієї Східній Європі, процес становлення. Якщо, ще з початку ХІХ століття спостерігаємо етап захоплення старовиною та збирання різноманітних знахідок у приватні колекції, то вже наприкінці цього ж століття бачимо як поступово робляться спроби організувати колекції у міські музеї й систематизувати їх каталоги. А вже з початку ХХ століття маємо перші спроби узагальнити попередні дослідження у теоретичних працях присвячених вивченню мистецтва, подати естетичну концепцію. Відносно високого рівня мистецтвознавство досягло в період між двома світовими війнами. Та, на жаль, в подальшому традиційного розвитку в нашому мистецтвознавстві не спостерігаємо в силу історичних причин. Мистецтво від початку ХХ століття дедалі більше відходило від емоційної стихії у бік ускладнення образів, що будувалися на взаємодії науки й практики. Воно потребувало теоретичного осмислення, своїх adeptів. У Львові початок новому мистецтвознавству був покладений художньо-критичною діяльністю І. Франка та І. Труша, який,

повернувшись із Києва, з 1905 рок у почав видавати перший на цих землях мистецько-художній журнал «Артистичний вісник» і організував I Всеукраїнську художню виставку. І надалі численні критики того часу й дослідники мистецтва Львова звертали погляди на схід, до Великої України. «Розглядаючи галицьку культуру, не можна брати її окремо, а лише як частину цілого українського механізму... інакше погляд буде фрагментарний. Завжди, у всіх проявах культура галицька, як і інших областей з українським населенням тяжіла до Наддніпрянської України як до свого природного ядра, незважаючи на існуючі політичні відношення» – писав С. Гординський [1, с. 65].

Коли революційні події у росії та на Україні розкидали по світу багатьох діячів культури, у Львові з'явилися нові, помітні постаті, привернуті чималими культурними можливостями міста. Тут жили й працювали великі мистецькі сили. Так у перші післявоєнні (1919) «Виставці сучасного малярства Галичини» в залах Національного музею узяли участь О. Новаківський, О. Курилас, Ю. Панькевич, Т. Романчук, Я. Пстрак, А. Манастирський, М. Сосенко, М. Івасюк, молоді М. Федюк, Ом. Масляк та інші. У 1918, 1920, 1922 роках у Львові пройшли загальнопольські виставки групи «формістів», до якої входили зацікавлені експресіонізмом та іншими новими європейськими течіями львів'яни.

У подоланні провінційної розпорошеності, суспільної незаангажованості митців П. Ковжун спирався на мистецтвознавців, які з часом утворили певною мірою стале й активне ядро. Першим із них був архітектор і мистецтвознавець, знавець історії графіки Володимир Січинський, що при був із Києва одночасно з П. Холодним. До співпраці прилучилися львівські історики мистецтва Михайло Драган, Микола Голубець, художники й критики Святослав Гординський, Михайло Осінчук. За їх допомогою була започаткована й налагоджена книговидавнича справа з мистецьких питань, активізована виставочна робота.

Другий співзасновник ГДУМу, львів'янин Микола Голубець, мистецтвознавець, а разом з тим і публіцист, історик, архівіст, поет, письменник, який «з 1909 р. починаючи та 1939 рок у кінчаючи видавав або редагував 14 різних журналів ... одночасно наповнюючи їх шпальти своїм невтомним, тонким і гострим пером, яке сьогодні ледве хто зуміє заступити» [1, с. 71], готуючи до видання свою нову книжку «Галицьке мистецтво» (1926), зі свого боку починає збирати й видає журнал «Українське мистецтво» з інформаціями звідусіль. «Значне місце в часописі було відведене монографічним статтям В. Січинського про творчість уродження Галичини В. Касіяна, який закінчив в 1926 році Академію Мистецтв у Кракові, й М. Бутовича, котрий одержав стипендію Українського наукового інституту для навчання у Берлінській Академії після Вищої графічної школи в Лейпцигу. Помітна об'єднувальна тенденція: значне місце журнал відводить успіхам українських митців та мистецтвознавців за кордоном: виставкам П. Глушенка в Парижі, карпатського художника Й. Бокшая у Празі, празькій виставці української

книжки. Повідомляє також, що на українському науковому з'їзді у Празі з доповідями виступили історики мистецтвознавства В. Щербаківський, В. Залозецький, М. Голубець і В. Січинський, що В. Очинський та В. Касіян запрошені на викладацьку роботу до Київського художнього інституту» [тут же, с. 72].

Чимало студій про галицьке мистецтво належить польським дослідникам – В. Лозінському, В. Дідушицькому (що у 1880-их родах окреслив поняття «руської штуки» як окремого явища), М. Соколовському (він міжіншим писав і про українське малярство), К. Мокловському, а у XX столітті – А. Чоловському, В. Подлясі й іншим.

Тут, на Галичині й на еміграції появилися перші повні нариси історії мистецтва на Україні Д. Антоновича («Скорочений курс історії українського мистецтва», 1923) і М. Голубця (в «Історії Української Культури», вид. І. Тиктора, 1937) та книжка-альбом В. Січинського «*Monumenta A rchitecturae Ukrainae*» (1940). Чимало праць присвячено архітектурі, зокрема дерев'яній церковній на Західній Україні: В. Щербаківський («Дерев'яні церкви на Україні і їх типи, 1906, та «Українське мистецтво», I, 1913) і Д. Щербаківський («Українське мистецтво», II, 1926), О. Лушпинський, В. Січинський («Дерев'яні церкви і дзвіниці Галицької України XVI–XIX століть», 1925 й інші), М. Драган («Укр. Дерев'яні церкви», 1937), В. Залозецький («*Gothische und barocke Holzkirchen in den Karpatenländern*», 1926 та інші), Л. Маслов (на Холмщині та Волині), О. Цинкаловський (на Волині). Архітектуру Львова досліджували Б. Карпович (Януш), М. Голубець, В. Січинський; Галича Й. Пеленський, Я. Пастернак. Праці з ділянки малярства мали польський дослідник В. Подляха та, вже вище згадуваний, М. Голубець («Галицьке малярство», 1926), Д. Антонович (про Шевченка як маляра), з граверства В. Січинський («Історія українського граверства XVI – XVII століть», 1937 і багато інших). Галицький іконопис вивчали І. Свенціцький («Іконопис Галицької України XV – XVI віків», 1928 й інші), Я. Константинович («*Ikonostasis*», 1939), В. Пещанський, П. Холодний старший й інші. Про народне і ужиткове мистецтво писали В. Шухевич («Гуцульщина», I-V, 1899-1908), В. Січинський («Нариси з історії української промисловости», 1938 й ін.), В. Щербаківський (орнаментация українських писанок). В. Пещанський (килими), польський дослідник Т. Сенерин (кераміка), І. Гургула (вишивки, писанки), В. Свенціцька (різьба по дереву) й інші.

Загалом з середини XIX і до початку XX століть мистецтвознавство на Західній Україні переживало, традиційний для того часу у всій Східній Європі, процес становлення. Як що, ще з початку XIX століття спостерігаємо етап захопленням старовиною та збирання різноманітних знахідок у приватні колекції, то вже наприкінці цього ж століття бачимо як поступово робляться спроби організувати колекції у міські музеї й систематизувати їх каталоги. А вже з початку XX століття маємо перші спроби узагальнити попередні дослідження у теоретичних працях

присвячених вивченню мистецтва, подати естетичну концепцію. Відносно високого рівня мистецтвознавство досягло в період між двома світовими війнами. Та, на жаль, в подальшому традиційного розвитку в нашому мистецтвознавстві не спостерігаємо в силу історичних причин. Коли велись археологічні дослідження на території України, то всі найкоштовніші експонати вивозились на територію росії, так збагачувались збірки Ермітажу в Санкт-Петербурзі, історичного музею в Москві та інші. Будь яке відхилення від єдино прийнятої «комуністичною партією» думки суворо каралось.

Характерною ознакою застійних явищ у мистецтвознавстві є майже повне ігнорування діалектичної еволюції, проблематики стилеутворень у вітчизняному мистецтві і навіть відповідності термінології. Ця проблема, що постала, ще в середині XIX століття між галицькими українцями (коли здобувають перевагу два напрями: один церковний, що дотримався мови, близької до церковної, і другий москвофільський із нахилом до національної єдності українців із росіянами), не могла не відбитися на глибині постановки багатьох дослідницьких проблем. У подальшому, дослідження могли б сформуватись у енциклопедичний збірник по мистецтву України кінця XIX – початку XX століть, що став би прекрасним посібником як для дослідників мистецтва, так і для культурологів та істориків.

Література:

1. Ріпко О. У пошуках страченого минулого: ретроспектива мистецької культури Львова XX століття. Львів: Каменяр, 1996. 286 с.
2. Кирчів Р. Історія української етнології. Народознавчі зошити . №1, Львів, 1995 . С . 2–6. N-2, Львів, 1995 . С . 89–94.
3. Крип'якевич І. Історія України . Львів, 1990. 520с .

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-5>

ФОТОДОКУМЕНТАЛІСТИКА ВІЙНИ ЯК ФОРМА ВІЗУАЛЬНОГО АРХІВУ: ВИКЛИКИ ТА ЕТИЧНІ ВИМІРИ

Логвіненко К. О.

*асистент кафедри філософської антропології,
філософії культури та культурології*

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

Повномасштабна війна в Україні спричинила не лише гуманітарну катастрофу, а й радикальні трансформації в культурному полі. Особливе місце в цьому контексті посідає фотографія як форма документування,

пам'ятання та опору. У кожному знімку, зробленому на фронті, в тилу чи в окупації, – зафіксована подія, емоція, трагедія, спротив. Проте ці зображення – не просто свідчення, а елементи новітнього візуального архіву, який формується у реальному часі.

Фотодокументація війни виконує подвійну функцію: з одного боку, вона репрезентує дійсність, фіксує історичний момент, а з іншого – конструює культурну пам'ять. Зображення, створені військовими кореспондентами, волонтерами, митцями чи очевидцями, потрапляють до цифрових архівів, зокрема на платформи типу Ukrainian Witness, The Reckoning Project, соціальні мережі Instagram, Telegram, Facebook. Усе це свідчить про виникнення нового типу архіву – децентралізованого, фрагментарного, але надзвичайно потужного з культурного погляду.

Питання архіву в сучасній теорії пов'язане не лише з колекціонуванням матеріалів, а й з практиками інтерпретації, влади та пам'яті [3]. Візуальний архів – це простір, у якому зображення набуває статусу культурного документа. Проте особливої уваги потребує етичний вимір фотодокументації. У центрі етичної дилеми – репрезентація страждання, насильства, смерті. Як не перетворити зображення болю на об'єкт візуального споживання? Як забезпечити гідність зображених? Чи має спільнота право показувати й зберігати ці кадри?

Сьюзен Зонтаг у своїй праці *Regarding the Pain of Others* (2003) звертає увагу на ризики естетизації травми та знечулення глядача [1]. Арієлла Азулай у *The Civil Contract of Photography* (2008) наполягає на тому, що фотографія – це форма соціального договору між тим, хто зображений, фотографом і глядачем [2]. Такий підхід дозволяє мислити про архів не лише як сховище, а як поле відповідальності.

Важливим є також питання постпам'яті, запропоноване Маріанна Гірш: сучасні глядачі часто не є безпосередніми свідками подій, проте через фотографії переживають досвід війни, що формує міжпоколінну культурну пам'ять [4]. У цьому сенсі фотодокументація війни – не лише про сучасне, а й про майбутнє: про те, як наступні покоління знатимуть і пам'ятатимуть цю війну.

У підсумку, фотодокументація війни постає як візуальний архів, що виконує функції фіксації, пам'ятання, репрезентації та свідчення. Її аналіз потребує міждисциплінарного підходу – на перетині культурології, етики, медіастудій та історії. Завдання дослідника – не лише зберігати і тлумачити ці зображення, а й осмислювати відповідальність за їх існування в культурному просторі.

Література:

1. Зонтаг С. Про біль інших / пер. з англ. Я. Стріха. Київ: ist publishing, 2023. 144 с.
2. Azoulay A. *The Civil Contract of Photography*. Zone Books, 2008. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1qgnqg7>.

3. Sekula A. Reading an Archive: Photography between Labour and Capital. The Photography Reader / ed. by Liz Wells. London: Routledge, 2003. P. 443–452.

4. Hirsch M. The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust. New York: Columbia University Press, 2012. 320 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-6>

ПРОПАГАНДА І КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА В УМОВАХ ВІЙНИ: ДОСВІД УКРАЇНИ

Маркус А. О.

студентка I курсу магістратури факультету культури і мистецтв

Волинський національний університет імені Лесі Українки

Науковий керівник: Москвич О. Д.

кандидат філософських наук,

доцент кафедри культурології

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Стрімкий розвиток медіа можна назвати найбільшою технологічною революцією XX століття. Засоби масової комунікації та розвиток нових інформаційних технологій змінили саму природу культурної взаємодії, широко розповсюджуючи соціокультурні цінності серед масової аудиторії. Сьогодні суспільство формує свої уявлення про навколишній світ з допомогою засобів масової інформації, «соціокультурний простір реалізується у вимірі медіареальності» [4, с. 53]. Медіа відіграють важливу роль у формуванні колективної пам'яті та сприйнятті культурної спадщини.

Проблема збереження культурно-історичної спадщини є особливо актуальною та важливою в контексті широкомасштабної російсько-української війни. Н. Аль-Саїд в статті «Соціальні медіа як інструмент пропаганди в російсько-українському конфлікті» зазначає, що «Соціальні медіа породили велику кількість пропаганди та дезінформації навколо російсько-української війни та стали справжнім полем інформаційної битви, оскільки обидві країни використовують соціальні медіа, щоб дискредитувати одна одну та впливати на світову громадську думку...» [7].

Звернімося семантики та етимології поняття пропаганди. Соціологічний енциклопедичний словник подає три визначення пропаганди: перше інтерпретує пропаганду як систему діяльності, яка

спрямована на поширення знань, художніх цінностей та іншої інформації з метою формування певних позицій, уявлень, емоційних станів, здійснення впливу на соціальну поведінку людей; друге трактує її як поширення в масах ідеології та політики певних класів, партій, держав; третє визначає пропаганду як засіб маніпуляції масовою свідомістю [1; 6, с. 120]. До XVI століття латинський термін «пропаганда» використовувався в біології щодо відтворення рослин і тварин, згодом перейшовши у релігійну та політичну сфери. У другій половині XVI століття Папа Григорій XIII створив комісію з трьох кардиналів «*de propaganda fide*» для поширення християнських доктрин. У 1622 році Григорій XV заснував священну конгрегацію «*de propaganda fide*». А в 1627 році Урбан VIII створив «*Collegium de propaganda*» для підтримки місіонерів. Латинський термін, за словами Вільяма Флетчера, означає те, «що слід поширювати» і «змінює віру» за аналогією, як «наше бачення може змінювати автобус для огляду визначних пам'яток». В англomовному дискурсі поняття вперше з'явилося у 1718 році і використовувалося в релігійному контексті. Важливо, що поняття містило в собі значення того, що базується на вірі, а не на розумі. Релігійний контекст зберігався до XIX століття, після чого почав набувати політичного і військового контексту, зокрема негативного, який закріпився за ним під час військових протистоянь [8].

В умовах воєнних конфліктів, зокрема повномасштабної агресії росії проти України, пропаганда постає не лише як інструмент інформаційної боротьби, а й як механізм переосмислення культурних символів та історичних наративів. Пропагандистські стратегії спрямовані на спотворення змісту культурної та історичної спадщини, її маргіналізацію або повне присвоєння. Це особливо актуально у випадку з українською культурою, елементи якої не перше сторіччя намагаються представити як частину російської. Таким чином відбувається цілеспрямоване спотворення культурної самобутності та національної пам'яті, що є загрозою для культурного ландшафту країни та нації. В культурологічному вимірі збереження спадщини – це не лише охорона матеріальних артефактів, а й підтримка життєздатності власне культурних змістів, бо пропаганда прагне трансформувати на користь політичних інтересів. Особливу небезпеку становлять медійні наративи, що під виглядом захисту культурних цінностей виправдовують окупацію, знищення пам'яток чи переслідування носіїв іншої культури. Разом з тим, український досвід демонструє і протилежні тенденції: активізацію громадянського суспільства, цифрову архівацію культурної спадщини, створення нових символів спротиву. У цьому контексті медіапростір стає інструментом контрпропаганди та простором для відновлення історичної правди та колективної пам'яті [9].

Ключове місце в реалізації пропаганди належить засобам масової інформації. О. Холод пише, що «негативне використання (маніпулювання) риторичних (-ми) засобів (-ами) ЗМІ не може бути розкодovаним

пересічним реципієнтом. Поступово маніпулювання утворює у його свідомості негативний фрагмент картини світу, який змінює акценти як у сприйнятті реальних подій, так і в прийнятті рішень щодо реагування на них...» [5, с. 162]. Варто зауважити й на тому, що масмедіа не можуть оминати ідеологічний державний курс і відображають ставлення держави до культурної спадщини і національної пам'яті. Для ілюстрації цього твердження можна навести приклад Голодомору – геноциду українського народу 1932-1933 років. Радянські ЗМІ ігнорували штучний масовий голод, який став масштабною трагедією в історії України. Внаслідок чого ця подія була виведена з офіційного медіапростору та існувала в «нелегальному» інформаційному просторі. Мешканці повоєнної радянської України могли чути інформацію про період голоду на початку 30-х років, проте не могли мати достатнього усвідомлення про цю подію. Зі здобуттям незалежності Україною інформація про штучний голод 1930-х років входить до інформаційного простору та стає частиною національної пам'яті зокрема завдяки діяльності медіа. Зазначимо, що світлини подій Голодомору, зроблені Александром Вінербергергом, стали наочним доказом злочину проти українського селянства. Єдині фотодокази голоду в Україні стали всесвітньовідомими з допомогою масмедіа. Отже, пропаганда впливає не лише на інтерпретацію спадщини, а й на можливість її збереження як такої. Одним із ключових механізмів пропаганди є створення альтернативних історій, її міфологізація. Наприклад, російські інформаційні наративи систематично привласнюють елементи української культурної спадщини, передусім історію Київської Русі, подаючи її як частину історії становлення російської держави, що має на меті знівельовати українську культурну та політичну суб'єктність.

Починаючи з повномасштабним вторгненням мають місце випадки руйнування історичних об'єктів в Україні внаслідок російських обстрілів. Серед них пошкодження історичного центру Чернігова, музею Сковороди на Харківщині, історичних пам'яток Харкова, а також парку половецьких баб біля Ізюму. У медіапросторі ці дії супроводжувалися хвилею дезінформації, де руйнування намагалися виправдати військовою доцільністю або навіть звинуватити саму Україну. Водночас, в умовах війни культурна спадщина стає і потужним інструментом опору. Образи національних символів та історичних постатей активно використовуються в українському цифровому просторі як знаки спротиву й ідентичності. Таким чином, у контексті воєнних конфліктів культурно-історична спадщина стає не лише об'єктом збереження, але й полем інформаційного протистояння.

Література:

1. Волович В.І Соціологія : короткий енциклопедичний словник. Соціологічна асоціація України. Київ : Укр. центр духовної культури, 1998.736 с.

2. Литвиненко О.В. Спеціальні інформаційні операції та пропагандистські кампанії : монографія. Київ, 2000. 222 с.
3. Марута Н.О. Інформаційно-психологічна війна як новий виклик сучасності: стан проблеми та напрямки її подолання. Український вісник психоневрології. 2015. Т. 23. Вип. 3 (84). С: 21–28.
4. Москвич О. Д. Медіа-реальність як сучасний соціокультурний простір. Соціологічні студії. Луцьк: Східноєвроп. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2014. – № 2 (5). – С. 52-56.
5. Холод О. Інмутація у мас-медіа: монографія. Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Київ, 2006. 205 с.
6. Шевців М. Б., Гончарук К. А. Пропаганда як соціально-політичне явище: проблеми розуміння Актуальні проблеми історико-правової та міжнародно-правової науки. Південноукраїнський правничий часопис. С. 119-122. URL : <http://www.sulj.oduvs.od.ua/archive/2019/1/31.pdf> (дата звернення: 29.04.2025)
7. Al-Saied N. Social Media as a Propaganda Tool in the Russia-Ukraine Conflict.The Cairo Review. URL: <https://www.thecaireview.com/essays/social-media-as-a-propaganda-tool-in-the-russia-ukraine-conflict/> (дата звернення: 18.04.2025)
8. Erwin W. Fellows Propaganda: History of a Word. American Speech. Vol. 34, No. 3 (Oct., 1959), pp. 182-189 . URL : <https://www.jstor.org/stable/454039> (дата звернення: 29.04.2025)
9. Swain S. Impact of Mass Media on Society URL:<https://www.linkedin.com/pulse/impact-mass-media-society-smarak-swain> (дата звернення: 18.04.2025)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-7>

РЕСТАВРАЦІЯ ЖИВОПИСУ НА ПОЛОТНІ ІКОНИ ІВЕРСЬКОЇ ПРЕСВЯТОЇ БОГОРОДИЦІ

Муравець М. В.

*асистент кафедри образотворчого мистецтва
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Старовинні ікони часто зазнають руйнувань через природні процеси старіння, вплив навколишнього середовища та нераціональне зберігання. Відновлення таких артефактів дозволяє не лише повернути їм первісний вигляд, а й продовжити їх існування для майбутніх поколінь. Окрім того, процес реставрації сприяє науковому

дослідженню технологій давнього іконопису, що є важливим для збереження національної спадщини.

В наш важкий воєнний час цінність історичних мистецьких об'єктів набуває особливого значення. Збереження сакральних творів та піклування про їх відновлення турбує як науковців-дослідників, так і звичайних громадян. Так, співпереживаючи за стан збереження старовинної Іверської ікони Богородиці звернувся мешканець м. Луцька Віталій Величко. Розповів декілька слів про побутування та історію цієї ікони. В селі Бужанка відкрили Свято-Михайлівську церкву 9 листопада 1991 року. Храм був збудований на місці старого, який згорів у 1957 році в Іваничівському районі Волинської області. При пожежі люди виносили церковне майно та ховали у своїх домівках. Так сталося, що і дану ікону написану на полотні виніс дідусь Віталія Величка та надійно заховав. Минуло багато років і згаданий онук вирішив повернути святиню у храм. До того часу вона багато пережила, отримала руйнування, значні забруднення і потребувала реставраційних втручань.

Після першого візуального дослідження було виявлено, що ікона потрапила на реставрацію у дуже важкому стані (рис 1, 2).



Рис. 1, 2. Загальний вигляд ікони до реставраційних втручань

Основою ікони є лляне домоткане полотно середнього плетіння, з значними проривами та втратами. Нитка полотна сипалась від старості. Верхній край відірваний. Все полотно з лицевого та зворотного боків вкрите товстим і щільним шаром пилу та бруду. Полотно натягнуте на кілковий підрамник, поїджений жуком деревогризом, темно-коричневого кольору. Рама дерев'яна темно-коричневого кольору, значні втрати фарби, потертості та забруднення.

Фарбовий шар зазнав значних втрат, приблизно 15-25 %. Щільний олійний живопис дуже запилений. Фарба та ґрунт погано тримається основи, легко осипається та відпадає маленькими лусочками. Між підрамником та полотном знайдені сухі мухи, павуки та міль, також зустрічались сліди життєдіяльності гризунів. Лакова плівка суха, пожовкла. По всьому полотні дрібний кракелюр фарбового шару.

Після ґрунтового дослідження прийнято рішення дублювати полотно на нову основу. Ікона була знята з авторського підрамника за допомогою столярних інструментів. Цвяхи були заржавілі і дуже крихкі. Полотно розтягнуте на робочий підрамник укріплювали 5% осетровим клеєм профілактичними заклейками. Забруднення з зворотного боку видалялися механічно скальпелем. Робота проводилась у три етапи. Зняття верхнього шару бруду, екскрементів, павутини виконувалось широким пензлем з жорстким ворсом. Застарілий шар бруду який в'ївся в полотно, зскрібався скальпелем. Бруд на краях розривів полотна сильно в'ївся у нитки, зволожувався ватним тампоном, а після цього знімався скальпелем. Наступним етапом було зведення проривів, виконувалось за допомогою клею ПВБ розчиненого у етанолі 96%. Вузькі прориви та втрати полотна заповнювали пухом із лляної нитки. Зверху, посередині вставка полотна у вигляді овалу (рис 5).

На попередньо підготовлене полотно для дублювання і зворотний бік полотна ікони нанесений холодний рідкий 10% осетровий клей. Підсушувалися склеєні полотна протягом 5 годин за допомогою фільтрувального паперу та реставраційної праски, з поступовим збільшенням температури, до повного висихання та склеювання основ. Покладений прес ще на 5 годин.

Склеєні полотна зрізані з робочого підрамника, зняті профілактичні заклейки за допомогою ватних тампонів зволожений гарячою водою. Здубльоване полотно розтягнуте на новий підготовлений колковий підрамник.

Підведення ґрунту виконувалось у містах втрат авторського ґрунту. Ґрунт клейо-крейдяний 6% (рис 3). Очистка від забруднень: піна з дитячого мила наносилась на забруднену частину живопису пензлем, та через 2-3 хв. знімалась ватними тампонами та водою на сухо. Після проведення розчистки забруднень відкрилась дуже яскрава кольорова гамма (рис 4). Червоний одяг Богородиці та немовля, яскраво жовті німби. На ликові стали проглядатись намальовані краплини крові. Що допомогло у пошуках аналогів, стало зрозуміло що це ікона Іверська.



Рис. 4. Підведення ґрунту



**Рис 5. Очистка
від забруднень (фрагмент)**

Під час пошуку аналогів для ікони була знайдена гравюра 1898р. з якої можливо і написана копія (рис 6). Ікона покрита проміжним шаром лаку. Тонування виконувалось в місцях втрат авторського живопису, олійними фарбами та розріджувачем. Після висихання тонувань ікона покрита захисним шаром лаку.

Під час реставраційних заходів ікона дубльована на нову основу, зведені розриви та втрати полотна, видалені значні застарілі забруднення. Підведений ґрунт та зроблені тонування в місцях втрат наближені до авторського живопису. При розчистці ікони відкрились надписи над святими « ОБР ПР БЦЫ ИВЕРСКІЯ ». Над німбом немовляти « ИС. ХР ». А також підпис автора який відкрився в нижньому правому кутику, завдяки якому вдалось атрибуувати ікону: «... М...zerski.. . 10/04 1923» (рис 7).



Рис. 6. Аналог ікони



Рис. 7. (Фрагмент ікони) підпис

Однак повне ім'я автора залишається частково нерозбірливим. Судячи з підпису, прізвище майстра могло бути **Мазерський**, Мезерський...

У процесі реставрації були відкриті раніше невідомі деталі ікони, зокрема авторський підпис та історичні написи, що дозволило точніше її атрибутувати. Аналіз кольорової гами після очищення також сприяв виявленню характерних рис оригінального живопису (рис 8,9). Завдяки реставраційним втручанням ікона набула експозиційного вигляду. Святина повернута у храм де і надалі перебуває.



Рис. 8. 9. Ікона після реставраційних втручань

Література:

1. Мінжуліна Т. В. Дослідження й реставрація музейного текстилю. ННДРЦУ. – К.: УАІД «Рада», 2005. – 176 с., іл.
2. Сланський Б. Техніка живопису та реставрації – Київ: «Мистецтво», 2009. 304с
3. Український іконопис XII–XIX ст. з колекції НХМУ : [альбом]. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=6531> дата звернення 02.04.2025)
4. Чудотворні ікони та цілющі молитви // Церковний календар. – 2016. 26 с.
5. Іверська ікона URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Іверська_ікона (дата звернення 02.04.2025)
6. Іверська ікона Божої Матері. URL: <http://blyzhchedoboga.com.ua/iverska-ikona-bozhoyi-materi/> (дата звернення 05.04.2025)

ВІДЕОБЛОГІНГ ЯК ФОРМА ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В УМОВАХ ВІЙНИ

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*

У XXI столітті культурні надбання більше не локалізуються виключно в музейних залах, архівах, концертних залах чи університетських аудиторіях. Вони активно заповнюють цифровий простір, чому сприяють глобальні технологічні тренди з перетворення складного програмного забезпечення на повсякденний робочий інструмент для пересічного користувача. Це сприяє як насиченню та тематичній фрагментації інформаційного поля, так і збагаченню візуально-естетичного досвіду користувачів, зростанню запиту на просвітницький контент та інформальну освіту. Одним із найефективніших цифрових інструментів для задоволення таких запитів став влогінг – відеоблогінг, який поєднує аудіовізуальний формат донесення інформації, персональну манеру розповіді та прямий контакт із глядачем.

Після розгортання повномасштабної війни росії проти України особливого значення набув вітчизняний культурний відео-блогінг, що в умовах екзистенційних загроз відіграє як публічно-освітню, так і символічну, меморіальну, соціально-адаптивну та ідентифікаційну роль. Блог – це не лише форма особистої комунікації, а й інструмент медіалізації культури, який впливає на сприйняття традицій, історії, ідентичності. Влогінг це наступний етап еволюції блогосфери, де текст доповнюється або замінюється візуальним рядом, голосом, монтажем, емоцією.

Блогосфера демократизує сферу публічних комунікацій та символічної політики, оскільки на рівні з офіційними каналами, учасниками влогосфери можуть бути й окремі особи, які створюють незалежний контент. У статті «Історико-культурна ретроспектива становлення блогів» Микола Бугайов наводить статистику: «За оцінками пошукової системи Technogati, кількість блогів подвоюється кожні п'ять з половиною місяців. Щодня в інтернеті з'являється приблизно 75 тисяч нових сторінок інтернет-щоденників, тобто в

середньому одна сторінка в секунду. Однак не більше половини оновлюють свої записи через три місяці з моменту початку їх створення. Близько 9 % блогів створюються автоматично, здебільшого як спам. Згідно з дослідженням Pew Internet Center, підлітки значно більше «блогалізовані», ніж дорослі жителі США. 19 % тинейджерів створили власні блоги, а 28 % постійно читають подібні сторінки у Всесвітній мережі. Для порівняння – блоги є в 7% повнолітніх американців, лише 27 % з них постійно читають чужі онлайн-щоденники. Свої блоги створюють також політики, зірки шоу-бізнесу» [1, с. 74].

Специфіка українського культурного влогінгу, особливо в умовах війни, характеризується зростанням якості та тематичної нюансованості пропонованого контенту, зокрема за рахунок зростання експертності авторів, учасників та академічних консультантів відео-проектів. Окремої уваги заслуговують такі учасники культурного тематичного поля, як «Культподкаст» (Kult: Podcast), «Твоя підпільна гуманітарка», «Ukrainer», «Грунт», «Історія без міфів», «Реальна історія» тощо.

Аналізуючи інформаційне поле українського YouTube можна виокремити кілька провідних тематичних напрямів культурного влогінгу:

- етнографічні влоги (Ukrainer, «Локальна історія», «Дивовижна Україна», «Україна Інкогніта», «Хаци»),
- історичні влоги («Історія без міфів», «Твоя підпільна гуманітарка», «Реальна історія»),
- мовні влоги (Мова – ДНК нації, «Вікторія Хмельницька» – персональний влог мовознавиці),
- влоги про мистецтво («Легідна естетизація», «Культуртригер», «ПанноРама»),
- книжкові влоги («Букля», «homadske.зміст», «Svitlo Bibliotek», «Книгарня Є», «Читомо», «Книжковий інсайт»),
- популярно-психологічні та просвітницькі влоги («Жовті кеди», «Це ніхто не буде дивитись», «ОнлайнТерапія», «Культурний Проект», «IdeaList.media» тощо)

Сьогодні влогери виконують роль неформальних культурних амбасадорів. Вони стають лідерами думок у сферах, які раніше були прерогативою академічного або офіційного культурного середовища. Завдяки персональному стилю сторітелінгу й репортажу, емоційній ширості і регулярній взаємодії з аудиторією вони формують живий інтерес глядачів до сфери актуальної культури, культурної спадщини. Ольга Михайлова з приводу тематичної та якісної сегментації блогосфери зазначає: «Слід погодитися, що зміст записів у блозі репрезентує культурний капітал автора, а кількість коментарів – форма репрезентації соціального капіталу, вираженого у символічній формі. При цьому більш коментованими, за численними спостереженнями,

виявляються записи публічної тематики, порівняно з записами приватної тематики» [2, с.137].

Блоги часто виконують функцію цифрових архівів. Наприклад, серії відео про лемківські співи, реконструкцію бойківських обрядів, мандрівки поліськими селами не лише інформують, а й документують маловідомі або зникаючі культурні практики. Важливо, що це збереження активне: воно поєднує традицію з новими інтерфейсами (меми, монтаж, кліпове мислення), роблячи формат доступним та зрозумілим для молоді. Разом з тим це формує ряд ризиків у формуванні історично правдивого та неупередженого сприйняття культурної спадщини України. Серед викликів культурного влогінгу можна виокремити наступні: спрощення чи фрагментарність інформації (деякі відео спрощують зміст, формуючи лише поверхневе уявлення про складні, неоднозначні культурні явища), комерціалізація (орієнтування на монетизацію від кількості переглядів іноді витісняє глибокий зміст, замінюючи його трендами), ризики некритичного аналізу джерел та викривлення фактів.

Попри ризики, влогінг має значний просвітницький потенціал та може виступати формою популяризації класичної академічної освіти. Зокрема цим пояснюється тенденція інституційної підтримки блогу – і влогосфери через гранти, проекти, цільові програми розвитку громадянської журналістики в Україні.

Відеоблогінг є потужним інструментом формування наративів культурної пам'яті, фіксування, демонстрації, популяризації матеріальної та нематеріальної культурної спадщини України. Провідною тенденцією українського культурного відеоблогінгу є зростання якості відеоконтенту завдяки долученню до його створення професійних медійних інституцій та представників українського академічного середовища.

Література:

1. Бугайов М. В. Історико-культурна ретроспектива становлення блогів. *Культура і сучасність: альманах*. 2021. № 1. С. 69-74
2. Михайлова Ольга. Блогосфера як інструмент соціокультурних трансформацій у сучасній Україні. *Наукові записки Інституту політичних та етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України*, Випуск 4-5 (72-73), 2014. С. 130-141

ДОСВІД ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ МУЗЕЯМИ ХАРКОВА В УМОВАХ ВОЄННИХ ДІЙ

Пілюгіна К. Г.

*кандидат філософських наук,
доцент кафедри теорії культури і філософії науки
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна*

Подольська Т. В.

*кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри теоретичної і практичної філософії
імені професора Й. Б. Шада
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
м. Харків, Україна*

Збереження культурної спадщини стало очевидним викликом для українських музеїв в умовах воєнних дій, що обговорюється в публічному просторі, та обумовлено цілим комплексом проблем управлінського, ресурсного характеру й недостатньою усвідомленістю суспільства щодо важливості культурної спадщини як інструмента зміцнення національної єдності. Проте, незважаючи на значні прогалини управління в сфері культури на рівні вищих органів влади, логістичні складнощі евакуації культурних цінностей та масштаби руйнацій культурних закладів в Україні, більшості музейних інституцій Харкова вдалося адаптуватися до надскладних умов роботи.

Сьогодні дослідження шляхів збереження культурної спадщини та інструментів регулювання діяльності культурних інституцій в умовах кризи є більш розвиненими у межах завдань міжурядових організацій, громадських організацій та міжнародних ініціатив (ЮНЕСКО [5], Міжнародної ради музеїв «ІСОМ» ін.), для яких заклади культури – це важливі об'єкти управління, що становлять культурний, економічний, інфраструктурний, кадрово-ресурсний потенціал країн Заходу.

Метою нашого дослідження є виокремлення ключових чинників діяльності музейних інституцій Харкова, які впродовж повномасштабного вторгнення сприяли збереженню культурної спадщини, та завдяки яким вдавалося адаптувати діяльність закладу до умов воєнного стану.

Практичною базою дослідження є результати проведених авторкою інтерв'ю з керівниками музейних інституцій Харкова, що розкривають важелі впливу на процес стабілізації функціонування музею та знаходження альтернативних шляхів реалізації його завдань, закріплених на законодавчому рівні: експозиційної, пам'яткоохоронної,

реставраційної, просвітницької, популяризаторської тощо [4]. Нами були проведені інтерв'ю з директорами і директорками відомих харківських музеїв, які поділилися досвідом управління музейними інституціями в умовах воєнного стану: Харківського літературного музею, Музею археології, Державного музею природи, Музею історії університету Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна.

Наукова новизна дослідження полягає у спробі окреслити чинники та інструменти, що сприяли збереженню культурної спадщини музейними інституціями Харкова в умовах повномасштабного вторгнення на межі філософського аналізу та ревізії управлінських рішень.

Перший чинник збереження культурної спадщини музеями Харкова в умовах воєнних дій полягає у застосуванні превентивних дій, пов'язаних з частковою евакуацією культурних цінностей, демонтажем постійної експозиції, перенесенням об'єктів у фондосховище. За словами директорки Харківського «ЛітМузею» Тетяни Пилипчук, після початку воєнних подій на Донбасі музей подбав про технічне оснащення на випадок дистанційної діяльності музею та про підготовку укриття для працівників музею на випадок надзвичайної ситуації [1]. Ретельна підготовленість ЛітМузею до воєнних дій дозволила закладу відкоригувати ракурс з експозиційної діяльності на організацію культурних і літературних івентів, серед яких колаборації з приватними структурами, зовнішніми організаціями, що розширило джерела фандрайзингу для самостійного життєзабезпечення музею. Саме Харківський ЛітМузей став одним із прикладів музейної інституції, яка в умовах активних бойових дій не тільки пристосовувалася до викликів війни, а й знайшла альтернативні шляхи фінансового та проектного забезпечення виключно завдяки власним ініціативам, приватним рішенням керівництва, взятій директоркою відповідальності за збереження рідкісних книжкових видань.

Другий чинник збереження культурної спадщини музеями Харкова пов'язаний з самоорганізацією колективу та швидким прийняттям рішень не адміністративними структурами, а саме штатними працівниками, які з початку повномасштабного вторгнення жили і працювали у музейних закладах, і це дозволило цілодобово охороняти, реставрувати, демонтувати, рятувати культурну спадщину [2; 3]. Державний музей природи Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна зміг убезпечити будівлю інституції, – пам'ятку архітектури, від руйнації внаслідок обстрілів завдяки спільній роботі працівників музею, а також завдяки довірі між керівництвом та усіма працівниками, які у різних напрямках діяльності забезпечують стабільне функціонування закладу [2]. Очевидно, що окрім адміністративно-розпорядчого впливу надважливим фактором виживання культурної інституції в надзвичайній ситуації є командна робота усіх працівників

музею, їхні зусилля, відчуття відповідальності та самовідданість музейній справі.

Третій чинник збереження культурної спадщини музеями Харкова пов'язаний з практикою оцифрування музейних об'єктів, що передбачає багатогодинну роботу з конкретними об'єктами та наявність сучасних технічних приладів. Працівники Музею археології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, які на початку повномасштабного вторгнення зіткнулися зі складною проблемою залиття фондосховищ водою та пошкодженням системи опалення внаслідок ракетних ударів по центру Харкова, самостійно займалися не тільки викачуванням води і порятунком цінних археологічних знахідок Слобожанщини, а й поступовим оцифруванням артефактів. На думку директорки Музею археології Ірини Шрамко, оцифрування знахідок та опублікування досліджень музейних об'єктів спроможні підсилити гарантії збереження культурної спадщини, наприклад, коли стане необхідним довести приналежність цих об'єктів Україні у випадку незаконного вивезення, крадіжки, присвоєння [3].

Четвертий чинник збереження культурної спадщини музеями Харкова – це активна комунікація музейних інституцій з міжнародними організаціями та благодійними фондами, завдяки матеріально-технічній допомозі яких більшість музеїв міста отримали можливість упакувати, транспортувати, оцифрувати свої колекції, або відремонтувати приміщення, підтримати температурно-вологісний режим, якого часто потребують рідкісні експонати. Наприклад, харківські музеї отримали важливу для стабілізації діяльності матеріально-технічну підтримку від швейцарської організації «Aliph Foundation», діяльність якої направлена на захист культурної спадщини в зоні бойових дій. Завдяки цій допомозі музеї значно розвинулися в оцифруванні культурних цінностей та провели ремонтні роботи [2; 3]. Окрім цього, відкритість музейної інституції до співпраці із зовнішніми організаціями може забезпечити нові вигідні формати колаборацій, не тільки через фінансові інтереси, а й через розширення шляхів популяризації як інституції, так і об'єктів культурної спадщини на більш широку аудиторію [1]. У цьому контексті вагомому роль також відіграє *п'ятий чинник* збереження культурної спадщини – це діджиталізація діяльності музейної інституції різними шляхами: розробка віртуального музею, розробка додатків, брендинг музею у соціальних мережах.

Ми виділили п'ять ключових чинників збереження культурної спадщини, що обґрунтовані досвідом управління музеями Харкова в умовах воєнних дій, проте не претендують на універсальність, адже інколи можуть суперечити місії та цінностям конкретної культурної інституції. Подібні пошуки шляхів та інструментів збереження культурної спадщини ще більше підкреслюють вагомий роль вираженої державної політики у розробці механізмів регулювання діяльності музеїв в умовах мирного життя та кризової ситуації різної природи, та з

іншої сторони, спонукають заклади до напрацювання автономних й незалежних механізмів існування інституції в умовах комбінованих економічних, епідеміологічних, суспільних, національних викликів.

Література:

1. Інтерв'ю з директоркою Харківського літературного музею Тетяною Пилипчук (26 жовтня 2023 р.) / інтерв'ю проводила Катерина Пілюгіна (Фісун). Особистий архів К. Пілюгіної.
2. Інтерв'ю з директором Державного музею природи Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна Ростиславом Лунячком (18 жовтня 2023 р.) / інтерв'ю проводила Катерина Пілюгіна (Фісун). Особистий архів К. Пілюгіної.
3. Інтерв'ю з директоркою Музею археології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна Іриною Шрамко (5 жовтня 2023 р.) / інтерв'ю проводила Катерина Пілюгіна (Фісун). Особистий архів К. Пілюгіної.
4. Про музеї та музейну справу: Закон України від 29 червня 1995 р. № 249/95-ВР. <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/249/95-%D0%B2%D1%80#Text>.
5. Cultural and Creative Industries In the Face of COVID-19: An Economic Impact Outlook June 2021. UNESCO. 2021. 62 p. <http://surl.li/needs>.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-10>

НОСТАЛЬГІЯ ЯК МЕХАНІЗМ ЗБЕРЕЖЕННЯ ПАМ'ЯТІ ПРО ЛУГАНСЬК: МІЖОСОБИСТІСНИЙ ДОСВІД ТА КОЛЕКТИВНІ УЯВЛЕННЯ

Чуріна Д. К.

студентка II курсу

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

Ностальгія – інтуїтивно зрозуміле кожному переживання, однак єдиного його наукового визначення немає. Фактично це дуже універсальне відчуття, яке проживала кожна людина за певних обставин. Залежно від індивідуального темпераменту, соціокультурного середовища, проживання ностальгії може сприйматися як негативний чи позитивний досвід. В. В. Сигнаївська та І. В. Серединська в своїй праці «Психологічний аналіз феномена ностальгії» розглядають його досить

детально і змістовно, що дає нам великий матеріал для формулювання теоритичного підґрунття нашого дослідження. «У ситуаціях, коли теперішнє пов'язане з безліччю труднощів, а майбутнє – невідоме, людина спирається, зокрема, на власне минуле, знаходячи в ньому стабільність, шкодуючи, що це минуле позаду» [1]. У цьому контексті ностальгія тлумачиться як повернення думками людини, яка щось втратила, у час, коли цей об'єкт ще не був втрачений. Історично, поняття ностальгії мало неоднозначне оціночне забарвлення: її тлумачили як «негативну емоцію, позитивну емоцію, тугу за домом». І це дуже важливо, бо як наголошують авторки, в період глобалізації і власне постійної міграції з різних причин, а у випадку України, вимушені переїзди через зовнішні фактори, тема феномену ностальгії стає дедалі актуальнішою в контексті динаміки соціальних почуттів та налаштованостей.

Дослідниця С. Бойм виділяє два основні типи ностальгії: *відновлювальну* і *рефлексивну*. Фактично, відновлювальна – це ностальгія виключно за певною ідеєю, традицією, концептом: ностальгувати за домівкою, аби її *відновити*, «бо саме там моя домівка». Насамперед, рефлексивна кардинально відрізняється, вона не намагається «відбудувати міфічне місце, яке називається домом; вона «зачарована відстанню, а не конкретною людиною» [1]. Наприклад, домівка була відбудована, але тепер вона зовсім інша, ніж була до цього. Людина ж продовжує ностальгувати, дошукуючись відмінностей між минулим і теперешнім, бо з самого початку зосереджувалася на сприйнятті дому як спогаду. У таких кейсах і простежується відмінність між першим типом ностальгії і другим.

Джордж Роузен визначає ностальгію як «психопатологічний стан, який уражає осіб, які втратили своє коріння, чиї соціальні зв'язки роздрібнені, які ізольовані і почуваються повністю розбитими й чужими» [2]. У цьому контексті ностальгія є одним із симптомів «культурного шоку» [4] або «акультуративного стресу» [5] (*acculturative stress*), стресу, з яким зіткнулася людина, яка мігрувала та була вимушена пристосовуватись до нових умов життя, стикаючись із соціальними, корпоративними, культурними відмінностями.

Біленька І. Г. звертається до теорії V-кривої, описуючи фази культурного шоку. Людина, потрапляючи у нове середовище, спершу відчуває себе вразливою, далі спостерігається певний емоційний занепад, а вже потім – відновлення (акультурацію / адаптацію) до нового середовища.

Звертаючись до об'єкту нашого дослідження, а саме характер ностальгійних переживань луганчан, котрі вимушено покинули свій рідний регіон проживання, досить складно окреслити специфіку переживань культурного шоку, бо процес акультурації проживає будь-яка людина просто у випадку переїзду, навіть запланованого. Однак у випадку вимушеного переїзду через воєнне вторгнення, культурний шок

невідворотно спіткає певну соціальну групу чи просто індивіда навіть якщо це переїзд у межах власної країни.

І. Г. Біленька у роботі «Культурний шок і адаптація до нової культури» розрізняє два поняття «інкультурація» та «акультурація». Вони дуже схожі, але все ж таки змістовна відмінність присутня, і те і те пояснює процес інтеграції людини в певне культурне середовище. Але інкультурація це процес несвідомого, органічного засвоєння культурних навичок, фактично з народження. Акультурація – інтеграція до культури в якій індивід не зростав, а тому асимілюється до неї вже як доросла, сформована, раціональна особистість. Міра зближення з чужою культурою є різною у кожному індивідуальному випадку: «Деякі люди так і не можуть адаптуватись до нового культурного середовища, інші зберігають постійне відчуження від носія «Чужої» культури» [4].

К. Демес та Н. Герарт (К. А. Demes та N. Geeraert) пояснюють, від яких чинників залежить рівень стресу під час культурної адаптації: тип особистості або темперамент (екстраверт / інтраверт), рівень емпатії (здатність бачити іншу точку зору), стратегії подолання стресу (пошук підтримки у новому середовищі). Цей стрес може проявлятися по-різному, але переважно характер відчуттів наступний: «Почуття втрати і обездоленості із-за відсутності залишених на батьківщині друзів, зміна статусу (як правило, пониження), а також відсутність знайомих і близьких людей і предметів побуту» [4]. Ностальгія, туга за домом і стрес при адаптації можуть служити механізмом для збереження зв'язку з втраченим, в нашому випадку, містом / домівкою. Спостерігаючи за людьми з цим досвідом і навіть звичайним інтернет-простором, часто можна стикнутися зі згадками про «місто в якому людина зростала». Це можуть бути, наприклад, жарти, історії про минуле, створення і підтримання певного міфу міста, аби бути причетним до групи, що об'єднує людей з окупованих територій. З цього приводу дослідник К. Батчо зазначав, що ностальгія «сприяє доброму психологічному почуванню, протидіючи відчуженості, і зміцнює спільноту» [6].

Таким чином, ностальгія є дещо тужливим переживанням з приводу минулого, в ситуації, коли теперішнє чи майбутнє виглядають непевними чи загрозливими. З іншого боку, це переживання виконує ряд важливих функцій, що допомагають індивіду подолати шок культурної адаптації, зокрема ностальгія актуалізує родинну пам'ять, культурну пам'ять спільноти, сформувати регіональну субкультурну ідентичність, сприяючи формуванню спільноти, налагодженню індивідом нових міжособистісних контактів, що значно полегшує подальшу культурну адаптацію.

Література:

1. Серединська В.В., Сингаївська І.В. Психологічний аналіз феномену ностальгії. м. Київ. С. 118–126.

2. Rosen G. Nostalgia: a 'forgotten' psychological disorder. *Psychological Medicine*. 1975. Т. 5, № 4. С. 340–354.
3. Boym S. Nostalgia and its Discontents. *The Hedgehog Review*. 2007. Т. 9, 2. С. 7–18.
4. Біленька І. Г. «Культурний шок» і адаптація до нової культури. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2011. Т. 940.
5. Demes K. A., Geeraert N. The highs and lows of a cultural transition: A longitudinal analysis of sojourner stress and adaptation across 50 countries. *Journal of Personality and Social Psychology*. 2015. Т. 109, № 2. С. 316–337.
6. Batcho K.I. Personal nostalgia, world view, memory, and emotionality. *Perceptual and motor skills*. 1998. Т. 87. С. 411–432.

СУЧАСНА МОВА УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНОМУ МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-11>

РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ ВІДЬМИ В УКРАЇНСЬКИЙ КУЛЬТУРИ

Назарук В. С.

*студентка IV курсу факультет культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Головей В. Ю.

*доктор філософських наук, професор,
професор кафедри культурології
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Актуальність теми. Відьма – не просто символічний образ, це архетип давньої магічної традиції, який має велике значення для української культури. Образ відьми й сьогодні активно використовується і в художній творчості, і в повсякденні. Але його витоки і соціокультурна обумовленість маловідомі для більшості, що актуалізує потребу дослідження цієї проблематики.

Мета: здійснити культурологічний аналіз образу відьми в контексті українській культурі.

Результати дослідження. Знахарка, мольфарка, ворожиля, босорка, опириця, чередільниця – саме такими іменами в різних частинах нашої країни називають жінку, яка володіє певними магічними здібностями. У цьому ж контексті уживається узагальнений термін – відьма. «Сама назва “відьма” походить від слова “відати” – праслов’янська форма “знати”» [4]. З цього випливає розуміння, що відьмами були ті жінки, які мали особливі чаклунські знання та навички, що відрізняло їх від звичайних людей. Найімовірніше, що в дохристиянський період на наших землях відьом поважали, зверталися до них за допомогою і ставилися до них з острахом. Адже вони дуже добре розумілись в знахарській справі та жили в гармонії з природними силами. Водночас не тільки жінки були дотичні до таємних знань. Існували і представники чоловічого роду – відьмаки. Їх вважали набагато сильнішими за звичайних відьом, так як вони могли виправити скоєне жінкою. Також відьмаки нібито відігравали головну роль під час відьомських зібрань [1]. Але здебільшого вони майже нічим не відрізнялись.

Традиційно вважалося, що відьми були двох видів: родимі та вчені. Родимі отримували свої сили в спадок від матері чи бабусі. В народі казали, що з'являються ці відьми від зносин з чортами. «Головною ознакою такої відьми було щось незвичне на тілі, чи то каліцтво якесь, чи можливо хвіст, який відьма намагалася сховати. Вважається що родимих відьом є набагато менше ніж вчених, і вони добріші. Існує таке уявлення якщо у когось одна за одною народжується багато дівчат то одна з них точно має бути відьмою: *“Сьома дочка в сім'ї обов'язково буде відьмою <...> Де є п'ять дівок, то мусе бути ідна відьма”*» [1]. Вчена відьма вважається більш суворою і небезпечною через те, що отримує свої знання свідомо. Існували повір'я, що сили вона набувала після того, як продала свою душу нечистому, чи навчилася магії з чорної книги, або перейняла знання від старої відьми ще за її життя, коли та вже помирала. В Івано-Франківській області старожили розповідали: *«Було так, що воно в роду по лінії йде, що мати дочку вчить, та вже свою. Але казали, що вроджені відьми сильніші»* [1].

Люди вірили, що вирізнити відьму з-поміж інших людей можна було через каліцтво або хвіст, але якщо відьма цього не хотіла, побачити такі речі було дуже складно. Відьми мають сили перетворюватись, тому вдень це могла бути красива молода дівчина, а звечора – потворна стара баба. Перевтілюватись відьма може і в тварин та різні предмети. Як зазначено у статті дослідниці А. Ніколаєвої, – «в українських теренах відьма могла обертатися на жабу ропуху або кішку. Часто таких тварин заставляли біля своєї корови у хліві й тоді вже мали підозру, що це відьма, яка прийшла доїти корову. Часто переказували, що бачили, як дорогою сунеться копиця сіна» [4]. Перевтілювались відьми задля того, аби відбирати чи псувати чуже молоко. А якщо відьму розсердити, та може зробити так, щоб корова доїлася кров'ю або печеним молоком. Коли у людей таке траплялося і вони бачили щось підозріле, чи то kota, чи якийсь предмет, то намагались його вдарити або покалічити. Якщо потім зустрічали жінку, яка мала нещодавнє каліцтво, її вважали винною і називали відьмою.

За народними повір'ями, відьми часто проводять колективні зібрання – шабаші: «Серед таких місць відомі, наприклад, Лисі гори в різних містах, село Стобихва на Любешівщині, село Глибівка на Богородчанщині» [4]. Існують уявлення, що туди відьми діставались, літаючи на мітлах, коцюбі чи коромислі. Для цього перед польотом відьма намащувалась спеціальною маззю, яка була зроблена з людської крові, дитячого жиру та соку осики або ж з її кори. Хоча щодо осики є багато суперечок, так як вважається, що відьма боїться цього дерева бо воно втілює в собі сакральні сили і захищає від зла [2, с. 128].

На думку дослідниці Н. Войтовийч, «на відміну від західноєвропейської традиції, в Україні відьма була повноправним членом церковної громади й могла вільно відвідувати служби, про що свідчать сюжети народних переказів про способи впізнання відьми та про її злі дії саме під час літургії у храмі» [2, с. 128]. Люди казали, що

відьма відвідує храм для отримання своєї чаклунської сили, отримає вона її після того як поскубає священника за ризи. Її можна розпізнати у церкві за декількома прикметами. Відьма завжди вдягає вбрання до церкви навиворіт, також вона не їсть причастя і стоїть схрестивши ноги, та навіть свічку вона ставить іншим боком. Під час служби вона може шепотіти мотиву «Отче наш» навпаки, і у записках за упокій вписувати живих людей, щоб їм нашкодити. Особливо активними відьми стають у великі церковні свята, такі як Великдень, Різдво, Водохреща. Окрім своїх злих справ, що вони роблять у церкві, відьми також можуть ходити по сусідських хатах та просити позички. Саме так вони перекладають свої хвороби чи негаразди на інших [1].

За народними повір'ями, щоб захиститись від відьми та її чар існує багато способів. Зокрема, в Івано-франківській області фольклористи записали такі поради: *«Треба свяченим маком-трискуном посипати, то такий мак, що сам насявся. Я то завжди обсипаю стайню перед Іваном. Кажуть, що відьма не прийде, поки не вибірає весь той мачок»* [1]. Для захисту також використовували сіль та попіл, яким присипали поріг, аби відьма навіть не намагалася його переступити, або ж ставили біля дверей віник чи над ними малювали хрест із сажі чи глини, якою змашували піч [1].

Найголовнішою ознакою відьми є її важка смерть. А. Ніколаєва у своєму дослідженні зазначає: «Аби вмерти, відьма мусила попросити прощення в кожного, кому зробила шкоду або передати комусь свої знання» [4]. Дуже часто такі смерті нібито супроводжувалися поганою погодою. Кажуть, що буря очищає світ від відьми; грім виганяє душу відьми з її тіла та переносить у потойбічний світ, а дощ змиває усе зло. Водночас люди вірили, що не кожна відьма за своє життя робила лише зло. Є й ті, які використовували свої сили на добро. А коли під час смерті такої відьми знімається буря, люди кажуть, що це ангели борються з чортами за її душу. Часто відьма помирає дуже довго, смерть її може тривати від декількох днів до тижнів. І тому рідні або знайомі вдавались до різних методів щоб допомогти душі покинути тіло. У руки вмираючої клали свічку, освячену в страсний тиждень, або перекладали її тіло на підлогу. Відкривали вікна дверей і у деяких випадках зривали стелю або біля комина, або над місцем, де лежала відьма, аби крізь отвір змогла вийти душа [1].

Після смерті тіло відьми набуває різних метаморфоз. У труні відьма може виглядати дуже молодо, ніби жива (як це майстерно описано у повісті «Вій» М. Гоголя). А якщо за життя та часто відбирала молоко, то після смерті воно почне з неї витікати. Етнологиня А. Ніколаєва зазначає: «Як покарання людині за такий негідний спосіб життя, говорять, що після смерті тіло буде розпливатися, розтікатися. Також розповідають, що під час поховання відьми коні не можуть везти, священник царські врата не може відкрити або якась птаха влітає у вікно й шибку вибиває в церкві. Або як труну в яму опускають, то гріб перевернеться і небіжчик падає, також по

дорозі так само може впасти. За народними уявленнями покарання якесь мусило бути такої людині» [4].

Образ відьми є дуже популярним і в теперішній час. У своєрідний спосіб це проявилось на початку широкомасштабного вторгнення росії в Україну. Перші два місяці, коли російські окупанти зайшли на територію Конотопу, завдяки словам його мешканки, а саме: «Ти взагалі-то знаєш, де ти знаходишся? Це Конотоп! Тут кожна друга жінка – відьма...» [3], – образ відьми та уся та прадавня сила, яка зберігалась в пам'яті народу, набула нових культурних конотацій. Образ української відьми-месниці, нещадної до загарбників поширився в сучасних піснях (наприклад, «Буде тобі враже так, як відьма скаже») і в численних зображеннях в соціальних мережах. Отже, давні народні вірування й магичні традиції і сьогодні допомагають нам боротися з ворогом.

У підсумку зазначимо, що образ відьми не є забутим персонажем української демонології, а багатограним культурним символом, що поєднує в собі потужну енергію природи, жіночу мудрість та мужність. Він не втрачає свої сили з часом, а навпаки, набуває в кожную історичну епоху нових особливих рис.

Література:

1. Галайчук В. Українська міфологія. Харків, 2016. 288 с.
2. Войтович Н. Народна демонологія Бойківщини. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. 2015. 228 с.
3. Авіація Галичини. Колекція «Конотопська відьма». URL: <https://www.aviatsiyahalychyny.com/collections/konotopska-vidma/>
4. Ніколаєва А. Портрет української відьми: звідки беруться та як їх розпізнати? *Літопис Незламності*, 31 Жовтня 2023. URL: <https://litopys.info/articles/portret-ukrayinskoyi-vidmy-zvidky-berutsya-ta-yak-yih-rozpoznaty-anna-nikolayeva/>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-12>

ГРАФІЧНІ ТЕХНІКИ В ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ХУДОЖНИКІВ: НОВІТНІ ПІДХОДИ ТА ТРАДИЦІЙНІ МЕТОДИ

Панфілова О. Г.

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

Актуальність теми. У сучасному світі під впливом новітніх технологій мистецтво постійно розвивається та змінюється. Графіка, як

вид образотворчого мистецтва, поєднує у собі широкий спектр технік – від традиційних до комп’ютерних і цифрових, які формують візуальну мову художника. В умовах розвитку цифрових технологій, глобалізації культурного простору та трансформацій в системі освіти особливої актуальності набуває переосмислення змісту та методів підготовки майбутніх художників. Сучасний митець повинен не лише володіти класичними навичками, але й бути гнучким, інноваційним, здатним працювати у змішаному цифрово-аналоговому середовищі. Саме тому навчання графічних технік постійно потребує оновлення змісту, методик і форм навчання. **Мета дослідження.** Метою статті є обґрунтування актуальності та формування методичних орієнтирів навчання графічних технік у системі підготовки майбутніх художників із урахуванням сучасних викликів. Завданнями є визначити роль традиційних графічних технік у формуванні професійних компетентностей художників; проаналізувати новітні методи і прийоми викладання графіки; сформулювати принципи адаптивної методичної системи навчання графічним технікам.

Питання методики навчання традиційних технік графіки порушувалися у роботах українських педагогів (О. Берлач, А. Позивайло, В. Рашкевич, М. Резніченко, Я. Твердохлібова), які акцентували на ролі композиції, засобах виразності при формуванні художнього бачення [1, 3, 4, 5]. У свою чергу, дослідники (О. Хмельовський, С. Костукевич, О. Чирва, О. Оленіна) приділяють увагу цифровим інструментам у графіці та питанням адаптації мистецької освіти до викликів часу [6, 7]. У практиці західноєвропейських та американських мистецьких шкіл простежується тенденція до міждисциплінарного навчання, активного впровадження *blended learning*, а також використання проєктного підходу у навчанні візуальних мистецтв.

Класичні графічні техніки становлять базу художнього розвитку студента. Вони сприяють формуванню відчуття композиції, розуміння матеріалу, аналітичного бачення форм, індивідуального стилю. Практична робота у традиційних техніках сприяє розвитку технічних навичок, майстерності, спостережливості, терпіння та акуратності, естетичного смаку [2, с. 30].

Інноваційні ефективні методи навчання включають: проєктне навчання (виконання комплексних творчих завдань у певному стилі чи техніці), колаборацію (командну роботу над мультимедійними проєктами), майстер-класи від сучасних майстрів, змішане навчання (*blended learning*), яке поєднує отримання знань в навчальних майстернях, на онлайн-курсах, під час самостійної практики. Для виконання замальовок та начерків також можна використовувати сучасні засоби та програми, що адаптовані до потреби художника. Створено чимало різних додатків та застосунків для малювання на Android (Adobe Illustrator Draw, Adobe Photoshop Sketch, Autodesk

SketchBook, Painter Mobile, MediBang, Paint та інші) та для iPad (Procreate, Adobe Illustrator Draw, Adobe Fresco, Adobe Photoshop Sketch, Autodesk SketchBook та інші). Це все програми, які розширюють творчий пошук художників наявністю палітри та інструментів [2, с. 31]. Також важливим практичним навчанням є портфоліо-орієнтоване навчання, що передбачає створення професійного набору робіт ще у процесі навчання. Опанування цифрових інструментів розширює можливості самовираження та професійної реалізації студентів, дозволяє їм брати участь у міжнародних конкурсах, портфоліо-проектах, фриланс-платформах.

Сучасна система навчання графіки у закладах освіти потребує балансу між академічною основою і цифровими інноваціями, що забезпечить повноцінну художню освіту та адаптацію до професійних реалій. Традиційні техніки залишаються основою формування навичок і художнього світогляду. Цифрові інструменти значно розширюють творчі можливості студента і готують його до мультиформатної творчості.

Висновки. Інноваційні педагогічні технології, зокрема проєктне і змішане навчання, сприяють формуванню гнучких, самостійних, креативних особистостей у сфері образотворчого мистецтва. Адаптивна методична система викладання графіки має враховувати зміни в культурному середовищі, технологічному просторі та ринку праці. Таким чином, стратегія навчання графічним технікам повинна бути багатовекторною, цілісною та орієнтованою на формування художника, здатного реалізуватися як у традиційному, так і в інноваційному візуальному середовищі.

Література:

1. Берлач О. Графічні техніки в образотворчому мистецтві: навчальний посібник. Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2022. 103 с.
2. Панфілова О., Прокопович Т. Етюди, начерки, замальовки як продуктивні практичні методи навчання образотворчому мистецтву. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 59, том 3, 2023. С. 28-33.
3. Позивайло А. О. Виразні засоби графіки та методика викладання процесу її створення на уроках образотворчого мистецтва. Кривий Ріг, 2023. 84 с.
4. Рашкевич Т. В. Методика вивчення графічних технік на уроках образотворчого мистецтва: посібник. Луцьк: Вид-во Волин. обл. друк., 2003. 84 с.
5. Резніченко М. І., Твердохлібова Я. М. Художня графіка. Змістові модулі 1, 2: навч.-метод. посіб. для студентів худ.-граф. факультетів. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2011. 272 с.
6. Хмельовський О., Костукевич С. Графіка й основи графічного мистецтва: навч. пос. Луцьк: Луцький державний технічний університет, 2003. 160 с.

7. Чирва О. Ч., Оленіна О. Ю. Історія та теорія графічного мистецтва: конспект лекцій для здобувачів денної форми навчання першого (бакалаврського) 2 рівня вищої освіти зі спеціальності 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Харків: ХНУМГ ім. О.М.Бекетова, 2021. 128 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-13>

АРТ-СТУДІЯ «П'ЯТЕРНЯ»: МИСТЕЦЬКИЙ ОСЕРЕДОК У ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ

Степанчук Т. А.

*аспірант кафедри культурології
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Столярчук Н. М.

*кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри культурології
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Сучасні історичні події в Україні яскраво засвідчують важливість духовного та інформаційного здоров'я суспільства, фундамент якого формується ще в дитинстві. У цьому контексті особливого значення набувають мистецькі осередки, що сприяють становленню національно-духовних цінностей у молодого покоління. Одним із таких осередків є волинська АРТ-студія «П'ятерня», яка в межах даного дослідження розглядається як мистецький осередок у просторі сучасної культури. З метою окреслити основні напрями діяльності студії та виокремити її специфічні риси, було проаналізовано матеріали мас-медіа, а також проведено серію спостережень та інтерв'ю із засновницею й натхненницею «П'ятерні» – Тетяною Мялковською.

За словами мисткині, студія виникла у 2002 році як відповідь на потребу створити альтернативу традиційній художній школі. З часом, із зростанням кількості дітей, зацікавлених у заняттях з образотворчого мистецтва, постала потреба у впорядкуванні діяльності студії: було складено розклад, залучено колег і налагоджено організаційний процес. Відтак, «П'ятерня» почала функціонувати при Волинській організації Національної спілки художників України та Луцькому монастирі святого Василя Великого української греко-католицької церкви, заняття проводили професійні художники Галина Черниш, Катерина Ганейчук, Наталія Кумановська, Петро Архипчик, Марина Стрижевська

та інші. З часом до сфери діяльності «П'ятерні» увійшла робота з дорослими, арт-терапія, благодійні акції, а також міжнародна співпраця, зокрема у Хелмі в галереї Річарда Качмарського у рамках міжнародного фонду «На стику» [7]. Сьогодні «П'ятерня» – відома громадська організація, діяльність якої висвітлюється в інформаційних джерелах, арт-студія має офіційний сайт [3] і сторінки у соціальних мережах. У даному дослідженні зосередимо увагу на соціокультурних функціях арт-студії, яка стала помітним і непересічним феноменом у сучасному волинському контексті.

Провідною функцією АРТ-студії «П'ятерня» є навчально-виховна та розвивальна. За роки своєї діяльності студія підготувала близько 3000 випускників, близько 60 із яких продовжили навчання у закладах вищої мистецької освіти. Важливими напрямками роботи є організація пленерів, творчих таборів і виставок, які не лише розвивають художні здібності дітей, а й сприяють формуванню національно-духовних цінностей, збагаченню естетичного досвіду та розкриттю внутрішнього світу дитини через мистецтво.

Також важливою функцією арт-студії «П'ятерня» є соціально-психологічна, яка ґрунтується на активній громадянській позиції Тетяни Мялковської та її однодумців. Вона реалізується через проведення благодійних майстер-класів, мистецьких аукціонів на підтримку дитячих будинків та сиротинців. Окремим напрямом діяльності є арт-терапевтична практика, що застосовується у роботі з хворими дітьми, а також з метою психологічної підтримки учасників бойових дій на сході України [6]. Показовими у цьому контексті є виставкові проєкти під символічними назвами: «Намалюю собі завтра», «Іншими очима», «Різдво в теплих долонях» та інші, які відображають глибоку внутрішню потребу людини в надії, підтримці та переосмисленні досвіду.

Ще однією важливою функцією АРТ-студії «П'ятерня» є культурно-дозвілєва, що реалізується, зокрема, через організацію хобі-класів для дорослих. Така діяльність набуває особливої актуальності в умовах підвищеного соціального стресу, що супроводжує сучасну українську дійсність. За своєю суттю, ця форма роботи може бути розцінена як арт-профілактична або психотренінгова, адже сприяє збереженню психічного здоров'я людини в умовах інформаційного перенасичення та суспільної напруги. Особливо це важливо у контексті війни та пов'язаних із нею травматичних переживань, які торкаються як дорослих, так і дітей.

АРТ-студія «П'ятерня» у контексті сучасних викликів виступає важливим соціокультурним осередком, який не тільки розвиває творчість, але й займається духовним відродженням, психологічною підтримкою та культурною реабілітацією. В умовах, коли суспільство переживає кризу і війна накладає відбиток на повсякденне життя, арт-студія стає місцем, де можна знайти підтримку, виразити себе і зберегти свою ідентичність.

Один із основних аспектів роботи студії – це формування національно-духовних цінностей через образотворче мистецтво. В умовах культурної війни та глобалізації, студія надає особливе значення вихованню молодого покоління через мистецтво, що стало потужним інструментом для збереження ідентичності, відродження традицій та національної пам'яті. Студія активно співпрацює з різними культурними та релігійними установами, відроджуючи українські народні традиції, зокрема в іконописі, що є важливим елементом духовного відродження.

У сучасних умовах, коли громадянське суспільство стикається з серйозними стресовими ситуаціями, арт-терапевтичні практики набувають особливого значення. Студія «П'ятерня» активно використовує методи арт-терапії для психологічної підтримки дітей, хворих на тяжкі захворювання, а також для реабілітації учасників бойових дій на сході України. Ці проекти не лише сприяють відновленню психологічного стану учасників, а й дозволяють через творчість знаходити нові шляхи для самовираження та емоційного очищення.

Незважаючи на те, що арт-студія «П'ятерня» досягла значних успіхів у вихованні нових поколінь митців та активних громадян, сучасні реалії ставлять перед її керівниками нові завдання. У контексті війни, економічної нестабільності та соціальних змін, студія продовжує шукати шляхи адаптації своїх програм до нових умов, зберігаючи при цьому свою основну мету – розвиток творчості, духовності та гуманізму.

Арт-студія «П'ятерня» є особливим феноменом, адже, як зазначила Тетяна Мялковська в одному з інтерв'ю, тут навчають не просто малювати, а мислити та діяти, гармонійно інтегруватися у суспільство. Студія сприяє пошуку сенсу життя і допомагає реалізувати його через великі благородні цілі, такі як, наприклад, прагнення стати успішною людиною, аби збудувати церкву та школу поруч з нею [4]. Це є однією з найважливіших соціальних місій мистецтва та його представників.

Отже, АРТ-студія «П'ятерня» – це унікальний приклад сучасного культурного осередку, який поєднує художню освіту, соціальну відповідальність і духовну підтримку. Її багатопланова діяльність охоплює різні аспекти виховання, психоемоційної підтримки та національно-культурної самоідентифікації. У сучасних суспільних умовах, позначених війною та трансформацією цінностей, «П'ятерня» відіграє роль не лише мистецької школи, а й важливого гуманітарного центру, що сприяє духовному відродженню та культурній єдності.

Література:

1. Лінії, що створюють живу вібрацію: веб-сайт. URL: <http://infomix.com.ua> (дата звернення: 11.04.2025).
2. Степанчук Т.А. Тенденції розвитку сучасного волинського живопису: семантико-комунікативний аспект. *Fine Art and Culture*

Studies. 2024. Вип. 4. С. 124–129. doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-17>

3. АРТ-студія «П'ятерня»: веб сайт. URL: <http://555art.org.ua/> (дата звернення: 14.04.2025).

4. Палітра. Тетяна Мялковська. Художниця, керівник арт-студії «П'ятерня»: веб-сайт. URL: <http://555art.org.ua/https://www.youtube.com/> (дата звернення: 10.04.2025).

5. Луцькі діти намалювали «завтра» кольором сонця: веб-сайт. URL: <http://mediaavers.com/kultura/mistecztvo/> (дата звернення: 10.04.2025).

6. У Луцьку продаватимуть картини, щоб зібрати гроші для онкохворих дітей: веб-сайт. URL: <http://vidomosti-ua.com/newspaper/> (дата звернення: 14.04.2025).

7. Шишко Л. Луцька арт-студія «П'ятерня» відкрила філіал у Хелмі: веб-сайт. URL: <http://vidomosti-ua.com/newspaper/41995> (дата звернення: 10.04.2025).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-14>

МОРАЛЬНО-ЕТИЧНІ І СОЦІОКУЛЬТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МЕНТАЛЬНОСТІ

Тігор Д. І.

*студент І курсу магістратури факультету культури та мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Шостак В. М.

*кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри культурології
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Риси ментальності українського народу цілком відповідали красі рідної землі. Краса українських земель завжди викликала захоплення й оспівувалася. Україна здавна була щедро обдарована родючими землями, яких завжди вистачало з надлишком. Це унікальне природне багатство позбавило мешканців необхідності боротися за ресурси, формуючи ментальність, вільну від агресії. У таких умовах люди ставали доброзичливими, щирими та відкритими, але водночас – найвними, довірливими й схильними до зовнішніх впливів [4, с. 132-133].

Споконвіку жителі території України були селянами, тому архетип землі є ключовим для української ментальності. Землеробство й скотарство стали основою життя праслов'ян, слов'янських племен, жителів Київської Русі та їхніх нащадків. Селянство – це не тільки працьовитість і хазайновитість, а й впертість, розсудливість і недовіра до всього нового. Діяльність в сільськогосподарських суспільствах зосереджена не на пошуках нового, а на збереженні того, що існує. Саме завдяки консервативності український народ зміг вижити і зберегти свою, мову, традиції та власний погляд на життя.

В архетипах українського менталітету міцно засіла парадигма давньогрецької демократії. На відміну від європейців, українці постійно схилилися до демократичних форм правління. Спочатку це було у віче в Київській Русі. Після розпаду Київської Русі Україна пішла шляхом козацької демократії. Українська демократичність знайшла відображення у першій конституції Пилипа Орлика. Цей документ, заснований на козацькому праві та раціональний думці доби Просвітництва, на десятиліття випередив французьку «Декларацію прав людини» та американську «Декларацію незалежності».

Українці вважають себе невинуватими індивідуалістами. У невеликих хуторах, віддалених від центрів цивілізації, вони були змушені покладатися тільки на себе. Принцип «сам собі господар» став життєвим кредо. Попри те, що індивідуалізм є одним із базових архетипів європейської ментальності, західні демократії досягли значного прогресу: їхні політики змушені дбати не лише про себе. А в історії України лідери здебільшого турбувалися лише про власні інтереси [2].

Століття боротьби не за добробут, а за виживання, бідність, поневолення – усе це сформувало комплекс другорядності. Відчуття меншовартості сформувалося в українців не лише через політику царського та радянського режимів. Впродовж століть головною турботою українців було не як краще прожити, а як взагалі вижити. Бідняк людиною впевненою в собі бути не може. Він відчуває страх і постійне самокопання та інші прояви комплексу меншовартості [4, с. 237]. Непослідовність українців має глибокі історичні корені. Українці часто прагнули «служити двом панам», що було необхідністю в умовах постійних завоювань і змін у владі. Це виражається в здатності бути гнучкими в різних ситуаціях, адаптуватися до змін і зберігати свої інтереси.

Україна – це держава з провінційним характером, і її розташування «в центрі Європи» не змінює цього факту, оскільки провінційність не визначається географією. Це насамперед питання культури, темпу життя і мислення. Помірності способу життя українців значною мірою сприяли м'який клімат, середні розміри території та відсутність можливості до швидкого збагачення. Українець живе так, як живе, уникаючи крайнощів. Повагу викликали ті, кого можна було б назвати

середнім класом – люди, які поєднували достаток і розсудливість. Замість активного реагування, українець уникає вибору, довго зважуючи й аналізуючи, лише щоб уникнути прийняття рішення. Урешті-решт, він часто потрапляє в глухий кут і змушений змиритися з невдачею [3, с. 59].

Таке мислення створює виклики у відносинах із сучасним світом. Українська пасивність, інтровертивність та прагнення до ізоляції часто перетворюються на нейтральність і ухиляння від участі у глобальних процесах. Консервативність, небажання ризикувати й закритість стають перешкодами для розвитку як окремої людини, так і країни в цілому. У такій ситуації Україна ризикує залишатися на периферії європейського життя, обмеженою в можливостях інтеграції та розвитку.

В Україні дуже мало людей, готових узяти на себе особисту відповідальність, що частково пояснює відсутність реальних економічних реформ за роки незалежності. Ні влада, ні багатопартійна опозиція не поспішають пропонувати плани розвитку суспільства, зосереджуючись радше на власному піарі, ніж на реальних змінах. Повільність і надмірна обережність нерідко породжують бездіяльність та прагнення уникати активної участі [1]. Україна не знає лідерів-руйнівників чи агресорів, але їй бракує сильних творців і реформаторів. Українське прагнення до колективного керівництва це, з одного боку, «свято» демократії. Але з другого – ефективний засіб відходу від особистої відповідальності.

Українська ментальність у XXI столітті зазнала істотних змін. На зміну байдужості до дій влади, корумпованості суспільства, відсутності реального забезпечення громадянських прав, прийшло усвідомлення відповідальності за власне життя і майбутнє своєї країни. З'явилося розуміння необхідності перенесення європейських цінностей та моральних імперативів у світогляд сучасного українського суспільства. Поворотним моментом стала Помаранчева революція. У ситуації, яка могла перерости в національну катастрофу, українці продемонстрували рішучість, непокору, відкритість і толерантність.

У 2013 році народ України повстав у «Революцію гідності» проти злочинного режиму Януковича, за оновлення влади, та європейський вектор розвитку держави, сподіваючись на позитивні трансформаційні процеси в країні. Ключові риси ментальності українського народу (духовність, інтровертність, емоційність, волелюбність, емоційність), який, долаючи прояви тоталітарного політичного режиму, шукав, утверджував й демонстрував свою унікальність, щоб відстояти право на існування, отримали нове змістовне заповнення. Сьогодні українці переосмислюють свою позицію у світі й відкрито заявляють про власне бачення майбутнього, відстоюючи ідею побудови сильної держави як на національному, так і на міжнародному рівнях [4, с. 381].

Література:

1. Артюшенко, О. Сучасні риси української ментальності. *Нова парадигма*. 2014. Вип. 2. С. 135-142. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nopa_2014_120_15.pdf
2. Ємельянова, І. А. «Соціально-історичні аспекти формування української ментальності.» Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили]. Сер.: Соціологія 84, Вип. 71. 2008. С. 58-61. URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Npchdusoc_2008_84_71_11.pdf
3. Проблеми теорії ментальності : проект «Наукова книга» / Нац. акад. наук України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; відп. ред. М. В. Попович. Київ : Наукова думка, 2006. 403 с.
4. Стражний. О. С. Український менталітет : ілюзії, міфи, реальність. Київ: Книга, 2008. 366 с. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/423267.pdf

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-15>

ІННОВАЦІЙНІ МОДЕЛІ ДЕРЖАВНОЇ КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ: МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД

Шостак В. М.

*кандидат історичних наук, доцент,
доцент кафедри культурології*

Волинський національний університет імені Лесі Українки

Ковч О. І.

*студент I курсу магістратури факультету культури та мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

У світлі сучасних викликів та змін у сфері культури, виникає необхідність у розгляді інноваційних підходів та моделей державної культурної політики на міжнародному рівні. Зростання глобалізації та взаємодії між національними культурами вимагає пошуку новаторських методів управління культурними процесами.

Програма «Культура–2000», запропонована Європейською Комісією у травні 1998 року на період 2000–2004 роки і подовжена на 2005–2006 роки, а також програма «Культура» на 2007–2013 роки, мали за мету

створення в Європі єдиного культурного простору, ґрунтованого на культурному розмаїтті країн та їх спільній культурно-історичній спадщині. Незалежно від термінів реалізації конкретних програм, вони відзначаються стратегічною метою культурної політики Європейського Союзу. Перехід України до євроінтеграції вимагає урахування цієї мети, що в свою чергу ставить перед Україною два важливі завдання.

Перше завдання – це переосмислення власної культурної ідентичності, оцінка її відповідності потребам розвитку особистості та консолідації населення України в єдиній політичній нації та її вписання в європейський культурний контекст.

Друге завдання – розробка культурної політики, яка враховуватиме вищезазначені потреби та буде відповідати основним принципам культурної політики ЄС та інших європейських країн [1].

При визначенні моделі національної культурної політики України важливо не тільки враховувати привабливість зарубіжного досвіду, але й враховувати власні суспільні, політичні, та культурні традиції, а також економічний стан, загальну культурну атмосферу та окремі її галузі, а також міжнародні виклики, що стоять перед країною. Для України, йдучи шляхом культурної політики, більш прийнятною може бути помірковано патерналістська модель, подібна тій, що функціонує у Франції. Ступінь поміркованості повинен визначати баланс між вільним культурним розвитком особистості, потребами різних соціальних груп та нації в цілому, оскільки без цього життєздатність та конкурентоспроможність української культури можуть бути під загрозою.

Одним із ключових викликів для культурної політики України є фрагментованість національного культурного простору. Однак стратегічне завдання полягає не в уніфікації культурного простору, що може бути навряд чи можливим на початку ХХІ століття, а в його гармонізації. Це, безумовно, стає значущою проблемою, оскільки питання культурної ідентичності, аналогічно до мовного питання, стає особливо чутливим і часто використовується в політичних цілях, особливо під час виборчих кампаній. Намагання ззовні втягнути Україну у наддержавний культурний простір і зробити її інструментом чужих геостратегічних інтересів, також, відіграють негативну роль.

Збереження культурної ідентичності та розвиток культури стають серйозним викликом в умовах глобалізації, коли культурні, освітні та інформаційні процеси оцінюються за економічними та ринковими критеріями. У цьому контексті країні слід вирішити два ключові завдання: по-перше, збереження та оновлення матеріальної і духовної культурної спадщини та мистецьких традицій; по-друге, забезпечення конкурентоспроможності національного культурного продукту на світовому ринку. Невиконання цих завдань може вести або до втрати власної культурної ідентичності, або до маргіналізації країни у світовому співтоваристві. Таким чином, збереження та оновлення

культурної спадщини у широкому розумінні повинні стати основним напрямком культурної політики.

Іншим ключовим напрямком є підтримка творчих ініціатив на індивідуальному та груповому рівнях з метою сприяння розвитку особистості та громадянського суспільства. Третій ключовий напрямок – ефективна підтримка сучасних культурних індустрій, у тому числі визначення сфер, які можуть швидко та ефективно забезпечити культурний «прорив» України в Європі та світі.

Четвертим визначальним напрямком є забезпечення вільного доступу до національної культурної, освітньої та наукової спадщини для громадян України та всіх, хто виявляє інтерес до України. Особливо важливо забезпечити доступ до культурної спадщини та освітніх матеріалів для молодого покоління, що може бути досягнуто через модернізацію системи освіти у всіх аспектах, включаючи матеріально-технічну та кадрову базу.

При формулюванні культурної політики важливо враховувати, що економічна вигідність у культурному виробництві повинна виступати лише як додатковий, а не основний критерій оцінки культурного продукту. Це особливо важливо, оскільки за таким підходом твори вищого мистецтва, орієнтовані на масовий ринок, втрачають конкурентоспроможність в порівнянні з масовими культурними виробами. Важливо також утримуватися від розуміння культурної сфери як «потенційно конкурентоспроможної галузі, яка діє на засадах ринкового та соціального обміну». Рівень культурного розвитку країни не повинен оцінюватися з точки зору ринкової успішності [2, с.52-53].

Розуміння культурної сфери повинно враховувати, що символами культури стають не необхідності ринку, а асоціації, що визначають культурний простір. Наприклад, якби ринковий успіх був єдиною мірою, японська культура представлялася б виключно аніме та бойовиками. Однак важливо враховувати, що споживачі можуть сприймати культурні продукти через призму їхньої вигідності. При розробці концепції національної культурної політики необхідно бути відкритими до інших культур, розуміти важливість культурних обмінів як ключового джерела культурного розвитку.

Модель культурної політики, яка виникла в радянські часи, продовжує впливати на вітчизняний культурний простір. Початково насичена національно-демократичними гаслами, вона на сучасному етапі розвитку держави прийняла консервативно-провінційний характер в гуманітарній сфері. Подолати відсутність плюралізму можливе шляхом взаємодії з європейським гуманітарним середовищем, де ключовою рисою є багатокультурність. Зокрема, багатокультурність виникає внаслідок значного збагачення іммігрантської обстановки, проте слід враховувати різноманітні меншини, включаючи соціальні, такі як особи з обмеженими можливостями. У Європі вони мають більше можливостей для самореалізації, включаючи задоволення своїх

культурних потреб, порівняно з Україною. В Європі вже прийнята практика залучення представників меншин до суспільних процесів, зокрема, визнання їхнього внеску в створення загального блага. Гостинність і відкритість до різних культур стали визначальними ознаками сили та розмаїття національної культури.

В Європі спостерігаються дві різні моделі щодо вирішення дилеми «меншини чи спільнота». Перша модель, представлена політикою Великої Британії, розглядає суспільство як співіснування різних груп, що призводить до складної національної ідентичності. Це охоплює не лише етнічну ідентичність, але й аспекти, такі як сексуальна, майнова та фізична ідентичність.

Друга модель, прийнята у Франції та Швеції, наголошує на усуненні відмінностей між громадянами однієї країни і надає перевагу зв'язку громадянства над етнічною приналежністю. Згідно з цією моделлю, громадянство визначає національну ідентичність.

Для того, щоб національна культурна політика була успішною і відповідала європейським стандартам, необхідно запровадити механізми, які забезпечать справжнє партнерство між Міністерством культури та стратегічних комунікацій, різними організаціями, що входять до його складу, та громадськістю. Рішення, прийняті в партнерстві, мають більше шансів бути успішно реалізованими. Крім того, цей процес є необхідною складовою громадянського суспільства, що сприяє пробудженню почуття громадянської відповідальності. Фахівці вказують на те, що державне втручання в культурні процеси повинно бути «адекватним» і адаптуватися до змін у життєвих умовах країни [3].

Література:

1. Пересунько Т. В. Актуальність впровадження соціального маркетингу в галузі національної культури України та у просуванні національного культурного продукту. URL: http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_7_12.php (дата звернення: 26.04.2025).
2. Здіорук С. І. Культурна політика України: національна модель у європейському контексті : аналіт. доп. / С. І. Здіорук, О. М. Литвиненко, О. П. Розумна; за ред. С. І. Здіорука. К. : НІСД, 2012. 64 с.
3. Національна культурна стратегія 2015–2025 рр. (проект документа). ДАСУ. URL: https://undiasd.archives.gov.ua/doc/news/2015_07_15/2015_07_15_02.pdf (дата звернення: 27.04.2025).

НОВІ ТЕХНОЛОГІЇ І ФОРМИ УПРАВЛІННЯ В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ВОЛИНИ ТА МІСТА ЛУЦЬКА

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 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 телерадіопередачі, цикли та окремі випуски, що пронизані місцевою специфікою і відповідають запитам та ідентифікації місцевого населення. В освітніх установах організовуються 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 [1, с. 193].

Важливим завданням є використання наявних ресурсів та пам'яток для створення креативних ідей, спрямованих на позиціонування регіону як привабливого місця для відпочинку та розваг. Арттуризм, організовуючи пізнавальні та хобі-тури на основі місцевих культурних

ресурсів, звичаїв, ремесел та кухні, стає все популярнішим явищем. Арткафе, 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.
- Покращення транспортного забезпечення до основних центрів, де надаються соціокультурні послуги.
- Створення нових соціокультурних центрів на околицях регіону.
- Формування різних видів зв'язків (управлінських, організаційних, транспортних, інформаційних, освітніх, наукових, творчих, комерційних) для покращення розвитку сфери культури й мистецтва.
- Розвиток економіки та соціального забезпечення сільських місцевостей та невеликих міських поселень.
- Створення нових культурних регіонів на основі соціокультурних традицій та особливостей окремих районів.
- Інтеграція регіональної культури у глобальний геокультурний простір.

Ці зміни створюють нові можливості для розвитку культурного життя регіону та наголошують на його унікальності і важливості у світовому контексті [2].

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 проектів, що вражають своєю різноманітністю: від реконструкції мережі освітлення до інклюзивних ігрових майданчиків, від екологічних ініціатив до фольклорних проектів. Деякі з цих ідей здобули популярність і стали лідерами з першого дня голосування, тоді як інші майже не отримали підтримки місцевих жителів.

Музей сучасного українського мистецтва Корсаків став справжнім місцем зустрічі людей, ідей та мистецтва з метою створення майбутнього. Новий формат інтелектуального дозвілля став можливим завдяки родині Корсаків, яка виступила фундаторами та натхненниками проекту, першого світового рівня такого музею в Україні.

Експозиція музею представляє твори понад 100 видатних митців, включаючи більше 800 артоб'єктів. Тут зібрана колекція творів мистецтва найкращих українських авторів XX-XXI 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.

Музей також планує проведення майстер-класів для дорослих та дітей, де вони зможуть навчатися від досвідчених митців-практиків різних сфер, таких як живопис, фотографія, скульптура та графіка. У майбутньому планується створення Академії сучасного мистецтва та дизайну.

Музей активно співпрацює з навчальними закладами регіону, такими як школи, коледжі та університети. Зокрема, студенти спеціальності культурологія ВНУ ім.Лесі Українки протягом тривалого часу проходять різні види навчальних і виробничих практик, беруть участь в багатьох подіях, конференціях, фестивалях, презентаціях, що проводяться в культурному просторі музею. У рамках співпраці організовуються екскурсії та майстер-класи для студентів як під час навчального періоду, так і під час канікул. Також проводяться заняття в атмосфері музею, де студенти можуть вивчати матеріал нестандартним способом і брати участь в мистецьких конкурсах.

Музейний комплекс здобув велику популярність не лише як туристичний об'єкт, але й як місце сімейного дозвілля, де можна відпочити, розважитися та збагатитися новими знаннями та естетичними враженнями.

Крім того, є ідея реалізувати проєкт для популяризації освітніх закладів, культури та локальної історії серед широкої громадськості. Заплановане створення віртуального 3D туру під назвою «Історія розвитку освіти міста Луцька», а також розробка віртуальних екскурсійних маршрутів для різних 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 мап [3].

Проєкт «Zhydychn 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 культурно-історичних матеріалів. Цей проєкт націлений на широке коло відвідувачів, зокрема мешканців Луцької територіальної громади, студентів, школярів, науковців, краєзнавців, туристів, гостей міста та області.

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.

Інновації у закладах культури спрямовані на оновлення засобів, форм, методів та підходів, що повністю відповідають культурним потребам населення. Серед технологій, які заклади культури впроваджують у свою роботу, можна виділити анімаційні, інтерактивні, проектні, інформаційні та інтернет-технології. Застосування цих технологій допомагає досягти успішного розвитку в умовах сучасності [4, с. 65-66].

Отже, заклади культури і мистецтв Волині та Луцька активно використовують інноваційні технології в різних напрямках, таких як створення сайтів, проведення захоплюючих інтерактивних заходів, організація виїзних заходів, здійснення діалогу з аудиторією та активне залучення глядачів до процесів творчості.

Основною метою використання інноваційних технологій є створення цікавої та привабливої атмосфери, що допомагає розширити аудиторію закладу культури. Такі установи також використовують інноваційні технології в своїй діяльності, зокрема, у роботі з кадрами, спрямованій на створення передумов для інноваційної діяльності. Вони також вивчають та враховують інтереси та потреби своєї аудиторії, створюють умови для адаптації до змін, що відбуваються, а також максимально використовують наявні ресурси та забезпечують інформаційну підтримку своєї діяльності. Зв'язки та взаємодія з навколишнім світом є також важливими для закладів культури з метою задоволення потреб суспільства та залучення додаткових ресурсів.

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: <https://eu.prostir.ua/data?t=1&q=1162> (дата звернення 25. 04. 2025).
3. Європейський та український досвід використання цифрових технологій у сфері культури. URL: <https://aeci.org.ua/ievropejskij-ta-ukrainskij-dosvid-v/> (дата звернення 25. 04. 2025).
4. Кириленко К. М. Підходи до розуміння інноваційної культури в контексті сучасного наукового дискурсу та їх наскрізні ідеї. *Питання культурології*. 2015. Вип. 31. С. 64-71.

LANGUAGE LEARNING IN MODERN WORLD: THE BENEFITS OF LEARNING UKRAINIAN

Yurko N. A.

*Senior Lecturer at the Department of Ukrainian and Foreign Languages
Ivan Boberskyi Lviv State University of Physical Culture*

Romanchuk O. V.

*Sc.D. in Pedagogy, Professor,
Head of the Department of Ukrainian and Foreign Languages
Ivan Boberskyi Lviv State University of Physical Culture*

Miahkota I. V.

*Lecturer at the Department of Ukrainian and Foreign Languages
Ivan Boberskyi Lviv State University of Physical Culture
Lviv, Ukraine*

We live in a multilingual world. Education should provide a varied language repertoire and an understanding of which languages we should learn for what purpose. This suggests a language policy that improves the quality of curriculum, teaching, and learning in state education, as well as a policy that helps to position the role of the multiple languages in a more positive and protected context [1].

Learning a new language can help in enhancing cross-cultural communication. In a globalized world, there is a higher possibility of working with people from different cultural backgrounds, and language barriers can often lead to misunderstandings. By learning a new language, one can understand the cultural nuances and get a better grasp of how to communicate effectively with individuals from different cultures.

The global shift towards multilingualism is on the rise, with more learners embracing multiple languages at once. New tools are now designed to support the simultaneous study of two or more languages, allowing users to switch between different linguistic systems with ease. This trend is particularly important in today's globalized workforce, where multilingual professionals are in high demand [2].

Globalization has made people from different parts of the world become more connected than before. As businesses and industries expand beyond borders, it has become essential to be able to communicate with individuals from different linguistic backgrounds. Being fluent in multiple languages is now a valuable asset that can give a competitive edge in the job market.

Our world is changing rapidly and so are the needs and wants of our learners. Easy access to information has made our world so much smaller.

While this could serve to solidify our identity as citizens of the world and draw our attention to the issues people in other parts of the world are facing, many find ourselves in an echo chamber, secure in being surrounded by information that fits our opinions and views of the world [3].

Language skills have become a key factor in the internationalization of education in today's globalized world. As more students travel to different countries for higher education, learning the local language has become essential to ensure that they can communicate effectively. This can help in enhancing the overall educational experience and can also provide opportunities for cultural exchange.

Language learning is increasingly seen as a tool for promoting inclusivity and preserving linguistic diversity. Platforms are starting to focus on sustainable practices by supporting endangered languages and promoting social impact initiatives in language teaching. In 2025, language learning is expected to play a significant role in fostering cross-cultural understanding and addressing global linguistic challenges [2].

As a result, the need for effective communication has become more important than ever before, making language learning a vital skill in this era of globalization. By learning a new language, people immerse themselves in a new world of culture and history. Learning a unique language will make you a valuable asset in the modern world.

Learning Ukrainian in the current balance of power will give you more opportunities. After launching the full-scale war on Ukraine, Russia has been losing on many fronts. On the contrary, Ukraine's international liaisons are thriving – new investment opportunities, intensification of international cooperation on multiple levels, need for foreign specialists for post-war reconstruction make learning Ukrainian a jackpot [4].

Despite much attention being paid to various aspects of language learning [5; 6; 7; 8; 9; 10], there is a need of a more detailed focus on the key benefits of learning Ukrainian, thus becoming the aim of the study. Comparative analysis of the internet resources [2; 4; 11; 12] reveals the main advantages of learning Ukrainian language to be as follows.

More than forty million people around the world speak Ukrainian. You can find Ukrainian speakers not only in Ukraine but in Ukrainian communities in Canada, the USA, Brazil, Moldova, Argentina, Germany and in many other countries. The interest in learning Ukrainian increased enormously in the language schools. Many people choose and love learning Ukrainian. The people whose ancestors were from Ukraine are especially interested in returning to their roots now. By learning Ukrainian, people can broaden their linguistic and cultural knowledge and develop a deeper understanding of the diversity of human languages and cultures.

Learning Ukrainian will be incredibly helpful if you plan to learn or at least understand some other Slavic languages. Only when all the world started speaking about Ukraine many people realized how similar Ukrainian and Polish, Slovak, or Serbian are to each other. Ukrainian has tons of words that

are completely different from Russian and it is much more similar to other Slavic languages. As for the pronunciation, Ukrainian is much closer to Polish, Slovak, Czech, and Belorussian than to Russian.

Ukraine is a very popular country for studying. Every year many students from different countries choose Ukrainian universities. The most popular majors are medicine, management, finance, economy and law, and language learning. The language of study here is Ukrainian, and to start your university, you need to know Ukrainian in order to understand everything that you are studying. So if you plan to study in Ukraine, it might be a better idea to begin learning it right now.

Ukraine is definitely an amazing country for tourism. Here you will find charming diverse nature, amazing natural reserves, beautiful architecture, famous historical sights, and delicious cuisine. The prices are affordable, and the people are friendly. Ukrainians are very welcoming towards foreigners, and if you speak to them in Ukrainian, you will make an incredible impact on them.

In conclusion, the reality of modern multilingual and multicultural society is that languages overlap and collide. The world has always been multilingual, and the ways that we develop language learning and teaching success must take the multilingual realities of the world into account. Hence, it is essential to comprehend how to prepare people with the language skills they need for a modern multilingual world.

Languages are an important way of making sense of the world and creating connections. Learning Ukrainian can provide many practical and personal benefits. This can open up new opportunities, enrich travel experience, and promote cultural exchange and understanding. Ukrainian is the official language of the 2nd largest country in Europe, a well-developed and rich language with an ancient history.

References:

1. The Impact of Multilingualism on Global Education and Language Learning. *Cambridge Assessment English Perspectives*. URL: <https://www.cambridgeenglish.org/Images/539682-perspectives-impact-on-multilingualism.pdf> (accessed 21.04.2025)
2. Language Learning Trends for 2025: What's New and What's Next? *International Language Centres*. URL: <https://ilcentres.com/post/language-learning-trends-for-2025-whats-new-and-whats-next> (accessed 21.04.2025)
3. Ten trends and innovations in English Language Teaching 2024. *British Council*. URL: <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/ten-trends-and-innovations-english-language-teaching-2024> (accessed 21.04.2025)
4. Ukrainian language for foreigners: everything you need to know. *Rubryka*. URL: <https://rubryka.com/en/article/ukrainian-language-for-foreigners/> (accessed 21.04.25)

5. Yurko N. A., Kalymon Yu. O., Vorobel M. M. Arts and English: the mutual advantages. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (16-18 червня, 2023 р., с. Світязь). Львів – Торунь: Liha-Pres. 2023. С. 336–339. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-96>
6. Воробель М. М., Романчук О. В., Сторонська О. С., Калимон Ю. О., Юрко Н. А. Роль неформальних освітніх практик в сучасному освітньому просторі України. *Педагогічна Академія: наукові записки* (9). 2024. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13385449>
7. Yurko N., Romanchuk O., Danylevych M., Vorobel M., Kalymon Yu. (2024). Professional organizations in tourism, leisure and recreation. *Інноваційна педагогіка*, 2(71), 126-134. <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/71.2.24>
8. Yurko N., Romanchuk O., Kholiavka V., Danylevych M., Vorobel M., Kalymon Yu., Protsenko U., Styfanyshyn I. Economics of international travel and tourism: the specialised dictionaries. *Grail of Science* (41). 2024. Pp. 91-99. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.05.07.2024.011>
9. Yurko N., Romanchuk O., Kholiavka V., Vorobel M., Kalymon Yu., Protsenko U., Styfanyshyn I. English for economics: the current online resources. *Grail of Science* (40). 2024. Pp. 141-149. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.07.06.2024.016>
10. Yurko N., Romanchuk O., Vorobel M., Kalymon Yu., Styfanyshyn I. Componential analysis of English terms in athletics. *Закарпатські філологічні студії* 2(34). 2024. С. 90-94. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.34.2.15>
11. 7 Reasons to Learn Ukrainian. *Ukrainian Lessons*. URL: <https://www.ukrainianlessons.com/7-reasons-to-learn-ukrainian/> (accessed 21.04.25)
12. Seven voices: Foreigners embrace Ukrainian language in act of solidarity. *Chytomo*. URL: <https://chytomo.com/en/seven-voices-foreigners-embrace-ukrainian-language-in-act-of-solidarity/> (accessed 21.04.25)

ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-18>

ДЕЯКІ СТОРІНКИ ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ГРАФІКИ

Берlach О. П.

кандидат архітектури, доцент,

доцент кафедри образотворчого мистецтва

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Українська графіка бере свій початок з глибини віків. Поява рукописної книги в Київській Русі в XI–XII ст. дала плідний ґрунт для розвитку графіки як виду мистецтва. Художники оздоблювали книги орнаментальними заставками, вигадливими заголовними літерами (ініціалами), сторінковими ілюстраціями (мініатюрами), а також численними дрібними малюнками на берегах сторінок. Українська графіка, маючи довгу та складну історію, є не лише одним із найдавніших образотворчих мистецтв, вона є своєрідним віддзеркаленням духовного, культурного та історичного життя українців, її естетичні, а разом і комунікативні якості виконують роль вагомого мистецького та інформативного містка в часовому та просторовому вимірі, а художня вартість краших взірців виводить українське мистецтво графіки в один ряд з найвищими досягненнями світового графічного мистецтва [2, с. 9].

Минаючи періоди занепаду та розквіту, українська графіка розвивається від примітивних наскельних рисунків й орнаментики трипільської кераміки до блискучих взірців книжкової гравюри та естампа XVI–XVIII століть, виступаючи багатим мистецько-вартісним історичним підґрунтям для активного сплеску естетично-функціональних графічних пошуків XX століття. До ранніх творів графічного мистецтва належать пам'ятки, що з'явилися ще в часи феодальної роздробленості, де заклалися основи власне української графіки. Такими є дві мініатюри Хотинського служебника із зображенням Іоана Золотоустого і Василя Великого та Оршанського євангелія, створені ще до початку XIII ст. [2, с. 9].

Найвищим досягненням XIV ст. в українській графіці є Галицьке євангеліє з зображенням чотирьох євангелістів. Визначним твором української графіки XVI ст. є написане на Волині Пересопницьке євангеліє, одне з перших перекладів тексту на давньоукраїнську мову.

Гадають, що автором мініатюр був переписувач книг Михайло Васильович Попович з міста Пересопниця [2, с. 9].

Діяльності видатного друкаря Івана Федорова завдячує Україна появою й поширенням друкованої книги. Книги, видані Федоровим у Львові та Острозі, відкрили нову добу в культурному русі.

Художнє оздоблення «Апостола» (1574 р.), Острозької біблії (1581 р.) відзначалося високою майстерністю друкування.

Діяльність Федорова знайшла щедрий ґрунт в Україні. Заснування братських шкіл, розгортання полемічної боротьби з католицизмом та унією в умовах визвольного руху вимагали друкованих книг, підручників, словників. Друкована книга відкривала широкі можливості духовного збагачення народу. Найбільшим центром книгодрукування стала друкарня Києво-Печерської лаври, відкрита у 1616 р. [7, с. 77].

Друга половина XVII – XVIII ст. були «золотим віком» української гравюри, одним з періодів її найвищого розквіту. В той час в Україні працювала блискуча плеяда граверів – О. Тарасевич, І. Щирський, Н. Зубрицький, Г. Левицький, брати Гочемські, майстерність яких була відома далеко за межами України. Активізувала свою діяльність друкарня Києво-Печерської лаври, книги якої розходилися по всіх слов'янських країнах. Українських граверів запрошують до Москви гравірувати царські портрети та видавати книжки [4].

Чудовими майстрами мідіориту були Олександр та Леонтій Тарасевичі. Обидва митці вчилися у Німеччині [2, с. 10]. Тарасевичі вправно володіли технікою різцевої гравюри на міді.

Кінець XVIII та XIX століття – час, доволі несприятливий для розвитку книги та книжкової графіки в Україні. Царська цензура та заборони зумовлювали існування української книги, за висловом С. Єфремова «в тісних рамках» [3, с. 23]. Рідкісні українські видання з'являлись зазвичай у вигляді дешевих брошур з «мало мистецькими» ілюстраціями чи зовсім без оформлення. Власне, це був період чіткого розмежування «високого» мистецтва від «низького», тобто ужиткового, охрещеного ремісництвом. До переліку «низького» мистецтва, на жаль, потрапила і книга, а зі зниженням вимог до її естетичного вигляду, відповідно, значно знижується й рівень її оформлення. Подібний стан у підході до оформлення спостерігався по всій Європі. Як влучно зауважив Є. Антонович, «...в кожную добу живе відповідне до доби мистецтво... і мистецький вигляд книги міняється в залежності від тої доби, в якій книжка появляється...» [1].

Перша половина XIX ст. – це період, ознаменований розвитком книжкової і станкової графіки. Цьому сприяло широке впровадження нової техніки – літографії. Літографія не була такою трудомісткою, як дереворит або мідьорит, чим давала можливість порівняно швидко репродукувати твори живопису і в такий спосіб ширше їх популяризувати. Освітнє значення літографії в умовах XIX ст. має неоціненне значення.

Вперше малюнки на літографському камені почали виконувати у Львові (1822 р.), Києві (1828 р.), Миколаєві (1828 р.) та Одесі (1829 р.). У Львові працювали талановитий український майстер-самоук Іван Вендзилович і приїжджі графіки – чехи Йосип Свобода й Кароль Ауер. Й. Свобода створив цікаві літографії на теми історії України: «Козаки з Чигирини в Стамбулі», «Сава Чалий, запорозький козак», «Настя Лісовська, дружина Сулеймана II» та ін. [4, с. 42].

Поряд з літографією розвивалися традиційні техніки графіки – офорт і станковий малюнок. Чільне місце тут належало Т. Шевченку. Великої пошани заслуговують його серії офортів «Живописна Україна», «Дари в Чигирині» та ін. Великих успіхів у графічних мистецтвах досягли також І. Сошенко, Д. Безперчий, О. Кунавін, В. Штернберг. До першого видання «Кобзаря» (1840 р.) Штернберг вигравірував офорт, в якому зобразив сліпого кобзаря з поводирем [4, с. 45].

«Кобзар» поширювався на Україні і в рукописах. Пристрасна революційна поезія Шевченка відразу привернула увагу демократично настроєних митців. Відомий ілюстратор харківського альманаху «Молодик» М. Башилов разом з Я. де Бальменом виконали пером у 1844 р. понад 90 малюнків до одного з рукописних «Кобзарів» [4, с. 43].

У другій половині XIX на початку XX ст. графічне мистецтво зазнало помітних змін. У графіку влилося нове численне покоління майстрів демократичного напрямку. Рисунки й гравюри стали різноманітнішими за жанрами і щодо технік виконання. Поряд з традиційними видами графіки (книжкової і станкової) набувають значного поширення і нові – журнальна й газетна [2, с. 12].

Незважаючи на цензурні утиски, графіка розвивалася в тому ж демократичному руслі, що й живопис, доповнюючи його й збагачуючись сама.

Таким чином, українська графіка знайшла своє логічне продовження в діяльності митців наступного покоління, досягла великих здобутків і стала в рівень розвитку світового мистецького процесу.

Література:

1. Антонович Є. А. Художні техніки у школі. К.: ІЗМН, 1997. – 312 с.
2. Берlach О. П. Графічні техніки в образотворчому мистецтві : навчальний посібник. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2022. 103 с. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/handle/123456789/20671>
3. Куленко М. Основи графічного дизайну. К.: «Кондор», 2006. С. 21-28.
4. Резніченко М.І., Твердохлібова Я.М. Художня графіка. – Тернопіль: Навчальна книга: «Богдан», 2011. – 272 с.
5. Рибін С.В. Матеріали і техніки рисунка. Харків. Вісник ХАДіМ – 2011. С. 46-52.

6. Тимошик М. С. Істрія видавничої справи: Підручник. К.: Наша культура і наука, 2003. – 496 с.
7. Хмельовський О., Костукевич С. Графіка й основи графічного мистецтва. Луцьк.: ЛДТУ, 2003. С.76-112.
8. Шевченко В. Е. Видавнича марка (логотип) як показник стилю друкованого видання: Текст лекцій. К.: Інститут журналістики, 2003. – 32 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-19>

ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Загребельна І. В.

студентка II курсу

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

Актуальність дослідження. У контексті війни та втрати матеріальних архівів, особливо на окупованих територіях, мистецтво, зокрема кіно, стає не лише засобом рефлексії, а й своєрідним архівом у дії. Воно документує, реконструює, осмислює те, що могло б бути забутим. Тому нам важливо звертати увагу на сучасні українські документальні фільми адже саме вони дають змогу прослідкувати, як з окремих історій складається, зберігається та передається наша історична пам'ять.

Мета дослідження. Визначити роль кінематографу у формуванні збереженні історичної пам'яті на підставі аналізу сучасних українських документальних фільмів.

Виклад матеріалу. Проблемою пам'яті активно й охоче займалися такі дослідники, як Моріс Альбвакс, Ян та Алейда Ассмани, П'єр Нора, Пол Коннертон та інші. До поняття «колективної пам'яті» вперше звертається французький соціолог Моріс Альбвакс у 1930-х роках. За його уявленнями, колективна пам'ять – це система уявлень про минуле, що формується й підтримується соціальними групами: індивід пам'ятає не ізольовано, а лише в рамках групового контексту. Ян Ассман, німецький єгиптолог та культуролог, розвинув теорію колективної пам'яті Альбакса. Дослідник розділив колективну пам'ять на комунікативну та культурну. Культурна пам'ять є частиною колективної, але стосується культурних аспектів, таких як мова, мистецтво, звичаї, традиції та цінності. Поряд з цим було виведено поняття «історичної пам'яті», дослідження якої стали продовженням

теорії про колективну пам'ять. Історична пам'ять не є історією, хоча й зосереджується на конкретних подіях, фактах і особах, які мали значення для історії певної спільноти або нації. Це сукупність уявлень про соціальне минуле, які існують в суспільстві на масовому та індивідуальному рівнях, з урахуванням їх когнітивного, образного та емоційного аспектів.

Кіно є однією з форм колективної пам'яті, адже образи минулого та зібране знання про минуле передаються та підтримуються через відтворення. Пам'ять робить нас тим, чим ми є, вибудовуючи нашу ідентичність і визначаючи нашу приналежність до певної спільноти, групи, громади, міста, нації чи країни. Завдяки кінематографу ми можемо зберігати та передавати уявлення про певні події. Якщо кіно є однією з форм колективної пам'яті, то конкретно документальний кінематограф – це одна з форм саме історичної пам'яті. Документальний кінематограф найкраще закарбовує уявлення про важливі події минулого. Важливо розуміти, що дивлячись документальний фільм, ми маємо змогу особисто «споглядати» події, певною мірою проживаючи відображений у кіно досвід, внаслідок чого краще закарбовуємо у свідомості образи цього «досвіду».

Для кращого розуміння пам'яті, яку ми передаємо наступним поколінням, можна провести аналіз сучасних українських документальних фільмів. Для об'єктивного дослідження, в якості добірки для аналізу ми візьмемо 8 фільмів, що стали лауреатами премії «Золота дзига», яка проводиться з 2017 року та присуджується за професійні досягнення у розвитку українського кінематографу. Це фільми-лауреати у номінації «Найкращий повнометражний документальний фільм» з 2017 до 2024 років включно, а саме: «Головна роль» Сергія Буковського (2017), «Будинок «Слово»» Тараса Томенка (2018), «Міф» Леоніда Кантера та Івана Яснія (2019), «Співає Івано-Франківськтеплокомуненерго» Надії Парфан (2020), «Земля блакитна, наби апельсин» Ірини Цілик (2021), «Цей дощ ніколи не скінчиться» Аліни Горлової (2022), «Ми не згаснемо» Аліси Коваленко (2023), «20 днів у Маріуполі» Мстислава Чернова (2024). Розберемо окремо кожен фільм та історії, про які в них йдеться.

Отже, фільм *«Головна роль»*. Стрічка розповідає про матір режисера Сергія Буковського, відому українську акторку Ніну Антонову. Її особиста біографія переплітається з історією радянського кіно, театру, культури мовчання й жертвності. Фільм досліджує родинну пам'ять, інтимне протиставлення публічному образу. Це приклад переосмислення жіночої ролі в історії культури та її розвитку української культури певного етапу.

«Будинок *«Слово»*». Стрічка присвячена харківському будинку, де в 1920–30-х роках мешкали українські письменники та митці, які стали жертвами сталінських репресій. Через архітектуру подається матеріальне втілення культурної пам'яті, простір стає свідком трагедії

нації. Локальна історія будинку розкриває цілий пласт втраченої української інтелігенції.

«*Міф*». Документальний фільм про Василя Сліпака – всесвітньо відомого оперного співака, соліста Паризької національної опери, який покинув велику сцену, аби стати воїном і віддав життя, захищаючи Україну. Через поєднання мистецтва й війни фільм героїзує особистість, трансформуючи індивідуальну біографію в національний міф.

«*Співає Івано-Франківськтеплокомуненерго*». Фільм зображує будні працівників комунального підприємства, які створили власний хор. Через їхню музику та повсякденну роботу стрічка розкриває життя звичайних людей, їхню відданість справі та прагнення до творчості.

«*Земля блакитна, ніби апельсин*». У фільмі йдеться про сім'ю, яка живе в так званій «червоній зоні» Донбасу, де вже шостий рік тривають воєнні дії. Буденність для цивільних людей у прифронтовій зоні докорінно змінилася. 36-річна Ганна сама виховує чотирьох дітей. Обстріли у Красногорівці, де живуть герої стрічки, не припиняються. Але, попри всі труднощі, ця родина є дуже дружною і життєрадісною. Мама й діти мають захоплення, грають на музичних інструментах і, що найцікавіше, знімають самотужки фільми про своє життя під час війни.

«*Цей дощ ніколи не скінчиться*». Сім'я 20-річного Андрія Сулеймана переїхала до України, коли жити в Сирії стало неможливим. Але, тікаючи від однієї війни, вони опинились в іншій – на Сході розпочалась російська агресія. Через подорожі головного героя між різними країнами та конфліктами стрічка досліджує теми війни, миру та особистої ідентичності.

«*Ми не згаснемо*». Фільм розповідає історію п'яти підлітків із Луганської області. Вони отримують можливість відкрити для себе інший світ поза війною, коли мандрівник Валентин Щербачов вирішує взяти їх із собою в експедицію до Гімалайських гір. Попри похмуру реальність навколо головні герої мріють вирватись із реальності війни, шукають пригод, протестують та борються із сірістю й нудьгою.

«*20 днів у Маріуполі*». Журналістська хроніка перших днів облоги Маріуполя протягом повномасштабного вторгнення Росії в Україну. Фільм документує жахи війни, страждання мирних жителів та героїзм тих, хто залишився в місті.

Отже, можемо бути певними, що всі фільми розповідають про абсолютно різні історії. Тут як сімейні історії, так і особисті, історія про людей з невеликого підприємства та трагічна історія про ціле місто, обнадійлива історія про групу підлітків та їх мрії, а також історія про групу митців та їх несправедливу трагічну долю. Всі ці історії, місця, події, люди – живі. Кожен кадр із кожного фільму має причину і є наслідком. Ці 8 фільмів – чийсь спогади, якими автор поділився з глядачем, а відтепер споглядач стає частиною цього спогаду; він носить у собі це видовище і таким чином продовжує зберігати та пам'ятати чийось історію. Проте можливо це лише тоді, коли історії розказані та

зображені. Ось чому кіномограф, в особливості документальний, має настільки важливу роль у нашому сучасному світі. Він зберігає, розповідає та висвітлює спогади. А ці спогади-історії і є нашою історичною пам'яттю. Історична пам'ять – калейдоскоп, який складається з безлічі яскравих частинок-історій і разом вони утворюють одне велике ціле.

Література:

1. Erll A., Nünning A. Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook. Berlin: Walter de Gruyter, 2008. 449 с.
2. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають. Київ: Ніка-Центр, 2004. 184с.
3. Нора П. Теперішнє, нація, пам'яті. К.: ТОВ Вид-во «КЛІО», 2014. 272 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-20>

ЛІТЕРАТУРА ЯК СВІДОК ІСТОРІЙ ТА БОЛЮ

Захарченко-Королевська А. О.

студентка IV курсу

Інститут філософії та освітньої політики

*Українського державного університету імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

Існує багато способів завдяки яким можна дізнатися про минулі історичні події, починаючи від археологічних розкопок, документів, закінчуючи витворами мистецтва. Картини, література, театр та музика надає можливість відчувати дух вже минувших подій, особистісні переживання та біль авторів. У цьому і полягає основна цінність мистецтва: відобразити не лише факт події, а й ставлення автора до неї.

Завдяки літературі читач торкається думок автора, його страхів, його болю та внутрішніх переживань. Ми помічаємо як певні історичні події залишили відбиток на його подальшому житті, завдали травматичного досвіду, який продовжує впливати на нього упродовж всього життя. Читач осмислює не лише сухі хронологічні факти, а і її емоційну складову. Не менш важливими є літературні твори попередніх століть, адже вони і досі переплітаються з проблемами сучасності через циклічність історії.

В цьому контексті Жан-Поль Сартр заважував, що художні твори – це не лише естетичні об'єкти, а акти комунікації, які впливають на читача і світ. Його концепт «ангажованої літератури», є інструментом свободи: вона покликана пробуджувати свідомість читачів, змушуючи

їх осмислювати власну свободу і брати відповідальність за свої дії. І тут заклик письменника виражається не лише в спонуканні читача до дії, але й є прикладом для інших письменників бути активними учасниками суспільного життя, використовуючи слово як інструмент зміни світу. В його баченні література не може залишатися поза контекстом і не може бути ізольованою від соціальних, політичних чи економічних умов, а тому завжди відображає реальність. Через власну прозу, драматургію і критику Ж.-П. Сартр показав, як література може допомогти людині осмислити своє існування, протистояти абсурду і боротися за справедливість.

«Поза межами болю» Осипа Турянського [4] показує нам як у албанських горах з 60 тис. полонених 45 тис. померло від холоду, голоду та від болю побаченого. Автор був одним з тих, кому вдалось вижити та пройти крізь божевілья та смерть. Письмо стало способом боротьби з травматичним досвідом та методом нести пам'ять про тих, хто загинув. Поема будується навколо семи полонених, які опинилися на межі виживання, коли навіть свідомість виступала проти них. Товаришів поріднило спільне горе, вони дивилися в очі смерті і стають схожими на живих трупів. У той час як вони танцювали заради того, щоб вижити, інші в іншому куточку планети танцювали на балах заради того, щоб згаяти час, щоб витратити власне життя. Головні герої перебували на волосині до божевілья, зневірені вони мали дивитися на смерть товаришів. Після пережитого О. Турянський знову і знову бачить обличчя своїх товаришів уві сні, проте лише письмо залишається надійним прихистком аби вкрай не втратити здорового глузду.

Твір занурює у страждання Першої світової війни, він висловлює душевний біль як героїв, так і автора. Завдяки ньому ми заглиблюємось у жахливі події та переживаємо їх разом з автором.

«Я (Романтика)» Миколи Хвильового є новелою, яка показує як психіка реагує на травматичні історичні події. І хоча твір написаний не з життя, проте він дає змогу побачити інший метод опрацювання психікою ситуацій. Автор зображує чекіста, який мусить відправляти людей на розстріл і у зв'язку з чим відбувається роздвоєння головного героя: «Я – чекіст, але і людина» [5]. Система змусила його зрадити власні моральні принципи і врешті-решт вбити власну матір заради ідеї. Автор рефлексує над фанатизмом, знеособленням та моральними втратами, які стали наслідком політичних змін.

«Крах людини» Дадзая Осаму є твором післявоєнної Японії і відображає депресію, тривогу, деструктивну поведінку та суїцидальні думки. Текст написаний у вигляді щоденників, що дає нам змогу глибше зануритися у емоційну складову та внутрішній світ головного героя. Автор показує не війну безпосередньо, а її наслідки – апатію, відчуження, втрату сенсів та самого себе.

Таким чином, мистецтво в цілому, а література, зокрема – це не просто форма вираження, а і ключ до розуміння глибших сенсів

історичних подій, до осмислення травм і пошуку гуманності серед трагедій. У контексті теперішньої російсько-української війни згадані теми є особливо актуальними для українців. Біль потрапляння у полон, де останньою згадкою і надією життя є власна сім'я. Роздвоєння особистості через жорстокість подій, що відбувається, нездатність психіки опрацювати все належним чином. Та важкість морального емоційного стану у післявоєнні роки, коли все закінчилось, проте все одно продовжує впливати на життя інших, на їхню творчість, посилюючи апатію, відчуження та втрату сенсів.

Прикладом цьому може бути літературне відтворення війни Сергієм Жаданом. В романі «Інтернат» [2] він майстерно передав атмосферу війни через деталізовані описи ландшафту, туману, пронизливого холоду, голоду та хаосу. Його стиль відрізняється поетичною чуйністю жорстким реалізмом, що дозволяє прочитати «з зими на Донбасі» дещо шокує. І в цих умовах головний герой Паша, що уособлює кожного «пересічного українця», не хоче бути героєм, а просто намагається робити правильний вибір та робити те, що під силу людині в умовах болю, страждань та руйнації. «Інтернат» є характеристикою буття українців на сьогоднішній день. Ті три дні, які описані в романі тягнуться вже понад два роки, все більше занурює в атмосферу, далеко не книжкового, відчаю.

Література допомагає не лише зберегти пам'ять про історичні події, а і передати найглибші переживання, які залишає по собі епоха насильства. Згадані твори не лише про факт минулого, а і про те, як жорстокі умови видозмінюють нашу свідомість, знищують та оголюють вразливі частини людини.

Література:

1. Дадзай О. Крах людини. Житомир : Морфеус, 2023. 107 с.
2. Жадан С. Інтернат. Харків, Meridian, 2022. 336 с.
3. Сартр Ж.-П. Що таке література? Neoclassic, 1996. 448 с.
4. Турянський О. Поза межами болю. Київ, Віхола, 2023. 176 с.
5. Хвильовий М. Я (Романтика). Вибрані твори (Відомі та незвідані). Київ, 2023. 232 с.

КРЕМЕНЕЦЬКА ШКОЛА МИСТЕЦТВ ЯК ОСЕРЕДОК ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА

Легкун О. Г.

*кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри мистецьких дисциплін та методик їх навчання
Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія
імені Тараса Шевченка*

Матвійчук І. Р.

*студентка I курсу магістратури факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки,
концертмейстерка циклової комісії музичних дисциплін
Фаховий коледж Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної
академії імені Тараса Шевченка
м. Кременець, Україна*

Одним із головних завдань вітчизняного музикознавства є вивчення історичного розвитку та сьогодення регіональної музичної культури й освіти. Культурні та освітні реформи в Україні зумовили зацікавлення науковців до дослідження традицій, досвіду та інновацій у галузі початкової музичної освіти.

Діяльність Кременецької музичної школи Тернопільської області знайшла відображення на шпальтах регіональної преси у дописах В. Войтка, Р. Ленчука, Г. Чернихівського та інших. Однак, розвиток фортепіанного виконавства на Кременеччині не ставав об'єктом спеціального наукового дослідження.

Мета дослідження – визначити роль Кременецької школи мистецтв як осередку професіоналізації фортепіанного мистецтва.

Основним центром музичної культури міста Кременець є школа мистецтв, яка по праву має статус однієї із кращих шкіл естетичного виховання Тернопільської області.

Першим директором Кременецької музичної школи, яка була організована у 1939 році, був П. Зон. П'ятеро педагогів, серед яких М. Чистосердова (випускниця Петербурзької консерваторії по класу А. Рубінштейна), К. Кузнецова (випускниця Львівської консерваторії) навчали 17 учнів гри на фортепіано, скрипці та духових інструментах. Поступово розширюється викладацький склад, збільшується кількість дітей, які виявили бажання опанувати гру на певному музичному інструменті й отримати основи музичної освіти. На 1 вересня 1940 року у школі працювало 15 викладачів, серед яких піаністи: Є. Крха, С. Цендер, М. Чистосердова [3, с. 6].

На жаль, під час Другої світової війни наприкінці червня 1941 року навчальний заклад припиняє свою роботу.

Рішенням Виконкому Тернопільської обласної Ради депутатів трудящих від 2 червня 1944 року було відкрито Кременецьку музичну школу [4, арк. 29 зворот], хоча навчання в ній розпочалося 5 квітня. На посаду директора музичної школи було призначено І. Гіпського, який очолював колектив упродовж 32 років. На фортепіанному відділі працювали викладачі: М. Чистосердова, О. Григорович, З. Васільєва, Н. Вишневська, Й. Рутковський [4, арк. 34].

Завдяки організаторському таланту керівника було відкрито нові спеціальності, створено учнівські оркестри та ансамблі, колективи художньої самодіяльності.

У 1945/46 н.р. засновано духовий оркестр (кер. Ю. Гойдало), у 1951 – перший на Тернопіллі дитячий оркестр народних інструментів (кер. С. Пендюра), у 1955 – вперше в області відкрито у музичній школі клас віолончелі. У 1956 році з ініціативи І. Гіпського організовано симфонічний оркестр. У 1949 р. на базі школи відбулася перша обласна конференція учителів музичних шкіл, що засвідчило високопрофесійну діяльність педагогічного колективу [2, с. 92].

Учні та викладачі фортепіанного відділу школи провадять цикли культурно-просвітницьких концертів для учнів та жителів міста. Так, 17 жовтня 1949 р. відбувся концерт пам'яті Фридерика Шопена. Виконання випускником Л. Гіпським Етюдів ор. 10 №12, Полонезу ор. 40 №1, Вальсу ор. 64 №7, Фантазії-експромту ор. 66 свідчить про професійний рівень виконавської майстерності.

Завдяки архівним документам довідуємося про склад учнівського колективу музичної школи у 1949 році. Із загальної кількості 149 учнів на фортепіанному відділі навчалося 73 здобувачі. Вагомих успіхів у навчанні досягли Г. Лисенко, Н. Данилевич, В. Андрієвська, О. Бінська, Н. Польова [5, арк. 15].

Нове покоління викладачів – колишніх випускників школи – внесли значний внесок у музичне виховання учнівської молоді, дбайливо зберігаючи традиції своїх попередників. Серед них: С. Андрущенко, М. Баскакова, Н. Огнєнко, Г. Козачок, Т. Лірська, О. Ромашевська, Г. Сазанська, Л. Урлюк, А. Фурманчук, Л. Шурак та інші. Згодом педагогічний колектив поповнили випускники Тернопільського музичного училища: Л. Ковальчук, Л. Матерська, Н. Попенко, Н. Хомишина та інші.

У різний час фортепіанний відділ очолювали: С. Андрущенко, М. Баскакова, Н. Камінська, Л. Ковальчук, Г. Козачок. Сьогодні відділом керує старший викладач Т. Метельська.

У 1967 році на базі фортепіанного відділу було проведено семінар викладачів музичних шкіл Тернопільської області. В 1973 році – семінар-практикум викладачів фортепіано та струнних інструментів, у якому взяли участь викладачі Київської консерваторії Юрій Полянський

та Ігор Рябов. Сьогодні відділ співпрацює у сфері мистецької, наукової, навчально-методичної та концертної діяльності із викладачами Рівненського музичного фахового коледжу та Тернопільського мистецького фахового коледжу імені Соломії Крушельницької.

Педагоги постійно удосконалюють методику викладання фортепіано, оволодівають інноваційними формами роботи з учнями, систематично підвищують фахову кваліфікацію. Традиційними стали проведення відкритих уроків, майстер-класів, відвідування методичних семінарів та вебінарів, які сприяють підвищенню професійного рівня викладачів та поширенню власного педагогічного досвіду. Сольні виконавці, фортепіанні дуети та квартет викладачів є постійними учасниками звітних концертів школи, творчих заходів.

Кращі вихованці фортепіанного відділу стали лауреатами і дипломантами міжнародних, всеукраїнських, обласних і регіональних конкурсів. Приміром, на обласному конкурсі «Творчість юних – 2025» призові місця отримали: Т. Тарасюк (І місце, викл. Т. Метельська), О. Зінькова (ІІ місце, викл. Н. Кравчук).

Успішною для учнів фортепіанного відділу стала участь у XXI обласному двотуровому конкурсі юних піаністів ім. В. Барвінського (Тернопіль, 2025): І місце – В. Гураль (викл. Н. Мощенко), ІІ місце – С. Путькалець (викл. К. Оболончик), ІІІ місце – М. Велічук (викл. В. Остапчук) [1].

Кременецька школа мистецтв за 85 років діяльності фортепіанного відділу випустила понад 900 учнів, виховала кілька поколінь талановитих особистостей, майже третина з яких стали професійними музикантами та науковцями.

Серед випускників фортепіанного відділу Н. Очеретовська – докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського; М. Скібінецька – викладачка Львівської музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької (нині Львівський державний музичний ліцей імені С. Крушельницької); Б. Сегін – композитор та музичний менеджер, лауреат премії імені Левка Ревуцького (2004) та Бориса Лятошинського (2019); О. Шак – заслужений артист України, композитор та співак; Т. Прокопович – кандидатка мистецтвознавства, доцентка та Ж. Даюк – кандидатка педагогічних наук, доцентка Рівненського державного гуманітарного університету; О. Легкун – кандидатка мистецтвознавства, доцентка Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Тараса Шевченка; А. Іванюшенко – викладачка Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, керівниця Оркестру барокової капели Академії; Н. Галактіонова – професорка Музичної академії в Брюсселі та інші.

Отже, діяльність фортепіанного відділу Кременецької школи мистецтв відіграє важливу роль у формуванні музичної освіти та

культури регіону, є вагомим осередком професіоналізації фортепіанного мистецтва. Високопрофесійна діяльність педагогів у вихованні юних піаністів представлена нагородами учнів за участь у численних конкурсах та фестивалях.

Випускники відділу працюють сьогодні у школах мистецтв, мистецьких фахових коледжах, закладах вищої освіти різних регіонів України та за кордоном.

Література:

1. Кременецька школа мистецтв ім. М. Вериківського. URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100057530735534> (дата звернення: 10.04.2025).
2. Легкун О. Г. Внесок Івана Гіпського у розвиток музичної культури Південно-Західної Волині 30–50-х років XX століття. *Проблеми українського державотворення: історія і сучасність* : матеріали Міжнар. наук.-краєзн. конф., 5–8 черв. 2007 р. Т. 2. Житомир : М. Косенко, 2007. С. 88–94.
3. Наказ № 47 від 1 вересня 1940 року. Книга наказів по Кременецькій музичній школі. С. 6.
4. Паспорти на музичні школи Тернопільської області. *Держархів Тернопільської обл.*, Ф. р-1787. Оп. 1. Спр. 2. 34 арк.
5. Протоколи педагогічної ради і обстеження музичних шкіл області за 1948–1950 рр. *Держархів Тернопільської обл.* Ф. р-1787. Оп. 1. Спр. 51. 63 арк.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-22>

ФОТОГРАФІЯ ЯК ІНСТРУМЕНТ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ТРАВМИ В УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ВОЄННОГО ЧАСУ

Марченко В. С.

студентка II курсу

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

Повномасштабне вторгнення росії в Україну спричинило не лише фізичні руйнування, але й колективну травму, яка потребує культурологічного осмислення та репрезентації. Війна залишає по собі глибокі як індивідуальні, так і колективні травматичні переживання. У цьому контексті фотографія постає не лише засобом інформування чи документування, але є потужним культурним інструментом, що фіксує,

інтерпретує і транслює травматичний досвід. Через зображення руїн, тіл, поглядів, порожнечі або прощань українська фотографія війни констатує факт і формує емоційну пам'ять покоління.

Метою даної розвідки є аналіз ролі фотографії як візуального медіуму, що документує, осмислює та репрезентує травматичний досвід українського суспільства в умовах війни, а також аналіз функціонування фотографії як інструменту (зосередившись на її здатності поєднувати документальність і художність, формувати візуальну пам'ять про війну, а також впливати на колективне осмислення пережитого досвіду).

Травма, як особливий феномен культурно-історичного досвіду, має складні відносини з візуальною репрезентацією. XX століття, що стало часом соціальних експериментів та великих катастроф, називають посттравматичним періодом, коли після подій двох світових воєн під сумнів було поставлено гуманізм і саму культуру загалом. Такий масштаб страждань перевищував перцептивні можливості людини, створюючи особливий тип спогадів, які не асимілювалися свідомістю. Травматичний досвід характеризується тим, що події не переживаються повністю в момент їх виникнення, а отримують своє значення в ретроперспективі. І тому в нагоді стає фотографія: створити візуальні образи, які буде осмислено й інтерпретовано лише згодом.

Культурна травма в умовах війни виникає як результат руйнування базових соціокультурних структур, що формують колективну ідентичність. Згідно з дослідженнями американського соціолога Рона Айермана (Ron Eyerman), культурна травма потребує репрезентативних механізмів для інтеграції в колективну свідомість [6]. Фотографія в цьому сенсі виконує три ключові функції: документування через створення візуальних доказів, що запобігають запереченню травматичного досвіду (наприклад, фото наслідків обстрілів у Бучі); символізація та перетворення конкретних образів на узагальнені метафори страждання (зображення зруйнованих житлових будинків як символ втраченої безпеки); терапевтичний ефект, який досягається через публічну демонстрацію фотографій та колективний катарсис (як це описує Джеффри Александер у дослідженнях про роль мистецтва у подоланні травми).

Фотографія в умовах культурної травми виступає медіатором між індивідуальним і колективним, між реальністю і її інтерпретацією. Вона не лише фіксує травму, але й формує інструменти для її подолання через створення спільних візуальних кодів, що об'єднують суспільство. Як зазначає український дослідник Павло Горностай, саме такі практики допомагають перетворити «непроговорену» травму на частину культурної пам'яті, забезпечуючи основу для відновлення ідентичності [3].

З початком повномасштабного російського вторгнення українські фотографи реагували на воєнну травму по-різному: хтось активно фіксував події, зокрема на передовій, хтось довго приходив до тями,

рефлексуючи пережите. Відмінність підходів відображається у варіативності візуальних стратегій репрезентації травми. Так, важливим явищем стала виставка «Спалах» в Українському домі [2], що зібрала понад 500 робіт майже 50 українських авторів, які з різних боків розповідають про сучасну українську історію. Куратор експозиції Олександр Соловійов, який раніше досліджував історію української фотографії за 30 років незалежності, зазначає принципову відмінність воєнної фотографії: «Якщо живописець довго переосмислює, фотограф знімає швидко». Ця специфіка робить фотографію особливо цінною, для фіксації та осмислення травматичного досвіду в режимі «тут і зараз», коли немає часу на оцінку, рефлексії, власну неспроможність.

На основі аналізу представлених на виставці «Спалах» робіт можна виділити кілька основних підходів до репрезентації воєнної травми в українській фотографії: документальна фіксація або пряма візуальна документація бойових дій, побуту військових та цивільних, наслідків бойових дій та загальної атмосфери. Прикладом є роботи Дмитра «Ореста» Козацького, який показав світові героїв «Азовсталі», створивши візуальні образи опору та страждання; емоційно-атмосферні образи, ті фотографії, що передають загальний настрій воєнного часу, прикладом яких є серія «Війна» Олександра Гяделова. Такі роботи не стільки документують конкретні події, скільки створюють емоційний простір для осмислення колективної травми; метафоричні образи, що демонструють роботи, які використовують візуальні метафори та символи для передачі непрямым чином того, що складно показати безпосередньо; рефлексивна фотографія – роботи, які не лише фіксують наслідки війни, але й створюють візуальний простір для рефлексії над травматичним досвідом, дозволяючи глядачеві стати співучасником процесу осмислення травми, наприклад фото одних з найвідоміших військових фотографів України Влади та Константина Ліберових.

Особливий інтерес представляють фотографічні стратегії, що дозволяють працювати з досвідом, який за своєю природою опирається на репрезентації. Українські фотографи розробили оригінальні підходи до цієї проблеми.

Роботи Олександра Гяделова, який ще 30 років тому показував серії з першої чеченської та югославської війни, демонструють важливість досвіду в роботі з військовою травмою. Його фотографії відрізняються глибоким гуманістичним поглядом, який не просто фіксує наслідки війни, але й привертає увагу до людської гідності в умовах страждання. Фотографії Дмитра Козацького, зроблені в умовах облоги «Азовсталі», є прикладом того, як документальна фотографія може поєднувати свідчення та художнє осмислення. Перебуваючи в епіцентрі травматичних подій, автор створив образи, що стали символами стійкості та одночасно візуальними свідченнями травматичного досвіду. Робота Мстислава Чернова, який зафіксував свого колегу Євгена Малолетку під час роботи в зоні бойових дій, представляє

метарефлексивний погляд на роль фотографа як свідка травми. Така фотографія не лише документує події, але й ставить питання про етичну відповідальність того, хто фіксує травматичний досвід інших.

Сьюзен Зонтаг у роботах «Про фотографію» (1977) та «Спостереження за боєм інших» (2003) радикально переосмислює роль військової фотографії як інструменту репрезентації травми [5, 4]. Її тези особливо актуальні для аналізу українського контексту, де фотографія стала ключовим інструментом фіксації та осмислення воєнної реальності. С. Зонтаг наголошує, що фотоапарат фіксує моменти, які «вгрізаються в пам'ять» через свою індексованість (прямий зв'язок із реальністю). Наприклад, згаданий нею знімок Роберта Капи «Смерть солдата-республіканця» (1936) демонструє, як один кадр може стати символом усієї війни. У контексті України це можна співвіднести з роботами фотографів в Маріуполі, де кожен кадр стає «візуальним свідком» травми. Згідно з С. Зонтаг, фото не просто документують події, а конструюють колективну пам'ять. Вона пише: «Люди пам'ятають не подію, а фотографію події». Це особливо важливо для України, де військові знімки (наприклад, з Бучі або Ірпеня) стають частиною історичного наративу. У передмові до українського видання «Спостереження за боєм інших» Борис Філоненко зазначає, що Зонтаг «допомагає зрозуміти, як фотографія формує наші уявлення про війну». Концепція Зонтаг дає інструментарій для аналізу української воєнної фотографії як політичного та культурного явища. Її ідеї про зв'язок між фотографією, пам'яттю та етикою свідчення допомагають зрозуміти, як знімки з фронту формують нову ідентичність українського суспільства в умовах травми. Ця проблематика загострюється в контексті етичних аспектів фотографування людських страждань та руйнувань. У цьому сенсі українські фотографії воєнного часу опиняються перед складним вибором: як зафіксувати жахіття війни, не порушуючи гідності жертв і не перетворюючи трагедію на спектакль.

Таким чином, фотографія в українській культурі воєнного часу виступає не лише як засіб документації історичних подій, але й як потужний інструмент репрезентації, осмислення та переживання травматичного досвіду. Аналіз робіт сучасних українських фотографів демонструє, що цей медіум дозволяє працювати з травмою на різних рівнях: від безпосередньої документації до складних метафоричних і рефлексивних практик. Особлива цінність фотографії полягає в її здатності створювати візуальні образи, які можуть функціонувати одночасно як свідчення (документуючи реальні події), як художні твори (пропонуючи естетичне осмислення травматичного досвіду) і як терапевтичні інструменти (сприяючи процесам колективного переживання травми). Перспективним напрямком подальших досліджень є аналіз довгострокового впливу воєнної фотографії на формування колективної пам'яті та ідентичності українського

суспільства, а також розробка етичних принципів роботи з візуальними репрезентаціями травми в публічному просторі.

Література:

1. Батлер Дж. Фрейми війни. Чиї життя оплакують? / пер. Ю. Кравчук. Київ, Медуза, 2016. 340 с.
2. Виставка «Спалах. Українська фотографія сьогодні». URL: <https://www.uadim.in.ua/podiyi/spalakh.-ukrainska-fotohrafia-sohodni>
3. Горностаї П. Історико-культурна картина світу та історична травма українців. Проблеми політичної психології, 2024, 15: 7-29
4. Зонтаг С. Спостереження за болем інших. К., IST Publishing, 2025. 144 с.
5. Зонтаг С. Про фотографію. К., MOKSOP, 2024. 244 с.
6. Cultural trauma: Ron Eyerman and the founding of a new research paradigm : UEL Research Repository. URL: <https://repository.uel.ac.uk/item/8442q>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-23>

ГЕЙМІФІКАЦІЯ КАТАКЛІЗМІВ: УКРАЇНСЬКІ ВІДЕОІГРИ, СТВОРЕНІ НА ОСНОВІ ІСТОРИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

Мимрук О. В.

*аспірант кафедри філософської антропології,
філософії культури та культурології*

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

Відеоігри як інтерактивна форма творчості, що потребує постійної взаємодії гравця з віртуальним середовищем, часто опирається на реальні історичні події [1, с. 532-564]. Розробники відеоігор вміщують гравця у кризові моменти історії або географічні простори, в яких розгортаються важливі для історії катаклізми. Це дозволяє створити контекст, з прив'язкою до світу, в якому реально живе гравець, і розіграти низку драматичних сценаріїв, що вимагатимуть від нього реакції та емоційної залученості. Як і у випадку з кіно – відеоігри часто оперують попкультурними кліше та стереотипами, що асоціюються з різними історичними епохами. З одного боку, це сприяє створенню небуденного антуражу, в який може зануритись гравець і відчувати “дух” епохи. З іншого – це дозволяє популяризувати базові уявлення про важливі події й історичні періоди через упізнавані й тиражовані образи.

Відеоігри від українських розробників також часто залучають історичні теми, що дозволяє зберігати та популяризувати знання про

важливі сторінки української історії. Враховуючи складність історичних процесів на наших теренах, українські розробники мають змогу апелювати до великої кількості катастрофічних подій та катаклізмів як невичерпного поля драматургічного осмислення.

Серія стратегічних ігор в реальному часі “Козаки: Європейські війни” від української студії GSC Game World розповідає про період гетьманської держави та Запорозької січі XVII-XVIII ст. Гравець має змогу обрати одну з 20 держав, серед яких є й Україна, і керувати її армією в сутичках із сусідніми державами [2, с. 22-23]. В одному з режимів відеогри можна командувати Військом Запорозьким і пройти через серію завдань-сценаріїв, заснованих на реальних подіях часів Визвольної війни Богдана Хмельницького. Хоча гра й не наближається до скрупульозної симуляції реальних історичних битв, але все ж дає загальне уявлення про події, що зображуються. Таким чином гравець отримує своєрідний “якір” уваги у формі гейміфікації, що надалі може привести до поглибленого вивчення історичного контексту.

Друга світова як кризовий період не лише для української, але й і світової історії, також потрапив до фокуса уваги українських розробників. Серія тактичних відеоігор “В тилу ворога” від студії BestWay пропонує пограти за солдатів різних сторін конфлікту. В одній із пропонованих кампаній, є можливість узяти участь у боях поблизу села Чепіль Харківської області у 1942 році на стороні радянських військ. Відеоігри цієї серії вирізняються деталізацією менеджменту окремих членів керованого підрозділу, що дає досить правдиве уявлення про військовий побут і матеріальну культуру часів Другої світової. Такий масштаб дозволяє розглядати війну з антропоцентричного боку, відчуті реальну роль окремої людини у масштабних подіях, які змінюють політичну карту світу.

Розробники відеоігор не забувають про історичні катаклізми й вже новітньої української історії. Дія ще однієї відеоігрової серії від вже згаданої студії GSC Game World “S.T.A.L.K.E.R.” розвивається у паралельній реальності нашого часу, але водночас і затримує пам’ять про знакову для сучасної історії України подію – Катастрофу на Чорнобильській АЕС у 1986 році. Гравець потрапляє в альтернативну Зону відчуження довкола зруйнованої атомної станції, яку заповнили небезпечні мутанти, загадкові аномалії та різні озброєні угруповання, що конкурують між собою й переслідують різні цілі. Протагоніст, керований гравцем, потрапляє у небезпечний світ свободи й невизначеності, в якому має стикатися з проблемами виживання, займатися менеджментом ресурсів та вступати в бої з мешканцями аномальної зони [3, с. 241-260]. Світ “S.T.A.L.K.E.R.”, який значною мірою прив’язаний до реальності, стає своєрідною гротескною метафорою колективних страхів українців перших десятиліть незалежності. Занепад звичних соціальних структур, зміна системи економічних зносин, зношування радянської інфраструктури,

непевненість у найближчому майбутньому й інші елементи хаотизації життя – все це виражене у формі віртуального постапокаліптичного простору, що географічно накладається на реальну Зону відчуження й тим самим архівує знання про неї.

Вже з цих прикладів помітно, що історичні відеоігри, створені українськими розробниками на основі подій з української історії, перш за все звертають увагу на катаклізми й кризові явища. Їхній рівень екстремальності й небуденності сприяє побудові ігрового процесу з активною взаємодією, потребою постійного реагування на виклики й доланням різноманітних перепон. Проблематика виживання, ідентифікації загроз, ретельного менеджменту обмежених ресурсів та стратегічного планування в умовах катаклізмів – все це саме собою підказує найдоречніші способи гейміфікації. Аспект освіти й збереження історичної пам'яті у цьому випадку, безумовно, залишається на периферії уваги гравця, але квазіемпіричний досвід занурення у віртуальний простір певної епохи, так чи інакше сприяє додатковому зацікавленню історичним матеріалом [4, с. 180-198].

Відеоігри як сучасний медіафеномен досі перебувають на шляху до всеохопного визнання як повноцінної форми мистецтва [5, с. 6]. Попри те, що відеоігрова індустрія багатьма все ще мислиться як розважальна галузь, її численні продукти вже зараз мають значний вплив на культуру, який може зрівнятися з численними “старими” різновидами творчості. Особливу роль у надбанні цієї символічної ваги мають теми, з якими працюють відеоігри. Тому робота з історичною пам'яттю, травматичними досвідами й катаклізмами, а також їхня належна драматургічна та геймплейна інтерпретація, з часом набуватимуть все більшого значення для цього відносно молодого медіа.

Література:

1. Metzger S. A., Paxton R. J. Gaming history: A framework for what video games teach about the past. *Theory & Research in Social Education*. – 2016. – Vol. 44, No. 4. – P. 532–564.
2. Nguyễn Vĩnh Hoàng Anh. *The representation of European colonialism in Age of Empires III* : дис. ... магістр філософії / Đại học quốc gia Hà Nội. – Hà Nội, 2018.
3. Zabirko O. The Affective Landscapes of STALKER. *History in Popular Cultures*. – 2024. – Vol. 21. – P. 241.
4. Denning A. Deep play? Video games and the historical imaginary. *The American Historical Review*. – 2021. – Vol. 126, No. 1. – P. 180–198.
5. Smuts A. Are video games art? *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*. – 2005. – Vol. 3, No. 1. – P. 6.

СУЧАСНА УКРАЇНЬСЬКА ФОТОГРАФІЯ У СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ: СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ВИМІР

Москвич О. Д.

*кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри культурології*

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

Розвиток фотографії в сучасній культурі відбувався поступово як технічного винаходу, різновиду мистецтва, соціокультурної практики і репрезентанта людської ідентичності. Українська світлина також пройшла свій шлях становлення і теоретичного осмислення, який був зумовлений як світовими тенденціями, так і власними культурними, соціальними, політичними чинниками. Перші фотографічні техніки (геліографія, дагеротипія, калотипія) претендували не лише на об'єктивність, але й на художню виразність [3]. Тому в культурі тривалий час паралельно розвивалися два основні підходи до процесу фотографування: прагнення виразити за допомогою знімку своє відношення до реальності або, навпаки, об'єктивно зображати світ, а право скласти відповідну думку повністю надати реципієнту. Сьогодні більшість дослідників погоджуються, що світлина поєднує в собі ці амбівалентні начала, адже показує дійсність, але такою, якою її не бачили раніше [1, с.104].

Українські ентузіасти з перших років долучилися до світового процесу розвитку фотомистецтва. Інформацію про відкриття Л. Дагера 1839 року подала «Gazeta Lwowska», де було детально описано процес дагеротипії. Професор Львівського університету Й. Глойснер виготовив згідно цих описів дагеротип і сфотографував міські краєвиди, які було виставлено у вітрині книгарні Віняжа і Вільда [5, с. 8]. Особливість і водночас складність розвитку української фотографії зумовлені тим, що українські землі входили до складу держав із різним суспільно-політичним устроєм, культурним та економічним рівнем.

Про сучасну українську фотографію можемо говорити з моменту проголошення незалежності України у 1991 році, коли змінилися не лише вектор розвитку української культури, а й тенденції у світовому артпросторі (диджиталізація). Погоджуємося з Міщенко М., що особливістю українського фотомистецтва 1990-х-2010-х років є двосторонній рух: «у минуле для переосмислення здобутків, і в майбутнє – в контексті розвитку світової культури» [2, с. 29]. Загалом відбувалося піднесення в культурно-мистецькій сфері, зокрема на національному ґрунті. Це простежується в роботах на фотовиставці «Чутливість. Сучасна українська фотографія», яка відбулася в липні

2021 року в Мистецькому арсеналі. Тут було представлено шістсот робіт від шістдесяти двох авторів та художніх об'єднань, які показали шлях українського фотомистецтва протягом тридцяти років незалежності. «Фотографія як документ часу, соціальна критика, спостереження, фантазії, спосіб розповісти про себе – виставка «Чутливість. Сучасна українська фотографія» репрезентує множинність методів роботи з фотографічним медіумом в Україні протягом майже трьох останніх десятиліть. Таке хронологічне рамування не випадкове, фотографія постала як самодостатній вид у системі сучасного українського мистецтва на початку 1990-х років» [6], – наголошують куратори проекту.

З 2014 року, коли розпочалася російська збройна агресія проти України, в український культурний простір увійшла тема війни, а після 24 лютого 2022 року, з початком російського повномасштабного вторгнення в Україну, війна і боротьба стали пріоритетними наративами в українському фотомистецтві. Адже в умовах воєнного стану фотографія стає важливим інструментом опору на культурному фронті. Це підтверджують різноманітні фотопроекти, фотовиставки, публікації у засобах масової інформації, соціальних мережах і культурних медіа. В умовах війни в українському фотомистецтві переважають документальний стиль і концептуальна фотографія (наприклад, школа концептуальної та артфотографії МУРН, заснована С. Мельниченком), адже митці зосереджуються навколо висвітлення воєнних подій в Україні та гуманітарній кризі у зв'язку з обстрілами і окупацією населених пунктів, а також переживанні війни. Протягом 2022 року в Україні та за кордоном було організовано низку масштабних і локальних мистецьких проєктів, які за допомогою світлини показували світу військові злочини, руйнування міст, гуманітарну кризу, особистий досвід і героїчну боротьбу військових. Кожен фотопроект був відображенням подій, мистецькою рефлексією, документом війни і переживанням болю, а також закликом до міжнародної спільноти. Один із проєктів пропонує звернутися до історії, аби усвідомити масштаби війни і знищення українського народу. Національний музей Голодомору-геноциду, за підтримки Міністерства культури та інформаційної політики України і креативного партнера Інформаційної агенції Postmen, презентували виставку «Leica, що бачила Голодомор». Вперше в Україні і в світі відвідувачі побачили альбом із фотографіями Харкова 1933 року і фотоапарат Leica II, яким вони були зроблені». Ці предмети належали австрійському інженерові А. Вінербергеру» [10], – розповідають організатори. Світлини є доказами злочину (саме в інтерпретації, що дає фотографії С. Зонтаг), який продовжується в сучасній війні.

Сьогодні фотографія є особливим художнім літописом в медіакulturі, який охоплює важливі, подекуди болючі, моменти, акцентує увагу. Харківський фотограф П. Чекаль відзняв і опублікував

на медіамайданчику спільноти «Ukrainer» проєкт «Перші 42 дні повномасштабної війни. Щоденник війни». Він розповів: «Зараз війна – буяння документального стилю. Майже всі медіа світу, від «Magnum Photos» до «Time» знімають у моїй країні людей, руїни, життя і смерть... Камера – це інструмент, який вчить людей бачити без камери» [4]. Але світлина – це не лише об'єктивність і документалістика. Суб'єктивний досвід автора та естетична функція є невід'ємними складниками фотографічного образу. П. Чекаль теж на цьому наголошує: «Фотографія – це поезія. Ну як, подивившись на роботи Є. Павлова, С. Лейтера, В. Еглстона, Г. Груєра та інших, не сказати, що це поезія у фотографії? У когось форма переважає над змістом, а у когось метафора над формою. Так і я намагаюся змішувати поезію із прозою, метафори з документалістикою» [4].

Фотопроекти на тему війни і боротьби українців публікує медіавидання «Reporters», серед них такі як «Людина на війні, перший місяць війни», «Боги війни», «Наші в Польщі». Фотографії українських митців отримують міжнародні нагороди за висвітлення воєнної тематики. Для прикладу, до списку найкращих фотографій 2022 року від видання «Reuters» увійшов знімок із фронту на Донбасі, який зробив О. Клименко [8]. А фотосерія «Світло переможе», зроблена військовим полку «Азов» «Орестом» Д. Козацьким, облетіла увесь світ через соціальні мережі та отримала дві нагороди міжнародного фотоконкурсу International Photography Awards [9]. В українських містах регулярно відкривають фотовиставки, які відображають героїчну боротьбу українців, проблеми внутрішньо переміщених осіб, руйнування культурних пам'яток. У листопаді 2022 року в Музеї сучасного українського мистецтва Корсаків представили виставку «Нескорений Херсон» О. Корнякова, яка складалася зі світлин знайомих багатьом через соціальні медіа. Фотографії з херсонських мирних акцій поширювали і відомі світові медіа – Reuters, The Times, The Guardian, BBC, Al Jazeera [7]. Аби привернути увагу міжнародної спільноти, українські фотографи і культурні інституції створюють численні проєкти за кордоном. Це і масштабні фотопроекти, які мандрують столицями держав, і локальні виставки в невеликих європейських містах, організаторами яких часто є українці, що втратили домівки або були змушені покинути їх через повномасштабне вторгнення російських військ в Україну. Прикладів інформаційної боротьби в сучасному українському фотомистецтві стає дедалі більше, зокрема виставки від Центру візуальної освіти «Бути зараз», «Весна та попіл», проєкт «Безпечне місце», «Прогулянка домом» від резиденції «Вибачте немає номерів», міжнародна виставка «Захоплений дім». Значний внесок у розвиток українського фотомистецтва робить Національна спілка фотохудожників України.

Важливими були перемоги українських фотографів у міжнародному конкурсі World Press Photo. У 2023 році глобальним переможцем

конкурсу став український фотограф Є. Малолетка зі світлиною «Авіаобстріл пологового будинку в Маріуполі». У 2024 році переможницею у категорії «Відкритий формат» стала українська фотографка Ю. Кочетова із фотопроектом «Війна – це особисте», в якому поєднані світлини, поезія, відео і музика. Фіналісткою європейського регіону стала серія з України «Гребля Каховської ГЕС: повинь у зоні бойових дій» (проект Й. М. Фріц) [11]. Українська фотографка, дослідниця, кураторка, засновниця фестивалю Odesa Photo Days К. Радченко, яка очолювала європейське журі World Press Photo 2023, наголошує на важливості контексту у сприйнятті сучасної фотографії.

Специфіка світлини полягає в тому, що вона завжди залучена в соціальний досвід, «незалежно від того, це аматорська чи професійна фотографія, масмедійна чи художня» [2, с. 29]. Саме в аспекті соціального досвіду, зокрема воєнного в умовах сьогодення, варто аналізувати сучасне українське фотомистецтво. Важливим є не лише саме зображення реальності на світлині або навіть повідомлення, яке прагне передати автор, а й те, які історичні, соціальні, культурні умови супроводжували створення фотообразу. Усвідомлення цього контексту є актуальним як для самого фотомитця, так і для реципієнтів [2]. Важливим є і сам споглядач, адже іноземці інакше сприймають українське фотомистецтво, тому куратори та організатори проєктів враховують це під час підготовки і реалізації міжнародних заходів. Сьогодні світлина залишається важливим складником медіапростору, зокрема завдяки своїм естетичним властивостям, тому подальше використання фотографії на інформаційному фронті, організація фотопроектів різних масштабів та участь українських митців у міжнародних конкурсах є актуальними і перспективними напрямками культурної політики і дипломатії.

Література:

1. Зонтаг С. Про фотографію. К. : Основи, 2002. 189 с.
2. Міщенко М. М. Сучасне фотомистецтво України: соціальний досвід та нові художні рішення. Вісник Національного технічного університету ХПІ. Серія : Актуальні проблеми розвитку українського суспільства. 2014. № 37. С. 27-33. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vsriakc_2014_37_8 (30.04.2025)
3. Москвич О.Д. Феномен фотографії в контексті медіакультури. Монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2021. 192 с.
4. Перші 42 дні повномасштабної війни. Щоденник фотографа. Ukraïner URL: <https://www.ukrainer.net/shchodennyk-fotohrafa/> (30.04.2025)
5. Пилип'юк В.В. Українська художня фотографія: етапи становлення та мистецькі засади розвитку. Львів: Світ, 2011. 176 с.

6. У Києві відкрили масштабну виставку сучасної української фотографії. Ukrinform. URL: <https://www.ukrinform.ua/amp/rubric-culture/3289030-u-kyievi-vidkrili-masstabnu-vistavku-sucasnoi-ukrainskoi-fotografii.html> (30.04.2025)
7. У Луцьку відкрили виставку Нескорений Херсон. Район. Культура. URL: [https://kultura.rayon.in.ua/news/555347-u-lutsku-vidkrili-vistavku-neskoreniy-kherson?fbclid=IwAR15FGgsqDJcq5-6z2ocKACIKykdBz8_-AoIDlbdgJjdU4UZHC1AqDIN52o_\(30.04.2025\)](https://kultura.rayon.in.ua/news/555347-u-lutsku-vidkrili-vistavku-neskoreniy-kherson?fbclid=IwAR15FGgsqDJcq5-6z2ocKACIKykdBz8_-AoIDlbdgJjdU4UZHC1AqDIN52o_(30.04.2025))
8. Фото з фронту на Донбасі у списку найкращих за версією Reuters. Історія знімку зі щенятами. LIGA.Life. URL: [https://life.liga.net/amp/istoriyi/news/foto-s-fronta-na-donbasse-v-spiske-luchshih-po-versii-reuters-istoriya-snimka-so-schenkami_\(30.04.2025\)](https://life.liga.net/amp/istoriyi/news/foto-s-fronta-na-donbasse-v-spiske-luchshih-po-versii-reuters-istoriya-snimka-so-schenkami_(30.04.2025))
9. Фото полоненого захисника Азовсталі Ореста посіли перше місце на міжнародному фотоконкурсі. Читомо. URL: [https://chytomo.com/foto-polonenoho-zakhysnyka-azovstali-oresta-posily-pershe-mistse-na-mizhnarodnomu-fotokonkursi/\(30.04.2025\)](https://chytomo.com/foto-polonenoho-zakhysnyka-azovstali-oresta-posily-pershe-mistse-na-mizhnarodnomu-fotokonkursi/(30.04.2025))
10. Leica, що бачила Голодомор. Національний музей Голодомору-геноциду. URL: [https://holodomormuseum.org.ua/vystavka/leica-shcho-bachyla-holodomor/\(30.04.2025\)](https://holodomormuseum.org.ua/vystavka/leica-shcho-bachyla-holodomor/(30.04.2025))
11. World Press Photo. URL: [https://www.worldpressphoto.org/\(30.04.2025\)](https://www.worldpressphoto.org/(30.04.2025))

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-25>

ТИПИ ВІКОН В ТРАДИЦІЙНОМУ ЖИТЛІ ЧЕРНІГІВЩИНИ, ПОЛТАВЩИНИ, ЧЕРКАЩИНИ

Постол А. Р.

*аспірант кафедри образотворчого мистецтва
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

З давніх-давен на теренах сучасних Чернігівщини, Полтавщини, Черкащини були поширені вікна з міхурів тварин чи риб, які швидко пересихали, мали неприємних запах, привертати увагу комах, погано пропускали світло і не тримали достатньою мірою тепла. Взимку віконні отвори, які переважно були вузькими, приходилося затуляти зсередини будинку, аби не змерзнути.

Надалі з розвитком склоробства відомо з часів Київської Русі про виготовлення місцевих скляних шибок, котрі відрізнялися від грецьких тим, що мали заокруглені кути (бо вироблялися з халяви) і потовщення в середині виробу. Однак до епохи бароко вікна були однолистовими, й, відповідно не настільки добре захищали від холоду домівку, наскільки

б хотілося. Тому упродовж періоду Середньовіччя частіше місцеве населення використовувало сляби слюди, котрі були товщими за щільністю, і краще тримали тепло, або робили так звані вузенські архаїчні «волокові вікна» [3, с. 108–111].

Близько межі XVII–XVIII століть, коли вікна частіше стали встановлювати з кількох шарів скла [2] й більшого по відношенню до попереднього періоду розмірів, поступово еволюціонувала і сама конструкція вікна. Задля забезпечення країв рами від затікання, ззовні у багатьох регіонах України ставили віконниці, які за відсутності штор допомагали створювати темряву уночі, а за холодної пори року, водночас, і закривали шибки від продування, і прикрашали фасад будівлі.

З любов'ю українців до чепуріння своїх хат, особливо до великодніх свят, часто віконниці поєднували з різьбленою лиштвою у вигляді китиць (особливо ця традиція прижилась на більш північній Чернігівщині [1], але була облюбована й у оточуючих землях Полтавщини, Черкащини), поодинокі випадки прикрашання фасадів зрубних і мазаних хат подеколи зустрічалося й на Київщині, яка історично з частиною Чернігівщини, Черкащини та Полтавщини знаходилася у межах однієї губернії.

Упродовж XIX – першої половини XX сторіччя з розвитком верстатів для деревообробки народне житло у вказаному регіоні набували більш ускладненого різьблення фасадів, часто поєднуючи вже не лише традиційні форми гзимсів та лиштиви з віконницями, а й декорування одвірків, ганочків, навісів і веранд. В епоху модерну дерев'яне опорядження традиційної забудови вказаних регіонів отримало ще й виразне «вибагливе» звучання, споріднюючи таку архітектуру з зодчеством великих європейських міст. Особливо виразним у час межі кінця XIX – початку XX століття стало поєднання різних елементів з прямокутними і трикутними фронтонами й поліхромним розписом.

Отже, еволюція форм і розмірів вікон та віконниць Чернігівщини, Полтавщини, Черкащини простежується наступним чином: спочатку набули поширення застосування міхурів свійських тварин і риб (таке вікно взимку затулялося зсередини мохом, гіпсом, глиною, забивалося дошками), надалі у період Київської Русі у вжитку були скляні одношарові шибки прямокутної форми із заокругленими краями, які пізніше змінили вузькі «волокові» вікна без шибок, вирубані у суміжних колодах, та сляби зі слюди. З епохи бароко конструкції вікна змінилися на рамні, завдяки чому можна було встановлювати кількашарові скляні шибки, у цей час збільшилися й розміри отворів, набули поширення в означених регіонах ансамблі декорування вікон віконницями, що поєднувалися з різьбленими китицями лиштиви, гзимсами, декорованими одвірками, ганочками, навісами.

Література:

1. Іващенко Станіслав. Нові віконниці для будинку на Варзара, 12 [Чернівці]. 16 січня 2025 р. URL: <https://www.facebook.com/demer.cn.ua> (дата звернення: 19.04.2025).
2. Інтерв'ю етномузиколога Ірини Данилейко. 30.03.2018. URL: https://gazeta.ua/articles/history/_najstarishe-vikno-yake-bachila-ozdoblene-dvogolovim-orlom-i-slonami-irina-danilejko/829222 (дата звернення: 18.04.2025).
3. Ярова А. Традиційне житло Чернігово-Сіверщини наприкінці XIX – на початку XX ст. *Наукові праці історичного факультету Запорізького національного університету*. 2016. Вип. 45. Т. 2. С. 108–111.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-26>

ТРАДИЦІЙНІ КУЛЬТУРНІ КОДИ УКРАЇНСЬКОГО ОРНАМЕНТУ В ДИЗАЙНІ СЦЕНІЧНОГО ПРОСТОРУ

Пращур О. В.

*студентка I курсу магістратури факультету технологій та дизайну
Український державний університет імені Михайла Драгоманова*

Дерман Л. М.

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

У сучасному українському мистецтві дедалі частіше митці звертаються до етнокультурної спадщини як до важливого джерела формування ідентичності.

Сценографія – це не просто художнє оформлення театральної вистави, а складний процес створення простору, який транслює значення, емоції та культурні коди. У цьому контексті український орнамент виконує роль не лише декоративного елементу, але і семантичного, ідентифікаційного інструменту, що дозволяє глядачеві відчувати традиції народу. Поняття культурний код – це певний набір символів, смислів, образів, які є зрозумілими маркерами певної національної або соціальної спільноти. У сценографії ці коди транслюються через колір, форму, орнаментику, фактуру матеріалів. Залучення українського орнаменту до сценічного простору – це спосіб

актуалізації національної ідентичності, а також відтворення історичного або міфологічного контексту.

Український орнамент ділиться на кілька основних груп: геометричний, рослинний, зооморфний, антропоморфний [1]. Геометричні мотиви – найдавніші за походженням. Рослинні мотиви – квіти, гілки, плоди, що символізують життя, процвітання, зв'язок із природою. Зооморфні елементи – зображення птахів, тварин, міфічних істот, що часто втілюють дуальність добра і зла, життя і смерті. Антропоморфні мотиви – зустрічаються рідше, але мають глибокий обрядовий зміст, зокрема образ Жінки-берегині або Праматері, що тісно пов'язаний із Деревом життя – символом поєднання трьох світів і трьох часів.

У сценічному просторі ці орнаменти стають не просто естетичними елементами, а потужним інструментом, що підсилює драматургічні акценти, візуалізує архетипи та розкриває глибинні смисли образів.

Оскільки сцена – це простір динамічний, орнамент потребує адаптації. Це може бути виконане через масштабування (збільшення окремих елементів), зміну матеріалу (дерево, тканина, світло), кольорову адаптацію (тонування в стилістиці вистави) та технологічні засоби (проекції, 3D-анімація, відеоарт). Орнамент може стати фоном, або, навпаки, головним дійовим елементом постановки – наприклад, живий орнамент, створений рухом акторів у сценічному просторі.

Кольори у традиційному орнаменті мають глибоку символіку: червоний – життя, енергія, любов; чорний – пам'ять, захист; білий – світло, чистота; синій – небо, духовність; зелений – оновлення. У виставах ці кольори можуть як підсилювати загальну атмосферу, так і контрастувати з драматургією – наприклад, використання білого в сценах смерті підсилює трагізм [3].

У театрі імені Франка в Києві у постановці «Наталка Полтавка» задня частина сцени була стилізована під гобелен з подільським орнаментом.

У театрі «ДАХ» орнаментика була присутня у світлових проєкціях, а в поєднанні з музикою гурту Dakh Daughters це створювало синестетичний ефект.

У Львівському театрі імені Заньковецької орнаменти використовуються як символічні маркери родових ліній у історичних драмах.

Важливо не редукувати орнамент до декору. Він має вивчатися, інтерпретуватися, переосмислюватися. У сценічному мистецтві майбутнього – місце для колаборацій етнологів, дизайнерів, істориків мистецтва і режисерів. Таким чином, український орнамент може стати не лише спадщиною, а й основою для нових форм культурного висловлення.

Український орнамент – це мова поколінь, зашифровані знання, які можуть бути прочитані через сценічний простір. Його символіка, кольори, форма здатні говорити до глядача без слів. Сучасний сценічний

простір, що працює з культурними кодами, отримує змогу не лише зберігати, а й транслювати глибоку ідентичність української культури світу [2].

Наприклад, Дарія Альошкіна є однією з провідних сучасних мисткинь, яка створює витинанки, більшість із яких масштабовані її авторські панно, створені вручну з дотриманням принципу симетрії, стали центром експозицій численних артпроектів у Європі, Азії та Північній Америці. Особливістю техніки Альошкіної є поєднання архаїчного принципу складання полотна з великоформатною експресією, що перетворює витинанку на філігранну архітектоніку світла й тіні [5].

Всі орнаменти виконані без попереднього шаблону, на основі імprovізованих ескізів, що надає кожному твору унікальності та енергетики ручної праці. У своїй творчій практиці мисткиня експериментує з сучасними матеріалами, трансформуючи традиційну витинанку у просторові інсталяції, елементи сценографії та декору публічного простору. Візуальний ефект витинанок досягається завдяки їхній мереживній структурі, масштабності та змінності сприйняття залежно від освітлення. Серед знакових проєктів – оформлення вітрин бренду *Hermes* у Японії та Франції, участь у Паризькому салоні *Maison & Objet*, співпраця з брендами *Cartier*, *Oberig*, а також запрошення до участі у Венеційській бієнале крафтового мистецтва тощо [4].

У сучасному дизайні сценічного простору традиційні культурні коди українського орнаменту набувають особливого значення як засіб глибшого розкриття національної ідентичності та емоційного забарвлення постановок. Орнаментальні мотиви, що сформувалися протягом століть, несуть у собі символічне навантаження – уособлення космогонічних уявлень, сакральних цінностей, історичної пам'яті народу [3]. Використання цих кодів у сценографії не лише збагачує візуальне сприйняття вистави, а й поглиблює змістову складову, створюючи емоційний місток між глядачем та культурною спадщиною. Таким чином, традиційний український орнамент виступає потужним інструментом візуальної комунікації та актуалізації національної самосвідомості у межах сценічного мистецтва.

Література:

1. Косач О. П. Український народний орнамент: видавництво АДЕФ-Україна, 2018. 140 с.
2. Куракова Т. В. Закодована вічність в українських орнаментах: методична збірка / Уклад. Слов'янськ: Вид-во Б. І. Маторіна, 2020. 96 с. веб-сайт. URL: https://donopdut.org.ua/wp-content/uploads/2021/10/52-Zakodovana-vichnist-v-ukrainskikh-ornamentakh_compressed.pdf (дата звернення: 10.04.2025).
3. Музей Івана Гончара. Відчути образ України. Традиційне народне вбрання: веб-сайт: URL: <https://honchar.org.ua/exhibitions/>

vidchuty-obraz-ukrayiny-tradytsijne-narodne-vbrannya-i337 (дата звернення: 10.04.2025).

4. Журнал *Vogue Ukraine* (статті про сучасну українську вишивку, 2021–2024 pp.): веб-сайт. URL: <https://vogue.ua/tags/vyshivanka-604.html> (дата звернення: 10.04.2025).

5. Журнал *Vogue Ukraine*. Сила традицій: художниця Дарія Альошкіна – про витинанки та рятівну магію творчості: веб-сайт. URL: <https://vogue.ua/article/culture/art/sila-tradiciy-hudozhnicya-dariya-aloshkina-pro-mistectvo-vitinanok-ta-magiyu-tvorchosti-54279.html> (дата звернення: 10.04.2025).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-27>

НОВІ СИМВОЛИ НОВОЇ ЕПОХИ: МИТЕЦЬ ЯК РЕТРАНСЛЯТОР БОЛЬОВОГО ШОКУ ВІЙНИ

Романенкова Ю. В.

*доктор мистецтвознавства, професор,
в.о. завідувача кафедри теорії та історії мистецтва,
Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури,
м. Київ, Україна*

Про тих, хто не шанує своє минуле, кажуть: у них нема майбутнього. Пам'ять людини, що живе в вирії війни, стає гострішою, вразливішою, вона є зброєю, інструментом, посередником. *Зброєю* – для митця, який своєю метою має змусити світ почути про лихо його країни, побачити кров і відчутти запах страху в повітрі. Страху за життя дітей, страху втратити домівку, залишитися без близьких просто неба. *Інструментом* – для передачі того, що митець бачить внутрішнім оком, тих образів, які виникають у нього в підсвідомості, символів, алегорій, якими він користується, щоб бути почутим і зрозумілим. *Посередником* – між творцем і глядачем, між тим, хто бачив на власні очі, і тими, хто спостерігає здалека, немов крізь скло, яке своєю прозорістю дає змогу все бачити, але залишаючись у безпеці.

Війна між Росією та Україною з початком фази повномасштабного вторгнення вивела пам'ять на новий рівень – вона бере на себе відповідальність не лише закарбовувати, слугувати митцеві для віддзеркалення дійсності та перенесення її у підсвідомість наступних поколінь, але й давати оцінку. Процеси нинішньої війни дуже стрімкі, динамічні. На жаль, щодня виникають усе нові й нові факти, про які міжнародна спільнота, скута німим очікуванням, висловлює вже звичне сакраментальне глибоке занепокоєння. Час має властивість лікувати. А це дуже небезпечно. Події сьогоднішньої війни не мають бути забутими. Ані та агресія, яка ллється на українських дітей, чиею кров'ю просякнуті

іграшки, що знаходять на місці вибухів, ані той мовчазний страх, який демонструє більшість світу, ані тиша з боку багатьох потенційних помічників, яка теж вбиває. Нічого з цих різновидів злочинів не має бути забутим. Для закарбовування в пам'ять, для підтримання люті, яка не має вщухати, в якості солі на відкриті рани, щоб не притуплялася чутливість, виступає слово митця. А щоб бути чітким, гучним, однозначним, подібним до удару, до пострілу, воно має перетворитися на символ. Мистецтво часів війни народило численні нові символи. Кожен з них оточений драматизмом в історії свого народження. Митців часів цієї війни можна умовно поділити на дві когорти. Перша – це ті, хто забув про свої заняття часів миру, залишив дім, близьких, взяв до рук зброю та став частиною війська, яке стоїть щитом. Зброєю водночас виступає і їх мистецтво. Є чимало митців, які творять на сюжети, пов'язані з війною [4], популяризують проблему, стають ретрансляторами того болю, який просочує всю Україну сьогодні. Завдяки їх творчості світ чує про лиха війни. Але є й друга категорія. І, на жаль, вона дуже численна. Це ті, хто теж забув про свої заняття часів миру, теж залишив дім, близьких, взяв до рук Ось тут починається різниця взяв до рук валізу і... залишив країну. Або робить це з заavidною частотою, їздивши з проектами за кордон. Повертаються не всі. Не всі з тих, хто презентує зарубіжним глядачам проекти про біль війни. Війни, якої багато хто з швидких на справу авторів і не бачив, роздаючи інтерв'ю про жакіття перебування в підвалі та написання ікон на обпалених дошках, тоді як жодного разу не потрапляли під обстріл і не чули зблизька звуків БПЛА чи ракет. Справжні літописці війни зазвичай небагатослівні, виражаючи все справою, поза саморекламою. Є чимало псевдопатріотів, які прикривають гучними гаслами свою ницість і недбалість. За гаслами збереження життя дітей стоїть банальне бажання зберегти власне життя і добробут, за «плачем Ярославни» про тугу за Батьківщиною стоїть бажання піару і самовиправдовування, бійка з відчуттям провини. Багато горе-художників миттєво зорієнтувалися в арт-ринку сьогодення і почати масово створювати проекти, спрямовані на популяризацію національного начала, вітчизняної культури, горя війни. На превеликий жаль, море низькопробного продукту, який наповнив не лише український, але й зарубіжний арт-простір, хвилями ліється на публіку, яка готова співчувати, дискредитує справжній якісний арт-матеріал реальних учасників подій. За щитом, бронею патріотичної тематики часто ховаються профанаційність підходу, відсутність професіоналізму, спекуляція болем і горем виходить на нові рівні, тоді як справжні митці в цих натовпах крикунів із лозунгами в руках інколи просто тонуть. Багато митців назавжди втрачені для культури, мистецтва. І послатися на джерело, яке б дало точну статистику, майже неможливо, щодня цифра зі страшною динамікою змінюється. ЗМІ часто сповіщає про загибель художника, скульптора, фотографа. Більш, ніж півтори сотні митців уже стали сторінками літопису пам'яті. ... І цифра зростає.

Кілька днів тому чергова втрата поповнила цю статистику: загинула тридцятирічна випускниця НАОМА М. Половінко.

На жаль, тих, хто пише про мистецтво, теж є дві категорії: літописці мистецтва доби війни [1; 2] і ті, хто робить собі кар'єру на цій проблематиці, не гребуючи кров'ю як провідним мотивом. Для представників другої категорії не існує червоних ліній. Так, є біла та чорна сторони мистецтва доби війни. Обидві користуються можливістю бути свого роду ретрансляторами горя та болю війни. Але у кожній категорії своя мета. Митець сьогодення схильний до створення нових ємких, легких для зчитування підсвідомістю, травмованою війною, символів. На жаль, їх кількість теж щодня зростає. Але саме ці кричущі символи закарбовуються у пам'ять і стають новою одиницею художньої мови, зрозумілої всім.

Ці символи наповнюють живопис, стріт-арт, скульптуру, медальєрне мистецтво, графіку – від плакатної до книжкової ілюстрації, комп'ютерну графіку, графічний дизайн, текстиль, навіть сувенірну продукцію. Все слугує одній цілі – жити пам'ять. Пригортати увагу і робити гучнішим крик. Таким символом став Маріупіль з написом «діти» біля театру... Буча з обличчями, спотвореними біллю...навіть сам напис «БУЧА» промовляє про себе все і не потребує експлікацій... Розписана гільза... Ікона на дошці ящика з-під снарядів... Привід Києва.... «Русский корабль...»... Червона калина... Прикраси з уламків снарядів... Півник з Бородянки...Навіть кумедний пес Патрон – усе це перетворено на символи, які транслиють біль війни голосом митця. Це візуалізується через портрети загиблих воїнів на стінах будинків, воєнізовані образи казака Мамая чи Тараса Шевченка на футболках чи торбинках.... Грона Червоної калини на монетах та медалях (рис. 1)... півника з Бородянки в тисячах осель у прикрасах та сувенірах (рис. 2)... брошку «Незабудка» з уламку снаряду на лацкані дружини президента (робота ювеліра С. Дрокіна) (рис. 3) [7]. Це символи, швидкістю сприйняття яких, завдяки роботі асоціативного ряду, є миттєвою.



Рис. 1. Монета «Ой, у лузі червона калина». 2022 р. Рис. 2. Золотий кулон із Півником із Бородянки



Рис. 3. Брошка «Незабудки». С. Дрокін. Титан, бронза, уламки снаряду. 2023 р.

Звісно, закарбовування подій нинішньої війни у пам'ять поколінь – задача надважлива. Кожен намагається впорати ся з нею по-своєму, задіюючи властивий для себе інструментарій. Але саме митець, що здатен відтворити події мовою символів, несе найбільшу відповідальність. Він є перекладачем, оповісником, ретранслятором, він відповідає за кожне сказане слово, яке луною розноситься містами та країнами. І відповідає не лише за те, щоб його почули завдяки актуальній тематиці, але й за те, наскільки якісно з професійної точки зору він це робить. Це виховання, свідомість, совість. І лише в силах справжнього митця робити так, щоб задля гучності крику про біль і нещастя в незабудках відчували небо, яке прорізається ракетою, а в маках та калині бачили кров.

Література:

1. Корнев А. Мистецтво під час російсько-української війни. URL: <https://surl.cc/ketfyp>
2. Мистецтво в обороні: Колективна монографія Нац. акад. мистец. України. НАМ України; Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМ України; Ін-т культурології НАМ України; Редкол.: В. Сидоренко (гол.), І. Савчук, Г. Чміль та ін.; Упоряд.: О. Клековкін, І. Кузнєцова, М. Черкашина– Губаренко. Київ: Фенікс, 2024. 1024 с
3. Попова К. Мистецтво під час війни: художники про життя, роботу та творчість. URL: <https://surl.lu/lvnpfl>
4. Романенкова Ю. «Код перемоги»: живопис Ольги Карпенко як віддзеркалення художніх процесів України під час війни. *Art-простір*. 2024. Вип. 1(4). С.19-35.
5. Романенкова Ю., Таранник А., Василенко В. Оцінка ризиків та бачення перспектив мистецької освіти в Україні в умовах війни. *Moderní aspekty vědy: XLII. Díl mezinárodní kolektivní monografie*. Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o. Česká republika: Mezinárodní Ekonomický Institut s.r.o., 2024. С. 31-323.
6. Романенкова Ю., Єфімов Ю. Україна у вогні: пульс українського мистецтва після 24 лютого 2022 р. *Культурно-мистецьке*

середовище: творчість та технології: матеріали XV Всеукр. наук.-практ. конф. М-во культ. України та інформ. політики; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. ; Наук. тов. студ., асп., доктор. і молод. вч. (Київ, 19 жовтня 2023 р.). Київ: НАКККиМ, 2023. С. 20-21.

7. Romanenkova J., Kolosova N. Ukrainian Culture After February 24, 2022: A Victim Condemned to War or a Phoenix Rising from the Ashes? *Calle 14. Revista de investigación en el campo del arte*. Is.19. V. 36. P. 54-68.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-28>

ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ: ПЕРЕШКОДИ ТА ШЛЯХИ ЇХ ПОДОЛАННЯ

Солоненко Т. Є.

викладач історії

*Київська муніципальна академія танцю імені Сергя Лифаря
м. Київ, Україна*

Історична пам'ять є фундаментом національної ідентичності та культурної самосвідомості народу. Історична пам'ять – потужна й нічим не замінна частина духовного потенціалу нації, смисложиттєвий компонент нації– і державо– творення, основа історичної свідомості соціуму. [3,с. 13]. В умовах соціально-політичних трансформацій та випробовувань, які переживає Україна в останні десятиліття, питання збереження історичної пам'яті набуває особливої актуальності. Однією з ключових сфер, де ця пам'ять репрезентується, осмислюється та трансформується, є сучасне мистецтво. Завдяки своїй силі емоцій, образності та впливовості, мистецтво виступає дієвим інструментом формування колективної пам'яті та громадянської свідомості.

Сучасне українське мистецтво є важливим інструментом збереження та трансформації історичної пам'яті, сприяючи формуванню національної ідентичності. Інтеграція сучасних технологій та міждисциплінарних підходів може посилити вплив мистецтва на формування історичної свідомості суспільства.

Глибше дослідити тему допомогли методи наукових досліджень: за допомогою культурологічного аналізу було вивчено взаємозв'язок між мистецтвом і формуванням національної ідентичності; для порівняння різних мистецьких практик, спрямованих на збереження історичної пам'яті використовувався компаративний метод; методи теоретичного узагальнення допомогли виявити проблеми збереження історичної пам'яті в мистецькому контексті та шляхи їх вирішення.

Серед головних проблем, що постають перед українськими митцями, є:

1. Втрата культурного спадку через війни та політичні репресії. Багато творів мистецтва було знищено або вивезено, а частина історичних фактів – свідомо викривлена.

2. Дефіцит державної підтримки. Незважаючи на існування окремих програм, системної політики зі збереження та популяризації історичної пам'яті через мистецтво не вистачає. Багато музеїв, особливо в регіонах, зберігають експонати в непридатних умовах, що призводить до їхнього поступового руйнування, а значить і втрати безцінної інформації.

3. Комерціалізація культурного простору. Перевага надається продуктам масової культури, що ускладнює розвиток глибокого історичного мистецтва.

4. Фрагментованість наративів. Через регіональні та соціальні відмінності, в Україні відсутній єдиний, консолідований наратив історичної пам'яті.

З метою подолання перешкод, ефективного збереження та передачі історичної пам'яті як основи самоідентифікації наступним поколінням доцільно було б :

1. Розширити освітні програми з історії культури та мистецтва, що формують у молоді розуміння значення історичної спадщини. Організація освітніх програм, виставок та громадських обговорень сприятиме підвищенню обізнаності про важливість збереження історичної пам'яті. Залучення місцевих спільнот до процесу збереження культурної спадщини забезпечить її більш ефективний захист [3,с. 33].

2. Створити міждисциплінарні платформи для співпраці митців, істориків та культурологів.

3. Забезпечити інституційну підтримку митців через гранти, виставкові проекти, резиденції, особливо тих, хто працює з темами пам'яті.

4. Провести децентралізацію культурних ініціатив. Підтримати локальні мистецькі проекти, які висвітлюють регіональні аспекти історії.

5. Здійснити інтеграцію цифрових технологій. Віртуальні музеї, цифрові архіви, онлайн-платформи дають змогу поширювати знання про історію серед широкої аудиторії.

Мистецтво в Україні дедалі більше набуває суспільно значущого характеру. У післяреволюційний та воєнний періоди зростає роль мистецьких ініціатив, які звертаються до теми пам'яті – як індивідуальної, так і колективної. З'являються нові формати: перформанси, інсталяції, цифрові арт-проекти, які стають сучасними інструментами «відновлення пам'яті». Крім того, українські митці дедалі активніше інтегруються у європейський та світовий культурний простір, що створює умови для міжнародного діалогу про історичний досвід України.

Важливо також, що молоде покоління митців сміливо осмислює складні сторінки української історії – Голодомор, репресії, Чорнобиль,

Революцію Гідності, війну на Донбасі та повномасштабне вторгнення 2022 року. Це формує новий канон українського мистецтва, в основі якого – пам'ять як акт спротиву забуттю.

Отже, збереження історичної пам'яті в сучасному мистецтві України є не лише культурним викликом, а й моральним обов'язком перед майбутніми поколіннями. Мистецтво має унікальний потенціал зцілення, просвіти та мобілізації суспільства. Успішне подолання зазначених проблем і реалізація запропонованих рішень дозволить сформувати цілісну та життєздатну культурну політику, що ґрунтується на пам'яті та відповідальності.

Література:

1. Кузьмінець, Н., Стадник, О., Букіна, Т. Вплив історичної пам'яті українців на події сьогодення. Проблеми гуманітарних наук: збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Серія Історія, 14(56), 2023. С.185–196
2. Нагорна Л. Історична пам'ять: теорії, дискурси, рефлексії. – К.: ІПІЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2012. – 328 с.
3. Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід / За ред. Ю. Шаповала. – Київ: ІПІЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України, 2013. – 600 с.
4. Проблема історичної пам'яті у всесвітньо-історичному дискурсі (1945– 2015 рр.): монографія / керівник авторського колективу – член-кореспондент НАН України, д.і.н., проф. Кудряченко А.І., науковий редактор: к.і.н., доц. Солошенко В.В., технічний редактор: к.політ.н., с.н.с. Розумюк В.М. – Київ: ДУ «Інститут всесвітньої історії Національної академії наук України», 2021. – 312 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-29>

ПІСЕННО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ В ПЕРШІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Стахевич О. О.

викладач кафедри музичного мистецтва, аспірант

*Навчально-науковий інститут культури і мистецтв Сумського
державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
м. Суми, Україна*

В останні десятиліття загальне посилення уваги до українського мистецтва у цілому й певних окремих його галузей значно актуалізувало процес наукового пошуку. Однак у вивченні академічної музичної

культури України дотепер залишається чимало недосліджених ланок. Це зумовлено як негативними наслідками розвитку культури і мистецтва радянського періоду, так і недостатньою увагою науковців. Так, на маргіналі історії й наукових інтересів перебуває камерно-вокальна та пісенна творчість українських композиторів першої половини ХХ століття. І якщо доробок Б. Лятошинського у цій галузі за останні п'ять років отримав ретельне вивчення (Т. Гомон, І. Савчук), то пісенно-вокальна творчість інших композиторів цієї доби, й зокрема метра української музики – Левка Ревуцького – ще чекає на дослідження.

Одним із негативних чинників, що спричинили означену ситуацію щодо пісенно-вокальної творчості, було першочергове завдання української музичної культури щодо розвитку великомасштабних жанрів: опери, балету, симфонії. Звичайно, вітчизняні митці були зацікавлені в їх створенні, оскільки це було затребуваним, тут можна було швидше добитися публічного визнання та отримати матеріальне задоволення. Іншим гальмуючим моментом було те, що камерні жанри з їх переважно ліричною інтимною сферою, не гучними емоціями, індивідуалізованістю висловлення зовсім не відповідали революційному духу епохи, що вимагало від мистецтва яскравості, плакатності та масовості. Тож протягом першої половини ХХ століття камерно-вокальні та пісенні жанри української музики отримали незначну розробку у творчості вітчизняних митців.

Лев Миколайович Ревуцький (1889-1977) був одним із небагатьох композиторів, хто відносно рівнозначно приділяв увагу як великим, так і камерним жанрам. До його доробку входять твори великих форм (дві симфонії, фортепіанна соната, два концерти для фортепіано), які торували шляхи розвитку цих жанрів в українській музиці, та малі за формою інструментальні й вокальні опуси, що відрізняються оригінальністю і свіжістю музичного висловлення, виразних і технічних засобів.

Серед композицій з вокалом насамперед кантата-поема «Хустина» (1923, друга редакція – 1944) на слова Т. Шевченка для солістів, хору та фортепіано [2, с. 248]. В цьому творі органічно втілено шевченківські образи в українській вокально-хоровій музиці. Поряд з тим, впродовж 1920-40-х років Л. Ревуцьким було створено понад 120 обробок народних пісень для голосу з фортепіано, серед яких відомі цикли: «Галицькі пісні» (1926), «Козацькі та історичні пісні» (1925), «Пісні для низького голосу» (1925-1927), «Пісні для середнього голосу» (1925-1943), «Пісні для високого голосу» (1925-1947) та ін. [2, с. 249].

В низці окремих романсів для голосу з фортепіано Л. Ревуцького «Ну розкажи ж» на слова Хоменка (1923), «Дума про трьох вітрів» на слова П. Тичини (1925), «Де тії слова» на слова О. Олеся, «Проса покошено» на слова М. Рильського, «Тиша» (власний текст) та ін. Для голосу з оркестром композитор залишив чотири українських народних пісні

(«Червона ружа», «Їхав козак» (1928), «Та ой крикнули журавлі», «Чуєш, брате мій» (1959)) та ін. [2, с. 249].

У вокальній творчості Л. Ревуцький слідував принципу безпосереднього відтворення словесного тексту. Тому, поряд з типовою складною тричастинною структурою, митець часто застосовує вільну форму та наскрізний розвиток. Його творам зазвичай притаманні життєствердний настрій, стриманий ліризм, мелодична широта і багатство гармонії. Відзначається, що в них Л. Ревуцький «творчо розвинув методи Лисенка й Леонтовича, які полягали у нерозривному злитті музичного фольклору з досягненнями гармонічного мислення кінця XIX століття. Він збагатив українську музику індивідуальними стилістичними знахідками. Композиторський стиль Л. Ревуцького формувався на основі глибокого й всебічного пізнання національного народного мелосу та перетворення традицій сучасної професійної музики» [1].

Творчий шлях і художні тенденції, втілені Л. Ревуцьким у своїх творах композитора, у цілому наслідують основним спрямуванням розвитку української музики окресленого у статті періоду. Проте з кінця 1930-х років через гостру критику, що спіткала його фортепіанний концерт (1934), митець майже відмовляється від композиторської творчості, обмежившись переважно викладацькою роботою, громадською діяльністю та редагуванням написаних раніше творів українських композиторів (М. Лисенка, В. Косенка).

Ці сфери діяльності Л. Ревуцького відзначені численними високими державними посадами та нагородами: він був членом оргбюро Спілки радянських композиторів України (1932–1939) та оргкомітету СК СРСР (1939–1948), головою правління Спілки радянських композиторів України (1944–1948), доктором мистецтвознавства (1941), академіком АН УРСР (1957) мав звання заслуженого діяча УРСР (1941), народного артиста СРСР (1944), Героя соціалістичної праці (1969), лауреат Державної премії СРСР (1941) та Державної премії України імені Т. Шевченка (1966). Проте творча композиторська діяльність, завершена на самому піку її розквіту, уявляється недоспіваюною піснею визначного українського композитора, який прожив ще три десятиліття.

Література:

1. Лев (Левко) Миколайович Ревуцький. Вікіпедія. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D1%83%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9B%D0%B5%D0%B2_%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87
2. Антон Муха. Композитори України та української діаспори : довідник. ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.

ДЕКОРАТИВНО-УЖИТКОВЕ МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Трегуб О. Д.

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри технологічної освіти

Український державний університет імені Михайла Драгоманова

м. Київ, Україна

Декоративно-ужиткове мистецтво, як важлива складова культурної спадщини, завжди знаходилося на перетині традицій та інновацій. У наш час, коли цифрові технології стрімко змінюють усі сфери життя, воно стає полем для експериментів і нових форм вираження. Сучасні технології, такі як 3D-друк, комп'ютерна графіка та віртуальна реальність, надають майстрам нові інструменти для реалізації своїх ідей та концепцій, при цьому зберігаючи зв'язок із традиціями. Цей вплив цифрової ери не лише розширює можливості для самовираження, але й змінює спосіб сприйняття декоративно-ужиткового мистецтва суспільством.

Таким чином, дослідження впливу цифрових технологій на декоративно-ужиткове мистецтво не тільки підкреслює важливість цієї сфери у сучасному світі, але й формує нові перспективи для розвитку мистецтва, дизайну та ремесел у контексті майбутнього.

Взаємодія традицій та сучасних технологій у сфері декоративно-ужиткового мистецтва створює унікальні можливості для переосмислення класичних технік і стилів. Одна з основних особливостей цієї взаємодії полягає в тому, що цифрові технології не лише збагачують традиційні методи виконання, але й дозволяють майстрам експериментувати з новими формами і матеріалами. Наприклад, художники можуть використовувати комп'ютерне моделювання для створення складних візуальних форм, які пізніше реалізуються за допомогою 3D-друку або інших інноваційних методів виготовлення. Це дозволяє поєднати традиційні ремесла, які потребують ручної праці, з високотехнологічними процесами, що веде до появи нових форм вираження і напрямлень у мистецтві.

Розвиток нових технік у декоративно-ужитковому мистецтві, спричинений інтеграцією сучасних технологій, трансформує традиційні процеси створення. Однією з найважливіших інновацій є 3D-друк, який надає митцям можливість втілювати складні й детальні дизайнерські рішення з використанням різноманітних матеріалів. Ця технологія не лише спрощує створення унікальних форм, але й дозволяє виготовляти вироби, які раніше були практично неможливими для реалізації вручну. Завдяки цьому митці отримують можливість експериментувати з

геометрією, фактурами й кольорами, відкриваючи нові шляхи для творчого вираження [1].

Крім 3D-друку, численні програми комп'ютерного дизайну, такі як CAD (Computer-Aided Design), змінюють підходи до проектування в декоративно-ужитковому мистецтві. Використання таких технологій дозволяє дизайнерам створювати точно деталізовані моделі та візуалізації, що значно полегшує планування і виготовлення виробів. Це також сприяє швидшому виявленню недоліків у дизайні та їх корекції ще до початку процесу виготовлення, що не тільки покращує якість готових виробів, але й заощаджує час і ресурси.

Завдяки новим технікам, декоративно-ужиткове мистецтво також переживає еволюцію комбінування різних матеріалів. Використання сучасних технологій, таких як лазерна різка та гравірування, відкриває можливості для інтеграції традиційних матеріалів, таких як дерево, скло або кераміка, з новими композитними чи синтетичними матеріалами. Це не лише розширює палітру творчих рішень для майстрів, але й дозволяє створювати більш функціональні та гармонійні продукти, які відповідають сучасним потребам і смакам споживачів. Таким чином, розвиток нових технік стає ключовим чинником у форму профілювання сучасного декоративно-ужиткового мистецтва [1].

Цифровізація в декоративно-ужитковому мистецтві радикально змінює спосіб, яким дизайнери створюють, представляють та поширюють свої роботи. Сучасні технології відкривають нові можливості для експериментування з формами, текстурами та кольорами, дозволяючи майстрам не тільки використовувати традиційні матеріали, але й інтегрувати цифрові елементи в процес створення. Наприклад, програмні засоби і платформи для 3D-моделювання дозволяють дизайнерам створювати віртуальні макети своїх виробів, що враховують усі нюанси та подробиці, перед тим як переходити до їх фізичної реалізації. Це значно підвищує ефективність дизайнерського процесу та відкриває нові перспективи для творчості.

Крім того, цифровізація розширює горизонти для популяризації декоративно-ужиткового мистецтва завдяки соціальним мережам та онлайн-платформам. Художники мають можливість представити свої роботи глобальній аудиторії, що забезпечує не лише миттєвий зворотний зв'язок, але й допомагає формувати спільноти однодумців. Це, в свою чергу, сприяє розвитку нових тенденцій та актуалізації традиційних ремесел у контексті сучасності. Завдяки доступності онлайн-інструментів митці можуть проводити майстер-класи, вебінари та віртуальні виставки, тим самим залучаючи нових шанувальників та споживачів своїх виробів.

Однак цифровізація також ставить перед митцями нові виклики – необхідність постійного навчання та адаптації до нових технологічних умов. Змінюється не лише спосіб створення, але й сам процес обміну та продажу мистецьких виробів. З'являються нові платформи електронної

комерції, які відкривають доступ до нових ринків, однак також вимагають від митців знань у галузі маркетингу, SEO-оптимізації та управління брендом. Таким чином, цифровізація стає не тільки інструментом для розширення творчих можливостей, але й вимагає від майстрів нових навичок і компетенцій, що робить цю тему надзвичайно актуальною для всього художнього середовища.

Вплив цифровізації на декоративно-ужиткове мистецтво підкреслює глибокі зміни, які відбуваються в цій сфері. Сучасні технології, такі як 3D-друк, комп'ютерне моделювання та цифрові платформи, не лише збагачують творчий процес, але й сприяють інтеграції традиційних технік у світ новітніх інновацій. Це взаємодія відкриває нові горизонти для митців, дозволяє їм експериментувати з формами та матеріалами, а також динамічно реагувати на потреби сучасного суспільства. Таким чином, декоративно-ужиткове мистецтво стає платформою для творчих пошуків, де традиції поєднуються з новітніми технологіями [2].

Цифровізація також кардинально змінює спосіб взаємодії дизайнерів зі своїми споживачами. Завдяки соціальним мережам та електронним комерційним платформам, художники отримують можливість безпосередньо спілкуватися з аудиторією, презентувати свої роботи на глобальному ринку та залучати нових шанувальників. Це не тільки підвищує видимість їхнього мистецтва, але й стимулює розвиток нових комунікаційних стратегій та бізнес-моделей, які адаптуються до умов цифрової економіки.

Компетенції в галузі цифрових технологій, маркетингу та управління брендом стають все більш важливими для успішного просування своїх виробів. Отже, розвиток декоративно-ужиткового мистецтва в епоху цифрових технологій є складним і багатограним процесом, що відкриває нові перспективи, проте вимагає активної позиції та готовності до змін від кожного митця.

Література:

1. Гулей О. В. Декоративно-прикладне мистецтво: Навчальний посібник. – Суми: Видавництво СумДПУ імені А. С.Макаренка, 2010, – 152 с.
2. Близнюк М. М. Методична система навчання етнодизайну майбутніх художників декоративно – прикладного мистецтва на основі інформаційних технологій. (автореф. дис. ... доктора пед. наук) Національний педагогічний університет ім. М.П.Драгоманова. Київ, Україна. 2018, – 670 с.

ЕТНІКА В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ: КОНЦЕПЦІЇ, НАПРЯМИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-31>

НЕОЕТНІКА: СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНИХ СИМВОЛІВ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Григоришин Д. С.

студент II курсу напрямку

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

У сучасному українському мистецтві можна спостерігати не просто моду на етнічні мотиви, а свідомий і глибокий процес культурної самоідентифікації та переосмислення спадщини. В умовах глобалізації та геополітичних викликів, які стоять перед Україною, звернення до коріння / традиції стає не лише трендом, а й потребою. Адже, як слушно зазначає Р. Шеретюк: «невід'ємною ланкою творення національної ідентичності є така компонента як мистецтво, що виступає одним із вагомих інструментів становлення самосвідомості індивіда, засобом його самоутвердження у світі» [1, с. 240]. Саме у цьому контексті явище неоетніки виступає не мимовільним відтворенням фольклору, а глибоким діалогом між поколіннями, у якому традиційні символи не лише зберігаються, але й активно переосмислюються, набуваючи нових сенсів і функцій. «Базуючись на багатовіковій культурній спадщині, митці знаходять для себе оновлені змісти й вираження національних традицій у візуальних формах» [2, с. 97], створюючи таким чином живу традицію, що здатна відповідати на виклики сьогодення й формувати міцний фундамент для майбутнього.

Неоетніка виростає на перетині кількох культурних пластів: фольклорної пам'яті, авангардної експериментальності та глобальних арт-трендів. У цій точці злиття традиційні орнаменти, міфологічні образи й ритуальні практики переосмислюються та трансформуються, вивільняючись зі стану застиглому артефакту й перетворюючись на активні знаки соціального діалогу. Ці трансформації особливо помітні у сучасних візуальних практиках, зокрема в міському просторі. Міські стінописи, де геометрія традиційного орнаменту поєднується з графікою стріт-арту, часто під впливом авангардних технік та глобальних естетичних тенденцій, стають «маяками» локальної ідентичності. Кожен

мурал – це не просто декоративний елемент, а коментар до спільних травм та надій, закодований у візуальних шарах.

Ще однією яскравою платформою для рефлексії над національною ідентичністю в контексті неоетніки є українська мода. Незалежні бренди (Gunia Project, ETNODIM) активно працюють з цією темою, випускаючи колекції, у яких традиційні силуети, елементи крою та символіка вишивки переосмислюються та адаптуються під виклики сучасності: від кліматичних змін та динаміки урбаністичного життя до питань гендерної політики. Такі речі несуть не стільки утилітарну функцію «одягу», скільки стають формою невербального маніфесту: через мову текстилю відбувається переговори з минулим та активне визначення власного «я» в глобальному культурному контексті.

Не менш потужно неоетнічні процеси проявляються у музичній сфері. Етноеклектронні проекти, такі як Onuka, DakhaBrakha та Go_A, звертаються до автентичних звукових архівів, але переозвучують їх через сучасні студійні технології та інноваційні перформативні коди. Трансформація традиційних мелодій у сучасні електронні ритми свідчить про свідому спробу «звучати українською» у світі глобального саундскейпу та знайти шлях до сучасної аудиторії як в Україні, так і за кордоном.

Ключовою ідеєю, що пояснює ці трансформаційні процеси у неоетніці, є концепція постфольклору. Вона суттєво відрізняється від традиційного підходу до збереження спадщини. Якщо «класичний» фольклор відображав дійсність дедуктивно, де загальне було головним, то «логіка постфольклору працює в зворотному, індуктивному напрямку: фрагменти мозаїчної дійсності складаються в картину світу, і тут стає важливішою конкретика» [3, с.19]. В умовах інформаційної переважаності сучасності, завданням постфольклору стає «художньо освітити деталі й наповнити актуальним змістом» [3, с. 20] елементи традиції, пов'язуючи їх із безліччю фрагментів сучасної дійсності. У цьому процесі старі жанри не зникають повністю, але розкладаються та слугують основою, а на їхніх уламках виростають нові «жанри-гібриди». Це стає можливим, зокрема, завдяки технологіям: «завдяки змішаному функціонуванню слова, звуку, образу, анімації відбулося зміщення жанрів постфольклорних творів» [3, с. 23], що народжує нові форми – від візуалізації народних сюжетів у кліпах до інтерактивних перформативних інсталяцій. Тут важливо зберегти архетипічне «ядро», але дати йому свободу розвиватися, реагувати на процеси урбанізації, діджиталізації та геополітичного тиску.

Завдяки такій активній роботі з традицією, яка відбувається в рамках неоетніки, особливо в кризові періоди, переосмислені традиційні образи діють як «соціальні анкери»: вони сприяють консолідації спільноти, посилюють відчуття захищеності та історичного зв'язку поколінь. Але справжній імпульс для розвитку та сталого існування неоетніки дає не лише споглядання цих образів, а їхня активна й системна інтеграція в

щоденне життя – на рівні міської інфраструктури, освіти, урядових культурних програм та громадських ініціатив. Лише за умов, коли неестетичні практики проникають у різні соціальні простори – від віртуальних платформ до державних мистецьких резиденцій – вони зможуть стати справжньою культурною парадигмою, а не одноразовим трендом.

Література:

1. Шеретюк Р. Феномен українського мистецтва в контексті формування національної ідентичності. *Традиції та новітні технології у розвитку сучасного мистецтва*. 2021. № 7. С. 240–244. URL: <https://conf.artka.ck.ua/art/issue/view/14/artka-2021>
2. Дяченко, А. Аналіз представлення національної ідентичності й культурної спадщини в образотворчих мистецтвах країн Балтії та України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 65. С. 97–103. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/65-1-15>
3. Денисюк Ж.Д. Постфольклор як предмет гуманітарних досліджень: до постановки питання. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 2. С. 19–23.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-32>

ВІДОБРАЖЕННЯ ЕТНІЧНИХ МОТИВІВ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ТАТУЮВАННІ

Малишева Л. Є.

*студентка I курсу магістратури факультету технології та дизайну
Український державний університет імені Михайла Драгоманова*

Дерман Л. М.

кандидат філософських наук, доцент,

завідувач кафедри дизайну

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

У контексті сучасних соціокультурних, політичних, історичних процесів в Україні спостерігається помітне зростання інтересу до національної ідентичності. Ця тенденція знаходить своє відображення в різних сферах мистецтва, зокрема й у мистецтві татуювання, яке часто розглядається не лише як спосіб самовираження, а й як потужний інструмент трансляції культурних кодів. Татуювання, як форма образотворчого мистецтва, стає унікальним способом переосмислення та актуалізації традиційних символів і орнаментів.

Звернення до етнічних мотивів у сучасному українському татуюванні є прикладом демонстрації шанобливого ставлення до спадщини, а також прагнення до експериментів з її інтерпретацією традиційних в нові художні форми [4].

В історичному контексті використання етнічних мотивів стає зрозумілим, що українська культура багата на символізм. Це відображається в традиційних орнаментах вишивки, писанкарства, кераміки та різьблення [2, с. 100-110].

Беручи до уваги вірування та любов українців до символіки можна зробити висновок про те, що кожен орнамент та колір мав певне значення й часто виконував роль оберегу. Багато орнаментів сягають корінням у дохристиянські часи. Вважалося, що правильно вишиті чи виткані символи мають магічну силу, здатну оберігати від нещастя, приносити добробут та здоров'я. Орнаменти відігравали важливу роль у різних обрядах та ритуалах [2, с. 300-350].

Сьогодні українські майстри татуювання звертаються до цих стародавніх символів. Сучасні етно-татуювання є не просто прикрасою, а й своєрідним способом збереження та трансляції культурної пам'яті, підкреслення зв'язку з предками та національною ідентичністю. Традиційні мотиви часто стилізуються, їх поєднують із сучасними техніками (лайнворк, дотворк, віпшейдинг), а також створюють авторські інтерпретації на основі народних образів.

Luuu_tattoo – майстриня з Києва. Її роботи імітують традиційний побут українців в стилі лайнворк (техніка однієї лінії), часто виконані в символічних кольорах червоного та чорного.

Nastya_bond_tattoo. Основним напрямом робіт стали ляльки-мотанки в композиції з рослинним орнаментом. Техніка виконання татувань – блекворк, що доволі рідко зустрічається в Україні, характерною ознакою якого являється застосування текстур та тіней.

Одним з найяскравіших прикладів сучасного українського татуювання є майстриня з Львову – kobietta_ttt, котра зображає сюжети українського вертепу та традиції календарно-обрядових свят.

Ці художники інтерпретують етнічні мотиви, спрощуючи форми, змінюючи кольорові рішення або поєднуючи елементи з різних регіонів, створюючи сучасні візуальні образи. Деякі з них намагаються закласти новий сенс та наративи беручи за основу традиційні елементи.

В умовах російсько-української війни, татуювання з етнічними мотивами часто стають символом національної стійкості, гордості за своє коріння та опору ворогу. Український народ в пошуках вираження національної ідентичності. Хтось шукає нові сенси, хтось інтерпретує традиції в сучасність, а є й ті, хто в пошуках початку й збереження автентичних сюжетів. Наприклад, sa.tatto використовує петриківський розпис та роботи Марії Приймаченко в оригінальному вигляді. Таким чином вона береже та просуває мотиви, котрі не користуються великою увагою сьогодні [3].

Сучасне українське татуювання активно використовує етнічні мотиви, демонструючи широкий спектр підходів – від дбайливого відтворення автентичних орнаментів до сміливих стилізацій та створення нових символів. Цей процес відображає зростання

національної свідомості, прагнення до збереження культурної спадщини та пошук нових форм самовираження в умовах сучасних викликів. Татуювання стає важливим елементом візуальної культури України, фіксує історичну пам'ять, виражаючи національну ідентичність та сприяючи міжкультурному діалогу.

Література:

1. Лановик М. Б., Лановик З. Б. Київ: Знання-Прес, 2005. С. 300-350.
2. Панофський Е.. Іконологія Ервіна Панофського. Аналіз символічного значення орнаментів у їхньому історичному контексті. 1939р. С. 100-110.
3. В Україні стали популярними патріотичні татуювання. ТСН, 2023. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PVeRqNi0Bu4&t=2s> (дата звернення: 15.04.2025).
4. Тату-культура в Україні: історія, розвиток, сучасність. Київ, Tattoo.ua, 2025. URL: <https://www.tattoo.ua/post/tatu-kultur-v-ukraini> (дата звернення: 15.04.2025).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-33>

КУЛЬТУРНА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ДИЗАЙНІ БРЕНДУ: ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ЕТНІЧНИХ СИМВОЛІВ

Романюк С. І.

*студентка I курсу магістрант факультет технологій
та дизайну, кафедра*

Український державний університет імені Михайла Драгоманова

Дерман Л. М.

*кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри дизайну*

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

У сучасному світі бренд – це не лише товар або послуга, а й система знаків, образів та слів, що формують уявлення про нього в суспільній свідомості. В умовах глобалізації та стрімкого розвитку інформаційних технологій особливого значення набуває питання культурної ідентичності, яка дозволяє брендам зберігати унікальність та автентичність. Одним із ключових елементів цієї ідентичності виступають етнічні символи, які дедалі частіше стають об'єктом переосмислення у сучасному дизайні.

Культурна ідентичність розуміється як система цінностей, традицій, норм, символів та уявлень, що характеризують певну спільноту і забезпечують її єдність та неповторність. У контексті брендингу вона стає інструментом комунікації, за допомогою якого створюється емоційний зв'язок із цільовою аудиторією. Використання етнічних

елементів у візуальній айдентиці дозволяє бренду демонструвати свою приналежність до певної культурної традиції, акцентувати національні особливості, а також виділятися на тлі глобалізованих конкурентів.

Етнічні символи – це знаки, що мають історичне, духовне або ритуальне значення для певного народу. Серед таких символів можна виокремити народні орнаменти, колористичні гами, стилізовані елементи традиційного одягу, архітектурні форми, декоративні техніки, тощо. У дизайнерській практиці вони набувають нових форм та значень. Їх переосмислення полягає у переході від прямого копіювання до осучасненої інтерпретації, адаптованої до ринкових реалій та візуальних трендів. Завдяки цьому зберігається зв'язок із традицією, але водночас формується новий культурний наратив, що відповідає вимогам сучасного суспільства.

Використання етнічних мотивів у брендингу особливо поширене в країнах із багатою історичною та художньою спадщиною. В Україні яскравим прикладом є бренд одягу Etnodim, який на основі переосмисленої вишивки створює сучасний образ української ідентичності. Через оновлений формат традиційних орнаментів дизайнери демонструють діалог між минулим і сьогоденням, що актуалізує культуру предків у контексті сучасної моди. Схожий підхід спостерігається в оформленні візуальної айдентики українських компаній, таких як «Львівські круасани», які інтегрують галицькі архітектурні й культурні елементи у бренд-дизайн, або Rosinka, що стилізує народну символіку в упаковці своїх продуктів, акцентуючи на природності й національних асоціаціях.

У період війни та загальнонаціональної мобілізації культурної ідентичності використання етнічних мотивів у брендингу українських компаній набуває особливої ваги. Такий підхід не лише виконує естетичну функцію, а й виконує важливу соціокультурну місію – збереження, актуалізацію й трансляцію національної спадщини в умовах зовнішньої загрози.

Під час війни бренди стають не просто комерційними одиницями, а носіями певної ідеології, об'єднуючими символами та учасниками публічного дискурсу. Застосування етнічних мотивів – вишиваних орнаментів, традиційних шрифтів, кольорових схем, мотивів фольклору – дозволяє транслювати ідею національної стійкості, гідності й незламності. Це сприяє формуванню колективної ідентичності, з якою можуть отожднювати себе як громадяни України, так і представники діаспори, іноземні союзники та споживачі, які прагнуть підтримати країну.

Крім того, використання етнічних елементів у дизайні бренду є актом культурного опору. В умовах інформаційної війни й спроб культурної асиміляції, такі символи стають потужними індикаторами української ідентичності, які чітко сигналізують про відокремленість від загарбницького наративу. Через візуальну комунікацію бренди доносять меседжі, які підтримують національну єдність, плекання історичної пам'яті та гордості за походження.

Крім патріотичної функції, етнічні мотиви виступають також як засіб економічної дипломатії. Українські товари, візуально марковані

традиційними мотивами, краще сприймаються на міжнародному ринку, викликаючи інтерес до автентичної культури, ремесел, гастрономії та мистецтва. Це сприяє зростанню експорту, культурного капіталу країни та підтримки з боку іноземних споживачів, що є критично важливим в умовах кризи.

Міжнародна практика також підтверджує ефективність культурно-етнічного підходу у брендингу. У Польщі бренд Wedel, який спеціалізується на виробництві шоколаду, активно використовує елементи польської декоративної культури. Через орнаменти та стилізовані шрифти бренд підсилює асоціації з національною історією та сімейними традиціями споживання.

У країнах Латинської Америки, зокрема в Мексиці, бренд Mezcal Amores застосовує стилістику орнаментів майя та ацтеків у дизайні етикеток, що не лише додає автентичності продукту, а й слугує потужним візуальним маркером походження. Цей підхід підтримує культурну пам'ять і робить акцент на регіональній унікальності. Подібний підхід спостерігається у бренда Tulum Cervceria, що використовує образи й символи, характерні для культури Юкатану.

В Азії прикметним є приклад Fabindia (Індія) – бренду, що поєднує сучасні моделі одягу з автентичними текстильними техніками та матеріалами ручної роботи, зберігаючи живу традицію індійського ремесла. Водночас японський бренд Issey Miyake демонструє, як традиційні елементи – техніки складання тканини, орнаментальні рішення, принципи асиметрії – можуть бути переосмислені у рамках глобального мінімалістичного дизайну. Японська концепція «вабі-сабі» й увага до текстури матеріалів також простежуються у філософії бренду MUJI, де, незважаючи на відсутність прямого використання етнічних елементів, збережено традиційне сприйняття гармонії, простоти та природності.

Усі наведені приклади засвідчують, що етнічні мотиви у брендингу відіграють роль не лише декоративного елементу, а стають концептуальним ядром бренду, віддзеркалюючи культурну ідентичність, історичну тяглість і ціннісні орієнтири. Вони сприяють комунікації бренду з локальними спільнотами, зберігають національну пам'ять, а також допомагають адаптувати традиційні смисли до умов сучасного споживчого середовища.

Проте переосмислення етнічних символів пов'язане з низкою викликів. Найперше – це ризик спрощення або комерціалізації культурних кодів. Використання символів без глибокого розуміння їхнього значення може призвести до втрати автентичності або викликати звинувачення в культурній апропріації. Тому важливо забезпечити баланс між інновацією та повагою до джерела. Це вимагає від дизайнерів не лише естетичного чуття, а й культурної обізнаності, міждисциплінарного підходу, консультацій з етнографами та фахівцями з культурної спадщини.

Позитивним аспектом є те, що переосмислення етнічних символів сприяє не лише створенню унікального візуального образу бренду, а й відновленню інтересу до традиційної культури. Воно перетворює забуті елементи народного мистецтва на об'єкти нового сприйняття,

актуалізує етнічну спадщину та формує ціннісні орієнтири для молодого покоління. Таким чином, дизайнерська практика набуває соціального та культурного виміру, виходячи за межі комерції.

Отже, культурна ідентичність у дизайні бренду є важливим чинником його унікальності та впізнаваності. Використання й переосмислення етнічних символів дозволяє не лише закріпити за брендом певний образ, а й сприяє збереженню національної самобутності у глобалізованому світі. Головне завдання дизайнера – знайти гармонійне поєднання традиції та сучасності, естетики та сенсу, поваги до минулого і творчого бачення майбутнього.

Література:

1. Главацька О. Є. Етнодизайн як засіб збереження національної ідентичності: Мистецтвознавчі записки: Вип. 37-ий, 2020, 65–71 с.
2. Даниленко С. С. Візуальні коди української культури в айденитиці сучасних брендів: Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Вип. 4-ий, 2021, 12–18 с.
3. Ковальчук І. М. Традиційні орнаменти у візуальній комунікації: адаптація в сучасному дизайні: Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Вип. 25, 2019, 90–95 с.
4. Назаренко Л. Ю. Культурна ідентичність у графічному дизайні: досвід України та світу: Наукові записки НаУКМА. Культурологія: Т. 3, 45–52 с.
5. Пашенко С. І. Національна символіка як елемент бренд-комунікації: Маркетинг і менеджмент інновацій: Вип. 2-ий, 2022, 102–109 с.
6. Черненко Л. В. Дизайн етноорієнтованих брендів: традиція і сучасність: Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Мистецтвознавство: Вип. 1, 2021, 33–38 с.
7. Craig, R. T. Communication theory as a field: Communication Theory: Vol. 9(2), 1999, 119–161 p.
8. Kawamura, Y. Fashion-ology: An Introduction to Fashion Studies. – Oxford: Berg Publishers, 200, 191 p.
9. Noth, W. Handbook of Semiotics. – Bloomington: Indiana University Press, 1990, 576 p.

СУЧАСНИЙ СТАН І ПЕРСПЕКТИВИ СОЦІАЛЬНО-КРИТИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-34>

МИСТЕЦТВО ЯК ДІЯ: МІЖ ІКОНОЮ, МОВЛЕННЯМ ТА ПОСТІНТЕЛЕКТУАЛЬНИМ ДОСВІДОМ

Гончаренко К. С.

*кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри філософії*

*Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*

Лінкевич П. І.

магістрант кафедри філософії

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

У сучасному мистецтві є потреба в переосмисленні ролі інтелектуальної складової в художній практиці. Якщо раніше митецький твір розглядався насамперед як носій естетичної складової, концепту, сьогодні дедалі більшого значення набуває мистецтво як дія – безпосередній акт, який не зводиться до раціонального змісту або його інтерпретації. Такий підхід відкриває можливість для аналізу мистецтва в межах постінтелектуального досвіду, де центральною є не ідея, а сама присутність та взаємодія на рівні митець-глядач, митець-простір тощо. Ці зміни можна осмислити у міждисциплінарному контексті через філософські концепти, зокрема: феномен ікони як насиченого явища, що відкриває новий тип сприйняття в теорії Жана-Люка Маріона [1, с. 43–57]; мовлення без семантики як акт, що не зводиться до змісту, а функціонує як подія (Жак Дерріда) [3, с. 298–312]; етичне переживання Іншого, яке не підлягає репрезентації (Еммануеля Левінас) [2, с. 118–130].

У центрі уваги – мистецтво, яке, звільнене від зобов'язання бути естетичним, зрозумілим або концептуалізованим. В такому вияві воно формує новий тип сприйняття: не завдяки пізнанню, а завдяки переживанню як акту взаємодії.

Ця перспектива вимагає від глядача не інтерпретації, а готовності бути втягнутим у ситуацію, що розгортається без його контролю.

Яскравим прикладом цього є феномен ікони в феноменології Жана-Люка Маріона. Ікона, за його визначенням, є не тим, що відкрито для споглядання, а тим, що саме дивиться на глядача [1, с. 51], – подібно до гайдеггерівського «заклику буття», який постає як поклик буття до Dasein [5, с. 270–273]. Це насичене явище не підпорядковується умовам репрезентації: воно не відтворює, а являє. У цьому полягає його фундаментальна відмінність від образу: ікона не замикається у формі, а ініціює відкритість до того, що перевищує здатність уявлення. У контексті сучасного мистецтва це означає, що твір не потребує тлумачення, щоби «відбутися». Його дія відбувається в акті зустрічі, яка є первинною щодо будь-якої рефлексії.

Аналогічну логіку можна виявити у феномені мовлення, яке не несе визначеного змісту, але все ж функціонує як подія комунікації. Таке мовлення – *глосолалія*, або мовлення Святого Духа у християнській традиції – виявляє себе не як результат мислення, а як трансцендентний вияв. Або ж постає в якості мовлення, що відбувається за відсутності семантичного контролю з боку суб'єкта. У цьому сенсі воно набуває рис події, яка перевищує мовця, хоча й реалізується через нього. Мовлення не обслуговує ідею, а самостійно продукує подію. Як от у випадку з іконою, воно не відображає, а змінює ситуацію сприйняття. Це дозволяє розглядати мовлення в мистецтві як форму дії, яка здійснюється не задля передачі смислу, а задля створення простору відкритості, де значення набувається та надається в процесі.

У такому функціональному зрізі мистецтво постає як трансцендентний акт, адже його дія відбувається без попередньої концептуалізації. Воно не формулює меседж, а радше створює простір, де щось може виявитися. Прикладом може слугувати абстрактне мистецтво, де зображення реальності поступається місцем чистим формам, кольорам, лініям, які не визначаються у традиційному сенсі, як і не пояснюються, але все ж даються через контакт. У цьому процесі головним стає не результат і не інтерпретація, а саме переживання як подія. Важливо не те, що глядач розуміє, а те, що з ним відбувається у момент взаємодії. Як зазначає Е. Левінас, справжній досвід Іншого відбувається поза межами пізнання, він є порушенням замкненого «Я», яке зустрічає те, що не може собі присвоїти [2, с. 126].

Так само й у постінтелектуальному мистецтві дія не є підконтрольною суб'єктові. Вона не є результатом задуму або послідовного мислення. Це дія, яка набуває сенсу у самій своїй появі, подібно до того, як феноменологічне дане у Люка Маріона не є результатом суб'єктивної активності, а постає як «дар» / *givenness*, що передусь наміру чи концепту [1, с. 98–105]. Мистецтво, таким чином, не лише не потребує концептуального підґрунтя, але й свідомо звільняється від нього, щоб утворити простір нових форм присутності. У ньому не передається вже відоме, а виникає можливість того, що ще не набуло форми або назви.

У цій перспективі глядач перестає бути зовнішнім спостерігачем. Він не розшифровує твір, не шукає прихованого сенсу, а занурюється в ситуацію, де сам акт сприйняття є головним змістом. Мистецтво не існує як завершене повідомлення, воно актуалізується лише у взаємодії. Саме тому глядач постає не як інтерпретатор, а як співучасник, на якого спрямована дія, що може бути емоційною, тілесною або навіть тілесно-психологічною. Таке розуміння відкриває простір для феномену присутності, який неможливо звести до знання або тлумачення, але який має онтологічну значущість сам по собі.

Присутність у мистецтві не є другорядною естетичною категорією – це спосіб буття в події, де інтерпретація відкладається або стає неможливою. Це мистецтво без мети у традиційному сенсі, без завершеного смислу, але з потенціалом трансформації. Його дія не обумовлена логікою чи доказовістю, а розгортається як порушення – як те, що М. Фуко назвав би «епістемологічним зсувом», коли зміщується сама структура того, що може бути відомим [4, с. 45–48]. У цьому сенсі мистецтво стає тим, що перериває: мовлення, сприйняття, очікування і саме через цю перервність встановлює нову чутливість.

Такий зсув від репрезентації до дії, від розуміння до переживання, вимагає переосмислення самої природи художнього твору. Твір не функціонує як носій знання, але як подія, що відбувається між глядачем і матеріальністю образу. У цьому випадку йдеться не про образ як копію, а як слід, як жест, що вказує на те, що не може бути побачене. Це мистецтво несе у собі потенціал трансцендентного – не як надприродного, а як того, що не вкладається у межі понятійного. Таке мистецтво звертається не до того, що ми можемо знати, а до того, що можемо пережити.

У підсумку можна стверджувати, що мистецтво як дія без концептуальної основи формує нову естетичну ситуацію, де ключовими є не зміст чи форма, а умова виникнення досвіду. Таке мистецтво не вимагає розуміння, воно вимагає включеності. У цьому полягає його принципова відмінність від традиційної моделі репрезентації. Відмова від концептуальної фіксації дозволяє творам бути простором відкритості – простором, де відбувається подія сприйняття без обов'язковості її осмислення. Цей простір є тимчасовим, контингентним, але завдяки цьому і глибоко суб'єктивним та неконтрольованим.

Таким чином, сучасне мистецтво дедалі більше функціонує як медіація, а не як повідомлення. Як показує С. Зонтаг, нам потрібне мистецтво, що не інтерпретується, а переживається [6, с. 13]. Постінтелектуальна парадигма пропонує саме таке бачення: твір як подія, художній жест як ситуація, глядач як учасник, а не аналітик. Це мистецтво не говорить і не зображає, а діє і резонує.

Мистецтво, яке не намагається щось сказати, але стає тим, що говорить, переводить фокус із репрезентації на трансформацію. У цьому

виражається не лише зміна підходу, а й запрошення до нового способу бути у світі. Цей зсув також резонує з підходами тілесно-афективної естетики, зокрема у працях Браяна Масумі, де увага зосереджується довкола інтенсивності переживання та афективному впливові як первинних формах залучення до мистецтва, що передують осмисленню [7, с. 23–25].

Література:

1. Marion J.-L. Le phénomène saturé. Paris : Presses Universitaires de France, 2002. 246 p.
2. Levinas E. Totalité et infini : essai sur l'extériorité. La Haye : Martinus Nijhoff, 1961. 284 p.
3. Derrida J. Margins of philosophy / translated by Alan Bass. Chicago : University of Chicago Press, 1982. 360 p.
4. Foucault M. Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines. Paris : Gallimard, 1966. 404 p.
5. Heidegger M. Sein und Zeit. Tübingen : Max Niemeyer Verlag, 1927. 437 p.
6. Sontag S. Against interpretation and other essays. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1966. 304 p.
7. Massumi B. Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation. Durham: Duke University Press, 2002. 232 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-35>

СОЦІАЛЬНО-КРИТИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ТЕМА НАВЧАЛЬНИХ РОБІТ ДЛЯ СТУДЕНТІВ НЕПРОФІЛЬНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ

Захарчук Н. В.

асистент кафедри основ архітектури

*Навчально-науковий інститут «Придніпровська академія будівництва
і архітектури» Українського державного університету науки
і технологій
м. Дніпро, Україна*

Педагог в Україні зараз стикається з певними викликами – деякі з них є спільними для всієї сфери вищої освіти, деякі притаманні лише сучасній Україні, яка знаходиться в стані війни і стикається з викликами з цього боку.

За умови зменшення кількості абітурієнтів і зміни ставлення до вищої освіти українські ВНЗ, особливо на сході країни, мають проблеми

з низьким рівнем довузівської підготовки вступників. Властиво це і для творчих, традиційно престижних спеціальностей, які змушені значно знизити стандарти. Часто викладачі, які працюють на посадах більше 10-15 років порівнюють рівень першокурсників останніх наборів і тих, що були десятиліття тому не на користь перших. Лишаючи за рамками дискусії правомірність таких закидів і причини, які привели до такого стану, спробую показати приклад власної роботи над цією проблемою.

Всі розуміють, що сьогоденний ринок праці вимагає спеціалістів певного ґатунку, готових постійно розвиватися, шукати нові можливості і опановувати нові навички, а такі компетенції закладаються ще в ВНЗ і завданням навчання є “формування гнучкого мислення, здатного сприймати та впроваджувати нові знання. Разом з тим необхідне максимальне розкриття потенціалу кожного учня, який обирає творчу спеціальність.” [1, с.98].

Викладаючи рисунок і живопис для спеціальностей “Архітектура” і “Дизайн” часто в результаті опитування студентів першого курсу дізнаюся, що вони не відвідували художню школу або профільні гуртки на постійній основі, не мають базової освіти в сфері образотворчого мистецтва, в розрахунок на яку побудовано програму закладу. Другим важливим чинником є суттєві зміни в технологіях і вимогах до спеціалістів, які останні роки стають все стрімкішими. Немає сенсу робити вигляд, що навички робити відмивки тушшю або креслити рейсфедером зараз формують вартість студента, як майбутнього спеціаліста.

Але й погодитися з панічними пророцтвами про неревалентність художньої освіти в епоху панування штучного інтелекту ми не можемо. Адже мова образотворчого мистецтва підпадає під класичний вислів Йоганна Вольфганга фон Гете “Ти стільки разів людина, скільки мов ти знаєш” і навички рисунку самі по собі є важливим для формування компетенцій людини, які створюватиме фундаментальні матеріальні артефакти, однією з характеристик яких є естетика. Навичка мислити через образи і фіксувати свої думки на папаєрі або в файлі у вигляді плоских зображень піднімає цінність спеціаліста-дизайнера в широкому розумінні цього слова.

Як же поєднати ці дві позиції? Відштовхуватися при формуванні інтегрованої програми з рисунку і живопису не від академічної школи, а наївного мистецтва і соціально-критичного мистецтва. Таким чином відправною точкою розвитку кожного студента стає його рівень володіння технікою, який не знецінюється, а є камертоном для подальшої роботи. Якими принципами слід керуватися для досягнення найкращих результатів?

1. З самого початку навчання індивідуально підходити до кожного здобувача освіти, в певних рамках адаптувати завдання і шкалу оцінювання таким чином, щоб заохотити кожного розвиватися в

обраному напрямку, підтримувати його сильні сторони і показувати, як ними можна користуватися в різних завданнях.

2. Лишати мінімум завдань, де важлива лише техніка виконання і не використовується потенціал творчого осмислення і включення критичного мислення людини. Надавати можливість студентами ставати співавторами учбових завдань в заданих викладачем рамках (ставити натюрморти, обирати натуру і теми для начерків і скетчів, давати завдання-трансформери).

3. Шукати можливості зробити завдання проектними і суспільно-орієнтованими: малювати не стандартні постановки, а створювати композиції, які потім можна використати для листівок, плакатів, декорування певних приміщень, пропонувати брати участь в благодійних проєктах і виставках.

4. Організовувати і залучати студентів до роботи над власними виставками і проєктами, будуючи роботу протягом семестру або навчально року таким чином, щоб в кінці можна було звітувати виставковими проєктами.

Є сенс пропонувати студентам відразу діяти в полі сучасного стану арт-ринку і творчої спільноти, що валідно і для утилітарного застосування малюнку для потреб архітектора або дизайнера – зафіксувати думку, презентувати її замовнику або соціуму, розв'язати певну проблему форми через мову малюнку тощо. Сучасному соціуму не цікава класична школа, а в пріоритеті є індивідуальність і відкритий діалог з глядачем, що майже вимагає провокації як художнього методу. На відміну від академічної школи, соціальні науки і філософія стають невід'ємною частиною сучасного мистецтва, прослідковується “зв'язок традиційної філософії з мистецтвом і сучасністю. Незважаючи на нестійкість цього зв'язку, сьогоденне мистецтво відображає реальність сучасності та фокусується на соціальних проблемах” [2, с.332]

Спільною ознакою свідомообраного наївного мистецтва і соціального мистецтва є його філософська складова на “тут і зараз”. Попри хибну думку людей, не дотичних до сучасного мистецтва, наїв-арт або пост-модернізм – це не про неспроможність малювати правильно – але прагнення зобразити все максимально детально, поєднуючи прискіпливий натуралістичний погляд на об'єкти і явища з потужним символізмом. Ми бачимо це і в деклараціях митців соціального мистецтва.

Тож чи не логічно буде запропонувати людям, які навчаються малюванню, зробити рушійною силою свого прогресу в технічних навичках – внутрішню потребу соціального висловлювання, що є притаманним молоді? А потім на цій базі розбудовувати систему суто образотворчих навичок роботи з різними матеріалами, техніками і жанрами, які будуть логічно витікати із його внутрішньої потреби?

Моїм успішним кейсом є впровадження виставки в навчальну роботу для студентів перших-других курсів. Перспектива прийняти участь в

виставковому проєкті (на відміну від залучення до конкурсів, які передбачають порівняння і зовнішнє оцінювання по часто незрозумілим для студента критеріям) зосередженому на соціальному мистецтві, спонукала студентів приділити більше уваги своїй роботі, шукаючи можливість висловити конкретне, актуальне для них почуття або стан, вони ретельно і свідомо обирали техніку і приділяли відчутно більше часу роботі, порівняно з традиційними завданнями і способами звітності.

Також варто відмітити зацікавленість в такій роботі традиційно “слабких” студентів, які не мали попередньої образотворчої освіти. Стандартні учбові завдання викликали у них негативні емоції і знижували мотивацію до навчання, бо вони не могли ігнорувати низьку якість роботи, порівняно із підготовленими студентами, але і підтягнути свої навички, навіть за умови значно довшої роботи над завданням, було неможливо.

Афіша і навчальні студентські роботи виконані для міської виставки студентських робіт в стилі сучасного мистецтва, Дніпро, 2025



Література:

1. Ганна Миколаївна Славінська, Ганна Олександрівна Стоянова, Микита Андрійович Руденко. Features of the formation of artistic training of architectural students. Особливості формування художньої компетентності студентів-архітекторів. International scientific conference «Particularities of art's influence on personality development» : conference proceedings (February 7–8, 2024. Riga, the Republic of Latvia). Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2024. 156 pages.

2. A Pavliv, O Mosendz, O Rybchenko, A Avula, P Fryz. Interplay of tradition and modernity in contemporary art practices. – Revista Amazonia Investiga, 13/75. 2024 331-342 pages

МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-36>

МЕРТВІ РАНЧО І ЖИВА МОДА: СТИЛЬОВА ІДЕНТИЧНІСТЬ TEXAS GOTHIC

Багірова І. Е.

*студентка IV курсу факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки
наукова співробітниця
Адміністрація державного історико-культурного заповідника
у м. Луцьку*

Супрунець А. І.

*студентка III курсу факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки,
наукова співробітниця
Адміністрація державного історико-культурного заповідника
у м. Луцьку*

Пригода-Донець Т. М.

*кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Сучасна мода демонструє, як правило, суміш стилів і культур. Одним із яскравих прикладів такої стилістичної гібридизації є *Texas Gothic* – мікс готичної тематики з духом американського Заходу. Це своєрідна візуальна філософія, яка народилася на перетині мертвих ранчо, випалених пустель і яскравої модної культури.

Цей напрям, що отримав друге дихання у 2020-х, є візуальним маніфестом культурної пам'яті та індивідуального спротиву буденності. “Western Gothic is moody, moody, moody,” – зазначається у статті в ВНГ, підкреслюючи виразний драматизм стилю [3].

Одним із центрів формування *Texas Gothic* стала модна сцена міста Ель-Пасо, що знаходиться на кордоні США і Мексики. Саме тут дизайнери, наприклад, Джозеф Гаусін та Натанаель Еспіналь, експериментують зі змістовним міксом латинської ідентичності, готичних символів та форм постапокаліптичного шику. Ці дизайнери

вводять у моду шкіру, латекс, ручну вишивку, масивні прикраси, поєднуючи все це з мотивами мексиканських традицій та готичних наративів. У штаті, де температура влітку перевищує 40°C, носити повноцінні чорні плащі та оксамитові корсети може бути викликом. Проте це не зупиняє місцеву готичну спільноту. Готи адаптують свій стиль до клімату: обирають прозорі тканини, відкриті фасони, легкий денім, капелюхи замість каптурів. Головне – зберегти настрій і символізм [4].

Texas Gothic живиться не лише одягом, а й загалом візуальним середовищем. Покинуті ранчо, зруйновані хати, старі храми стають архетипами цієї естетики, фоном для демонстрованих образів. В інтер'єрному дизайні зростає популярність тренду «Western Gothic» – темні стіни, вінтажні дерев'яні меблі, свічки, канделябри, черепи на полицях.

Такі шоу, як Round Top Show House у Техасі, стають не лише місцем для демонстрації одягу, а й сценою для мистецтва, як частини техаської готики. Творці з цього регіону показують, як поєднання готики та вестерну може перетворитися на нове місце для ідентичності, протесту та стилю. Texas Gothic також поважає спадщину поп-культури. Селена Квінтанілья, відома своїм блискучим західним одягом, який також створив сексуальну привабливість поряд з національною гордістю, безпосередньо надихає сучасних дизайнерів [1].

Явище Texas Gothic знайшло своє відображення й у соціальних мережах. На платформах TikTok та Instagram техаська молодь публікує короткі відео з готичною стилістикою та музикою. Для створення ефекту моторошної краси автори використовують фільтр сепія, приглушене світло аби надати світлинам драматизму та таємничості. Досить часто для відео використовують світлини закіннутих будівель: ранчо, церков, старих мотелів. Дуже важливий у створенні такого контенту музичний супровід. Для навіювання страху використовують повільну кантрі музику, особливо якщо вона записана на плівку, звуки дзвонів, грози, шелесту трави. У створенні візуального контенту також присутні символи релігії та міфології. Прикладом є користувачка @samanthathebat, яка публікує короткі відео з естетикою пустелі та легким настроєм магії. У своєму блозі вона розповідає про макіяж, моду та обрядовість. Публікації в TikTok також є інтерпретаціями міфів та своєрідною критикою соціальних тем, які у стилізованих образ постають привидами Америки.

Повернення інтересу до явища Texas Gothic стало поштовхом для створення нових фільмів, книг з такою тематикою та переосмислення готичної музики. Так у Техасі в 2017 році з'явився гурт Twin Tribes. У своїй творчості вони використовують поєднання готичного року і пост-панку, що створює синтез депресивної, ностальгічної музики [2].

Отже, Texas Gothic – це спосіб презентувати покоління, яке шукає свою ідентичність на тлі історії, міфів і постіндустріального ландшафту.

Він одночасно мертвий, як старе ранчо, і живий, як подіум у центрі модного міста. Він демонструє алогічну, вибухову пристрасть до маргінальних, покинутих просторів, видобуваючи з них креативний і неповторний сенс. Свобода і легкість перевтілень Texas Gothic, його культурна еkleктика заявляє про перспективність цього руху, що може вийти за межі Техасу і стати глобальним явищем.

Література:

1. Amber Elliott. New in Round Top: Inside the first-ever designer show house and a trendy fashion show at Sapana. *Houston Chronicle*. 2024. URL: <https://www.houstonchronicle.com/lifestyle/article/round-top-designer-show-house-sapana-20252956.php> (дата звернення: 06.04.2025 р.)
2. Kan Magerman. The Next Wave of Goth is Now. *Soundsandshadown*. 2020. URL: <https://soundsandshadows.com/2020/09/18/the-next-wave-of-goth-is-now/> (дата звернення: 16.04.2025 р.)
3. Kristina McGuirk. Add Instant Drama to Your Home with the Western Gothic Aesthetic. *Better Homes & Gardens*. 2024. URL: <https://www.bhg.com/western-gothic-style-8546823> (дата звернення: 06.04.2025 р.)
4. Simon Pruitt. How Goths Deal with the Actual and Political Climate in Texas. *Dallas Observer*. 2024. URL: <https://www.dallasobserver.com/arts/dallas-goths-on-how-they-deal-with-the-actual-and-political-climate-in-texas-19876228> (дата звернення: 06.04.2025 р.)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-37>

СУЧАСНІ ПЛАТФОРМИ ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА

Білокобильский Б. Ю.

студент IV курсу

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

Цифрова революція та повсюдне поширення соціальних мереж, таких як Facebook, Instagram, TikTok та інші, спричинили глибокі трансформації практично в усіх сферах сучасного суспільства. Культурна та мистецька царини не стали винятком, зазнавши всеохоплюючого впливу цих нових технологій. Соціальні мережі еволюціонували від простих інструментів для спілкування до потужних платформ, що формують суспільну думку, визначають культурні тренди, слугують майданчиками для ведення бізнесу та інструментами

для культурної ідентифікації та самоорганізації соціальних груп. Вони стали невід'ємною частиною життя мільярдів людей, змінюючи способи взаємодії, споживання інформації та прийняття рішень. У цьому новому цифровому ландшафті світ мистецтва переживає фундаментальні зміни. Соціальні мережі не просто доповнюють традиційні мистецькі практики, але й кардинально змінюють те, як мистецтво створюється, демонструється, розповсюджується, сприймається аудиторією та монетизується. Вони відкривають безпрецедентні можливості для митців у плані доступу до глобальної аудиторії, але водночас ставлять нові виклики, пов'язані з авторським правом, автентичністю, впливом алгоритмів та комерціалізацією.

Соціальні мережі радикально змінили інструментарій сучасного митця, перетворившись із допоміжних засобів комунікації на інтегральну частину творчого процесу та основний канал для демонстрації й просування робіт. Для багатьох художників їхні профілі в Instagram, Facebook чи TikTok стали не лише віртуальними портфоліо, але й своєрідними майстернями та виставковими просторами, де відбувається не тільки показ готових творів, але й розкриття процесу їх створення, взаємодія з аудиторією та формування особистого бренду. Цей перехід до цифрового простору вимагає від митців розробки специфічних стратегій для кожної платформи.

Наприклад завдяки своєму візуальному фокусу, Instagram став де-факто основною платформою для багатьох художників, дизайнерів та фотографів. Його велика та активна спільнота, що може включати кураторів, колекціонерів, мистецтвознавців та інших митців, робить його ідеальним місцем для пошуку нових талантів та налагодження професійних контактів. Використання релевантних хештегів дозволяє значно розширити аудиторію та привернути увагу зацікавлених користувачів. Функції Stories та Reels надають можливість ділитися «закулісними» моментами творчого процесу, демонструвати деталі робіт у динаміці та створювати короткі вірусні відео, що сприяє глибшій взаємодії з підписниками. Українські митці активно використовують Instagram для самовираження, розповіді про свої мистецькі пошуки та безпосереднього спілкування з аудиторією, що робить платформу важливим інструментом для відкриття нових імен. Ця платформа, що стрімко набрала популярність завдяки формату коротких, часто розважальних відео, також знаходить своє застосування у мистецькому світі. TikTok відомий своїми трендами та потенціалом для швидкої вітальності, він може слугувати майданчиком для представників різних професій, включаючи художників, для здобуття широкої, хоч і потенційно мінливої, аудиторії. Митці можуть використовувати платформу для демонстрації процесу створення, створення відео-арту або навіть інтеграції трендових елементів (музики, танців) у свої перформанси. Можливість завантажувати відео тривалістю до 10 хвилин розширює потенціал для більш змістовного контенту.

Залишаючись однією з найбільших соціальних мереж, Facebook надає митцям інструменти для створення повноцінних сторінок свого бренду, де можна публікувати оновлення, інформацію про виставки та ділитися творчим процесом. Важливою функцією є можливість створювати та просувати події, такі як відкриття виставок чи арт-шоу. Участь у численних мистецьких групах дозволяє налагодити контакти з колегами, обмінюватися досвідом та знаходити нових шанувальників чи покупців. Музеї та культурні інституції також активно використовують Facebook для маркетингу та залучення відвідувачів.

Окрім “великої трійки”, митці використовують й інші канали. Twitter ефективний для поширення новин та використання хештегів для залучення до дискусій. Спеціалізовані форуми на Reddit можуть слугувати місцем для обговорення та отримання зворотного зв'язку. Платформа Ello позиціонується як простір, створений спеціально для творчих людей, пропонуючи чистий інтерфейс без реклами. YouTube залишається ключовим майданчиком для відеоконтенту: від музичних кліпів та записів перформансів до навчальних відео та віртуальних турів. Telegram набуває популярності для створення каналів, що забезпечують глибший та більш прямий зв'язок із найвідданішою аудиторією. Існують також спеціалізовані арт-платформи, як Arthive, що поєднують функції соціальної мережі з можливостями продажу та просування робіт.

Успішна присутність митця в соціальних мережах вимагає продуманої контент-стратегії. Важливими елементами є регулярність публікацій, створення якісного та оригінального контенту, який резонує з цільовою аудиторією та відповідає її інтересам. Демонстрація процесу створення, розповідь історій, що стоять за роботами, та висвітлення особистих роздумів і переживань сприяють встановленню більш глибокого зв'язку з підписниками. Активна взаємодія через коментарі, відповіді на запитання та прямі повідомлення є ключовою для побудови лояльної спільноти.

Сучасні технології також розширюють арсенал митця. Віртуальна (VR) та доповнена (AR) реальність, 3D-друк дозволяють створювати нові форми мистецтва або доповнювати традиційні техніки, а соціальні мережі стають платформою для їх представлення. Цифрові художники експериментують зі штучним інтелектом, генеративним мистецтвом, візуалізацією наукових даних, створюючи складні та інноваційні твори, які знаходять свою аудиторію онлайн.

Водночас занурення у світ соціальних мереж вимагає від митців не лише технічних навичок, але й психологічної стійкості. Важливо аналізувати власний емоційний стан та свідомо розподіляти енергію між безпосередньою творчістю та необхідною, але часто виснажливою, роботою з просування та продажу своїх робіт.

Література:

1. Мистецтво та технології: як цифрові інновації змінюють світ мистецтва – LifeUA: веб-сайт. URL: <http://www.life-ua.com/%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE-%D1%82%D0%B0-%D1%82%D0%B5%D1%85%D0%BD%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B3%D1%96%D1%97-%D1%8F%D0%BA-%D1%86%D0%B8%D1%84%D1%80%D0%BE%D0%B2%D1%96-%D1%96%D0%BD/> (дата звернення: 21.04.2025)
2. Микола Малуха. Просувати мистецтво без онлайну неможливо. Інфографіка, Ipress: веб-сайт. URL: http://ipress.ua/news/prosuvaty_mystetstvo_bez_onlaynu_nemozhlyvo_info_grafika_13966.html (дата звернення: 21.04.2025)
3. Гаврилюк О. П. Соціальні мережі як чинник формування культурних цінностей і норм. *Вісник. Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 39–44.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-38>

ФЕНОМЕН ФАН-БАЗ РОК-ВИКОНАВЦІВ У СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖАХ

Бондарук У. А.

*студентка І курсу факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

У цифрову добу соціальні мережі значно трансформують функціонування музичної культури, зокрема в контексті рок-музики, що традиційно асоціюється з ідеалами свободи, протесту та індивідуалізму. Зміни, зумовлені новими платформами для комунікації, позначилися не лише на формах продукування та поширення музичного контенту, але й на взаємодії між артистами та їхніми прихильниками. Реципієнти завдяки технічним можливостям набули статусу активних учасників процесу виробництва, поширення та інтерпретації музичного продукту. Визначальний вплив соцмереж на сучасну індустрію рок-музики не можливо заперечити. Д. Салліван зазначає, що «Соціальні медіа також дають митцям новий погляд на свою аудиторію. Сайти надають інформацію про статі, вік і демографічні дані...Соціальні медіа – це найпростіший спосіб просування на міжнародному рівні. Це дозволяє виконавцям безпосередньо взаємодіяти зі своїми фан-базами та ділитися з ними набагато більше...» [6]

Фан-бази рок-гуртів та сольних виконавців – явище не нове. Ще з 1960-х років прихильники таких гуртів як «The Beatles», «Pink Floyd», «Queen», а згодом «Nirvana», «Metallica» чи «Muse», формували спільноти, що об'єднувалися навколо ідеї музики як засобу ідентичності. У новому столітті фанатські групи перемістилися в цифровий простір. Тепер вони функціонують у межах таких мереж як «Twitter», «Instagram», «YouTube», «TikTok», «Discord» тощо. Вони пропонують рок-групам можливість ділитися закулісним вмістом, анонсувати нові релізи та спілкуватися з шанувальниками в режимі онлайн. Тобто характер взаємодії аудиторії з виконавцем є суттєвою зміною. Якщо раніше вона була опосередкованою, то в сьогоdnішніх умовах соціальних мереж вона стає більш безпосередньою. Рок-колективи «Arctic Monkeys», «Thirty Seconds to Mars», «Bring Me the Horizon» та «Maneskin» використовують соціальні платформи як інструмент комунікації, що дозволяє утримувати увагу аудиторії та миттєво реагувати на актуальні запити своїх шанувальників. Така платформа як «Patreon» допомагає рок-групам отримувати дохід, пропонуючи ексклюзивний матеріал: ранні демо-версії пісень, не опубліковані раніше твори та онлайн-зустрічі. Цей підхід орієнтований на шанувальників тому допомагає музичним виконавцям будувати потрібну модель доходу, коли традиційні джерела доходу, як-от продажі альбомів, безповоротно скоротилися. Хоча, навіть поширення фізичних видань та мерчу активно відбувається саме через соцмережі. Це ж стосується й українського року. Наприклад, такі виконавці як «Димна Суміш», «Кому Вниз» чи «Вій» реалізують свою продукцію в більшості випадків через «Instagram» та «Facebook». Це пов'язано з тим, що тематичних магазинів стає все менше, потенційні покупці схильні знаходити потрібну продукцію в мережі Інтернет. [7]

Надмірна активність фанатських спільнот може призводити до амбівалентних наслідків. З одного боку, вона є джерелом підтримки митця та сприяє його популяризації й фінансовій реалізації. Але з іншого – створює додатковий тиск, у межах якого виконавець змушений відповідати очікуванням своєї і не лише аудиторії, підтримувати медійну активність та демонструвати бажаний тип поведінки. Внаслідок цього сама творчість, образ і навіть приватне життя артистів опиняються під наглядом спільноти прихильників. Зокрема, у культурологічному контексті це виявляється в новітніх формах публічної критики та культури відміни, що активно використовується музичними фан-базами як механізм захисту або тиску. Будь-яке публічне висловлювання тепер може стати предметом масового обговорення та оцінювання в рамках спільноти прихильників та за її рамками, роблячи образ та контент певного виконавця непривабливим для потенційних слухачів. Ця тенденція значною мірою нівелює межу між публічною та приватною сферами в житті артиста. Наприклад, резонансний випадок стався з Олегом Скрипкою, лідером українського рок-гурту «Воплі

Відоплясова». В 2021 році він знявся в рекламі інтернет-казино «Joker». Це обурило користувачів соціальних мереж, які відзначились різкою критикою артиста. Оскільки проблема ігрової залежності є актуальною в сучасній Україні а діяльність подібних закладів є на межі закону, Олег Скрипка зазнав культури відміни та назавжди втратив частину своєї аудиторії. [4]

Українські рок-гурти в наш час активно коментують соціально-політичну ситуацію та поширюють благодійні ініціативи. У сучасному контексті існуванні мистецтва в умовах повномасштабної війни фанатська підтримка часто пов'язана з волонтерством та співпрацею в межах благодійних ініціатив.

Важливою є соціокультурна функція фанатських груп в сучасній рок-культурі: вони створюють спільноти, що формують унікальні ціннісні й естетичні системи. Це було притаманно рок-музиці з самих початків, адже прихильники музики хіпі, хард-року формували субкультури та мали особливе ставлення до світу. У межах сучасних спільнот також розвиваються аматорське мистецтво та активістська діяльність. Сьогоднішні фанати, з допомогою комунікації в соцмережах, активно беруть участь у підтримці локальних сцен, просуванні нових гуртів та збереженні культурної спадщини жанру. Прикладом слугують різножанрові фестивалі що відбуваються у всьому світі, в тому числі Україні. Наприклад, «Polissian Witchcraft», що відбувається в Луцьку та об'єднує прихильників екстремального металу. [2] Феномен сучасних фанатських груп підтверджує висновок Я. Ткаченка, що «рок-музика, є вельми сильним та впливовим «засобом», як в загальному ареалі культури, так, й у вирішенні та запобігання проблем соціального характеру» [3]

Отже, феномен фан-баз у соціальних мережах у контексті рок-музики поєднує в собі елементи підтримки та тиску, співтворчості та контролю. Фанатські спільноти забезпечують життєздатність та можливість одержання прибутку ширшому колу виконавців рок-музики у цифрову епоху. Однак разом з тим вони ставлять нові виклики перед артистами, що пов'язані з проблемами особистих кордонів, свободи та відповідальності за будь-які дії в мережі Інтернет. Дослідження цієї теми дозволяє глибше осягнути механізми взаємодії між аудиторією та митцем у межах постмодерного культурного поля, де цифрова комунікація формує естетику та етику сучасної рок-культури.

Література:

1. Українська рок-музика: де вона тепер? Yabl. URL:<https://yabl.ua/2020/11/06/ukrayinska-rok-muzika-de-vona-teper> (дата звернення 15.04.2025)
2. У Луцьку організовують благодійний метал-концерт з аукціоном. Misto.media. URL:<https://misto.media/news/1803-u-lutsku->

orhanizovuiut-blahodiynny-metal-kontsert-z-auksionom (дата звернення 19.04.2025)

3. Ткаченко, Я. Вплив рок-музики на проблеми суспільного характеру. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/stud_konferenzia/2015_2/54.pdf (дата звернення 15.04.2025)

4. Олег Скрипка зізнався, що був змушений знятися у настірливій рекламі онлайн-казино. Апостроф. URL: <https://apostrophe.ua/ua/article/lime/learn/2021-05-27/oleg-skipka-priznalsya-chto-byil-vyinujden-snyatsya-v-nazoylivoy-reklame-onlayn-kazino/39865> (дата звернення 19.04.2025)

5. Вітт С. Як музика стала вільною. Цифрова революція та перемога піратства / пер. з англ. Семенов Ю. Київ: Наш Формат, 2017. 360 с.

6. Sullivan D. Digital Stage: Social Media's Role in Music. Trill Mag. URL: <https://www.trillmag.com/life/social-media/digital-stage-social-medias-role-in-music/> (дата звернення 15.04.2025)

7. How Rock Bands Are Adapting to the Streaming Era: Staying Relevant in a Digital-First World. Music Industry Weekly. URL: <https://musicindustryweekly.com/rock-bands-adapting-streaming-era/> (дата звернення 15.04.2025)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-39>

СИМВОЛІЧНІ ОБРАЗИ ФІЛЬМУ ІНГМАРА БЕРГМАНА «СУНИЧНА ГАЛЯВИНА»: КУЛЬТУРНО-СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ

Грицина К. В.

*студентка I курсу магістратури факультету культури та мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Головей В. Ю.

*докторка філософських наук,
професорка кафедри культурології
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Інгмар Бергман – шведський режисер театру і кіно ХХ ст., доробок якого нараховує близько 60 художніх і документальних фільмів для телебачення та кінопрокату, переважно за своїми сценаріями [1]. Його стрічка «Сунічна галявина» (1957 р.) відноситься до класичного періоду

творчості майстра. Фільм є глибокою філософською притчею про смерть як невідворотний фінал людського життя. У цій кінострічці Бергман використовує багато символічних образів, які заглиблюють глядача в роздуми головного героя про смертність людини та його хвилювання щодо близького кінця. Глибина і багатозначність аудіовізуальної символіки фільму, як і гостра актуальність екзистенційного переживання смерті в контексті сучасної духовної ситуації, обумовлюють інтерес до переосмислення та інтерпретації виражальної мови «Сунічної галявини» в семіотичному аспекті.

Мета дослідження – культурно-семіотичний аналіз символіки кінообразів фільму Інгмара Бергмана «Сунічна галявина».

Виклад основного матеріалу. Головний герой фільму – Ісаак Борг – є відлюдником, педантом та інтелектуалом, що стає зрозумілим із перших кадрів фільму, а також із його слів: «Наші стосунки з людьми зазвичай складаються з обговорення чужих вчинків і характерів. Якоїсь миті це стало для мене нестерпним, і я добровільно відмовився від того, що має назву спілкування <...> Це призвело до того, що наприкінці своїх днів я лишився сам». Ісаакові 78 років, він веде тихе життя у будинку із покоївкою, що радше піклується про нього як про власного чоловіка. Його життя, здається, дійшло до кінцевої мети: усе життя він присвятив служінню науці та людям і тепер отримує свою найвищу нагороду – присвоєння почесного докторського ступеня Лундського університету. В ніч напередодні цієї події він бачить сновидіння, що відкривають йому напрямок до переосмислення усього життєвого шляху та усвідомлення близькості смерті.

Сон – це завжди підсвідоме, забуте або відкинуте, таке, що бажає себе виявити будь-яким чином. Зобразити сновидіння – не найлегша робота для режисера, проте Інгмар Бергман зміг майстерно передати лімінальність цього простору, де не діють знайомі нам закони буття. Режисер був захоплений художнім руйнуванням ілюзії реальності в кіно, адже, на його думку, це змушує глядачів заглибитися у драматичні події на екрані [3, с. 86]. Епізод зі сновидіннями – емоційно забарвлена відчуженням та самотністю прелюдія останньої дороги Ісаака. Годинник без стрілок дає нам зрозуміти, що в головного героя не залишилось часу, він старий та готується помирати. Пусті вулиці та будинки із забитими вікнами влучно передають психологічну пустку Ісаака від самотнього життя. Чоловік без обличчя, дзвони як початок кінця створюють відчуття тривожного хвилювання. У чорній кареті, що вириває з-за рогу, відпадає колесо, скриплять, наче болісно стогнуть, дошки. Чоловік бачить в уламках труну із власним тілом, що хапає за руку та тягне до себе – часу не залишилось, смерть кличе.

В дорозі на церемонію Ісаак не сам, а з невісткою Маріаною. Уся ця дорога – шлях примирення зі смертю та життям. Зупиняючись у різних місцинах, пов'язаних із життєвими подіями, Ісаак бачить візії-спогоди – це намагання знайти прихисток від старечої втоми. У цих мареннях

чоловік бачить події минулого, наповнені символами. Дика суниця, на яку він натрапляє, коли бачить юність, – ностальгія за проминулим, яке неможливо повернути. У цій стрічці Бергман використав ягоди як уособлення життя, юності, першого кохання та першої зради. У намаганні «скласти пісню для глухого» виражається абсурдність та алогічність усього прожитого.

Старі люди люблять ностальгувати, повертаючись подумки у дитинство. «Сунічна галявина» вважається одним із найбільш особистих фільмів Бергмана. Він зізнавався, що сам увесь час живе подумки у дитинстві, гуляючи вулицями Упсали [3, с. 97]. Якщо життя – це коло, то в кінці люди приходять до початкової точки. В епізоді із зустріччю з матір'ю Ісаак знову натрапляє на символічні речі, що сповіщають про останню хвилину. Годинник без стрілок, але вже на яву, а не уві сні, нагадує про близький прихід смерті. Сни втілюються в життя, коли вони линуть із нас самих, а не ззовні. Інгар Бергман використовує дорогу як алегорію шляху до смерті, шлях примирення з життям та його кінцем, дзеркало як вимогу прийняти правду, чорні птахи, вітер, похмуре небо та полишена колиска – втрата безтурботності, передчуття трагедії, тривога і брак затишку. У сновидних мареннях підводяться підсумки давно минулого болю. Прагнення сховатись від біди, від страждань і від самого страху виражається у ніжних промовляннях Сарі – кохання всього життя Ісаака – до немовляти.

Усвідомлюючи кінець, що невинно наближається, головний герой згадує образи і власні провини, які були давно забуті. Вміння просити пробачення, навіть із запізненням, показано у стрічці як гостру необхідність. Урешті решт відлюдник бачить свою самотність як покарання: «... уві сні навіюю собі те, чого уникаю наяву». Окрім того, Бергман не оминув тему батьків та дітей. Ісааків син Евальд є логічним продовженням помилок та рішень батька. Батькове заперечення смерті перетворилось у синовий потяг до смерті. Евальд – це наслідок Ісаакового життя.

Присвоєння почесного докторського ступеня – останній тріумф, підсумок усієї життєвої діяльності. Молодь, з якою усю дорогу їхав Ісаак на церемонію, є алегорією надії на те, що він не буде забутий. Його життя спливає, проте світ рухається далі. В останній сцені фільму ми бачимо результат примирення Ісаака Борга із життям: для нього смерть стала поверненням додому, до мами з татом, на сунічну галявину, залиту сонцем.

Будучи досвідченим режисером та філософом кіно, Інгар Бергман добре знався не лише на теоретичних аспектах створення символічних образів, а й на технічній складовій їх вираження. Як і в інших своїх фільмах, у «Сунічній галявині» він застосував деякі прийоми із театрального мистецтва: мімічну виразність, прямі звернення героїв до глядача, хронологічно послідовні епізоди за допомоги фронтальних

мізасцен, а також внутрішньокадровий монтаж [3, с. 401-402]. Окрім цього, задля збільшення драматизму епізодів використались крупні плани як головних героїв, так і самих символічних образів на кшталт годинника без стрілок, полишеної колиски, автостради, дзеркала і т.д. Також беручи до уваги людську схильність приймати мрії, фантазії чи галюцинації за реальність, що неодноразово зображувалося ще у ранніх художніх кінострічках (до прикладу, «Кабінет доктора Калігарі» Р. Віне, 1920 р.), Бергман досліджує суперечність між суб'єктивним людським поглядом на світ і притаманним йому прагненням досягти об'єктивного чи принаймні правдивого опису подій і вчинків у світі [6, с. 91].

Висновок. Художній фільм «Сунічна галявина» І. Бергмана насичений великою кількістю глибоко символічних образів. В семіотичній структурі фільму переважають іконічні знаки. Здебільшого, це образи із сновидінь на кшталт годинника без стрілок, полишеної колиски, автостради, дзеркала тощо, які на денотативному рівні виражають глибокі екзистенційні переживання головного героя. За допомогою знаково-символічних образів головний персонаж переосмислює життя, примирюється із власною смертністю. Режисер майстерно розставляє смислові акценти, використовуючи такі риторичні засоби кінолексики як монтаж, крупний план, повторення, сповільнений рух, репрезентуючи мовою кіно вічні філософські питання людського самопізнання та існування, саме тому цей витвір вважається одним із найважливіших екзистенціальних кінотекстів XX століття.

Література:

1. Корнєєва Л. Л. Бергман, Інгмар. *Велика українська енциклопедія*. URL: https://vue.gov.ua/Бергман_Інгмар (дата звернення: 30.04.2025).
2. Моголюк А. Можливості кіно в оперуванні часом. «Сунічна галявина» І. Бергмана. *Онлайн-журнал «Кіно-театр»*. 2010. №3. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1018
3. Погребняк Г.П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини XX – початку XXI століття : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 448 с.
4. Сингаївська О. Трансцендентне в кіно. «Сунічна галявина» І. Бергмана та «Тіні забутих предків» С. Параджанова. *Онлайн-журнал «Кіно-театр»*. 2010. № 4. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1042
5. Сім смертних гріхів та чеснот Інгмара Бергмана. URL: <https://moviegram.com.ua/seven-mortal-sins-and-virtues-irgman-bergman/> (дата звернення: 30.04.2025)
6. Schmerheim P.A. Skepticism films: Knowing and doubting the world in contemporary cinema: PhD thesis. Faculty of Humanities (FGw), Amsterdam School for Cultural Analysis (ASCA), 2013. 307 p.

ВІЗУАЛЬНИЙ ШУМ ЯК СТИЛЬ: ЕСТЕТИКА АБСУРДУ ТА КРІНЖУ В СУЧАСНИХ МЕМАХ

Давидюк М. І.

*студентка IV курсу факультету культури та мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки,
наукова співробітниця
Адміністрація державного історико-культурного заповідника
у м. Луцьку*

Бондарук С. О.

*кандидат філософських наук,
доцент кафедри культурології
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Цифрова культура 21 століття кардинально змінює наш спосіб самовираження. Образність, логічність і естетичність є найважливішими вимогами до змісту на ранніх етапах. Але тепер виявляється цікавим протилежний спосіб: навмисне спрощення образів, спотворення сенсу, логічність і незрозумілість становлять унікальний стиль.

Крінж (cringe) походить від англійського слова, що означає «ніяковіти», і зазвичай стосується ситуації, яка виглядає смішною, дурною або недоречною, особливо коли хтось хоче виглядати крутим, але не досягає мети.

Основними джерелами крінжу в сучасному світі стали соціальні мережі та відеоплатформи. TikTok, Instagram, YouTube та інші ресурси заповнені контентом, здатним збентежити глядачів. Це можуть бути невдалі танцювальні відео, перегравання емоційних реакцій, безглузді жарти чи демонстративне багатство. Причина проста: багато користувачів прагнуть копіювати тренди або привертати увагу, не завжди розуміючи, як їхній контент сприймається іншими [1].

Естетику абсурду та крінжу можна побачити в таких мемах, як італійський брейнрот. На початку 2025 року у просторі TikTok, можна було спостерігати меми, що містять нейромережовий слоп – літак із головою крокодила, акул у кросівках, і так далі, озвучені італійською мовою. Один з таких роликів про «Бомбардіро Крокодило» набрав майже 15 мільйонів переглядів [2]. Цей таємничий мозковий вміст далі трансформувався в локальні адаптації в інших країнах, доводячи універсальність абсурду.

До Бомбардіро Крокодило швидко приєднався його родич, брат Бомбомбіні Гусіні, а згодом до їхньої «сім'ї» долучився Тралалеро

Тралала – акула в трьох кросівках. Окрім нього, у них є кілька друзів. Меми, схожі на Бомбардіро Крокодило, часто називають brainrot-контентом, що буквально означає «розкладання мозку». Цим терміном позначають низькоякісний контент без жодної цінності. Зазвичай так характеризують абсурдні меми, що базуються на інших мемах та інтернет-сленгу.

Ці дивні і комічні відео користуються особливою популярністю серед наймолодших користувачів і стрімко набувають поширення. Італія стала лише стартовим пунктом. Тренд швидко отримав локальні версії: в Індонезії з'явилися варіації, такі як Tung Tung Tung Sahur та Hotspot Bro, які адаптують ідею до місцевих умов, демонструючи, що абсурд є універсальною мовою.

Є також відео, де візуальна послідовність не відповідає аудіо-послідовності, або де кілька історій одночасно накладаються одна на одну, створюючи ефект колапсу інформації, подібний до того, що ми відчуваємо в реальному цифровому світі.

У Інтернет-світі меми служать не лише джерелом розваг, але й діагностичним інструментом. Крінж, або абсурдні відео (наприклад, популярні відеоролики TikTok, де звичайні предмети (наприклад, стілець чи банан) «рухаються» під індійську музику або нав'язують тривожні звукові ефекти) мають можливість викликати неоднозначні реакції: від сміху до здивування чи навіть огиди. Ці емоції часто є без свідомості, але вони виявляють більш глибокі риси особистості.

Наявність візуального шуму кидає виклик основному розумінню естетики. У сучасному світі термін «смішний» вже не є синонімом, «крінжовий» і не завжди помітний. Ми спостерігаємо перехід до нової естетики – естетики емоційного впливу.

Меми є формою психологічного відображення: вони не тільки розважають, але й дають можливість людям протистояти своїм страхам, розчаруванню та сумнівам у реальному світі. Тому можна дійти висновку, що візуальний шум – це не просто тенденція, що проходить, а новий підхід до візуального мислення. Через дурість, крінжу, спотворення та низьку якість світогляду, сучасна молодь починає ставити не тільки гумор, але й світ взагалі на перше місце. Ще це служить формою протесту, засобом захисту від реального життя та відображенням культури, її переосмислення та популяризація.

Література:

1. Йовенко А. Що таке крінж і чому це важливо знати, 2024. URL: https://www.martaflowers.kiev.ua/news/so-take-krinz-i-comu-ce-vazливо-znati/?srsltid=AfmBOorLkWex_HRlHe91L3soWegRGc413qsczJ6Ld5hLwgRV2P_7nvr9 (дата звернення: 02.05.2025).
2. Know Your Meme. Italian Brainrot / AI Italian Animals. Know Your Meme. – 2025. URL: https://knowyourmeme.com/videos/427373-italian-brainrot-ai-italian-animals?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 02.05.2025).

МАНГА Й АНІМЕ В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ

Дарюга Е. В.

*аспірант кафедри культурології, філософії та музеєзнавства
Полтавський національний педагогічний університет
імені В. Г. Короленка
м. Полтава, Україна*

У ХХІ столітті соціальні мережі стали важливим інструментом поширення сучасних видів мистецтва, зокрема манги й аніме. Завдяки доступності, швидкому розповсюдженню контенту та активній взаємодії з користувачами, вони суттєво вплинули на зростання популярності японської попкультури у світі. Тому дослідження впливу соціальних мереж на сприйняття та поширення манги й аніме є надзвичайно актуальним у сучасних умовах.

Нині манга й аніме перестали бути суто японським культурним явищем – вони стали невіддільною частиною глобальної попкультури, що об'єднує аудиторії різного віку та національностей. Якщо раніше манга й аніме були відомі здебільшого вузькому колу шанувальників, то сьогодні вони перетворилися на один із провідних трендів у медіапросторі. Велику роль у цьому процесі відіграли соціальні мережі, які стали потужним інструментом поширення японської анімації (аніме) та коміксів (манги) [5].

Завдяки онлайн-платформам TikTok, Instagram, «X» (Twitter), YouTube та Facebook манга й аніме подолали мовні й культурні бар'єри. Соцмережі стали своєрідними «мостами» між культурами, де мільйони користувачів відкривають для себе унікальний стиль, сюжетні лінії та цінності японського контенту. Візуально привабливі матеріали – фрагменти аніме, фан-арти, косплеї, огляди, меми й відео – активно поширюються, швидко стаючи вірусними [3; 5].

При цьому користувачі соціальних мереж більше не обмежуються пасивним споживанням контенту: вони активно долучаються до його створення – знімають пародії, записують блоги та огляди, беруть участь в онлайн-подіях і флешмобах. Це сприяє формуванню активних спільнот і культурному обміну в цифровому просторі. Особливої популярності набули короткі відео в TikTok, де фанати демонструють косплей, обговорюють сцени з аніме або створюють креативний контент за мотивами улюблених тайтлів. У такий спосіб манга й аніме вже не сприймаються лише як продукти для перегляду чи читання – вони перетворюються на інтерактивний компонент глобального цифрового культурного простору [3; 4].

Однією з ключових трансформацій епохи соціальних мереж стала зміна способу сприйняття та взаємодії з контентом. Якщо раніше мангу

читали переважно в друкованому вигляді, а аніме переглядали по телевізору, на DVD або через спеціалізовані онлайн-платформи, то сьогодні, завдяки соцмережам, доступ до цих видів мистецтва став значно простішим і швидшим. Перше знайомство з новими тайтлами тепер часто відбувається не через повноцінний перегляд чи читання, а через короткі відео, уривки сцен, популярні цитати, меми, фан-арти чи рекомендації в TikTok [3; 5].

Такі фрагментовані форми подачі не лише привертають увагу, а й створюють відчуття емоційної залученості ще до повного знайомства з твором. Молодь та підлітки, які активно користуються соцмережами, швидко включаються у тренди – підхоплюють гіфки, косплей-челенджі, популярні аудіо з опенінгів аніме або драматичні моменти, вирізані з серій. TikTok особливо стимулює це явище, оскільки короткі, динамічні та емоційно насичені кліпи з драматичними сценами чи комедійними епізодами легко стають вірусними.

Соцмережі фактично замінюють традиційну рекламу: один вірусний кліп або популярний звук здатні зробити маловідомий тайтл справжнім хітом у глобальному масштабі. Так, наприклад, популярність таких аніме-серіалів, як «Магічна битва» (2020-2023 рр.), «Сім'я шпигуна» (2022-2023 рр.), «Людина-бензопила» (2022 р.), «Клинок, який знищує демонів» (2019 р.) чи «Атака на титанів» (2013-2023 рр.), значно зросла після масового поширення епізодів із них у TikTok, Instagram Reels та YouTube Shorts. Відео з реакціями на епізоди, естетичні нарізки, AMV (Anime Music Video) та тематичні флешмоби створюють навколо тайтлів потужний культурний резонанс і залучають нову аудиторію [3].

У результаті змінюється не лише форма сприйняття контенту, а й сама логіка його споживання: аніме та манга стають більш інтерактивними, візуально динамічними й емоційно насиченими. Сучасні реципієнти вже не задовольняються пасивним переглядом – вони прагнуть ділитися враженнями, брати участь у творчих інтерпретаціях та створювати власні версії улюблених епізодів [5].

Водночас соціальні мережі та онлайн-платформи надали користувачам можливість не лише споживати контент, а й активно долучатися до його створення, переосмислення та обговорення. В епоху соціальних мереж зникає чітка межа між автором і аудиторією – тепер кожен користувач може стати співтворцем. У цьому процесі важливу роль відіграють фандомні спільноти, які стають осередками творчої активності, обміну думками та підтримки нових ідей [1; 2; 4].

У межах таких спільнот активно розвивається культура фан-арту, фанфіків, косплею, аналітичних відео, реакцій, теорій і глибоких обговорень персонажів, сюжетів або альтернативних фіналів. Платформи на кшталт YouTube, TikTok, Instagram, Reddit, Discord і навіть Telegram перетворилися на простори, де фанати створюють власні інтерпретації улюблених історій, діляться емоціями,

організують конкурси, обмінюються порадами щодо малювання чи пошиття костюмів. Завдяки активності в соцмережах багато авторів аматорського контенту отримують визнання й навіть починають кар'єру в креативній індустрії.

Це формує новий рівень залучення аудиторії – коли реципієнт перетворюється на співтворця, доповнюючи всесвіт улюбленого твору власними ідеями. Така взаємодія сприяє появі альтернативних версій історій, нових персонажів, фанатських аніме або навіть повноцінних манга-проектів, які можуть здобути популярність і бути поміченими авторами оригіналу чи аніме-студіями [1; 2; 4].

Крім того, така активність сприяє розвитку креативного мислення, художніх навичок, критичного аналізу та міжкультурної комунікації. Молодь вчиться працювати з текстами, візуальними образами, музикою, а також взаємодіяти в межах великих онлайн-спільнот. У цьому контексті соціальні мережі виступають не лише платформами для розваг, а й потужним інструментом культурної самореалізації та особистісного розвитку.

Водночас вплив соціальних мереж поширюється і на саму індустрію аніме та манги, суттєво змінюючи традиційні підходи до створення, поширення та споживання контенту. Все більше молодих митців розпочинають свій творчий шлях саме з онлайн-платформ – таких як Pixiv, Webtoon, DeviantArt, Tapas, «X» (Twitter) чи Instagram. Ці цифрові простори стали своєрідними вітринами, через які автори можуть швидко представити свою творчість широкій аудиторії, оминаючи традиційні бар'єри, пов'язані з видавництвами, конкуренцією чи нестачею фінансування [1; 2].

Успішні проекти нерідко стають вірусними завдяки соціальним мережам, збираючи тисячі вподобайок, репостів і коментарів. Це відкриває митцям шлях до професійного зростання – деякі незалежні художники й сценаристи отримують можливість не лише заявити про себе, а й перетворити своє хобі на кар'єру. Яскравим прикладом є платформа Webtoon, де багато авторів публікують свої роботи, що згодом перетворюються на ліцензовані тайтли, а іноді навіть адаптуються в аніме – як, наприклад, «Вежа Бога» (2020 р.) або «Ноблес» (2020 р.). Це доводить, що сьогоднішній шлях до визнання може починатися просто з акаунта в соцмережі [1].

Такий підхід докорінно змінює баланс сил у сфері: більше не лише великі студії, редактори чи видавці визначають, що стане популярним. Аудиторія – через свої реакції, поширення та підтримку – прямо впливає на успіх конкретного твору. Це можна розглядати як демократизацію індустрії, коли контент створюється не «згори вниз», а з ініціативи самого середовища, підживленого ентузіазмом спільнот [2].

Ба більше, великі студії та продюсери дедалі частіше орієнтуються на інтернет-тренди, фандомну активність і популярність у соцмережах, ухвалюючи рішення щодо адаптацій або інвестування. У підсумку

соціальні мережі перетворюються не лише на засіб поширення, а на повноцінну частину виробничого процесу – від перших ескізів і формування фандомів до офіційних релізів.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що манга й аніме в епоху соціальних мереж зазнали кардинальних трансформацій. Адже, соцмережі забезпечили не лише широкий доступ до контенту, а й сприяли його динамічному поширенню та інтерактивній взаємодії з аудиторією. У результаті користувачі стали не просто споживачами творів, а й активними учасниками культурного процесу: вони створюють фан-арти, фанфіки, косплеї, огляди, формують фандоми та впливають на формування трендів. Таким чином, у наш час, завдяки соціальним мережам, манга й аніме перетворилися з окремих видів мистецтва на потужні інструменти глобального діалогу, креативного самовираження та міжкультурної комунікації.

Література:

1. Condry I. The soul of anime: Collaborative creativity and Japan's media success story. Durham, North Carolina; London, UK : Duke University Press, 2013. 242 p.
2. Denison R. Anime fandom and the liminal spaces between fan creativity and piracy. *International journal of cultural studies*. 2011. Vol. 14, no. 5. P. 449–466. URL: <https://www.scribd.com/document/729657880/denison-2011-anime-fandom-and-the-liminal-spaces-between-fan-creativity-and-piracy> (date of access: 17.04.2025).
3. Kelts R. Japanamerica: How Japanese pop culture has invaded the U.S. New York : Palgrave Macmillan, 2006. 256 p. URL: <https://archive.org/details/japanamericahowj0000kelt> (date of access: 10.04.2025).
4. Lee H.-K. Participatory media fandom: A case study of anime fansubbing. *Media, culture & society*. 2011. Vol. 33, no. 8. P. 1131–1147. URL: <https://scispace.com/pdf/participatory-media-fandom-a-case-study-of-anime-fansubbing-5scr0btalpb.pdf> (date of access: 14.04.2025).
5. Napier S. J. Anime from Akira to Howl's moving castle: Experiencing contemporary Japanese animation. New York : Palgrave Macmillan, 2005. 355 p.

ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ЯК ПРОЦЕС ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-42>

КУЛЬТУРНА ЦИФРОВА АНАЛІТИКА: НОВИЙ ПОГЛЯД НА СВІТ

Пригода-Донець Т. М.

кандидат філософських наук,

доцент кафедри культурології

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Сьогодні інформаційне суспільство передбачає не лише сутнісну трансформацію соціокультурної реальності, а й саму природу культури як феномену. Формується особлива цифрова культура, що свідчить про формування культурного простору докорінно нової (іншої) якості. Як зазначає Олена Яценко, цифрова культура – це «нова соціально-антропологічна реальність», яка виходить за межі інформаційних технологій і охоплює цінності, практики та очікування сучасного суспільства [2]. У цьому контексті культурна цифрова аналітика постає як міждисциплінарний напрям, що поєднує методи гуманітарних наук, інформатики та візуалізації даних для дослідження культурних процесів у цифровому середовищі.

У XXI столітті культура дедалі частіше постає у вигляді масивів цифрових даних – мільйони зображень в Instagram, відео на YouTube, твітів, цифрових архівів. Зі зростанням обсягів цих даних постала потреба у нових методах аналізу культури. «Культурна аналітика» (*Cultural Analytics*) – міждисциплінарний підхід, запропонований медіа-теоретиком, дослідником нових медіа та культурологом Левом Мановичем. Його концепція поєднує гуманітарні науки, візуальну культуру, інформатику та data science, відкриваючи шлях до глибшого розуміння культури епохи цифрового надміру. У 2007 році Манович започаткував проєкт *Cultural Analytics*, мета якого – використовувати обчислювальні методи для аналізу великомасштабних колекцій культурного контенту (зображень, текстів, відео, метаданих тощо).

Культурна аналітика – це методологія, яка дозволяє аналізувати, візуалізувати та інтерпретувати великі обсяги цифрової культурної інформації. Це нова форма вивчення культури, яка поєднує кількісний аналіз з якісним культурологічним осмисленням, використовує інструменти data science, візуалізації, машинного навчання, але

зосереджується на культурних смислах, працює з мільйонами візуальних об'єктів – від живопису до Instagram-постів.

Манович пише: «Уявіть собі, що у вас є доступ до мільйонів зображень, відео, сторінок ідей і слів. Тепер уявіть, що ви можете їх переглядати, візуалізувати, групувати, фільтрувати і знаходити закономірності. Ви починаєте бачити культуру у її повному обсязі» [3, с. 3].

Культурна аналітика, за Левом Мановичем, застосовує методи візуалізації великих масивів культурних даних, що дозволяє виявляти патерни та тенденції у культурному розвитку.

Серед інструментів культурної цифрової аналітики варто виділити наступні: ImagePlot, розроблений Левом Мановичем для візуалізації великих колекцій зображень, що дозволяє аналізувати візуальні характеристики культурних артефактів; Google Ngram Viewer: інструмент для аналізу частоти вживання слів у великому корпусі оцифрованих текстів, що використовується в культуроміції для вивчення мовних і культурних тенденцій; вебометрія та альтметрія: методи аналізу веб-посилань і альтернативних метрик для оцінки впливу культурних продуктів у цифровому середовищі [1].

Культурна цифрова аналітика є важливим інструментом для розуміння трансформацій культури в цифрову епоху. Вона поєднує методи гуманітарних наук з цифровими технологіями для аналізу культурних процесів, виявлення тенденцій та збереження культурної спадщини. Подальший розвиток цієї галузі потребує міждисциплінарного підходу та врахування етичних аспектів цифрової культури.

Сьогодні можна констатувати перехід до стадії креативного суспільства, що передбачає гнучкі та адаптивні колаборації у сфері культурної аналітики, культурологічної експертизи, цифрової культури. Без інноваційних і креативних підходів неможливі адекватні уявлення про сучасний світ, людину, її цінності і перспективи.

Література:

1. Кислова О. Цифрові методи в соціології. URL: <https://www.academia.edu/89443515> Academia
2. Яценко О. Д. Цифрова культура: шляхи концептуалізації. URL: <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2022.2.14> almanac.npu.kiev.ua
3. Manovich L. *Cultural Analytics*. The MIT Press, 2020.

ІННОВАЦІЇ У МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-43>

ПРОБЛЕМА ПЕРВИННОЇ І ВТОРИННОЇ КРЕАТИВНОСТІ ПРИ ПРОЄКТУВАННІ ОБ'ЄКТІВ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ ЗАСОБАМИ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Борисова С. В.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри дизайну навчально-наукового інституту мистецтв
Державний заклад «Луганський національний університет
імені Тараса Шевченка»
м. Полтава, Україна*

При проєктуванні об'єктів дизайну утворюється особливий вид неявного, не оформленого у вигляді слів, знання, сформованого у взаємодії зі складовими проєкту і перетвореного у внутрішнє надбання дизайнера. За J. Ribernik, D. Milcic і J. Bota [1, с. 2], одним з проявів такого неявного знання є спроможність бачити візуальні зв'язки між інформацією від простої форми до стратегічної, концептуальної та розробляти нові візуальні комбінації з урахуванням вже відомих при виконанні завдань проєктування. Візуалізація при проєктуванні об'єктів дизайну, коректна оцінка як процесу проєктування (зокрема, при розробці візуальної складової проєкту), так і результатів проєктування об'єктів графічного дизайну засобами цифрових технологій, логічно ґрунтується на теорії PSC (Primary and secondary creativity) M. Runco і R. Beghetto [2].

Центром теорії первинної і вторинної креативності з позиції графічного дизайну є врахування відносності первинних і вторинних результатів та відповідь на питання для кого створюється та як використовується продукт дизайну [3]. За M. Basu і R. Beghetto [4, с. 12], первинна креативність виникає, коли індивід (або група) у діалозі з соціально-матеріальними та культурними факторами створює творчий об'єкт; тобто необхідними компонентами первинної креативності є особистість, засіб (або предмет), і первинний результат (твір, об'єкт, артефакт). Це означає, що первинна індивідуальна креативність у проєктуванні об'єкту графічного дизайну засобами цифрових технологій має характеризуватись високим рівнем інноваційності, новизни отриманого результату проєктування, об'єкту дизайну, який відповідним чином оцінений суспільством, а не тільки окремими дизайнерами або споживачами дизайну.

Отже, у первинній креативності (з огляду на професійну діяльність графічного дизайнера при проектуванні об'єктів дизайну) відбудеться злиття унікального індивідуального, соціально-культурного досвіду дизайнера (потенційно з відмовою від наслідування попередніх власних і запозичених ідей), розуміння тенденцій галузі, прогнозування перспектив розвитку галузі та особистісних вподобань [5]. Щодо вторинної креативності, то початково її сутність пояснювалась вибудовою діалогу між особистістю і соціальним компонентом креативності зі зміщенням акценту на соціальне, коли результат досягає зовнішньої аудиторії, інтерпретується, перетворюється [2].

Тобто вторинна креативність є похідною від первинного творчого артефакту як відправної точки для наступного соціального творчого процесу, в якому зовнішня аудиторія стає творцем або інтерпретатором первинних творчих результатів і, у свою чергу, створює вторинний творчий досвід або артефакти через повторення, рекомбінацію, зіставлення, перегруповування, додавання нового контексту та значення існуючих елементів. При цьому акцент зміщується з новизни, притаманній первинній креативності, на множинне переосмислення результатів первинної креативності.

З позиції проектування графічним дизайнером об'єктів дизайну творчий досвід або результат проектування можна одночасно розглядати і як первинну, і як вторинну креативність на основі аналізу взаємодії залученої аудиторії з отриманим результатом. Зокрема, запроєктований об'єкт графічного дизайну презентує первинну креативність з позиції графічного дизайнера та/або групи людей, відповідальних за реалізацію проекту або вторинну креативність, якщо розглядати об'єкт графічного дизайну з точки зору користувача, який знаходиться в ситуації його споживання.

Фактично ми маємо виділити ще один стан, що характеризує проектування графічним дизайнером об'єктів дизайну – проміжний між первинною і вторинною креативності, коли графічний дизайнер при виконанні професійного завдання, в межах власного середовища творчого вияву має враховувати і прораховувати вплив дизайну на споживача, додаючи дизайну комерційної цінності. Результатом такого стану є проектування об'єкту графічного дизайну з умовно обмеженим, керованим процесом вияву креативності з одночасним врахуванням суспільних запитів, уявлень, реакцій.

Зазначимо, що сучасному суспільству притаманно толерування культури, що сприяє вторинній креативності, значна частина сучасних творів є не другорядними за ідеями, але похідними, або такими, що містять вторинні елементи. Узагальнено ми маємо вести мову про соціальний цикл виявів креативності, своєрідний період еволюції: первинна креативність є основою існування та функціонування вторинної і має домінувати над нею для збереження циклічності, а

вторинна, в свою чергу, прагне до перетворення у первинну, базову для запуску наступного кола перетворень.

На сьогодні проблема вторинної креативності поглиблюється через необхідність врахування впливу технологічної складової процесу проектування. Цифрові технології як необхідну технологічну складову дизайн-процесу ми розглядаємо як засіб, із застосуванням якого відбувається перехід між матеріальною, соціальною, маркетинговою і нематеріальною характеристиками досвіду дизайн-проектування, унаочнюється в часі і просторі проектна діяльність зі створення об'єктів дизайну.

Проте визначається складність визначення у запроєктованих об'єктах графічного дизайну межі між натхненням первинною творчістю і запозиченням у вторинній креативності, з'ясування ступеня оригінальності проекту, рівня новизни ідеї, обсягу цитування візуальної, змістової, формотворчої складових, збереження первісного сенсу запозичених елементів.

Додатковим ускладненням стає наявність явних і неявних стандартів, усталених правил проектування візуальних графічних об'єктів, необхідність урахування стереотипних сценаріїв поведінки потенційного користувача при споживання продукту дизайну. Рисунок 1 демонструє адаптовану нами візуалізацію взаємодії первинної і вторинної креативності, запропоновану М. Basu і R. Beghetto [4, с. 15] за умови одночасного існування матеріальних і цифрових результатів проектування і скерування потенціалу результатів вторинної креативності до невизначених за ступенем нетиповості, а в подальшому – до результатів з високим рівнем новизни.

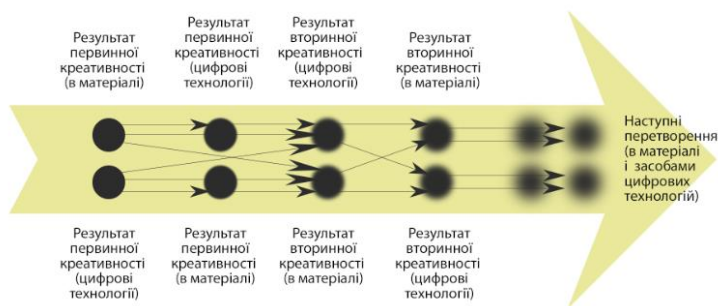


Рис. 1. Взаємодія первинної і вторинної креативності за умови одночасного існування матеріальних і цифрових результатів проектування

Адаптована схема процесу перетворення первинної і вторинної креативності враховує не тільки варіант перебігу процесу, коли матеріальні результати первинної творчої діяльності перетворюються засобами цифрових технологій у цифровий формат для отримання результатів вторинної креативності. Але і передбачає, що первинна креативність може початково мати вияв у цифровому форматі, без існування в матеріальному вигляді, надалі перетворюватись або не перетворюватись в матеріальному проєкті як результат первинної або вторинної креативності. В подальшому цифрові результати вторинної креативності або стають частиною ітеративного безперервного проєктування, або в певний момент закладуть підвалини первинної креативності вищого рівня.

Логічним є передбачення, що вияв креативності за умов зміни або доповнення об'єктів графічного дизайну додатковим змістом набуде змін у зв'язку з технологічними особливостями проєктування, ресурсними і часовими витратами. Вважаємо, що за окреслених умов набуде більшого обсягу використання допоміжних інструментів підтримки творчих пошуків (якими останнім часом стали платформи з генерації штучним інтелектом) ідей, концептів, зображень. Все це вимагає від графічних дизайнерів (для досягнення успіху в професійній сфері) сформованих компетентностей як в соціальній сфері, так і в технологічній.

Література:

1. Pibernik D., Milcic D., Bota J. Pressure toward Creativity: Individual/Group Work in Student Design Competition. *First International Conference on Design Creativity, ICDC 2010*, 29 November – 1 December 2010, Kobe, Japan. URL: <https://www.designsociety.org/publication/30286/Pressure+toward+Creativity%3A+Individual%2FGroup+Work+in+Student+Design+Competition>
2. Runco M., Beghetto R. Primary and secondary creativity. *Current Opinion in Behavioral Sciences*. 2019. №27. P. 7–10. DOI: 10.1016/j.cobeha.2018.08.011
3. Борисова С. В. Проблема запозичення у творах візуального мистецтва: зб. мат-в IV Міжн. наук.-практ. Конф-ї «Актуальні проблеми сучасного дизайну», м. Київ, 27 квітня 2023 року: у 2 томах. Київ: КНУТД, 2023. Том 1. С. 44–47.
4. Basu M., Beghetto R. Technology as social-material mediator: From primary to secondary creativity and beyond. *Creativity. Theories – Research – Applications*. 2021. №8. P. 11–22. DOI: 10.2478/cra-2021-0002
5. Borysova S. Search of basic visual materials in the process of designing graphic objects (advent calendar as an example). *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2024. № 1. P. 86-96. 10.30525/2592-8813-2024-1-9

ЕКО-АРТ ЯК ХУДОЖНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ ВИКЛИКІВ, СПРИЧИНЕНИХ ГЛОБАЛЬНОЮ ЕКОЛОГІЧНОЮ КРИЗОЮ

Вахрамєєва Г. І.

*старший викладач кафедри образотворчого мистецтва
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Еко-мистецтво виникло як потужна культурна та художня реакція на загострення глобальної екологічної кризи. Використовуючи відходи, природні матеріали та екологічні техніки, еко-художники кинули виклик традиційним парадигмам створення та споживання. Сучасне еко-мистецтво функціонує як інструмент екологічної та мистецької рефлексії на проблеми викликані змінами клімату, забрудненням атмосфери, знищенням природних еко-систем промисловою діяльністю людства.

Еко-мистецтво черпає натхнення з різних рухів, зокрема з ленд-арту 1960-1970-х років, що виник як певне відгалудження від концептуального мистецтва та став проявом розвитку екологічної естетики [2, с. 54]. Також, теоретичні засади еко-мистецтва базуються на ідеях «глибинної екології», яку запропонував у 1973 році норвезький дослідник Арне Наеш, що забезпечило філософську основу, яка узгоджує художню практику з екологічною етикою. Такі митці як Роберт Смітсон, Ненсі Холт та Агнес Дене, заклали основи для використання самої природи та землі як засобу художнього вираження. Зокрема, такі твори як «Спіральна дамба» Смітсона (1970) і «Пшеничне поле – конфронтація» Дене (1982) стали знаковими для екологічного мистецтва, та відобразили ранні занепокоєння суспільства щодо руйнівного втручання людства в навколишнє середовище. Одним з найпривабливіших аспектів еко-арту є використання матеріалів вторинної переробки, відходів як засобу вираження. Перетворення сміття на мистецтво – це не лише естетичний вибір, а й політичний акт рекультивції та критики. Такі художники як Алехандро Дуран («Washed Up») та Аврора Робсон, використовують пластикові відходи, зібрані на пляжах для створення яскравих інсталяцій, які роблять невидиме видимим, викриваючи повсюдність та стійкість забруднення. Серед українських митців, що успішно працюють в цьому напрямку варто виокремити твори Микити Зігури, який створив серію виразних робіт з пластикових відходів.

Еко-художники часто використовують матеріали, отримані з природи, включаючи ґрунт, дерево, камінь і рослинні матеріали, а також перероблені або біорозкладні матеріали. Наприклад, британський митець Енді Голдсворті відомий своїми ефемерними скульптурами,

створеними з льоду, листя та каменів. Його роботи підкреслюють тимчасовий характер екосистем і важливість екологічної рівноваги. Еко-художні інсталяції, створюючи ефект занурення, дарують мультисенсорні враження, що змушує глядачів зіткнутися з тривожною екологічною реальністю. Зокрема такими є органічні інсталяції Ані Галлаччо, що швидко розкладаються. Вони використовуються авторкою як метафора екологічного занепаду та привертають увагу до екологічного дискурсу. Художники, які працюють у сфері еко-мистецтва, часто виходять за межі традиційних ролей студійних митців, виступаючи натомість як екологи, активісти та організатори громад. Публічні арт-проекти Тадаші Кавамата, створені з утилізованого дерева та за допомогою праці громади, є прикладом партисипативної естетики та екологічного управління. Проект Мела Чіна «Поле відродження», розроблений у співпраці з науковцями, використовує рослини для відновлення токсичного ґрунту, ілюструючи, як співпраця між мистецтвом і наукою може привести до функціональних екологічних зрушень. Ці приклади підкреслюють багатогранну роль еко-художника у формуванні суспільної свідомості та сприянні громадській активності з екологічних питань [3]. Хоча еко-мистецтво висвітлює глобальні проблеми, його прояви також формуються під впливом місцевих екологічних, культурних та політичних умов. Зокрема, в Латинській Америці художники використовують еко-мистецтво для вирішення таких проблем, як вирубка лісів, видобуток корисних копалин та права корінних народів, а в Азії художники, такі як Тан Цзі Сі, візуалізують забруднення морського середовища за допомогою інсталяцій, відображаючи як регіональні, так і глобальні виміри деградації навколишнього середовища. Ці культурні варіації підкреслюють адаптивність та актуальність еко-мистецтва в різних соціально-екологічних ландшафтах.

Еко-мистецтво все частіше передбачає співпрацю між художниками та вченими для створення творів, що базуються на емпіричних дослідженнях та моніторингу навколишнього середовища. Прикладами такого підходу є інсталяції Андреа Поллі, що візуалізують явища зміни клімату на основі наукових даних. Ці міждисциплінарні практики дають змогу створювати нові форми знань та руйнувати міждисциплінарні бар'єри. Цифрові медіа та віртуальні середовища відкрили нові горизонти для еко-мистецтва. Від доповненої реальності до онлайн-виставок, художники використовують технології для розширення охоплення та впливу своїх робіт. Еко-художники використовують цифрове картографування, дані про навколишнє середовище в режимі реального часу та інтерактивні платформи, щоб залучити аудиторію новими способами. Ці інновації свідчать про те, що майбутнє еко-мистецтва полягає в його здатності розвиватися разом із технологічним прогресом, залишаючись при цьому вірним екологічним цінностям. Незважаючи на свій потенціал, еко-мистецтво стикається з певними

проблемами доступності, масштабованості, а також етичними аспектами походження матеріалів для творчості, особливо при використанні природних ресурсів. Митці повинні знаходити баланс між естетичним впливом та екологічною доцільністю.

Еко-арт стоїть на перетині творчості і соціальної активності та відіграє провідну роль у підвищенні екологічної свідомості, впливі на суспільну думку. Тому, включення екологічної складової в художню освіту, шляхом опанування різноманітних мистецьких практик еко-арту, є надзвичайно актуальним [1]. Інтеграція еко-мистецтва в освітні програми ЗВО художнього спрямування формуватиме трансформаційний підхід до екологічної освіти. Поєднуючи творче самовираження з екологічною грамотністю, мистецькі навчальні заклади зможуть культивувати екологічну свідомість сучасної молоді. Практичні заняття, такі як створення скульптур, панно чи інсталяцій з вторинних, перероблених матеріалів, або ж природних відновлювальних матеріалів рослинного походження, залучають учнів до творчого, емоційного та інтелектуального переосмислення світу навколо себе. У час, коли планета стикається з безпрецедентними екологічними викликами, еко-арт є одночасно і дзеркалом, і маяком, що спонукає до рефлексії, дій та надії, важливою ланкою між мистецтвом, екологією та суспільством та потужним засобом для рефлексії та реагування на глобальну екологічну кризу.

Література:

1. Мигаль С. П. Основи формотворення і проектування об'єктів предметного біодизайну. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Архітектура*. 2015. № 816. С. 229-239. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VNULPARX_2015_816_30. (дата звернення: 20.04.2025).
2. Станіславська К.І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія; вид. друге, перероб. і доп. К.:НАККiM, 2016. – 352с.
3. Тітенков Є. Еко-технології в сучасній скульптурі і ленд-арт об'єктах. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2019. – Вип. 40. – С. 83-88. – URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnam_2019_40_15. (дата звернення: 20.04.2025).
4. Топ-6 еко-скульпторів, натхнених природою. *Еспресо*. 2015. URL: https://espresso.tv/article/2015/01/31/top_6_eko_skulptoriv_natkhnenykh_pryrodoyu (дата звернення: 19.04.2025).

СУЧАСНЕ БАЧЕННЯ РОЛІ ЦИФРОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ

Вовк А. А.

*аспірантка, асистентка кафедри дизайну
Український державний університет імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

У XXI столітті креативні індустрії набули статусу потужного каталізатора соціально-економічного зростання. Впровадження цифрових технологій у сфері творчої діяльності суттєво змінило не лише способи виробництва культурного продукту, а й трансформувало саму природу взаємодії з мистецтвом, дизайном, медіа та іншими галузями.

Сьогодні креативний сектор охоплює широкий спектр напрямів – від дизайну, моди та архітектури до кіноіндустрії, музики та геймдеву – і характеризується високим рівнем інноваційності. У цих сферах активно застосовуються сучасні цифрові інструменти: 3D-моделювання, цифрова графіка, технології доповненої та віртуальної реальності (Virtual reality, VR), штучний інтелект і машинне навчання.

Цифрова трансформація не лише оптимізує процеси виробництва, а й розширює межі творчого самовираження. Такі платформи, як Behance, ArtStation, Canva, Adobe Creative Cloud, формують потужну цифрову екосистему для колаборації, презентації та просування результатів креативної праці, відкриваючи нові можливості для розвитку й популяризації творчого потенціалу. Окрім цього, використання цифрових платформ позитивно впливає на розвиток творчих колаборацій між митцями, дизайнерами та іншими представниками креативних індустрій [3, с. 114]. Вони сприяють ефективній комунікації, обміну ідеями та реалізації спільних проєктів незалежно від географічного розташування учасників. Завдяки відкритому доступу до портфоліо, кейсів і професійного досвіду, цифрові середовища також полегшують пошук кваліфікованих спеціалістів для участі у творчих ініціативах, комерційних замовленнях або міждисциплінарних командах.

У сучасних реаліях цифрові технології відіграють не лише роль інструментів для автоматизації та оптимізації процесів у сфері дизайну та мистецтва, але й стають ключовим чинником відновлення суспільства в умовах післявоєнної трансформації. Для України, яка переживає значні втрати людського капіталу через військові дії, вимушену міграцію та демографічні виклики, впровадження цифрових рішень у підготовку культурних проєктів може стати та довгостроковим рішенням на наступні роки [4, с. 124].

Завдяки цифровим інструментам з'являється можливість частково компенсувати нестачу фахівців шляхом підвищення ефективності праці, організації гнучких форматів зайнятості, віддаленої роботи та прискорення творчих і виробничих процесів. Уже сьогодні українські креативні компанії, зокрема анімаційні студії, демонструють успішне впровадження генеративних технологій у створення мультфільмів і документального контенту. Такі інструменти істотно скорочують час, витрачений на технічну рутину – зокрема, генерують візуальні середовища та концепти персонажів, відкриваючи нові можливості для розвитку галузі навіть у складних обставинах [1, с. 74].

Штучний інтелект сьогодні відіграє важливу роль не лише у створенні візуального контенту – його активно застосовують на різних етапах творчого процесу: від написання сценаріїв і музичного оформлення до прогнозування потенційної успішності проєкту. Саме завдяки цій багатофункціональності ШІ вже інтегрований у виробничі процеси провідних студій комерційної анімації. Зокрема, ним користуються такі студії, як Karandash Animation Studio («Children on fire»), Pizza Later («POOF») та And Action.

У контексті сучасних українських реалій, де ресурси часто є обмеженими, а дедлайни – стислими, можливість делегувати технічну частину процесу алгоритмам має надзвичайну цінність. Використання штучного інтелекту та генеративного дизайну дозволяє митцям зосередитися на творчій концепції, не втрачаючи при цьому темпу виробництва. Це робить такі технології не лише практичними, але й стратегічно важливими для розвитку національного культурного продукту.

Генеративні технології та штучний інтелект надають митцям потужні інструменти, які не просто автоматизують рутинні етапи роботи, а й поглиблюють естетичний вплив кінопродукту. Завдяки цим рішенням, можливо створювати стилізовані інтерпретації подій минулого, відтворювати архівні матеріали, спогади, реконструювати історичні сцени – і все це без залучення масштабних знімальних груп. Такий підхід відкриває нові горизонти для українських митців, дозволяючи їм працювати на рівні світових стандартів [2, с. 126].

Анімація в такому контексті постає як потужний інструмент відтворення пам'яті – вона здатна передати емоційний стан, настрій, атмосферу та індивідуальне сприйняття подій. Завдяки своїй художній виразності мультиплікаційні техніки дозволяють візуалізувати те, що не зафіксоване в архівах, і водночас зберегти документальну достовірність. Вони відкривають можливість показати суб'єктивну сторону подій через мову образів і символів.

Це особливо важливо для фільмів, присвячених болючим історичним темам: війні, депортаціям, трагічним дитячим спогадам. Анімація допомагає обережно передати важкі емоції, не втрачаючи глибини, і водночас створює потужний емоційний контакт з глядачем. Такий

підхід надає українським кіномитцям нові інструменти для осмислення історичного досвіду, поєднуючи силу візуального мистецтва з сучасними технологіями.

Ще одним інструментом для підсилення емоційного впливу може стати використання віртуальної та доповненої реальності у мистецьких проєктах. Через інтеграцію цифрових елементів у реальне середовище AR/VR дозволяє художникам і дизайнерам створювати потужні візуальні наративи, які не лише документують руйнування, але й пробуджують у глядача глибоке співпереживання. Завдяки AR глядач має змогу «побачити» минуле – відтворені у доповненій реальності будівлі, вулиці, скульптури чи пам'ятники постають перед ним у своєму довоєнному вигляді, контрастуючи з реальністю. Це посилює ефект присутності та надає мистецьким роботам здатність говорити мовою пам'яті та втрати.

Одним з таких проєктів стала колекція «Ендеміки» митців Вартана Маркар'яна та Роксолани Дудки у проєкті «Формула витривалості» в Центрі сучасного мистецтва M17. В основі проєкту віртуальні скульптури-рослини – неповторні та унікальні, як і кожне окуповане місто, яке має «відновити своє середовище проживання».

Такі проєкти часто поєднують архівні фото, відео, 3D-моделі та звукові доріжки, що дозволяє створювати багатошарове, занурювальне середовище. Доповнена реальність стає інструментом, що поєднує минуле, теперішнє й уявне майбутнє, надаючи глядачам змогу відчувати історію на новому рівні. У контексті післявоєнної України це також важливий механізм збереження культурної пам'яті, національної ідентичності та візуального свідчення травми, яку зазнала країна.

У сучасних реаліях, зумовлених війною та повоєнною відбудовою, цифрові інструменти відіграють ключову роль не лише у сфері творчості, але й у ширшому контексті – як засіб трансформації культурного простору, підтримки економіки та адаптації до викликів цифрової епохи. Завдяки використанню сучасних графічних редакторів, 3D-платформ, генеративного мистецтва та штучного інтелекту, українські митці та дизайнери отримують можливість створювати актуальні й потужні візуальні образи, що документують, осмислюють і емоційно відтворюють події війни, руйнування та надію на відновлення.

Такі технології відкривають нові формати творчої співпраці, дозволяють реалізовувати масштабні проєкти навіть в умовах обмежених ресурсів, сприяють мобільності, гнучкості та інтернаціоналізації креативної діяльності. Цифровізація стає не лише інструментом для створення мистецьких продуктів, а й важелем стратегічного розвитку культурного середовища, формування стійких креативних екосистем та просування української ідентичності на глобальному рівні.

Отже, цифрові інструменти – це не просто технічне підсилення творчого процесу, а невід'ємна складова сталого розвитку креативних

індустрій України, яка дозволяє адаптуватися до сучасних викликів, реагувати на соціальні трансформації та відігравати важливу роль у процесі культурної та економічної відбудови країни.

Література:

1. Дерман Л.М, Вовк А. А. Технологічна освіта дизайнерів в умовах війни. *Технологічна освіта: сучасні реалії та перспективи розвитку*: матеріали XIII Міжнарод. наук.-практ. конф., присвяч. пам'яті академіка Д. Тхоржевського (Київ, 23 лютого 2024 р.). Київ: УДУ імені Михайла Драгоманова, 2024. С. 73–76
2. Дерман Л.М, Вовк А. А. Цифрові тренди. Виклики та можливості для України та світу. *Цифрові трансформації та інноваційні технології в економіці*: матеріали Міжнарод. наук.-практ. інтернет-конф., (Ломжа – Харків, 14 березня 2024). Ломжа – Харків, 2024. С. 124–128
3. Комар В. О. Тенденції розвитку культурно-креативних індустрій в Україні першої чверті XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 4. С. 111–117.
4. Мазур О., Квітка С. Вплив цифрової трансформації на розвиток креативних індустрій. *Public administration aspects*. 2024. № 12(1). С. 121–128.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-46>

МИСТЕЦЬКА АКЦІЯ ВОЛЬНАНОВА: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ, КОНЦЕПТИ

Гладун О. Д.

кандидат мистецтвознавства, доцент,

директор

Комунальна установа «Обласний художній музей»

Яковець І. О.

доктор мистецтвознавства, професор,

завідувач кафедри дизайну

Черкаський державний технологічний університет

м. Черкаси, Україна

З початком повномасштабної російсько-української війни в українському культурному просторі виникла нагальна потреба у створенні, утвердженні та широкому розповсюдженні актуальних

світоглядних ідей, а також у їх подальшому поширенні серед європейської і світової спільноти.

Організаторами такої Акції (назва ВОЛЬНАНОВА), яка на початку війни згуртувала навколо себе українських художників та дизайнерську молодь, стали: Олексій Роготченко – провідний науковий співробітник Інституту проблем сучасного мистецтва України (ІПСМУ), професор – ініціатор Акції (!); Костянтин Чернявський, голова Національної спілки художників України (НСХУ), доцент; Інна Яковець – завідувачка кафедри дизайну Черкаського державного технологічного університету (ЧДТУ), професор; Ольга Гладун – директорка Черкаського обласного художнього музею (ЧОХМ), доцент.

Назва ВОЛЬНАНОВА утворена з двох слів за Заповітом Тараса Шевченка «і мене в сім'ї великій, в сім'ї ВОЛЬній, НОВій...». Робота мистецької акції розпочалася у березні 2022 р. Прикладання творчих зусиль здійснювалося за двома основними напрямками – Арт і Дизайн. Організаторами Акції було визначено основні завдання: формування національної ідентичності України; висвітлення проблеми сприйняття трагедії геноциду українського народу; увічнення героїзму й жертвовності українців; збагачення історичної культурної пам'яті про захисників та загиблих під час російсько-української війни; візуалізація образів майбутнього розквіту та відродження України. Як одне із важливих завдань Акції декларовано підтримку інформаційної політики ворога та послаблення моральних сил країни-агресора.

Метою Акції було створення нових художніх образів (Арт) та актуальних візуальних меседжів (Дизайн), які б висвітлювали ідеї свободи нації, право на її самоідентифікацію, відстоювання справедливого миру. Акція передбачала виконання культурним фронтом своєї професійної місії і на початку війни мала великий терапевтичний вплив на її учасників.

Наразі усі організаційні завдання Акції реалізуються на науковій базі кафедри дизайну ЧДТУ та виставковій платформі музею (ЧОХМ), у спільних творчих проєктах, де «концептуально розкривається тема особливостей сучасної української культури у стані «війна» та екзистенційні проблеми людини, яка зіштовхнулася з новими цивілізаційними викликами» [1, с.328].

Початково, беручи до уваги агітаційну роль плаката часів Другої світової війни, на дизайнерів-графіків покладалося завдання підтримки високого морального духу українського народу і можливість висловити подяку збройним силам України та воїнам-героям, захисникам Батьківщини.

Однак, по мірі надходження до оргкомітету плакатів-проєктів ставало зрозумілим, що візуальна мова «класичного плаката» виглядає застарілою, не суголосною сучасному візуальному контенту. У відповідальних за дизайнерський аспект осіб інколи виникало відчуття невідповідності і, навіть, неоднозначності візуального виразу, запропонованого молодими дизайнерами. Маємо зазначити, що питання

невідповідності у номінації Арт не виникало. Вочевидь, живописне мистецтво володіє більш широким пластично-часовим ресурсом, його візуальні образи за рахунок пластичності матеріалу виконання і складності й глибини образу виглядають переконливо.

Маємо зауважити, що плакатне мистецтво теж може бути і глибоким, і тим більш – переконливим. Однак, глибина і переконливість плакатної мови має виключно коротку дію. Оскільки концепти, які створює образотворче мистецтво, як правило, більш ускладнені, емоційно розгорнуті у просторі і часі, чого не можна сказати про плакат, який діє за принципом міні-максі (мінімум засобів – максимум виразності).

Плакат – це короткий, чітко сформульований вербально-візуальний меседж, який не передбачає сумнівів і недовомовленостей. Інтрига, провокація, сумніви у плакаті можливі лише тоді, коли останні передбачено, навмисне заплановано дизайнером-проектантом. Якщо живописний, графічний станковий твір мистецтва сприймається-прочитується більш уповільнено, вдумливо то, плакат – навпаки – має «говорити» чітко, влучно, зрозуміло і гостро-емоційно. Старі плакатні прийоми уже не викликають емоцію. Як відомо, саме емоційне сприйняття інформації забезпечує комунікацію з реципієнтом.

Зважаючи на кардинальну зміну ціннісної парадигми, прийшло розуміння необхідності нового візуально-мовного ресурсу: формування нових образів, символів, знаків, композиційних конструктів, відповідно до сучасного сприйняття світу та технологічного інструментарію. А на тлі повномасштабної війни – кардинальних ціннісних гуманітарних змін – про нові проблеми маємо говорити адекватною часу (ною) мовою.

На тлі масиву отриманих проєктів-плакатів і з'явилося розуміння необхідності формування актуальної (нової) візуально-пластичної виразності, що складається з нових знаків, символів, оновлених архетипів, а за великим рахунком – нових візуальних концептів.

Необхідність їх розробки надихнула до створення на кафедрі дизайну Черкаського державного технологічного університету дисципліни «Концептуальне проєктування» за освітньою програмою магістратури «Дизайн і візуальна культура». Викладачами та студентами курсу, на основі попередніх досліджень, було актуалізовано новий напрям, адже сучасні реалії «потребують нових форматів меседжів, де Україна фігурує не тільки як країна у війні, а як країна, яка має демократичні цінності, великий потенціал та чисельні здобутки» [2, с. 97].

Візуальні стереотипи швидко старіють, втрачають актуальність, за давньою... Сучасний графічний дизайн є виробником нових візуальних стереотипів. Тому кафедра працює над проєктуванням, створенням нових символів та знаків. Відповідно, особливу увагу звернено на глибинні пласти культури, трипільські мотиви, руни, язичницькі слов'янські символи.

Одним із аспектів, простим і тим, що легко сприймається, стало звернення до знакових, відомих у світі персон. Оновлено та введено до

масового візуального обігу образи постатей історичних, політичних, культурних діячів України, які так чи інакше вплинули на формування української державності.

Важливим є розуміння того, що ми працюємо не лише для української громади, контексти впливу є ширшими. Промоція українських гуманістичних цінностей є важливим інструментом впливу на світову аудиторію.

Окремим аспектом прикладання зусиль стала актуалізація сучасних знакових іміджевих постатей українців, які зробили визначний внесок у розвиток світової культури, науки, спорту.

По мірі зростання надісланих творів (на сьогодні прийнято в роботу понад 500 одиниць) відкриваються нові теми та напрями роботи Акції.

Усі вони апробуються на теоретико-методологічному рівні кафедри дизайну ЧДТУ у процесі викладання дисципліни «Концептуальне проєктування».

Література:

1. Пушонкова О. Філософія сучасної війни і місія музею. Матеріали міжнародного круглого столу «Музейна педагогіка в умовах воєнного стану» 26 травня 2022 року / За ред. С. Довгого. Київ: Національний центр «Мала академія наук України». С.327-331.

2. Яковець І., Гладун О., Луговський О. Міжнародна мистецька акція **ВОЛЬНАНОВА** як динамічна система: проєкт «neveragain#2022*»//Візуальне мистецтво у контексті сучасних культурних практик. Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції (23-24 листопада). Черкаси, Вертикаль. ФОП С. Кандич. С. 96-97.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-47>

ІНКЛЮЗИВНІ ІГРАШКИ ДЛЯ ДІТЕЙ ІЗ ПОРУШЕННЯМИ КОЛЬОРОСПРИЙНЯТТЯ: ПРИНЦИПИ РОЗРОБКИ ТА ПРАКТИЧНІ РІШЕННЯ

Дерман Л. М.

*кандидат філософських наук, доцент,
завідувач кафедри дизайну*

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

Сприйняття кольорів відіграє важливу роль у процесі гри, навчанні та соціалізації дітей з порушенням колірної сприйнятливості. Однак для таких осіб, стандартні іграшки можуть стати джерелом труднощів та

виключення з рівноправної участі у грі. З огляду на те, що дальтонізм є досить поширеним явищем серед населення, питання створення адаптованих іграшок стає не лише медичною, але й соціально важливою темою.

Порушення колірного сприйняття, може суттєво впливати на участь дитини в іграх та взаємодії з однолітками, коли ігрові завдання базуються на розрізненні кольорів. Тому у процесі гри, особи з дальтонізмом стикаються з труднощами у виконанні інструкцій, сортуванні елементів або розумінні логіки гри. Нерозуміння причин цих труднощів з боку інших дітей або дорослих часто призводить до стигматизації.

Дитину можуть несправедливо вважати неуважною, повільною або нездібною, що негативно впливає на її самооцінку та мотивацію до навчання. Часто інші діти починають уникати спільних ігор або висловлюють негативні оцінки, підсилюючи почуття ізоляції та виключення.

Інклюзивне середовище дозволяє кожній дитині відчувати себе рівноправним учасником гри, зберігаючи позитивну самооцінку, стимулюючи розвиток соціальних навичок [1, 2].

Якщо дитина з дальтонізмом не може користуватись іграшкою через невідале колірне кодування, вона автоматично виключається з рівноправної участі у грі. Статистично, близько 8% чоловіків і 0,5% жінок мають ту чи іншу форму дальтонізму, переважно спадкового походження [5]. Тому завдання створення адаптованих іграшок є важливим не лише з точки зору здоров'я, а й соціальної справедливості та інклюзії.

Основні типи порушень кольоросприйняття:

- Протанопія/протаномалія – нечутливість до червоного спектру. Червоний візуально плутається із зеленим або коричневим.
- Дейтеранопія/дейтераномалія – проблеми з розпізнаванням зеленого. Зелений у такому випадку здається сірим або коричневим.
- Тританопія – рідкісне порушення синьо-жовтого спектра. Ці порушення змінюють візуальну картину ігрового середовища [3].

Наприклад, дитина може не відрізнити зелений від червоного під час сортування деталей або не зможе виявити логіку у грі, заснованій на колірних інструкціях. У результаті – знижується мотивація до гри та навчання.

Іграшки повинні мати не лише кольорову, а й фактурну диференціацію. Наприклад, червона деталь може мати рельєф у вигляді крапок, а зелена – у вигляді хвиль. Таким чином, дитина може зчитувати інформацію за допомогою дотику.

Символи, піктограми або шрифти можуть дублювати колірне кодування. Наприклад, у сортувальних іграх можна використовувати фігури (трикутник, квадрат, зірка) як альтернативу кольорам.

Поєднання червоного та зеленого – одна з найпроблемніших комбінацій для людей з порушення колірного прийняття. Відтак, під час дизайну іграшок, рекомендується використовувати пари з максимальним контрастом: жовтий і синій, чорний і білий, синій і помаранчевий [3].

Іграшка має бути пристосованою для всіх дітей, незалежно від того, який вони мають зір. Це сприяє інклюзивному середовищу і запобігає стигматизації.

У дизайні іграшок можна використовувати й спеціальні наклейки з унікальними візерунками, наприклад такі, що наклеюються на стандартні блоки LEGO. Це дозволяє розрізняти кольори за символами, а не за спектром.

Для людей з дальтонізмом була створена гра UNO, що передбачала версію з додатковими позначеннями (у вигляді геометричних фігур) на кольорових картах. Деякі сучасні виробники, наприклад, PlanToys або Learning Resources також пропонують дерев'яні сортувальні іграшки, де кольори мають різні текстури, що можна відрізнити на дотик [3].

Адаптивні іграшки стимулюють розвиток логіки, навичок аналізу, асоціативного мислення без опори виключно на колір. Дитина з дальтонізмом, за умов наявності таких іграшок, може брати повноцінну участь у групових іграх, не відчуваючи себе «іншою» чи менш здатною порівняно з іншими дітьми. Це сприяє розвитку комунікаційних навичок та впевненості в собі. Інклюзивні іграшки допомагають запобігти розчаруванню, яке виникає внаслідок повторних невдач при засвоєнні гри через труднощі у сприйнятті кольорів.

Виробникам іграшок під час розробки, варто залучати дітей із дальтонізмом до тестування прототипів іграшок для виявлення можливих проблем на ранніх етапах розробки. Не менш важливим є потреба у використанні візуальних симуляторів кольоросліпоти (наприклад, Coblis) для перевірки і вдосконалення дизайну іграшок [4].

Потрібно також враховувати принципи мультисенсорного навчання – іграшки мають апелювати не лише до зору, а й до дотику, слуху, моторики.

У освітньому середовищі є потреба у створенні навчальних посібників з порадами щодо використання іграшок у класах з інклюзивним навчанням.

Дальтонізм не є серйозним фізичним обмеженням, але він може мати значний соціальний і психологічний вплив, особливо в ранньому дитинстві. Створення адаптованих іграшок – важливий інструмент для подолання бар'єрів у розвитку, спілкуванні та навчанні.

Література:

1. Дерман Л.М. Інклюзивний дизайн у моді XXI століття: соціокультурні, етичні та художні аспекти. Міжнародна науково-практична конференція «Культурологія та мистецтво: точки дотику та

перспективи розвитку», 27–28 листопада 2020 р., м. Венеція, Італія. Венеція, Італія, 2020. С. 140.

2. Дерман Л.М. Концепції універсального дизайну в моді XXI століття: філософсько-антропологічний аналіз. Гілея: науковий вісник: збірник наукових праць. Київ: Гілея, 2020. – Випуск 158 (№ 10) Ч. 2. – С.21-25

3. Levine K. R. All about Color Blindness: A Guide to Color Vision Deficiency for Kids (and Grown-ups Too). Halesite Press, 2013. 27 с.

4. Gilbert R. M. Inclusive Design for a Digital World: Designing with Accessibility in Mind. 1st ed. Design Thinking. January 2019. 10.1007/978-1-4842-5016-7

5. Дальтонізм. URL: <https://www.bsmu.edu.ua/blog/1406-daltonizm/> (режим доступу 17.04.2025)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-48>

ЗВУКОЗАПИСИ ЕПОСУ У ТВОРЧОСТІ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ ТА ЇХ ЦИФРОВЕ ПРЕДСТАВЛЕННЯ

Дутчак В. Г.

*доктор мистецтвознавства, професор,
завідувачка кафедри музичної україністики
та народно-інструментального мистецтва*

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ, Україна*

Звукозаписи – вагома сторінка здобутків і досягнень української культури. Каталоги звукозаписів сформували окрему галузь джерелознавства – дискографію (опис змісту й оформлення платівок, каталоги, переліки, розділи періодики з анотованими списками дисків, записами видатних виконавців, нотографією, викладом змісту, рецензіями, книгами тощо), своєрідну музично-виконавську бібліографію. Звукозаписи – це фіксація досягнень у контексті історії і часу, що відображає пошукові тенденції діячів культури і мистецтва (у виконавстві, техніці гри, співу, репертуарних жанрових пріоритетів) та естетичні запити слухацької аудиторії. До звукозаписів належать традиційні аудіоносії (платівки, касети, диски), а також записи концертів, інтерв'ю, зустрічей та круглих столів, урочистостей на радіо, пізніше на телебаченні, а сьогодні у інтернетпросторі та на звукових і візуально-звукових платформах, що були записані та трансльовані у медіапросторі.

Саме перші звукозаписи на воскові валики стосувалися традиційного кобзарського/бандурного репертуару – здійснені Філаретом Колесою (1871–1947) на початку ХХ ст. (1908–1910), за підтримки Лесі Українки та К. Квітки. Завдяки експедиції Ф. Колесси, його співпраці з О. Сластіоном та О. Бородаєм, були записані епічні твори від шести виконавців-кобзарів [6, с. 79]. Окрім того окремі записи здійснили і сама Леся Українка. Загалом зафіксовано спів одинадцяти виконавців (Г. Гончаренка, П. Дривченка, М. Дубини, О. Калного, М. Кравченка, П. Кравченка, І. Кучеренка, С. Пасюги, Я. Пилипенко, А. Скоби, О. Сластіона). Це стало унікальним надбанням епічного фонду української культури. Сьогодні ці записи є оцифрованими і знаходяться у вільному доступі – для вивчення, реконструкції, нових інтерпретацій [1].

Поширення звукозаписів сприяло розвитку бандурного виконавства. Збережені у звукозаписах зразки кобзарської творчості сприяли їх використанню та відтворенню щодо стилістики й манери співогри, розвитку окремих жанрів, особливостей інтерпретації репертуару на різних історичних етапах, використання різних типів музичного інструментарію (діатонічного, хроматичного; київського, харківського, ін.) для акомпанементу. Також звукозапис став використовуватися як ґрунт для відтворення (транскрипції) творів, що носили імпровізований характер, не фіксувалися нотами на письмі.

Процеси звукозапису активно розвивалися упродовж ХХ – першої чверті ХХІ ст. Проте, якщо в радянській Україні цей напрям творчості, як і інші мистецькі напрями, перебував під постійною ідеологічною цензурою, то українська еміграція і діаспора активно сприяла процесам національної ідентифікації, популяризувала творчість українських митців, зокрема духовної та патріотичної тематики. В умовах зарубіжжя, коли українські митці не мали достатньої можливості (фінансової і часової) для професійної концертної чи гастрольної діяльності, звукозапис часом перетворювався на єдиний спосіб спілкування з слухачем, певною мірою навіть на домінуючу форму українського музичного життя в інонаціональному середовищі, сприяв популяризації саме національної музичної культури [3, с. 291]. Проте сьогодні не всі напрацювання цієї галузі можуть бути належно оцінені внаслідок їх представлення на аналогових аудіоносіях, розміщення у зарубіжних архівних колекціях, що потребує пошуків, процесу оцифрування й подальшого наукового аналізу.

Аналіз звукозаписів бандуристів України й української діаспори ХХ – першої чверті ХХІ ст. слугує своєрідним дзеркалом поширення форм і жанрів виконавства: чоловічого, жіночого, мішаного; сольного – вокально-інструментального чи інструментального; ансамблевого – камерних (дуети, тріо, квартети) і великих форм (капели); акомпануючого (комбінованого) [2].

Стосовно пріоритетних *жанрів репертуару*, то важливу сторінку звукозаписів бандуристів займають саме традиційні епічні твори (від

грец. *epos* – слово, оповідання, розповідь): *думи та історичні пісні, билини*. Епос став народним літописом, що відобразив найголовніші історичні події епохи – турецько-татарські набіги, національно-визвольну боротьбу під проводом Богдана Хмельницького проти польсько-шляхетського поневолення, пізніше військові дії і побут січових стрільців, вояків Української повстанської армії [4, с. 257].

Думи як самобутній музичний жанр українського народу завжди залишалися в полі уваги зарубіжних дослідників. Перевидання та переклади текстів і мелодій українських дум здійснювалися в Європі й Америці. Проте реставрація дум відбувається і шляхом перевидання цифрових аналогів оригіналів традиційного думового виконавства ХХ ст. (Є. Адамцевича, Є. Мовчана, Г. Ткаченка, М. Будника), і засобами їх безпосередньої фіксації в звукозаписах сучасних митців України та діаспори [4, с. 258].

У радянський час були здійснені записи дум у виконанні кобзарів Є. Мовчана, Ф. Жарка, О. Чуприни, Г. Ткаченка, Г. Ільченка, П. Гузя, І. Рачка. Період перебудови і відновлення незалежності України сприяв активізації інтересу – як виконавського, так і слухачького до епічних жанрів. Вони представлені аудіозразками творчості Г. Менкуш, Л. Посікіри, Т. Лазуркевича, О. Созанського, Т. Компаніченка, К. Черемського, Т. Силенка, В. Кушпета та ін.

Показово, що жанр думи поступово поповнюється як авторськими зразками творчості композиторів, так і жіночим виконавством. Наприклад, для Г. Менкуш були створені авторські епічні композиції А. Кос-Анатольського «Дума про козацькі могили», «Князівна Либідь» (сл. Л.Тиглій), «Дума про золоті віки» (сл. Л.Українки), Ф.Кучеренка «Плач Ярославни» (сл. Т.Шевченка). Вони зафіксовані на платівці (пізніше аудіодиску) мисткині «Ой крикнула лебедонька» (1986). Примітно, що вона вперше виконала і жіночу інтерпретацію відомої народної думи «Про козака Голоту».

Дума-кантата «Чигирине, Чигирине» (вірші Т. Шевченка) композитора В. Камінського неодноразово виконувалася солістом О. Созанським з камерними і духовими оркестрами Києва, Львова, Одеси та ін., записана в мережі YouTube.

Серед бандуристів української діаспори епічний репертуар користувався популярністю, як своєрідний символ спадкоємності національних традицій. Серед виконавців – М. Теліга і В. Ємець (20 – 30-ті рр. ХХ ст.), З. Штокалко, Г. Китастих, В. Луців, Б. Шарко, Р. Левицький, П. Гончаренко (у період 50–80-тих рр.), В. Мішалов, Ю. Китастих, Ю. Фединський (на межі 90-тих – початку 2000-них рр.).

Яскраві зразки епічних звукозаписів репрезентує творчість З. Штокалка (США). Це думи, билини, історичні пісні. В інтерпретації думового репертуару («Про втечу трьох братів з Азова», «Про козака Голоту», «Про Маруся Богуславку», «Про Олексія Поповича») Штокалко орієнтувався засоби виразності, притаманні харківській

кобзарській школі (виразна орнаментальність вокальної мелодики, багата інструментальна техніка, розгорнуті інструментальні звукозображальні епізоди). Штокалко також запропонував власне бачення стилізації билин Київської Русі. Він переклав текст зі старослов'янської на українську, створив авторський музичний супровід, що стилізував фактуру звучання гусел – спорідненого з бандурою старовинного інструмента. Ним були записані три билини – «Про Добриню», «Про славного богатиря Ілля Муромця та Соловія Розбійника», «Про славних богатирів Святогора та Ілля Муромця», які він репрезентував як епічні старовинні жанри, споріднені з думами [7].

Історичні пісні (у їх тематичному розмаїтті – козацького, стрілецького, повстанського періодів), на відміну від дум, репрезентовані не лише сольним, але й ансамблевим виконавством – колективами як України, так і діаспори. Першочергово, чоловічими колективами записані численні обробки історичних пісень в обр. М. Гайворонського, Б. Кудрика – Національною капелою бандуристів ім. Г. Майбороди (Україна), Г. Китастого – Капелою бандуристів ім. Т. Шевченка (США), В. Мішалова – Канадською капелою бандуристів (Канада), а також власними обробками керівників колективів – квартету Р. Левицького (США), Ансамблю С. Ганушевського (США), ансамблів «Бандура» (Франція), «Кобзарське братство» і «Село» (Великобританія) та ін. [5].

Таким чином, традиційний епічний репертуар (думи та історичні пісні) постійно залишаються у сфері вивчення й виконавської репрезентації бандуристів в Україні та зарубіжжі.

Література:

1. Аудіозаписи кобзарів і лірників початку XX століття оцифровано й розміщено у Вікісховищі і Вікіпедії. URL: <https://blog.wikimedia.org.ua/2014/04/24/kolessa-phonograph-cylinders-digitized/>
2. Дутчак В. Аудіотворчість бандуристів української діаспори. *LAUDATIO: Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського*. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2014. С. 235–245.
3. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя [монографія]. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.+ 72 іл.
4. Дутчак В. Звукозаписи епічного репертуару бандуристами українського зарубіжжя. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Вип. 21–22. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, 2011. С. 257–263.
5. Дутчак В. Форми, жанри і стилі виконавства в бандурному мистецтві українського зарубіжжя: звукове відтворення. *Етнос і культура*. Івано-Франківськ: Вид-во Прикарпат. нац. ун-ту ім. В. Стефаника, 2011–2012. № 8–9. С. 140–146.

6. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів–Вашингтон: Видавництво Українського Католицького ун-ту, 2003. 288 с.

7. Dutchak V. Sound recording dynamics in Bandura Art of Ukrainian Diaspora in the XX – the beginning of XXI centuries. *Culture and arts in the educational process of the modernity: collective monograph* / A. I. Dushniy, V. G. Dutchak, Yu. Medvedyk, I. O. Stashevska, etc. Lviv-Torun : Liha-Pres, 2019. PP. 17–37. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-143-8/17-37>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-49>

ВПЛИВ СУЧАСНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ШВЕЙНУ ПРОМИСЛОВІСТЬ УКРАЇНИ

Дьогтєв А. В.

аспірант кафедри дизайну

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

Сучасна швейна промисловість України переживає стрімку трансформацію під впливом новітніх технологій. Глобальні тренди діджиталізації та автоматизації впроваджуються і в українському виробництві одягу, що належить до креативних індустрій. Це вимагає від дизайнерів і виробників опанування нових цифрових навичок та адаптації до гібридного поєднання фізичного і цифрового світу у сфері моди [1, с. 73, 75]. Одночасно технології стають інструментом збереження національної ідентичності, особливо в умовах випробувань війною та інтеграції в глобальний культурний простір.

Становлення сучасного виробництва вимагає від підприємств не лише технічної модернізації, але й глибоких організаційних змін. Впровадження автоматизованих рішень, зокрема інтелектуальних систем керування виробництвом, дозволяє гнучко адаптуватися до нестабільних умов ринку. Ці зміни торкаються не лише великих фабрик, а й малих ательє, які дедалі частіше інтегрують цифрові інструменти в процес виготовлення індивідуальних замовлень. Показово, що діджиталізація починає охоплювати і навчальні програми у фахових навчальних закладах, де студенти навчаються не лише традиційним методам, а й основам цифрового моделювання, симуляції та віртуального дизайну [2, с. 118–119]. Це сприяє формуванню нового покоління спеціалістів, здатних працювати на перетині ремесла й технології.

Останні роки принесли низку технологічних змін в українське швейне виробництво. Підприємства активно модернізують обладнання та впроваджують автоматизацію, прагнучи підвищити продуктивність і якість

продукції. Цифрові інструменти дедалі частіше застосовуються у виробництві: від CAD-систем до автоматизованих розкрійних комплексів. Впровадження інтелектуального обладнання, як-от вишивальні машини Tajima TMEZ, дає змогу досягати високої точності і якості [3, с. 2, 4].

Дизайн одягу дедалі більше стає цифровим актом творчості. Це стосується як процесу ідеації, так і підготовки до виробництва. Українські дизайнери активно використовують технології 3D-сканування фігури для точного проектування силуету та віртуальної примірки. Цифрові текстири, програмовані патерни та інтерактивні візуалізації допомагають створювати образи, які раніше були неможливими. Такі технології також дозволяють прискорити комунікацію з клієнтами та партнерами: колекції можуть бути презентовані у форматі відео, голограм або навіть інтерактивних NFT-презентацій. Особливу роль у цьому процесі відіграють візуальні тренди в соціальних мережах, де цифрова мода стає важливою складовою іміджу бренду.

В українському фешн-секторі зростає вплив 3D-дизайну та digital fashion. Програми CLO3D, Marvelous Designer, 3D-друк і доповнена реальність (AR) стали важливою частиною дизайнерського процесу. Зокрема, DressX першими в Україні та світі запропонували цифрові колекції, які існують виключно у віртуальному просторі [4, с. 1–2]. Платформа FINCH також експериментує з AR-одягом, який «оживає» через смартфон. Такі інновації не лише розширюють творчі можливості, а й сприяють екологізації галузі.

Цифрові рішення допомагають зберігати українську візуальну культуру. Оцифрування старовинних узорів, 3D-моделі автентичного вбрання, автоматичне відтворення етномотивів на сучасному обладнанні – усе це формує нову мову пам'яті. Сучасні виробництва здатні тиражувати складні орнаменти, роблячи національну вишивку доступною в масовому сегменті [3, с. 2, 4].

Після 2022 року мода стала частиною культурного спротиву. У виробництві одягу з'являються нові матеріали, форми й меседжі, пов'язані з темами війни, пам'яті та ідентичності. Колекції на Ukrainian Fashion Week і цифрові покази за кордоном транслюють українську естетику як політичний і культурний жест. Нові цифрові формати допомагають цим повідомленням дістатися до світової аудиторії [5, онлайн].

Отже, технології стали невід'ємним фактором розвитку швейної промисловості України, забезпечуючи і технологічний прорив, і соціокультурні зміни. Діджиталізація та інновації підвищують конкурентоспроможність галузі.

Одночасно технології дають змогу плекати національну спадщину в сучасному одязі та транслювати українську культуру глобально, особливо актуально це в умовах війни, коли мода стала мовою міжкультурного діалогу.

Діджиталізація як засіб збереження і популяризації мистецтва виявляється у тому, що український одяг отримує «друге життя» в цифрі – від VR-реконструкцій історичних костюмів.

Література:

1. Дерман Л.М. Діджитал-проектування та презентація колекції одягу як автоматизована граматика XXI століття. *Культура і сучасність: альманах*: зб. наук. праць вип. 2. Київ, 2020. С. 118–122.
2. Ніколаєва Т., Галушко А., Баранова А., Чорна В. Цифрова мода як дизайн майбутнього. *Актуальні проблеми сучасного дизайну*: зб. матеріалів IV міжнар. наук.-практ. конф. т. 1. Київ: КНУТД, 2022. С. 108–110.
3. Стан легкої промисловості в Україні: виклики та перспективи. *Kyivstar Business Hub*: веб-сайт. URL: <https://hub.kyivstar.ua/articles/stan-legkoyi-promislovosti-v-ukrayini-vikliki-ta-perspektivi> (дата звернення 12.02.2025).
4. Supporting creative identity in Ukraine. *Innovation in Textiles*: веб-сайт. URL: <https://www.innovationintextiles.com/supporting-creative-identity-in-ukraine/> (дата звернення 30.11.2023).
5. Вдягни аватара. Засновану українками платформу цифрового одягу DressX оцінили більш як у \$50 млн. *Forbes Ukraine*: веб-сайт. URL: <https://forbes.ua/innovations/vdyagni-avatara-zasnovanu-ukrainkami-platformu-tsifrovogo-odyagu-dressx-otsinili-u-ponad-50-mln-yak-faunderki-navchilisya-brati-vid-khaypu-vse-25042023-13279> (дата звернення 25.04.2023).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-50>

СИНТЕЗ КОЛЬОРУ І ПРОСТОРУ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Лисюк А. О.

*студентка V курсу факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Прокопович Т. А.

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

У сучасному світі мистецтво – це складна взаємодія з багатьма аспектами людського існування. Сьогодні українські митці об'єднують різні матеріали та постійно експериментують, щоб створювати роботи, які резонують на багатьох рівнях. Ці пошуки допомагають українським митцям просувати своє мистецтво на міжнародний ринок і заявляти про свою творчість на весь світ. Дане дослідження спрямоване на розкриття основних аспектів, по яким формується зображення, адже для пересічного глядача сприйняття сучасних творів дається важко та

незрозуміло. Виявлення цих особливостей допоможе сприймати мистецтво по новому та шукати у ньому відповіді на свої ж запитання.

Мета дослідження – з'ясувати принцип використання кольору не лише як поєднання плям, але й як частину простору, проаналізувавши твори сучасного українського мистецтва. Об'єктом дослідження виступають картини сучасних українських художників.

Гармонія барв – це рівновага, пропорція, сполучення, співзвучність – саме ці складники сприяють просторовому баченню, котре відіграє важливу роль у механізмі мислення, що сприяє праці з чуттєвими образами та уявленнями [1, с. 146]. Присутність єдиного колориту, яким об'єднані всі складові композиції, є ознакою дотримання канонів образотворчого мистецтва.

Малярство – це своєрідний танок барв. У кожного він різний по тривалості та жанру – десь є миті смутку, десь веселощів і піднесення, десь зневіри, розгубленості – все це митець передає через палітру кольорів. Колір – це краса, виразність та образотворчість. Проаналізувавши творчість певних митців, можна виділити основні прийоми синтезу об'єктів і кольору.

Художник Максим Поливяний, автор мінімалістичних, але разом з тим надзвичайно затишних і виразних за колоритом пейзажів рідної природи. Надихаючись творами Куїнджі, Пимоненка, Васильківського, Мурашка, Криволапа він створює власне цікаве мистецтво. Поєднання кольорів, ліній, та відтворення світла створюють ілюзію, що це робота штучного інтелекту, а не пензля [2]. У своїх роботах художник дотримується принципу тепло-холодного контрасту та відношенням 30 до 70, 10 до 90, що означає переважання неба над горизонтом. Це дає змогу зробити зображення актуальним відповідно до сучасної світової тенденції.

По цьому ж принципу сформовані картини Ігоря Кузьменка та Івана Цап'яка. В картинах останнього митця – імпровізація того, що трапляється щодня, переосмислення деяких спогадів; його картини показують одне ціле, одне враження.

Сергій Слепко – рівненський художник, що пише в манері дуже схожій на пуантилізм. Основною ідеєю, які об'єднує твори митця – це важливість вшанування унікальності та самотності українського побуту села, що зникає [3]. Зображення автентичного сільського життя митець розкриває крізь призму колірного тепло-холодного та кількісного контрасту.

Однією з найяскравіших постатей, яка допомагає нам сформувати уявлення про колір є Анатолій Криволап – геній українського живопису. Живописні роботи знаного живописця справляють враження колористичного вибуху. Картини вражають не лише силою композиції, але й технічним виконанням. Художник використовує прийом нашарування фактур. Мовою художника – світло як випромінююче підґрунтя напруженої драматичної мови верхнього кольорового шару [4, с. 66].

Анатолій Криволап немов би навмисне оточує живе пульсуюче багатство кольорів рамою порожнечі, безмовності, надвечірнього настрою через бажання зображувати «живе» у «рамі» або «живе» на «тлі». Художник став вільніше передавати ті самі стани, але вже у вигляді живописних колористичних формул, що плямами або запливали яскравіли і тремтіли блиском дорогоцінного каміння на товщині фактурних м'ясистих кольороплощин [4, с. 38].

Великий цикл картин «Український мотив. Ностальгія», – повернув автора до пейзажів з постатями людей та свійських тварин. Картини написані соковито, надають окремому мотивові пластичності, колірної експресії. Митця приваблювала чарівність фіолетового кольору, що оживала на його полотнах, переливаючись у мінливих відтінках від сором'язливого ніжно бузкового до глибоко чорнильного.

Молодий луцький художник – Олексій Синюк експериментує з кольором за допомогою естетичної серії робіт «Голови». Колір – його основний виражальний засіб, також любить поєднувати різні стилі та техніки. В архітектурі є поняття еkleктики, коли поєднуються різні стилі, часом не поєднувані між собою, і це йому як митцю, дуже імпонує [9]. Тому любить у своїх роботах поєднати, наприклад, олію з аерозольною фарбою. Щось сучасне – з традиційним мистецтвом, таким чином знайти унікальне.

Варто розглянути також принцип сучасних монументальних картин, де основний акцент припадає на співвідношення розмірів форм. Артур Солецький – його творчість вирізняється тяжінням до вирішення візуалізації проблематики, тісно пов'язаної з соціальними та політичними контекстами сьогодення. При створенні інсталяцій митець часто звертається до скульптурних форм. Це порушує питання актуальності взаємодії різних візуальних практик [8].

Беззаперечний факт, що сучасне українське мистецтво – це синтез етнічності та реакції на навколишні обставини. У ньому можна прослідкувати певні: глибина кольору у роботах, використання контрастів за тоном, тепло-холодністю, поєднання світло-темного та компліментарного. За допомогою цих прийомів автор підсилює вплив на глядача, акцентує увагу, висловлює свої почуття і сприйняття.

Література:

1. Штикало Т. С. Формування просторового мислення: Науковий вісник Чернівецького університету. Педагогіка та психологія. Чернівці, 2003. – С. 145–149.
2. Задорожна Г. Музей відкриває нові імена. Максим Поливаний. Харківський художній музей – 2024.
3. Сергій Сленко 2023. URL: <https://artsalonveles.com/sergiy-slepko> (дата звернення 14.04.2025).
4. Криволап А. Художника мають знати за роботами, а не в обличчя. ART-Ukraine : Ваш путівник до мистецьких вершин. № 5. 2011. С. 66-79

5. Гай С. Художник Сергій Гай: «Творіть усупереч»: [розмова з художником Сергієм Гаєм / вела Ярина Коваль]. Дзвін. № 3/4. 2009. С. 165-168.

6. Скляренко Г. Чи знаєте ви українську ніч? : Анатолій Криволап. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ : ArtHuss, 2018. С. 37-53.

7. Йоганнес І. Мистецтво кольору: Суб'єктивний досвід і об'єктивне пізнання як шлях до мистецтва: навч. посіб.: пер. із нім. С.Святенко : Київ: Art Huss. 2022. 96 с.

8. Головний редактор Вінниця інфо 2020. The Lviv Academy of Arts talked about five talented residents of Vinnytsia who studied at the institution and their success stories. URL: <https://vinnitsa.info/article/u-l-vivs-kiy-akademiyi-mystetstv-rozpovily-pro-p-yat-okh-talanovytykh-vinnychan-yaki-navchalysya-v-zakladi-ta-yikhni-istoriyi-uspikhu> (дата звернення 15.04.2025).

9. Іванна Масяк, Людмила Герасимюк. 2024. There is no artist who did not paint tubus. Suniyk. URL: <https://misto.media/articles/art/306-nemaye-khudozhnyka-iaquu-ne-rozpysovav-tubusy-syniuk> (дата звернення 16.04.2025).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-51>

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ТВОРІВ ХУДОЖНИКІВ У 3D-ВІЗУАЛІЗАЦІЇ ІНТЕР'ЄРІВ

Остах Н. А.

*студент III курсу факультет культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Остах К. А.

*студент III курсу факультет культури і мистецтв факультет
культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Щерба Ю. М.

*магістр з матеріалознавства,
асистент кафедри дизайну
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Вступ. У сучасному світі інноваційні технології активно проникають у різні сфери діяльності, зокрема у дизайн та архітектуру. Одним з найпотужніших інструментів, які використовуються для моделювання

та візуалізації інтер'єрів, є 3D-візуалізація, яка дає змогу створювати фото реалістичні зображення майбутніх приміщень, передаючи не лише основні архітектурні особливості, але й настрій та естетику простору. У такій візуалізації можна показати освітлення, текстуру поверхонь, підібрати той чи інший вид текстилю або декорування. Окрім стилістичного оформлення, підкреслити творчий задум і дух інтер'єру можна за рахунок інтеграції різноманітних творів мистецтва: скульптури, фрески, гобелени і, звісно, живописні картини художників.

Інтеграція картин у процесі 3D-візуалізації інтер'єрів відкриває перед дизайнерами і архітекторами нові можливості для втілення художньої концепції у проєкт. Картини можуть виступати не лише декоративними елементами, але й важливими акцентами, які формують атмосферу, додають індивідуальності та посилюють прояв стилю приміщенню. Вдало підібрана картина гармонізує кольорову палітру, текстури та матеріали, створює цілісну візуальну композицію. Мистецькі твори, підібрані відповідно до настрою та призначення приміщення, можуть позитивно впливати на психологічний комфорт мешканців. Символічне значення картин також може передавати певні ідеї чи філософські концепції, важливі для власників інтер'єру [1].

Використання картин у трьохвимірній візуалізації інтер'єрів має свої особливості, які стосуються естетичної технічної складових. Окрім врахування стилю приміщення, його функціонального призначення, освітлення та пропорцій, органічно вписувати об'єкти у загальний простір, дизайнери повинні дотримуватися законодавства у сфері авторських прав на використання робіт художників у своїх цифрових проєктах, при чому як у тих, що мають реалізуватися, так і у створених в якості портфоліо [2].

Постановка проблеми. Тривимірна візуалізація інтер'єрів використовується для демонстрації замовникам можливих варіантів оформлення приміщень ще на етапі проєктування, а також у якості набуття навичок під час навчання у сфері дизайну. Візуалізація без подальшого втілення у фізичному світі також є різновидом діяльності, за яку отримують монетизацію. У той же час, проблема дотримання авторського права у сфері візуалізації потребує вирішення, так як дизайнери часто використовують роботи без посилання на безпосереднього автора через неможливість ідентифікації останнього. Також відсутня нормативна база або певна процедура використання творів у віртуальному середовищі.

Результати дослідження. Мистецтво у 3D-візуалізації несе не лише декоративне, але й естетичне та психологічне навантаження. Картини та скульптури можуть впливати на настрій, індивідуальність простору, його сприйняття. Доповнюючи композицію, твори мистецтва є засобом вираження ідей, настроїв та простору. Наприклад, абстрактні роботи можуть створювати динаміку і відчуття руху, тоді як класичні портрети або пейзажі надають приміщенню відчуття спокою і стабільності. Підбір

творів мистецтва відповідно до функціонального призначення приміщення також має велике значення, і саме візуалізація допомагає визначити конкретні розміри предмету, і, власне, його тип, змінювати розташування, масштаб і навіть кольорову гаму для досягнення найкращого результату [3].

Одним із викликів у процесі інтеграції картин та скульптур у 3D-візуалізацію є технічна складова. Для створення реалістичного зображення художніх творів необхідно враховувати такі аспекти, як: текстура, освітлення, масштаб та розміщення.

Картини та скульптури вимагають правильно налаштованого освітлення, яке дозволяє підкреслити їх деталі та особливості. У 3D-візуалізації можливе моделювання різних типів освітлення (денне світло, штучне освітлення), що впливає на сприйняття твору мистецтва у просторі. Також реалістичне відтворення текстур, зокрема полотна, рамки та поверхонь скульптур, є важливим фактором, що впливає на сприйняття простору.

Ще не менш важливим є правильно підібрати масштаб мистецьких об'єктів для кожного конкретного інтер'єру, щоб вони не здавалися занадто великими або, навпаки, непримітними. Віртуальна візуалізація дозволяє легко регулювати розмір творів відповідно до масштабу приміщення.

Процес інтеграції мистецтва в 3D-візуалізацію починається з вибору відповідних форматів і технологій для роботи з графікою та тривимірними об'єктами. Серед основних програмних інструментів, що використовуються в дизайні інтер'єрів і 3D-візуалізації, можна виділити такі програми, як Autodesk, 3dsMax, Blender, Cinema 4D, SketchUp, а також спеціалізовані програми для рендерингу, такі як V-Ray, CoronaRenderer або Lumion. Ці програми дозволяють інтегрувати двовимірні зображення картин або скульптур у вигляді текстур чи моделей для створення реалістичного вигляду художніх об'єктів в інтер'єрі [4].

Для інтеграції двовимірних творів мистецтва, таких як картини, графіка або фотографії, зазвичай використовуються текстури. У 3D-візуалізації текстури накладаються на поверхні об'єктів, таких як стіни або меблі. Для цього застосовуються UV-мапінг, процес, який дозволяє визначити, як текстура буде проектуватися на тривимірний об'єкт.

Важливим аспектом є корекція масштабу та пропорцій мистецького твору, щоб він гармонійно вписувався в простір інтер'єру. У 3D-візуалізації це можна зробити шляхом точної адаптації розмірів приміщення або конкретного об'єкта, де планується розміщення картини. Наприклад, картини великих розмірів можуть бути центральним елементом композиції, що візуально домінує над іншими елементами, тоді як менші зображення доповнюють загальну естетичну картину. Для створення трьохвимірних скульптур використовуються

програми для тривимірного моделювання або сканування реальних об'єктів. І світло має значний вплив на те, як твір виглядатиме в інтер'єрі.

Одним із аспектів, який часто залишається поза увагою, є питання авторських прав на використання картин та інших творів у 3D-візуалізаціях. Дизайнери повинні враховувати, що не всі твори можуть бути вільно використані в комерційних або навіть приватних проєктах без згоди автора або правовласника. Це особливо стосується відомих художників або творів, які перебувають під охороною авторського права.

Для уникнення конфліктів необхідно використовувати або твори, що перебувають у публічному надбанні, або отримувати ліцензію на їх використання. Також існує можливість замовлення авторських робіт у сучасних художників, що дозволяє створити унікальний інтер'єр із власною художньою концепцією.

Інтеграція творів мистецтва у 3D-візуалізацію передбачає створення цифрових копій цих творів, що регулюється авторським правом. Це може включати текстуризацію поверхонь, моделювання об'єктів, скульптур або іншого художнього контенту. Законодавство про авторські права вимагає отримання дозволу на таке використання, навіть якщо мистецький твір є частиною візуалізованого інтер'єру і не є основним об'єктом проєкту.

Ключовою проблемою є правильне розуміння того, в яких випадках необхідно отримувати дозвіл на використання мистецтва, а в яких це не є обов'язковим. Наприклад, використання художнього твору в приватних або некомерційних проєктах часто не потребує дозволу, але якщо 3D-візуалізація створюється з метою продажу чи реклами, це вимагає ліцензування.

Крім того, існують певні обмеження щодо масштабування, зміни кольорів або модифікації оригінального твору мистецтва. У деяких випадках такі зміни можуть порушувати так звані моральні права автора, які захищають право автора на збереження цілісності твору та на його правильну атрибуцію. Це означає, що будь-які зміни, можуть спотворити або суттєво змінити початковий задум твору, можуть бути оскаржені автором.

У контексті 3D-візуалізації особливої уваги набуває питання цифрових прав. Оскільки технології дозволяють відтворювати твори мистецтва у віртуальному середовищі, важливо забезпечити, щоб цифрові копії творів також підпадали під захист авторського права. Зокрема, розповсюдження цифрових копій картин чи скульптур через інтернет без дозволу автора може порушувати законодавство, навіть якщо оригінальні твори залишаються фізично незмінними.

Для захисту цифрових прав використовуються спеціальні механізми, такі як цифрові водяні знаки або системи захисту від копіювання (DRM),

що дозволяють контролювати доступ до цифрових копій творів і запобігають їх незаконному розповсюдженню.

Висновок.

3D-візуалізація інтер'єрів відкриває нові можливості для інтеграції творів мистецтва у простір, дозволяючи дизайнерам створювати реалістичні моделі майбутніх приміщень, де картини та скульптури виступають важливими елементами. Успішне використання мистецтва у візуалізації вимагає не лише технічної майстерності, але й розуміння естетичних і психологічних аспектів впливу на інтер'єр. Дотримання авторських прав також є важливим етапом у цьому процесі. У підсумку правильний підбір та інтеграція мистецтва допомагають створювати унікальні та гармонійні простори, які задовольняють естетичні та функціональні потреби замовників.

Література:

1. Ясенев, О., Дубовий, О. Сучасні тенденції використання творів образотворчого мистецтва в інтер'єрі приміщень. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2021 №4(2). С. 226-235.
2. Liubava Obukhovska,. Сучасний український етнодизайн інтер'єру: стрімка динаміка і світове визнання. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2020, №3(2). С.202-220.
3. Арт-елементи в інтер'єрі. Інтеграція мистецтва в дизайн. *Європейська школа дизайну : веб-сайт*. URL: <https://eds.ua/blog/article/art-elements-integration-to-interior> (дата звернення: 17.11.2024)
4. Ying Ruan. Application of immersive virtual reality interactive technology in art design teaching. *Computational intelligence and neuroscience*. 2022. Vol.5987191.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-52>

РОЛЬ ОРНАМЕНТУ У ФОРМУВАННІ ВІЗУАЛЬНОЇ МОВИ СУЧАСНОГО ТЕКСТИЛЬНОГО ДИЗАЙНУ З ВИКОРИСТАННЯМ ЦИФРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Охман Н. І.

асистент кафедри дизайну

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

Поєднання культурної спадщини з інноваційними цифровими технологіями дозволяє створювати нову візуальну мову, що відображає не лише естетичні тенденції, але й глибокі соціокультурні процеси.

Орнамент – це елемент візуального мистецтва, що має як декоративну, так і символічну функцію. У контексті текстильного дизайну він виконує роль візуального коду, що транслює культурні, історичні та емоційні сенси. Традиційні орнаменти різних культур містять у собі багатшарові значення, і їх адаптація до сучасних умов вимагає ретельного переосмислення.

Завдяки цифровим технологіям дизайнери отримали змогу трансформувати традиційні орнаменти у складні цифрові патерни. Програмне забезпечення для графіки, генеративний дизайн, наприклад, Grasshopper, Rhino, CAD (САПР – системи автоматизованого проектування), 3D-моделювання та віртуальна реальність відкривають нові горизонти у роботі з текстурами, ритмами та кольорними схемами. Однією з головних причин цього оновленого інтересу є поява нових цифрових засобів створення, моделювання і виготовлення орнаментів. Цифрові інструменти також дозволяють автоматизувати процес створення орнаментів, зберігаючи при цьому гнучкість інтерпретацій.

У цифрову епоху орнамент повертається як інтелектуальна й технологічна стратегія, а не просто декор. Він став гнучким, персоналізованим і адаптивним. Замість ручної одноманітності, тепер можлива складна варіативність через цифрові інструменти. Цифровий друк на тканині дає змогу створювати надзвичайно деталізовані, кольорові або навіть інтерактивні орнаменти. Те, що раніше потребувало ручної вишивки чи ткацтва, тепер можна реалізувати швидко й точно [4].

У роботах провідних сучасних дизайнерів, наприклад, Iris van Herpen, Mary Katrantzou, простежується використання орнаментів, які створені або модифіковані за допомогою комп'ютерних технологій. Вони поєднують складність форм, натхнення з природних або етнічних мотивів та високотехнологічні матеріали, що утворюють нову мову модного текстилю.

Використання орнаментів писанок для формування патернів у текстильному дизайні – це не просто креативне рішення, а важливий крок до збереження і переосмислення культурної спадщини. Писанка як традиційне українське мистецтво втілює в собі багатовікову символіку, де кожен елемент є носієм глибоких значень [2].

Перенесення цих візерунків у сучасні тканини надає дизайну не лише естетичної виразності, а й концептуальної глибини. Дозволяє створювати нові текстильні патерни, які мають впізнавану культурну основу, але виглядають цілком сучасно. Застосування таких мотивів у моді або інтер'єрі створює емоційний зв'язок між минулим і сьогоденням.

Це цікаво ще й тому, що орнаменти писанок мають багатий колористичний діапазон та ритмічну гармонію, що чудово підходить для цифрового моделювання текстур. Завдяки цьому дизайнер отримує

потужний візуальний інструмент, що поєднує традицію, інновацію і персоналізацію.

Аналогічним чином перспективним є створення орнаментальних композицій на основі візуальної спадщини трипільської культури або навіть протокультур. Зображення спіралей, меандрів, символів родючості та космосу, що притаманні цій культурі, мають естетичний та концептуальний потенціал. Їх інтерпретація в сучасному дизайні тканин дозволяє відкрити нові шари історичної пам'яті, інтегруючи архайчні візуальні коди у сучасну візуальну мову.

Це важливо не лише з мистецького погляду. Залучення елементів трипільської (чи навіть протокультурної) орнаментики до сучасного дизайну сприяє збереженню й популяризації глибинного пласту культурної пам'яті [3]. Також створює міст між поколіннями, формує нову візуальну ідентичність та відкриває для дизайнерів безмежне поле для креативних експериментів.

Культурно-освітній потенціал орнаментальних мотивів у дизайні: шлях до пізнання, ідентичності та поваги до спадщини. Через такі візуальні елементи можна формувати нові підходи до вивчення історії, мистецтва й етнографії.

Передусім, створення сучасних текстильних виробів з традиційними орнаментами сприяє зануренню в культурний контекст. Молодь, що взаємодіє з цими образами у моді, предметному дизайні чи навіть інтер'єрі, знайомиться з національною символікою у зрозумілій і привабливій формі. Також може перетворювати абстрактні знання з підручників на живий досвід, що спонукає до глибшого вивчення власної культури [1].

Такий підхід також сприяє формуванню процесів самоідентифікації. Через впізнавані символи минулого індивід відчуває зв'язок із корінням, з поколіннями, що жили до нього. Орнамент стає посередником між особистим і колективним «Я», відчуттям приналежності до історичного простору.

Інтеграція культурного орнаменту в сучасний дизайн – це не просто естетичний тренд. Це потужний освітній і виховний інструмент, що допомагає новим поколінням не втрачати зв'язок із традицією, а навпаки – творити на її основі сучасність.

Орнамент у сучасному текстильному дизайні перестає бути лише декоративним елементом, він стає носієм ідентичності, засобом діалогу між традицією і сучасністю. Використання цифрових технологій не знецінює традиційні форми, а навпаки, дозволяє їм знайти нове звучання у глобальному культурному просторі.

Цей напрям має великий потенціал для подальших досліджень і практичних експериментів, що можуть призвести до глибших міждисциплінарних рішень у сфері дизайну.

Література:

1. Василь Кричевський: орнаментні композиції: альбом / передм. М. Р. Селівачов, А. О. Пучков; упоряд. О.О. Савчук Харків: Видавець Олександр Савчук, 2023. 312 с.
2. Манько В. Українська народна писанка. Львів: Свічадо, 2001. 81 с.
3. Сковронський Б. В. Орнамент як семантико-комунікативний феномен. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 2015, 6: 137-140.
4. Riisberg V., Munch A. Decoration and Durability: Ornaments and their 'appropriateness' from fashion and design to architecture. *Artifact*. 2015. Vol. 3. P. 5.1–5.13 DOI: 10.14434/artifact.v3i3.3918

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-53>

ПОРІВНЯННЯ РЕАЛІСТИЧНОГО ТА ІНТУЇТИВНОГО ПІДХОДІВ У МЕТОДИЧНИХ ЗАСАДАХ НАВЧАННЯ РИСУНКУ: ПЕРЕВАГИ, НЕДОЛІКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Прокопович Т. А.

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

В епоху сучасного розвитку засобів фотофіксації і штучного інтелекту постала проблема методів пізнання навколишньої дійсності і їх відображення в мистецтві. Серед юних художників постало питання чи варто опиратися на реалізм і академізм, чи все ж рухатися творчо-інтуїтивним шляхом. Ці два шляхи доволі різні, але на нашу думку, для успішного оволодіння мистецтвом рисунку варто обирати переваги обох.

Методичні основи з навчального рисунку охоплюють широкий спектр тем, від базових принципів композиції та перспективи до використання різних медіа і технік [3]. В основі навчального рисунку закладені положення про методи пізнання навколишньої дійсності, закономірності явищ природи, закони перспективи, пластична анатомія, теорія тіней, а також поетапність ведення роботи над рисунком [2]. Правильне розуміння цих основних положень допоможе здобувачу освіти оволодіти методологічними основами рисунку, адже рисунок – це діалог між людиною і реальністю. Через око, руку і думку художник намагається зрозуміти сутність об'єкта, не лише його зовнішній вигляд.

Важливим першим етапом на шляху розкриття техніки побудови зображення є аналіз природи, її пізнання і вивчення. Перед складністю і безкінечністю форм і явищ природи юний художник часто розгублюється, тому логіка і розуміння, що пізнання дійсності підпорядковується одним і тим самим законам пізнання реальності дозволяє приблизитись до істини. Живе споглядання і абстрактне мислення – це один з шляхів пізнання об'єктивної реальності [1].

Художник-початківець, зазвичай обмежується в поверхневому спостереженні природи, не вникаючи у філософський підтекст і вважає що цього достатньо. Цей шлях доволі примітивний, він сприяє розвитку помилкового бачення, так званого «кліпового мислення», простого зображення форми чи об'єкту.

Відношення художника до природи і реальної дійсності завжди викликало суперечки. Існує два напрями розвитку естетики – ідеалістична і матеріалістична. Представники ідеалістичної теорії вважають, що первинним для художника повинно бути натхнення і відчуття, а натомість матеріалісти вважають, що реальний світ є первинним і мистецтво є відображенням матеріальної дійсності. Ці два погляди мають місце бути в мистецтві малюнку. Вони можуть існувати разом і по-окремо. Художники-реалісти зображують навколишню дійсність правдиво і точно, при цьому реальна дійсність є основою в їх творчості. Це не є погано, так як це можливе лише при детальному вивченні природи. Вони намагаються вивчити закони розвитку і побудови природи, характерні конструктивні особливості, детально її вивчаючи. Художники-реалісти завжди виступали за реалістичне і правдиве відображення дійсності, яке є зрозумілим для всіх.

Натомість художники-ідеалісти не ставлять перед собою таких завдань. Вони опираються на інтуїцію, випадкове співпадіння якихось явищ, філософський підхід і т.д.. Вони відкидають правила академізму, закони реалістичного малюнку, логічне мислення, старі академічні школи.

Інтуїтивний напрям в мистецтві має місце бути в творчій сфері, але на нашу думку, студентам-художникам в будь якому випадку варто опиратися також і на академічне підґрунтя та базові знання з рисунку, що в свою чергу сприятиме більш вищому професіоналізму і розвитку художника в будь якому напрямку чи сфері його творчої діяльності.

Опираючись лише на інтуїтивне мислення, студент, малюючи з природи, часто намагається виправдати свої помилки і незнання побудови форми простою фразою: «Я так відчуваю, я так бачу», думаючи при цьому, що всі однаково можуть бачити і пізнавати природу. Проте, такий підхід є помилковим, так як навіть при простому спостереженні за падаючими тінями і перспективою їх сприйняття людиною буде залежати від наявності дефектів її органів зору, також існують психо-фізіологічні відмінності сприйняття одних і тих же предметів у різних людей. Тому, якщо всі люди бачать світ по-різному, то і відображати

вони можуть його також по-різному. У творчому малюнку, на відміну від навчального це допустимо [6].

В навчальному малюнку не допускається викривлення форм і поверхонь. Зображення повинно бути правдивим. Основним завданням академічного малюнку є правильність пізнання і відображення дійсності [4; 5]. До прикладу, при побудові тіла сидячої натури, може видаватися що кістки передпліччя довші за плечову кістку, а гомілкорова кістка довша стегнової. Багато студентів малюють ноги або надто малими, або надто великими.

Дуже часто такі помилки виникають, коли для малювання використовують фотореференси, при цьому забуваючи, що об'єктив фотокамери ще більше порушує і спотворює анатомічну побудову натури. Особливо чітко це проглядається при використанні фотореференсів з фронтальної камери телефону (порушені співвідношення 1/3 обличчя – лоб надто великий чи надто малий), або ж використанням фото де не враховано нахил камери під час фотографування – при цьому на фото спотворюються пропорції тіла фігури (голова може бути надто велика чи надто мала відносно тіла).

Також проблема використання фотореференсів при роботі над натюрмортом полягає в тому, що камера не передає в достатній кількості градацію світло-тонових відношень об'єктів, повітряну перспективу вирівнюючи експозицію автоматично. Використання студентами таких референсів, без базового знання академічного малюнку і пластичної анатомії призводить до грубих помилок в побудові світло-тіньових відношень.

В навчальному малюнку студенти повинен правильно бачити і зображати натуру і прагнути щоб зображення відповідало дійсності, було правильним і об'єктивним, слідуючи анатомічній побудові і пластичній анатомії, дивлячись «наскрізним баченням» побудови форми, і її світло-тіньової пластики і фактури. Те ж саме стосується світло-тонових рішень. Студент-початківець може бачити форму але робити грубі помилки у визначенні шкали тональності. Тому базові знання навчального академічного малюнку повинні бути присутні в обов'язковому порядку.

При малюванні з натури, здобувач повинен навчитись поєднувати результати споглядання і абстрактного, наскрізного бачення об'єкту. Обмеження пізнання зовнішньої дійсності лише через чуттєві, інтуїтивні форми, недооцінка абстрактного, та наскрізного бачення призведуть до неповного, можливо навіть помилкового чи спотвореного зображення об'єкту. В свою чергу, якщо студент опирається лише на абстрактне бачення, і наскрізну побудову, ігноруючи чуттєвість, може призвести до умовності і сухості зображення, втрату індивідуальності. Таким чином, малюючи з натури варто дотримуватись балансу між зовнішнім і внутрішнім аналізом форми.

Процес пізнання і відображення художником реального світу формується за рахунок розкриття і застосування на практиці законів природи, пропорцій, перспективи, закону тіней і тону в поєднанні з власним чуттєвим сприйняттям при створенні творчого продукту. Так як, лише художник, який досліджує натуру, форму, світло, фактуру, конструкцію і т.д, застосовує відповідні закономірності може бачити і відображати навколишню дійсність живою, відділяючи головне від другорядного.

Література:

1. Берlach О. П. Рисунок з основами перспективи. *Методичні рекомендації для студентів 1 курсу спеціальності «образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»*. Луцьк: Волинська обласна друкарня. 2022. 11 с.
2. Берlach О.. Графічні техніки в образотворчому мистецтві. *Навчальний посібник*. – Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2022. – 103 с.
3. Кардашов В.М. Теорія і методика викладання образотворчого мистецтва: *Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів*. – К.: Видавничий Дім «Слово», 2007. – 296 с.
4. Прокопович Т. А. Рисунок, як основа в живописі та скульптурі. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2020. С. 86–89.
5. Прокопович Т. А., Галькун Т. Д. «Живопис, Рисунок, Скульптура»: *методичні вказівки до виконання практичних завдань з освітніх компонентів: «Живопис», «Рисунок» «Скульптура»*. Луцьк : Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2022. 31 с.
6. Прокопович, Т. (2021). Рисунок– як вид ілюстративного зображення м. Луцька ХІХ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 2, 38–43, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2021-2-6>

УКРАЇНСЬКІ МОТИВИ НА БАЛЕТНІЙ СЦЕНІ ЯК ЗАСІБ МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

Родіна Ю. Д.

*доктор філософії, доцент, доцент кафедри педагогіки і психології
Український державний університет науки і технологій
м. Дніпро, Україна*

Бадаква П. І.

*аспірант кафедри режисури та хореографії
Львівський національний університет імені Івана Франка
м. Львів, Україна*

Культура є полісистемним простором, який відтворює елементи не тільки живого життя людства, а й показує шлях еволюційного розвитку, який не стане тупиковою гілкою і вигадками наукового розуму, що безпідставно породжує не тільки дослідницькі підтверджені лінії, а й інсинуації власних розумінь, часто безпідставних з точки зору доказової науки. Подібно полісистемній теорії І.Івен-Зогара [1] у царині теорії літератури і перекладознавства, де цей термін застосовують для позначення місця конструкту твору в цільовій полісистемі, що має і центр і периферію, культурний простір еволюційного розвитку часто породжує не менше, а іноді і більш точні смислові блоки розуміння і передачі традиції через такі види мистецтва як класичний танець, що є вивіреною формою смислової передачі за відсутності словесно-логічних конструктів [2, с.100]. При цьому форма класичного танцю є не тільки часто більш образно і естетично виразною, вона є тою первинною нормою людського спілкування, яка і унеможлиблює маніпулятивну словесну спрямованість на викривлення інформації, що подається.

Вивчаючи людську думку як певну мапу розгалужених думок, Тоні Б'юзен у книзі «Мапа думок» пише: «Людська мова – це мова, якою розмовляють робочі ділянки мозку, і формується вона насамперед завдяки об'єднанню сил уяви та асоціацій, які визначають «місце розташування». (Розташування елементів є дуже важливим моментом, адже саме розміщення гілок на вашій мапі думок допомагає запам'ятовувати інформацію на них)» [5, с.34].

Він, та прихильники такого підходу, вважають словесну знакову мову вторинною і існуючою певною підпрограмою розвитку і звертають увагу на первинну форму мислення, сформовану завдяки уяві і асоціаціям, властиву людині від народження, що є дійсною «людською» мовою, передача інформації якою має менше заплутаних звинин, є легшою до сприйняття, породжує менше сумнівів і викривлень.

Очевидно, що такою формою є сценічна форма балету. Застосування таких форм є надважливим у сучасних умовах повномасштабної війни.

З моменту розв'язання Росією повномасштабної війни, її плином на протязі уже четвертого року, важливою задачею стало віднайти моделі не просто виживання у війні, а розвитку і піднесення української культури і не тільки у власній державі, що вже і так є необхідною і високою задачею саме під час виборювання свободи у жахливих жорстких умовах. Необхідним є створення поля обізнаності світової спільноти про боротьбу, дух і культуру нашого народу.

При цьому важливим постають віднайдення можливостей передавати вищезначене не тільки засобами слів, адже словесний діалог легко наповнюється маніпулятивними ідеологічними смислами. Загальновизнано ж наявність ідеологічної складової як форми ведення війни проти нашої держави, під час чого робиться спроба увести світову спільноту від розуміння істинних подій, що відбуваються у цій війні.

Ворог діє підтасовкою фактів, перекручуванням їх, вдалим маніпулятивним висвітленням у свою користь. Тому надважливим є вихід за межі ідеологічного словесного впливу і зосередження на інших формах ведення міжкультурного діалогу. Цьому відповідає невербальна форма комунікації і передачі сенсів, що ми бачимо у хореографії класичного танцю, у якому використовуються традиційні українські мотиви.

На прикладі діяльності хореографічних постановок Дніпровської опери ми бачимо репрезентацію української теми протягом 50-річної історії існування театру – це і перший балет «Лісова пісня» балетмейстерки Зої Кавац, який було поставлено у 1975 р. та відтворено у сучасності у редакції балетмейстера Андрія Литвинова у 2021 році.

Це балет на 2 дії «Ніч перед Різдвом», який було поставлено у 2006 році і йде й понині на сцені Дніпровського академічного театру опери та балету, це фольклорне дійство «Колиска життя» на музику видатного українського композитора Євгена Станковича, якого натеper немає у репертуарі театру.

Передача українських традицій засобами балету та ознайомлення з ними світової спільноти через знайомство з хореографічними постановками на балетній сцені ведучих театрів України під час гастролей та у веденні міжкультурного діалогу, дозволить віднайти такі моделі цього діалогу, які допоможуть розказати сучасну історію України, яка з 2022 року виборює право бути незалежною державою, зберегти національну ідентичність і для цього важливо привертати увагу світової спільноти не тільки до негативності подій, звертаючись за захистом і допомогою, а й найперше до унікальності української культури, своєрідності відтворення спільного для багатьох давніх культур, збагачених насамперед духовною спадковістю, що є ключовою нотою дійсного розвитку, а не петлею чергового лабіринту блукань людського, хоч би й наукового, розуму.

Це все і є можливостями засобами класичного балету сприяти міжкультурному діалогу, що здатен вирішити немало нагальних проблем.

Література:

1. Коломієць Л.В. Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії): Монографія. К.: ВПЦ «Київський університет», 2004. 522 с.
2. Демченко Н. Взаємодія народного і характерного танцю та класичного балету у історичній перспективі (до створення напрямку «demi caractere»). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 71, том 1, 2024. С. 97-105.
3. Історія Дніпропетровського академічного театру та балету. Офіційний сайт. Електронний ресурс. Режим доступу: URL: <https://www.opera-ballet.com.ua/about-us/> (дата звернення: 5.04.2024).
4. Плахотнюк О. Етносвітогляд фольклорного танцю в мистецькому просторі сучасності. *Актуальні питання гуманітарних наук : Міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 35. Т. 5. С. 4–8.
5. Тоні Б'юзен Мапа думок. Докладний посібник із вивчення і застосування найпотужнішого інструмента мислення у світі [Текст] : Тоні Б'юзен ; переклад з англ. Олени Замойської. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 224 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-55>

СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ БРЕНДБУКІВ: ТРАДИЦІЙНІ ТА ІННОВАЦІЙНІ АСПЕКТИ

Романюк О. В.

*асистент кафедри архітектури та дизайну
Луцький національний технічний університет*

Рибчинчук А. А.

*студентка III курсу факультет архітектури будівництва та дизайну
Луцький національний технічний університет
м. Луцьк, Україна*

Сьогодні реклама стикається з великою конкуренцією та перенасиченістю інформаційного простору. Для таких компаній, як ІКЕА, важливо не просто рекламувати свої продукти, а робити це так,

щоб викликати емоції й створювати позитивний образ бренду. Бренд ІКЕА спеціалізується на розробці, виробництві та продажу функціональних та доступних меблів, товарів для дому та інтер'єру. ІКЕА акцентує на простоті та доступності, тому її реклама одночасно проста і креативна. Основна проблема полягає в тому, як знайти такі рекламні прийоми, які допоможуть бренду виділитися серед конкурентів і зрозуміло донести свої цінності до аудиторії.

На основі аналізу літератури можна стверджувати, що дизайн рекламних плакатів ІКЕА є показовим прикладом вдалого використання візуальної комунікації. У багатьох дослідників підкреслюється роль шрифтів і простоти в оформленні плакатів ІКЕА. Автори зазначають, що ІКЕА активно використовує асоціативні візуальні образи, які викликають у споживачів позитивні емоції та допомагають створити історії навколо продуктів [3]. У літературі активно обговорюють, як ІКЕА змінює свої рекламні кампанії, адаптуючи їх до специфіки різних країн. Це дозволяє бренду залишатися актуальним для локальних аудиторій, зберігаючи свій стиль [4]. Також дослідники акцентують увагу на креативних ідеях ІКЕА, таких як перетворення меблів у незвичні форми чи створення ігрових ситуацій.

Мета роботи полягає у вивченні прийомів створення креативних образів у рекламних плакатах ІКЕА, які роблять їх унікальними та ефективними. У ході дослідження планується розглянути використання типографіки та мінімалізму, що є важливими елементами стилю бренду, а також проаналізувати, як створюються асоціативні образи, що викликають емоційний зв'язок з аудиторією. Особливу увагу буде приділено адаптації плакатів до культурних особливостей різних країн, а також вивченню ролі сюрреалістичних елементів та ігрових образів у дизайні. Важливо зрозуміти, як ІКЕА додає емоційність до рекламних матеріалів, щоб привернути увагу споживачів.

Рекламні плакати є важливим інструментом у маркетинговій стратегії компаній, зокрема таких як ІКЕА. Завдяки креативному підходу до візуалізації вони досягають емоційного зв'язку зі споживачами, розкриваючи не лише функціональність продукції, але й певні ідеї, асоціації та культурні цінності [1]. Основні види плакатів ІКЕА демонструють різноманіття технік та прийомів створення креативного образу систематизовано у таблиці 1.

Таблиця 1

Прийоми створення креативного образу	Опис	Зразок
Образ на основі типографіки	Шрифти, слова або літери трансформуються у графічні елементи	
Трансформація образу літери	Літери перетворюються у візуальні елементи, що відповідають продукції бренду	
Образ-асоціація	Використання асоціативних елементів, які викликають у глядача певні думки, почуття чи ідеї, пов'язані з продукцією	
Образ на основі гри	Створення образів, які нагадують елементи гри, ребуси чи головоломки, залучаючи споживачів до взаємодії	

Прийоми створення креативного образу	Опис	Зразок
Образ з емоційним забарвленням	Використання емоційних сюжетів, які викликають почуття або нагадують про важливі моменти життя	
Образ на основі неіснуючого об'єкту	Створення фантастичних або сюрреалістичних об'єктів, які викликають здивування та захоплення	
Адаптація образу	Модифікація рекламного плакату відповідно до культурних особливостей певної країни	

Образ на основі типографіки у рекламних плакатах ІКЕА використовується не тільки як засіб комунікації, але і як творчий інструмент. Наприклад, у плакатах можна побачити літери, які трансформуються у предмети меблів або побуту. Це створює ефект несподіванки та акцентує увагу на практичності товару.

Прийом *трансформації образу літери* передбачає інтеграцію продукту ІКЕА у текстовий контекст. Літери набувають форми меблів, таким чином рекламуючи товар. Такий підхід добре працює з мінімалістичною концепцією, сформованою для ІКЕА. Так, плакат зі словом «SALE», де літера «L» замінена на зображення стільця ІКЕА, привертає увагу мінімалізмом та символічністю.

Образ-асоціація базується на принципах візуальної гри, коли продукція ІКЕА порівнюється з добре відомими об'єктами чи явищами. Наприклад, м'яке морозиво на плакаті асоціюється з комфортом текстильних виробів ІКЕА. Такий підхід підсилює емоційне сприйняття товару та формує позитивний імідж бренду.

ІКЕА часто використовує прийоми, які включають ігрові асоціації, формуючи *образ на основі гри*. Дизайнери зображають меблі у вигляді

елементів конструктора або головоломки, що підкреслює простоту збирання продукції та інтерактивність взаємодії з товаром. Наприклад, серія плакатів із кубиком Рубика, на якому зображені складові меблів IKEA, символізує легкість адаптації продукції до індивідуальних потреб [2].

Образ із емоційним забарвленням у рекламних плакатах IKEA реалізується через візуалізацію життєвих ситуацій, де продукція бренду стає частиною щасливих моментів. Наприклад, крісло, яке асоціюється з відпочинком після важкого дня, чи столик, за яким збирається родина створюють емоційний зв'язок між споживачем і брендом, підкреслюючи, що продукція IKEA – це більше, ніж меблі, це комфорт і радість у кожному домі.

Прийом формування образу на основі неіснуючого об'єкта передбачає уявну модифікацію продукції IKEA або додавання до неї незвичних властивостей. Під час створення рекламних зображень предмет інтер'єру може бути взагалі відсутній, хоча принципи його використання залишаються, підкреслюючи творчість та креативність дизайнерів бренду.

Адаптація образу рекламні кампанії IKEA завжди враховують місцеві особливості. Наприклад, у Швеції плакати виконуються у синьо-жовтих тонах, що асоціюються з національним прапором. Для інших країн, таких як Німеччина чи Франція, використовуються місцеві символи або традиції, що створює відчуття близькості до бренду.

Дослідження видів плакатів IKEA дозволяє зрозуміти, як креативний підхід може поєднувати естетику, функціональність та культурну адаптацію.

Типографічні рішення, засновані на простоті, разом із трансформацією літер, створюють оригінальний і незабутній дизайн. Образи-асоціації викликають емоції, які інтригують та захоплюють, підсилюючи теплий зв'язок зі споживачем. Включення ігрових елементів додає інтерактивності, тоді як сюрреалістичні об'єкти дивують і надихають своєю креативністю. Адаптація, що враховує культурні особливості, підкреслює глобальну ідентичність бренду, роблячи його впізнаваним і актуальним для різних аудиторій.

Кожен із розглянутих видів плакатів має свою роль у формуванні іміджу бренду, забезпечуючи його глобальну популярність і впізнаваність.

Література:

1. IKEA. Офіційний сайт. URL: <https://www.ikea.com/> (дата звернення: 05.03.2025).
2. Камрад І., Торекул Б. Історія IKEA. Бренд, що закохав у себе світ. Київ: «Наш Формат», 2018. 352 с.
3. WAYUP. Школа Bauhaus: стиль, актуальний уже понад століття. URL:<https://wayup.in/ua/blog/the->

https://www.management.com.ua/books/view-books.php?id=2231ayxayc-школа?utm_source=chatgpt.з. (дата звернення: 05.03.2025).

4. MC Today. Як IKEA та Ford: як адаптувати компанію під іноземні ринки та кому це краще доручити. URL: https://mc.today/блоги/як-ікеа-та-форд-як-адаптувати-компанію-під-іноземні-ринки-та-кому-тse-krashhe-doruchiti/?utm_source=chatgpt.com (дата звернення: 05.03.2025).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-56>

АКТУАЛЬНІСТЬ ТЕКСТУР У СУЧАСНОМУ ГЕЙМДИЗАЙНІ

Савонік І. В.

*студент III курсу факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Гула В. Т.

*студент III курсу факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Смикало К. О.

*доктор філософії з технологій легкої промисловості,
старший викладач кафедри дизайну
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Під текстурою у 3D-дизайні частіше розуміють зображення або візерунок, що застосовується до поверхні об'єкта, щоб надати йому візуальних деталей і реалістичності. Текстура додає об'єкту колір, візерунок, а іноді й особливості, такі як нерівності чи відблиски, які важко досягти лише за допомогою моделювання форми [1]. Текстура додає об'єкту колір, візерунок, а іноді й особливості, такі як нерівності чи відблиски, які важко досягти лише за допомогою моделювання форми. Процес створення текстур називають текстурованням. Текстури є ключовими для створення реалістичних ігор та візуалізації в 3D-графіці, адже вони можуть значно покращити вигляд об'єктів без потреби збільшувати кількість полігонів, що дозволяє, забезпечити високу реалістичність 3D-графіки без зниження продуктивності системи. У сучасних відеоіграх це створює ефект занурення. Сучасні відеоігри орієнтуються на все більш реалістичну графіку, а це вимагає від розробників створювати складні, реалістичні, якісно пропрацьовані текстури. Сучасні відеоігри орієнтуються на все більш реалістичну

графіку, а це вимагає від розробників створювати складні, реалістичні, якісно пропрацьовані текстури [1]. У той же час, такі текстури можуть значно впливати на обробку гри тим чи іншим пристроєм (комп'ютері, консолі чи мобільному), тобто на її продуктивність (FPS (Frames per Second), роздільна здатність, затримка, завантаження процесора та відеокарти. Саме якість текстур та пов'язані з цим технологічні виклики залишаються важливою темою для обговорення у наукових колах, оскільки індустрія розваг продовжує стимулювати інновації і технологічний розвиток у сфері розробки ігор.

Метою даної роботи є дослідити важливість текстур у сучасному геймдизайні, особливо з точки зору технологічних обмежень та їхнього впливу на ігровий процес.

Текстури є важливим елементом у створенні віртуальних світів та забезпеченні візуальної якості у сучасних відеоіграх. Вони додають об'єктам кольору, деталізації та реалістичності, що підвищує якість ігрового досвіду для користувача. Текsturні карти є важливим елементом візуалізації 3D-моделей, які надають об'єктам реалістичний вигляд та деталізацію. Якість текстурних карт визначається різними факторами, такими як розмір, формат, деталізація, кольорова гамма та інші [2]. Наприклад, у реалістичних іграх текстури можуть використовуватися для передачі матеріальних властивостей, таких як відбивання світла на металі або структура деревини, що робить об'єкти більш правдоподібними та привабливими для гравців. Крім того, до задач формування графічних ігрових сцен належить ефективне використання ресурсів GPU (graphics processing unit). Для запобігання неефективного використання GPU команди візуалізації кадру подаються на GPU через спеціальний буфер команд. Візуалізація фізично-точної поведінки об'єкта (наприклад, руху м'яча або потоку води) часто характеризується значною обчислювальною складністю. Тому з розвитком апаратних обчислювальних потужностей важливим напрямком є підвищення реалістичності фізики ігрового світу [1]. Крім візуальних ефектів, текстури також важливі для забезпечення «відчуття» віртуального світу: чим реалістичніші текстури, тим більше користувачі відчують себе частиною цього світу, що значно підвищує рівень занурення. Різновиди текстур по типу дерево, метал, камінь і скло, показано на Рис. 1.



Рис. 1. Види текстур. Неймережі

Якість текстур та їх вплив на ігровий процес перманентно аналізуються розробниками. Виділяють такі основні типи текстур: колірні, текстури нормалей, текстури рельєфу (bump maps), текстури відбиття та прозорості. Оскільки 3D-моделювання часто бере натхнення з реального світу, спочатку розробляються референси, для яких використовуються скріншоти, арти, пози, текстовий опис. Мета таких референтів полягає у наданні більш глибокого уявлення про форму та структуру об'єкта [3]. Тенденція до використання деталізованих текстур підвищує занурення гравців, але водночас ставить вимоги до системних ресурсів. Покращення продуктивності включає оптимізацію графіки, використання апаратного забезпечення, а також налаштування гри для забезпечення балансу між якістю графіки та швидкістю гри, що робить оптимізацію графіки критично важливою для збереження балансу між візуальною складовою та технічними можливостями обладнання користувачів.

Текстури високої роздільної здатності вимагають великих обсягів оперативної пам'яті та обчислювальних ресурсів, що може суттєво впливати на продуктивність відеоігор. Проблема збереження якості текстур, одночасно зберігаючи продуктивність системи, є основним викликом для розробників ігор. Для вирішення цієї проблеми використовуються методи компресії та оптимізації текстур. Технології DXT та ASTC дозволяють значно зменшити розмір текстур без втрати якості, знижуючи навантаження на систему.

Технології компресії, такі як DXT та ASTC допомагають зменшити розмір текстур, зберігаючи їх якість. Однак існує компроміс між компресією і якістю зображення, адже агресивне стискання може призвести до втрати візуальної якості та розмиття деталей. Більшість сучасних ігор дозволяють користувачам налаштовувати параметри якості текстур, що дає можливість вибору між продуктивністю та якістю

відповідно до потужності їх обладнання. Також важливим аспектом залишається використання текстур в анімації та 3D-моделюванні, що дає можливість реалістично передавати властивості матеріалів, створюючи більш занурюючий геймплей. Процедурні текстури значно підвищують реалістичність зображень та допомагають відтворити унікальні особливості матеріалів, таких як шорсткість, відблиски, або нерівності поверхні.

Існують певні види текстур, відтворення яких ускладнене через їхню полігональність і потребу у великих обчислювальних ресурсах. До таких належать, наприклад, матеріали з високою деталізацією: шорсткий метал, тканини з волокнистою структурою або прозорі та напівпрозорі поверхні. Прозорість з реалістичними відблисками, яка широко використовується, наприклад, при відображенні поверхні скла, може створювати додаткове навантаження на GPU, що особливо помітно при відтворенні на мобільних пристроях чи консолях. Тому такі текстури вимагають використання спеціальних карт нормалей та карт прозорості; їх також важко відтворити через складні взаємодії з освітленням і рефлексіями, що потребує значного часу для рендерингу та оптимізації за допомогою методів компресії та текстурного стрімінгу, що дозволить зменшити навантаження на систему, зберігаючи при цьому високу якість зображення. На Рис. 2 представлено приклади текстур різних матеріалів, які використовуються у геймдизайні для створення реалістичних поверхонь. Різноманітність текстур дозволяє передати такі характеристики як шорсткість, відблиски, прозорість та природні нерівності поверхні.



Рис. 2. Приклади текстур матеріалів. Estvan Panyi (2016)

Серед останніх тенденцій у сфері текстурзування виділяється процедурне текстурзування, що дозволяє створювати текстури на основі алгоритмів, а не зображень, що значно економить пам'ять і додає гнучкості. Процедурні текстури з успіхом використовуються для створення унікальних і реалістичних матеріалів, таких як поверхні деревини чи бетону, які мають випадкову, природну структуру. Ця технологія стає дедалі популярнішою, оскільки дозволяє динамічно змінювати текстури в залежності від потреби гри без суттєвого збільшення кількості даних.

У сфері текстурзування виділяються такі технології, як PBR (Physically Based Rendering) та використання нейромереж. PBR дозволяє створювати текстури, які максимально реалістично взаємодіють із освітленням, враховуючи властивості матеріалів, такі як дифузія, блиск і рефлекси. Використання PBR у сучасних іграх забезпечує високу якість графіки, яка залишається реалістичною навіть за різних умов освітлення. Крім того, інтеграція нейромереж та алгоритмів штучного інтелекту у процес текстурзування відкриває нові горизонти. Нейромережі здатні автоматично генерувати текстури на основі заданих параметрів або навіть "домальовувати" деталі у зображеннях з низькою роздільною здатністю, значно скорочуючи час на розробку графіки. Ці технології також активно використовуються для створення процедурних текстур, адаптованих до різних умов ігор, що допомагає економити обчислювальні ресурси та пам'ять.

Загалом, дослідження у даній сфері вказують на те, що текстури відіграють важливу роль у гейм дизайні; ключові тенденції сучасного текстурзування спрямовані на досягнення балансу між реалістичністю та оптимізацією продуктивності, що особливо важливо в умовах різноманітності обладнання, на якому можуть запускатися сучасні ігри. Методи компресії, а також процедурні текстури забезпечують продуктивну роботу обладнання із збереженням ефекту занурення у гру.

Висновок

Текстури є невід'ємною складовою сучасного геймдизайну, забезпечуючи реалістичність графіки та занурення користувачів у віртуальний світ. Розробники ігор постійно стикаються з викликом пошуку балансу між якістю текстур і продуктивністю системи, що робить оптимізацію текстур ключовим напрямком у 3D-графіці. Використання процедурних текстур, технологій компресії (DXT, ASTC) і текстурного стрімінгу дозволяє суттєво знизити навантаження на апаратне забезпечення, не погіршуючи якість зображення. Додатково, впровадження технологій PBR і нейромереж створює нові можливості для автоматизації та вдосконалення процесів текстурзування, забезпечуючи високу деталізацію і реалістичність. Інноваційні підходи, такі як алгоритмічне текстурзування, сприяють ефективному використанню ресурсів і динамічній адаптації графіки до різних умов.

Загалом, подальший розвиток текстурних технологій спрямований на покращення якості графіки, збереження продуктивності систем і розширення можливостей для творчої реалізації розробників. Це дозволить створювати більш реалістичні і захопливі ігрові світи, які відповідатимуть високим вимогам сучасної ігрової аудиторії.

Література:

1. Завальнюк Є.К., Романюк О.Н., Шевчук Р.П. Особливості розробки тривимірних ігор. *Збірник конференції Комп'ютерні ігри та мультимедіа 2023*: зб. матеріалів конф., 17 травня 2023 р., м. Вінниця. Вінниця: ВНТУ, 2023. С.254-256
2. Станіславенко Є.Г., Романюк О.Н., Котлик С. В., Романюк О.В. Стахов О. Я. Текстурування при формуванні тривимірних персонажів. *Збірник конференції "Інформаційні технології та автоматизація 2023"*: зб. матеріалів конф., 2023 р. Одеса: ОНТУ, 2023. С.448-450
3. Табакова І.С., Бедрата Р.Р., Русінов Ю.М. Створення 3D-моделей для ігор. *Збірник конференції "Сучасні інформаційні технології 2023"*: зб. матеріалів конф., 2023 р. Харків: ХНУРЕ, 2023. С. 120-123

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-57>

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ПІДХОДИ ДО ФОРМОТВОРЕННЯ ВІЗУАЛЬНОЇ ПОЕЗІЇ

Скляренко Н. В.

*доктор мистецтвознавства, професор,
професор кафедри архітектури та дизайну
Луцький національний технічний університет
м. Луцьк, Україна*

Швидкий ритм життя вимагає від людини високої концентрації уваги для сприйняття значних обсягів інформації. Поезія потребує зосередженого читання для розуміння сутності образів, які хотів передати автор, що часто призводить до втрати змісту. З цією метою використовується візуальна поезія, де відбувається візуалізація словесного тексту у вигляді образів. Така поезія легко сприймається, стає цікавою та зрозумілою для всіх верств населення, а графічні елементи роблять її захопливою.

Пошук креативного образного рішення для формування текстового блоку ставить перед дизайнерами нові виклики, пов'язані з необхідністю експериментувати, щоб найбільш вдало виразити різні ідеї через поєднання вербального та візуального змістів мистецтва.

Візуальна поезія (графічна поезія [1]) розглядається переважно з точки зору філології [2; 4], де дослідники аналізують особливості звучання поезії та її організації у поетичній візуальній формі. Проте з точки зору створення образних рішень і взаємодії їх з текстом це питання не розглядалося. Наприклад, Уляна Коржик досліджує, як візуальна поезія застосовує графічні та типографічні засоби для передачі сенсу [3]. Вона акцентує увагу на інтеграції традиційної текстової культури із сучасними мультимедійними підходами, зокрема у цифрових формах. Дослідники зазначають, що візуальна поезія збагачує літературний текст додатковими рівнями сприйняття, комбінуючи словесну й несловесну комунікацію [1]. Науковці аналізують візуальну поезію переважно з філологічної точки зору проте, ця тема потребує глибшого дослідження з точки зору дизайну.

Метою роботи є висвітлення та аналіз експериментальних підходів до формотворення візуальної поезії. Завданнями роботи є: 1) виявити зміст поняття візуальної поезії та обґрунтувати причини її появи; 2) проаналізувати сучасні підходи до створення візуальної поезії.

Об'єктом дослідження є візуальна поезія. Предметом є підходи до її формотворення.

Візуальна поезія – синтетичний різновид мистецтва, в якому текстовий символ є елементом зорового образу завдяки його певному розміщенню у вигляді зображення [1]. У візуальній поезії слова, літери і символи організовані таким чином, що їхнє розташування на сторінці створює образи або форми, які підсилюють сенс твору та забезпечують його емоційне сприйняття.

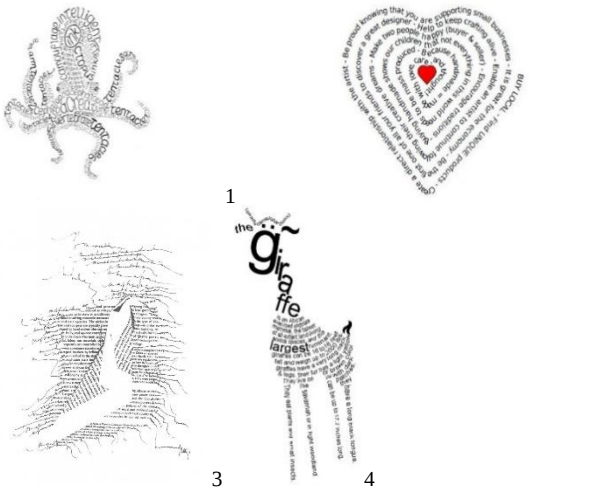
Перші зразки візуальної поезії відомі з античної літератури. В основі формування візуальної поезії лежать теоретичні засади Симоніда, який говорив, що «малюнок є німа поезія, а поезія – промовистий малюнок» [1]. Пізніше цей вислів був переформульований Горацієм: «малюнок – це та сама поезія» [1]. Приблизно з IV ст. до н.е. елементи візуальної поезії зустрічаються у творчості Сіміаса Родоського (вірші у вигляді яйця, сокири, крил), Теокріта (сірінга), Досіада і Безантінія (вівтар) [1].

Для ілюстрування книг широко використовується візуальна поезія. Її композиційні рішення базуються на використанні трьох підходів до формотворення, що носять експериментальний характер: взаємодія форми та змісту; візуалізація силуету зображення засобами шрифту; візуалізація контуру зображення за допомогою шрифту.

Першим та найбільш поширеним підходом до формотворення такої поезії є гармонійна взаємодія форми та змісту. Його сутність полягає у тому, що розташування слів та літер у вірші має важливе візуальне значення (табл. 1:1-4). Для створення візуального образу за допомогою шрифту використовуються різні способи розташування текстового блоку, зокрема: хаотичне заповнення, розташування слів по контуру, заповнення у відповідності до властивостей образу (за лініями серця, розташування структурних частин образу). Використання типографіки є експериментальним, що ґрунтується на поєднанні різних типів та розмірів шрифтів та незвичайного розташування текстових блоків на сторінці.

Таблиця 1

Експериментальні підходи до формотворення візуальної поезії

Взаємодія форми та змісту	
Візуалізація силуету зображення засобами шрифту	
Візуалізація контуру зображення за допомогою шрифту	

Другим способом формотворення є використання зображення, яке заповнюється текстом, створюючи суцільну пляму (табл. 1:5-8). Заповнений шрифтом контейнер сприймається як силует зображення і обов'язково відповідає змісту образу (наприклад, кохання асоціюється з чашкою кави (табл. 1:8)), де використовується шрифт різного розміру для виділення назви поезії. Використовуються різні шрифти, розміри і стилі тексту для підсилення

візуального ефекту. Нові візуальні форми утворюються шляхом трансформації щільності заповнення. Автори візуальної поезії часто експериментують з новими підходами до форми і змісту.

Ще одним експериментальним підходом створення візуальної поезії є контурне зображення на основі шрифту. Зміст поезії реалізується через текст, який не сприймається як лінійний вірш, а демонструє процес створення нового образу (табл. 1:9-11). Деякі з таких творів вимагають динамічної взаємодії з читачем, наприклад, руху/обертання зображення з метою читання. Спосіб візуалізації контуру зображення за допомогою шрифту поєднує літературну творчість та образотворче мистецтво в одному творі.

Візуальна поезія широко використовується в різних сферах життєдіяльності суспільства, наприклад у веб-дизайні вона допомагає інтегрувати текст і графіку в динамічні та інтерактивні цифрові середовища. В мультимедійному дизайні принципи візуальної поезії проявляються у поєднанні тексту, зображень та інтерактивних елементів. Дизайн упаковки ґрунтується використанні нестандартної типографіки та композицій з тексту і зображення, які натхнені візуальною поезією. Візуальна поезія визначає концепції дизайну інсталяцій, де текст і зображення поєднуються в просторових художніх композиціях.

Таким чином, візуальна поезія сприймається як синтетичний різновид мистецтва. Створення візуальної поезії носить експериментальний характер та ґрунтується на тісній взаємодії шрифтової композиції та образного рішення. Виділено три групи експериментальних підходів до формотворення візуальної поезії: взаємодія форми та змісту; візуалізація силуету зображення засобами шрифту; візуалізація контуру зображення за допомогою шрифту. Сучасне переосмислення формотворення візуальної поезії окреслює тенденцію до універсальної ролі візуального зображення.

Література:

1. Енциклопедія сучасної України у 24 т. ред. рада: В. М. Литвин (голова) та ін.; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2010. Т 10. URL: <https://esu.com.ua/article-17118> (дата звернення 20.04.2025).
2. Іщук Н. Візуальна поезія в сучасному літературному процесі. URL: <https://dyvoslovo.com.ua/wp-content/uploads/2016/02/4-0411.pdf> (дата звернення 20.04.2025).
3. Коржик У. 3. Виразність мови візуалів (на матеріалі творів українських поетів-візуалістів кінця XX – початку XXI ст.). *Літературний процес: методологія, імена, тенденції*. 2016. №3. URL: <https://litp.kubg.edu.ua/index.php/journal/article/view/223/222> (дата звернення 20.04.2025).
4. Слободянік М. М. Еволюція української зорової поезії: рецептивний аспект: дис. ... канд. філ. наук : 10.01.01. Київ, 2017. 235 с. URL: https://scc.knu.ua/upload/iblock/a38/dis_Slobodianik%20M.M..pdf (дата звернення 20.04.2025).

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ ЯК НОВИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ ДЛЯ ХУДОЖНИКА

Черкесова І. Г.

*професор, заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри образотворчого мистецтва
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Стрімкий розвиток технологій нового часу – нейромереж – виявив як позитивні так і негативні боки впливу як на суспільство в цілому, так і на окремих людей різних професій, уподобань, матеріальної забезпеченості та соціального стану. Розглянемо сферу образотворчого мистецтва і конкретно портрет. За Віктором Корсаком, штучний інтелект – це нові фарби в палітрі художника [2, с. 324]. Швидше новий унікальний інструментарій для художньої творчості, для створення різних зображень природних форм взагалі й зокрема, зображення людини.

На сьогодні фахівцями візуальних мистецтв вирішується питання: ШІ-Арт – це мистецтво? Наприкінці XIX – поч. XX ст. також точилися суперечки, чи можна визнати фотографію мистецтвом. На той час технологія фотографування та отримання фотографічних відбитків, де точно відбивалася модель (портрет, пейзаж тощо), викликало і здивування, й несприйняття. Вбачалася невідповідність механічного фіксування на дагеротипах, потім на плівці зображень людей творам (портретам), зроблених руками художників. Але з часом удосконалювалася сама технологія фотографування, вмілість тримати кадр і фотографія піднялася на рівень мистецтва й затвердилася на ньому. Нові технології систем генерації зображень програмами ШІ, наприклад, Midjourney, DALL-E 2, Nvidia Canvas, Leonardo AI за правильно складеними підказками (промтом – prompts) генерують досконалі імітації художніх творів взагалі й портретів зокрема. Саме імітації у заданих людиною параметрах: художньої техніки (живопис, рисунок, графіка тощо) і матеріалів (олійні фарби, акварель, туш, пастель тощо), художніх стилів (академічна класика, Модерн, абстракція, поп-арт, пост-модернізм тощо). Такі імітаційні художні твори для очей масового глядача стають зразками довершеності як технічно-виконавської, так й естетичної. Виникає вже поняття artificial intelligence art – мистецтво штучного інтелекту. На думку М. Дімури у 2025 р. нейромережі стали потужним інноваційним засобом. Працюють вони за зразками функціонування людського мозку, навчаються на аналізі (обробці) неймовірно великих обсягах інформації, здатні виконувати різноманітні завдання в різних сферах людської діяльності [1].

Виникають й етичні проблеми: хто творець, хто виконавець-художник? У парі людина – ШІ (обмежуємося тільки художньою творчістю): людина-художник генерує ідею (на підставі асоціацій,

фантазії, уявлення) і пише промт за вимогами до роботи з неймережами, створює вербальну форму вказівок/підказок для програми візуалізації своєї ідеї, наприклад портрету старого з бородою. Неймережа за наданим завданням обробляє великий обсяг інформації і видає кінцевим результатом імітацію художнього твору у заданих техніках та стилях. І візуальне оцінювання такої імітації може зазначати за якістю виконання цей твір ШІ як художній продукт. То які ролі людини і ШІ у цьому дуєті поєднання непеєднуваного? Людина-творець (генератор ідеї і її вербалізації) і ШІ-творець – виконавець-художник (створювач візуальної художньої форми). Виникає образ кентавра (сполучення несполучаємого) [4]. Людина + ШІ, коли створюється синтез і отримаємо художній продукт, у нашому випадку художній портрет старого з бородою з високими естетичними й художніми якостями. Розглянемо автопортрет Тараса Шевченко з бородою і портрет ШІ-арт старого з бородою (рис. 1).

Тарас Шевченко, академічний художник, дивися уважно у дзеркало на себе і намагався передати у рисунку автопортрета увесь діапазон переживань від утисків влади і свій протест проти цього. Імітація портрету старого з бородою, що згенеровано Midjourney, не утворює образ конкретної людини з історією життя її, а передає ілюзію дуже вишколеної техніки академічного рисунку: відмивки тушшю + акварель. Не зрозуміло на чому передбачалося малювати: на папері, на твердій основі, що вкрита левкасом або на літографському камені. Зрозуміло, що цей цифровий художній продукт можна перенести на будь-яку матеріальну поверхню.



**Тарас Шевченко.
Згенеровано Midjourney**



**Автопортрет. 1857 20-ті рр.
XXI ст.**

**Рис. 1. Автопортрет Тараса Шевченко з бородою
і портрет ШІ-арт старого з бородою**

Ілюзорно-натуральне копіювання натури відомо у мистецтві минулих століть і отримало назву з французької *trompe-l'oeil* – обман зору – троплей. Найдавніший троплей відомий з часів античності й описаний Плінієм Старшим – це картина давньогрецького художника Зевксиса з ілюзорно тривимірно написаним гроно винограду [3].

З огляду на вище наведене, можна зробити певні узагальнення та прогнози розвитку мистецтва штучного інтелекту. Технології ШІ у

початок творчого втілення ідеї зробили СЛОВО першочерговим: людина як генератор ідеї (концепції) складає текст – промт – вербальну форму задуманого. Це стає вказівкою до роботи з обчислення програмою нейромережі (ШІ) і утворення кінцевого результату – створення імітаційного зображення за промтом. Технологія повернула людину до біблійного: спочатку було Слово... На сьогодні і на майбутнє художник повинен не тільки опанувати професійні компетентності на високому рівні, але ще й опанувати технологію роботи з програмами нейромереж, що заточені під візуалізацію вербальної форми. Передбачається, що професіонал художник оцифрує ще й власні розробки у різних техніках своєї ідеї композиції і введе до обраної програми з візуалізації. Промт + візуальні цифрові форми утворюють задуманий автором-художником результат – художній продукт. У цій ситуації художник – автор промту (вербальної форми ідеї) та автор робочих малюнків задуманого (візуальна форма ідеї) набуває статусу **митця, творця**. А програма нейромережі (ШІ) набуває статусу **виконавця** імітацій художньої форми. Зразки такої співтворчості (людина-художник+ШІ – умовний кентавр), відповідних найвищим досягненням у сфері образотворчого мистецтва, ще попереду. Такий стан речей буде детерміновано саме навчанням роботи з новітніми технологіями цифрового мистецтва та перетворення програм візуалізації нейромереж на дієвий ефективний інструмент виробництва художніх творів. Якщо художник візуалізує свій задум на основі власних, створених своїми руками малюнків та написаного ним самим промту, то це забезпечує його авторське право на усі відбитки з цифрового продукту його ідеї.

У недалекому майбутньому художники, що опанують робоче спілкування з штучним інтелектом, налагодять творчу співпрацю з певними програмами нейромереж, створять художні продукти нової естетичної якості. Такі твори будуть викликати позитивні емоційні стани (до катарсису) і вважатимуться унікальними.

Література:

1. Дімура М. Нейромережі у 2025 – що це і як це працює. 2023. URL: <https://www.site2b.ua/ua/web-blog-ua/nejromerezhi-shho-ce-i-yak-pracuye.html> (дата звернення: 08.04.2025).
2. Корсак В. Космогонія добра і зла, або про що не знав Заратустра. Філософський трактат. Дрогобич, 2024. 324 с.
3. Скржинська М. В. Пліній Старший. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Plinij_S (дата звернення: 08.04.2025).
4. Черкесова І. Г. Сполучення несполучаємого – «кентавр» інновацій у мистецтві та дизайні. Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context : Scientific monograph. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2023. С. 504-528. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-23>

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-77>

НАРИСИ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ КОРНЕЛЯ СЯТЕЦЬКОГО

Бойчук А. С.

молодша наукова співробітниця науково-дослідного сектору

Дрогобицький державний педагогічний університет

імені Івана Франка

м. Дрогобич, Україна

аспірантка кафедри музикознавства та культурології

Сумський державний педагогічний університет

імені Антона Макаренка

м. Суми, Україна

В кожному регіоні України є чимало відомих виконавців-вокалістів, педагогів, чи тих, які уособлюють і те, і інше. Саме їх талановиті голоси та педагогічні уміння формують та популяризують виконавські традиції певного краю. Дрогобищина славиться своїми вокальними, хоровими та інструментальними традиціями, які вплетені у регіональні особливості, інституційні процеси, творче самовираження.

У цьому контексті варто виокремити ім'я відомого співака краю, заслуженого працівника освіти України, професора **Корнеля Кіндратовича Сятецького**. Пізнаваний та проникливий лірико-драматичний тенор, філігранність якого заворожувала українського та європейського слухача, а також збирала повні глядацькі зали Канади та США.

Маєстро Сятецький – учень та послідовник основоположника Дрогобицької вокальної школи Миколи Копніна. Саме у його класі навчалися знані сьогодні співаки, народні артисти України Б. Базиликот, М. Шуневич, М. Шалайкевич, І. Кушплер, І. Мацялко та ін. Проте, увібрати найкраще від свого педагога і продемонструвати високе мистецтво українського *bel canto* зумів тільки Сятецький, якого без перебільшення називали *дрогобицьким соловейком* [2].

Корнель Сятецький – багатогранна особистість, яка у своїй насиченій щоденній праці зуміла поєднати творчо-виконавську, концертну, педагогічну та адміністративну діяльність. Як виконавець –

він вимогливо та самокритично працював над своїм голосом до останніх днів життя (82-річному віці), перебуваючи у відмінній вокальній формі та володіючи відпрацьованим звучанням у всіх вокальних регістрах, у будь-якій теситурі.

У невтомній роботі над власним голосом, Маестро відшліфовував сконцентрований, формантно-точний звук, із обов'язковою артикуляційно-дикційною чіткістю. В пріоритеті було «металеве звучання» голосу, при цьому, зберігалась еластична політність, легкість звучання та збереження природньої тембральної барви. Чимало з вищенаведених вокальних вимог Сятецький унаслідував саме від Копніна, дізнаємося зі спогадів незмінного концертмейстера маестро Володимира Баб'яка [1].

Своє майстерне виконавське уміння Корнель Кіндратович вдало реалізовував в педагогічній діяльності, передаючи своїм студентам найкращі знання зі свого багаторічного досвіду. Навчатися у Сятецького було мрією багатьох вокалістів різних регіонів та ЗВО, які приїжджали на заняття, щоб хоч раз у тиждень попрацювати з педагогом-легендою. Це і не дивно, адже заняття професора були не звичайної структури, як прийнято – розспівки-репертуар, а поміж цим, з низкою цінних повчань та коментарів. Великий акцент у яких, ставився на голосі, як фізіологічному інструменті, з розкриттям у ньому процесу звукоутворення в основі та звучання, крізь призму усвідомлення, психологічного аналізу та апперцепції. Сятецький ставився з повагою до голосів, вважаючи їх найкращим виразовим засобом індивідуума та дзеркалом душі. Викладач Сятецький не шкодував своїх знань та методичних настанов для тих, хто звертався за професійною порадою та рекомендаціями, адже кожна його підказка була виткана незбагненим практичним досвідом.

Маючи унікальну здатність ілюструвати як чоловічі, так і жіночі партії у творах, професор викликав неабияке захоплення у своїх учнів, мотивуючи їх до ще більшої праці над собою [2]. Окрім ретельного виправлення різних огріхів голосів своїх учнів, Корнель Кіндратович виховував вокальну міцність та витримку в силі звучання на опорі, в позиції, в майстерному веденні звуку, в штриховому аспекті та динамічних контрастах, при цьому, в незалежності від акустики приміщення.

За свою багаторічну педагогічну практику, Корнель Кіндратович виховав ціле гроно потужних вокалістів, серед яких: відомі співаки, народні артисти України І. Попович та М. Шалайкевич; заслужений діяч мистецтв України А. Ороновський; соліст хору Віденської опери С. Савран; соліст Львівської опери Ю. Трищевський та артисти оперного хору Б. Полюга та Х. Жук; солістка Заслуженої академічної капели України «Трембіта» Я. Крилошанська; соліст Львівського академічного обласного музично-драматичного театру імені Юрія Дрогобича Р. Герилів. З під крила професора були вийшли чудові викладачі-

вокалісти музично-педагогічного факультету Дрогобицького ДПУ ім. І. Франка П. Гушоватий, М. Лев, Є. Марченко, Б. Пиц [4; 5]. Із поміж учнів, вирізняється Віктор Янковський, з яким Професор займався до останніх своїх днів, приїжджаючи до Польщі, поміж виступами.

Таким чином, педагогічна діяльність Корнеля Сятецького стала інструментом наочної демонстрації професіоналізму та утвердження Дрогобицької вокальної школи крізь призму поколінь [2; 3]. Ми, його учні та послідовники у своїй практиці звертаємось до методичних принципів, які Професор використовував у повсякденній викладацькій роботі формуючи сучасну генерацію співаків. Тому, спектр педагогічної діяльності К. Сятецького постає мотиваційним чинником у соціокультурному просторі сьогодення.

Література:

1. Баб'як В. Кузня талантів. *Галицька зоря*. 1991. 25-28 грудня.
2. Бойчук А. Постать Корнеля Сятецького в контексті Дрогобицької вокальної школи. *Music art of the 21st century: Scientific monograph*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2025. С. 47–66.
3. Душний А., Сторонська Н., Салій В. Корифеї Дрогобицької вокальної сцени Корнелій Сятецький та Богдан Базиликот: виконавський та педагогічний аспекти діяльності. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / [ред.-упоряд. М. Пантук, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 2. С. 47–54.
4. Мартинів Л. Громадська, виконавська та педагогічна діяльність К. Сятецького в соціокомунікативному та культурологічному вимірах. *Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр.* / [ред. кол.: В. Рожок, В. Посвалюк та ін.; упоряд. О. Коменда]. Луцьк: Волин. НУ ім. Лесі Українки, 2011. Вип. 7. С. 125–134.
5. Пиц Б., Душний А. Кафедра народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка: наук.-іст. довід. Дрогобич: Посвіт, 2011. 196 с.

ПРОЄКТ «КОЛО ГЛІЄРА»: КРЕАТИВНЕ ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ

Гармель О. В.

кандидат мистецтвознавства, доцент,

професор кафедри теорії музики

Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра

м. Київ, Україна

Одним із важливих аспектів освітньої діяльності викладача є пошук нових ефективних форм засвоєння навчального матеріалу. Найбільш цінними у вищій школі є ті підходи, які пробуджують креативне мислення студентів, прагнення до пошуку нової інформації, самостійної роботи, сприяють виникненню справжньої глибокої зацікавленості предметом вивчення та розкриттю дослідницького хисту. У цьому аспекті у Київській муніципальній академії музики ім. Р. М. Глієра у поточному навчальному році започатковано креативний освітній проєкт «Коло Глієра», який реалізують студенти-магістранти під керівництвом викладачів – менторів проєкту. І мета цієї доповіді – поділитись вдалим досвідом, адже ідею побудови «кола» можна екстраполювати на різних представників музичної культури (композиторів, виконавців, музикознавців тощо).

Поштовхом до виникнення ідеї проєкту «Коло Глієра» стало відзначення у 2025 році 150-річчя від дня народження композитора, викладача, видатного культурного діяча Рейнгольда Моріцевича Глієра (1875–1956), ім'я якого від 1956 року носить Київська муніципальна академія музики (тоді – Київське музичне училище). Цей митець народився у Києві у сім'ї спадкового володаря майстерні музичних інструментів, провів тут дитячі роки та пройшов курс навчання у Київському музичному училищі. Отримавши вищу музичну освіту за межами України, Р. Глієр повернувся до Києва, де прожив з 1913 по 1920 роки, працюючи спочатку професором, а з 1914 року – директором новоствореної (на базі Київського музичного училища) Київської консерваторії. Цей період інтенсивної творчої діяльності Рейнгольда Глієра у Києві виявився вкрай важливим для майбутнього розвитку української композиторської школи. Адже його учнями з композиції, серед інших, були видатні українські митці Левко Ревуцький (1889–1977) та Борис Лятошинський (1894–1968), які – у свою чергу – викладали у Київській консерваторії протягом багатьох років і виховали цілу плеяду українських композиторів наступних поколінь.

Для усвідомлення постатей багатьох українських композиторів XX – XXI століть у творчих взаємозв'язках крізь приналежність до композиторських шкіл Л. Ревуцького та Б. Лятошинського (фаховий

професіоналізм яких сформувався у класі Р. Глієра) був започаткований проєкт «Коло Глієра». Цей проєкт на сьогодні має відкриту форму: окрім створеної частини, вже продумано стратегію його подальшого поглиблення для залучення магістрантів наступних років навчання.

Коротко представимо опис проєкту (з ним можна ознайомитись за посиланням: <https://www.horowitzv.org/gliers-rounds?lang=ua>). Він , перш за все, покликаний *візуалізувати* множину українських композиторів, своєрідним «творчим витоком» яких був Рейнгольд Глієр. Отже, у центрі сторінки сайту розташовано портрет Р. Глієра з позначеними роками життя. Поряд із ним (справа і зліва) розташовані портрети Л. Ревуцького та Б. Лятошинського. І далі від кожного з них, утворюючи своєрідні концентричні півкола, розташовані імена їхніх учнів (які спільно утворюють єдине коло). На сьогодні таким чином візуалізовано 27 учнів Л. Ревуцького і 27 учнів Б. Лятошинського. Але це лише перша «стартова» площина. Кожне ім'я композитора – це активне посилання, натиснувши на яке, можна у новому «вікні» прочитати коротку інформацію про митця. А далі – для більш зацікавлених – є можливість перейти за посиланням, наведеним у кінці короткої інформації, і потрапити на електронну сторінку того чи іншого енциклопедичного видання (і, таким чином, поглибити свої знання про обраного композитора). Наступним етапом – згідно задуму проєкту – інформація про кожного композитора буде розширена посиланнями на музичні приклади з різних жанрів творчості. А надалі проєкт можна доповнювати різноманітними «перехресними» посиланнями, які розкриватимуть творчі зв'язки, паралелі, перетини митців тощо. Саме у цьому сенсі проєкт має відкриту форму, значні можливості для його змістовного наповнення та креативного урізноманітнення.

При створенні «Кола Глієра» для пошуку інформації, її уточнення, устаткування, були залучені студенти-магістранти. Це завдання пробуджувало неабиякий дослідницький хист, адже не всі учні Л. Ревуцького і Б. Лятошинського є однаково відомим сьогодні. Про деяких митців зберіглося вкрай мало інформації (через їхню драматичну долю, зумовлену ідеологізованою радянською дійсністю, або з інших причин). Це вимагало від студентів збирати і систематизувати факти «по краплинам», на практиці засвоюючи основи джерелознавчого методу наукової роботи.

Візуалізоване «Коло Глієра» можна по-різному використовувати в освітньому процесі при вивченні українських композиторів у курсах «Історія української музики», «Сучасна українська музика» тощо. Наприклад,

- розширювати «Коло Глієра», залучаючи композиторів – учнів наступних поколінь;
- поглиблювати знання про кожного з композиторів, обираючи їх твори для дослідження в курсових, дипломних роботах і, таким чином,

більш цілісно усвідомлювати творчі зв'язки різних поколінь українських композиторів та сенс їх новаторських пошуків;

– зосереджувати увагу на малодосліджених постатях композиторів з «Кола Глієра», заповнюючи «білі плями» з історії української музичної культури;

– продумувати цікаву тематику для семінарських занять, обираючи за певним принципом ті чи інші «сектори» представленого кола тощо.

Загалом, спираючись на ідею «Кола Глієра», можна систематизувати за тим чи іншим принципом інформацію про представників різних шарів української і світової музичної культури, залучаючи до цього процесу студентів. Візуалізація систематизованої інформації додає іншого – просторового, багатшарового – виміру сприйняття, баченню «зрізів поколінь», перехресних зв'язків, творчих перетинів, аналогій, висвітленню тенденцій. А головне – надає можливість студентам активізувати креативне мислення, породжуючи нові ідеї для осмислення музичної історії і сучасності.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-60>

МУЗИЧНА РЕСТАВРАЦІЯ ТА ВІДНОВЛЕННЯ АУДІО: РОЛЬ АУДІО- ТА ВІДЕОРЕДАКТОРІВ У ЗБЕРЕЖЕННІ АРХІВНИХ ЗАПИСІВ

Голощук О. О.

викладач кафедри музичного мистецтва

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Музично-інформаційні технології відіграють важливу роль у розвитку сучасного музичного мистецтва, впливаючи на всі його аспекти – від створення та запису музики до її поширення та сприйняття. Окрім цього, вони відкривають широкі можливості для реставрації та збереження аудіо– і відеоматеріалів, що є невід'ємною частиною музичної та культурної спадщини. [1, с. 212].

З часом аналогові носії, такі як вінілові платівки, магнітні стрічки та касети, зазнають фізичного зносу через механічні пошкодження, вплив вологості, температури й часу, магнітне розмагнічування та інші фактори, що призводять до втрати історичних записів, погіршення якості звуку, появи шумів, тріску, шипіння й артефактів. Для збереження таких матеріалів необхідні сучасні цифрові технології, що дозволяють оцифрувати, очистити та відновити звук, надаючи йому сучасну якість без втрати автентичності. Сучасне програмне

забезпечення відіграє важливу роль у реставрації аудіо, надаючи можливість виконувати складні операції з відновлення звуку.

Аудіоредактори, як-от **MAGIX Sound Forge**, **Adobe Audition** і **iZotope RX**, дозволяють застосовувати методи шумозаглушення для видалення статичних шумів, шипіння, потріскування та фонових звуків. Вони також включають інструменти для деклікінгу та дестатерінгу, що допомагають усунути клацання, тріски і цифрові перевантаження. За допомогою відновлення динамічного діапазону можна збалансувати частотний спектр і покращити звучання запису. Спектральний аналіз і ручна корекція дають змогу працювати з окремими частотами, відновлюючи навіть складні пошкодження. Крім того, програми підтримують конвертацію у високоякісні формати, такі як **FLAC**, **WAV** або **AIFF**, що дозволяє зберігати аудіофайли без втрати якості протягом тривалого часу [6, с.3].

Окрім аудіо, реставрація стосується й відеоматеріалів, які часто зазнають пошкоджень. Відеоредактори, такі як **DaVinci Resolve** та **Adobe Premiere Pro**, застосовують методи цифрової корекції кольору, стабілізації зображення та синхронізації відновленого аудіо зі старими відеозаписами. Реставрація аудіо та відео матеріалів знаходить застосування в архівах та бібліотеках для збереження історичних записів, раритетних виступів, інтерв'ю та фольклорних матеріалів. Музичні лейбли та студії використовують ці технології для відновлення класичних записів і перевидання музичних альбомів у високій якості. Кіно– та телеіндустрія займається реставрацією старих кінофільмів, документальних матеріалів та телевізійних програм. [5, с. 353].

Технології реставрації, доступні для використання в домашніх умовах, дозволяють значно покращити якість старих аудіо та відео матеріалів без необхідності мати професійне обладнання. Зараз існує безліч доступних програм та пристроїв, які допомагають зберегти та відновити домашні архіви. Ці програми мають функції для виправлення спотворень, таких як тріщини, подряпини, або розмитість. Завдяки наявності інтуїтивно зрозумілих інтерфейсів та гайдів, навіть початківці можуть проводити редагування старих відеозаписів, застосовуючи прості методи стабілізації та корекції.

Для аудіо в домашніх використовуються програми, такі як, **Audacity** або **Adobe Audition**, які дозволяють проводити відновлення звуку. Вони містять інструменти для усунення шуму, відновлення частотних діапазонів і підвищення якості звуку за допомогою фільтрів та ефектів. Також ці програми здатні працювати з різними форматами звукових файлів, зокрема перетворюючи аналогові записи (наприклад, з касет чи вінілових платівок) в цифрові з мінімальними втратами якості.

Для тих, хто працює з відео чи аудіо в домашніх умовах, важливим аспектом є доступність бюджетних, але ефективних пристроїв. Наприклад, для захоплення аудіо можна використовувати недорогі USB звукові карти або спеціальні адаптери для оцифрування вінілових

платівок і касет. Для відео – пристрої для захоплення відео з аналогових джерел, такі як **USB відеокартки**, які дозволяють передавати сигнал з **VHS** або старих відеореєстраторів в цифровий формат.

Хоча домашні технології не здатні досягти такої якості відновлення, як у професійних студіях, вони дають можливість не тільки оцифрувати, а й провести базову реставрацію старих записів, що має велике значення для збереження особистих архівів, сімейних спогадів або старовинних колекцій. [3, с. 17].

Необхідність реставрації архівних записів

Оскільки з плином часу аналогові носії зазнають фізичного зносу, що може призвести до втрати унікальних історичних записів, для збереження таких матеріалів необхідні сучасні цифрові технології. Ці технології забезпечують можливість оцифрування старих записів, що дозволяє зберегти їх у безпечному та стійкому форматі, яка не піддається фізичному зносу. Необхідність реставрації архівних записів дійсно є невід’ємною частиною сьогодення, оскільки ми стикаємося з безпрецедентним обсягом інформації, що вимагає збереження. Для боротьби з цією деградацією і для збереження таких матеріалів сучасні технології оцифрування стали справжнім порятунком. Збереження таких матеріалів не лише дає змогу зберегти цінні записи для наступних поколінь, але й забезпечує їхнє використання у різних культурних та наукових дослідженнях. Це також дозволяє зробити ці записи доступними для широкої аудиторії, забезпечуючи культурну спадщину збереженням її первісного вигляду, але з підвищеною якістю для сучасного сприйняття. [4, с.114].

Проте важливо не забувати, що процес реставрації архівних записів потребує не лише технічних знань, але й глибокого розуміння історичного та культурного контексту. Оцифрування та реставрація записів – це не просто переведення даних в інший формат, а й забезпечення того, щоб майбутні покоління могли правильно сприймати ці записи, зберігаючи при цьому їхню унікальність і цілісність. Завдяки таким інноваціям, зникнення унікальних записів через фізичне старіння стає значно меншою проблемою, що дозволяє культурному спадку жити й надалі. [2, с. 192].

Багато цифрових технологій зараз активно використовуються для збереження та відновлення архівних музичних записів, що дає змогу не лише зберегти старовинні аудіо та відео записи, а й відкрити нові можливості для їх вивчення та відтворення. Сучасні оцифровувальні та реставраційні алгоритми допомагають аналізувати музичні вподобання і історичні контексти, відновлюючи старі записи, що з часом втратили свою якість через знос носіїв.

Використання цифрових технологій не лише сприяє збереженню архівних записів, а й підтримує розмаїтість музичних жанрів, даючи можливість зберегти й передати нащадкам різні стилі та напрями. Це також відкриває нові шляхи для творчих експериментів, оскільки

музиканти та дослідники можуть мати доступ до старих, але цінних матеріалів, що дає можливість комбінувати та міксувати звуки, створюючи нові музичні твори. Таким чином, музично-інформаційні технології не лише трансформують процес створення та сприйняття музики, але й відкривають нові можливості для музикантів, дослідників і слухачів, даючи змогу глибше вивчати музичну еволюцію та сприяти її розвитку в цифрову епоху.

Література:

1. Камінський В. Електронна та комп'ютерна музика: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів із спеціальності «Музичне мистецтво». Львів: «Сполом», 2001. 212 с.
2. Бондаренко А. І., Шульгіна В. Д. Музична інформатика: навч. посіб. Київ: НАКККІМ, 2011. 190 с.
3. 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.
4. Гайденко 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.
5. Голощук О. О. Вплив музично-інформаційних технологій на розвиток сучасного музичного мистецтва . Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти : матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (с.Світязь 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>
6. Голощук 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.

ВОКАЛЬНА ПІДГОТОВКА ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ У КОНТЕКСТІ ЕМОЦІЙНОГО ТА ТЕХНІЧНОГО РОЗВИТКУ

Зарицька А. А.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради,
доцент кафедри музичного мистецтва
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Зарицький А. О.

*заслужений артист України, доцент, викладач-методист,
голова циклової комісії академічного, естрадного та джазового вокалу
Волинський фаховий коледж культури і мистецтв імені Ігоря
Стравінського Волинської обласної ради,
доцент кафедри музичного мистецтва
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Сучасна мистецька освіта передбачає формування у здобувачів не лише високого рівня вокальної техніки, але й глибокого емоційного усвідомлення виконуваного матеріалу. Вокальна підготовка в системі музично-педагогічної освіти повинна гармонійно поєднувати емоційний і технічний розвиток, оскільки саме ця єдність забезпечує формування справжньої виконавської майстерності.

У науковому дискурсі проблематика вокальної підготовки здобувачів освіти у музично-педагогічному контексті привертає увагу таких дослідників, як В. Антонюк, Н. Гребенюк, С. Кишакевич, О. Стахевича, О. Прядко, Н. Фоломєєвої та ін. Актуальні питання естрадного вокального виконавства знайшли своє відображення у працях Д. Бабіч, В. Зотової, Я. Кушка та ін. Зокрема, вони акцентують увагу на новітніх методах вокального навчання, які сприяють різносторонньому розвитку співака – як технічному, так і емоційному.

Важливо підкреслити, що розвиток емоційної виразності не є протилежністю до технічної вправності – навпаки, вони тісно пов'язані між собою. Як зазначає П. Волошин, «емоційний стан відбивається безпосередньо на диханні та голосі, а також впливає на фізіологічний стан голосового апарату й виконавську майстерність» [2, с. 139]. Отже, освітній процес має враховувати як технічні, так і психологічні особливості студента, зокрема емоційну чутливість, рівень самовираження та здатність до художньої інтерпретації.

Н. Фоломеева наголошує, що «важливим чинником професійної свободи сучасного співака є індивідуальне внутрішнє чуття (абсолютна свобода голосового апарату незалежно від жанру виконуваного твору). Існує ще багато інших чинників, які впливають на універсалізм у роботі співака, а саме: свобода сценічного руху, досконала постава, артикуляція, точне відтворення нотного матеріалу» [3, с. 22].

Професійна підготовка вокаліста передбачає формування цілісної особистості, здатної до глибокої емоційної взаємодії з музичним твором та публікою. Саме тому необхідно враховувати індивідуальні особливості кожного здобувача освіти, сприяти розвитку емоційного інтелекту та естетичного смаку. Важливо створити умови для творчого самовираження, психологічного комфорту та вільного розкриття вокального потенціалу.

Значну роль у цьому процесі відіграє правильно організований навчальний репертуар, який не лише відповідає технічним можливостям студента, але й здатен пробудити в ньому щирі емоції, надихнути на глибоке переживання змісту твору. Виконання вокальних творів різних жанрів, епох і національних шкіл сприяє розширенню кругозору, формуванню вокального стилю та виконавської індивідуальності.

Специфіка професійного виховання майбутнього викладача та сольного виконавця полягає в охопленні різноманітних аспектів його творчої життєдіяльності, різнобічному формуванні його особистості у широкому розумінні цього слова. Перевагою для майбутнього фахівця, як артиста, є талант, натхненний колоритом та невичерпними духовними цінностями рідного народу. Тому важливим аспектом в освітньому процесі є використання творчих національних традицій української пісенної культури, вивчення фольклорно-етнографічного репертуару багатой спадщини України та досягнення майстерності і реалізації свого творчого потенціалу у виконанні української пісні [1].

Особливої уваги заслуговує формування емоційної компетентності, що включає здатність до співпереживання, вміння передавати та інтерпретувати емоційний зміст музичного твору. Розвиток емоційної сфери студента сприяє глибшому розумінню музики, підвищує рівень виконавської виразності та дозволяє будувати справжній емоційний контакт з аудиторією.

Таким чином, ефективна вокальна підготовка у мистецьких закладах освіти повинна поєднувати систематичну технічну роботу з глибоким емоційним розвитком особистості. Такий підхід сприятиме формуванню не лише професійно підготовленого виконавця, але й чуйного, естетично розвиненого митця, здатного до повноцінної художньої взаємодії з музикою, текстом і слухачем.

Література:

1. Виконавська підготовка за фахом (вокал): методичні рекомендації до організації самостійної роботи для здобувачів першого

(бакалаврського) рівня вищої освіти денної та заочної форм навчання спеціальності 025 «Музичне мистецтво» / укладач О.І. Габель. Мукачево: РВЦ МДУ, 2022. 20 с.

2. Волошин П. Розвиток вокально-виконавської майстерності вокалістів мистецьких навчальних закладів. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*. 2021. №. 4. С. 136-142.

3. Фоломеева 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/10.36059/978-966-397-500-9-62>

ТАНЦЮВАЛЬНА СЮІТА ЕПОХИ БАРОКО ЯК СИНТЕЗ МУЗИЧНОЇ СТРУКТУРИ ТА ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Косинець І. І.

доктор мистецтва, доцент,

завідувач кафедри музичного мистецтва

Волинський національний університет імені Лесі Українки

Лі Сіньюді

студент I курсу магістратури факультету культури і мистецтв

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

Барокова епоха (кінець XVI – середина XVIII століття) стала періодом стрімкого розвитку як музичного, так і хореографічного мистецтва. Одним із найяскравіших прикладів їхньої взаємодії є танцювальна сюїта, яка виникла на перетині двох видів мистецтва – музичного й танцювального. Саме в барокову добу сюїта формалізувалася як музичний жанр, структурований за принципами чергування танців, кожен з яких мав свою чітку ритмічну та стилістичну організацію, а також відповідну танцювальну функцію [1, с. 42].

Класична барокова сюїта зазвичай складалася з чотирьох основних частин: алеманди, куранти, сарабанди й жиги. Кожна з цих частин мала конкретне походження в народному танцювальному фольклорі європейських країн і набула канонічної форми в музичному мистецтві бароко [2, с. 77].

Окрім цих основних танців, до сюїт могли включатися додаткові частини: гавот, бурре, менует, пасп'є, які створювали різноманітність у

фактурі й ритміці циклу. Наприклад, алеманда, що має німецьке походження, вирізнялася помірним темпом і двочастинною формою. Куранта, поширена у Франції та Італії, мала швидший темп і тридольний метр. Сарабанда – іспанський танець, відзначалася урочистістю й виразною гармонічною наповненістю. Жига, як завершальний танець, вражала своїм темпом і ритмічною граційністю [1, с. 45].

Початково танцювальні форми існували як практичні зразки для виконання в танцях, але поступово музичне трактування стало переважати, перетворюючи танцювальну музику на концертний жанр. У барокову добу композитори, такі як Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Ф. Куперен та Д. Скарлатті, створювали сюїти, де танцювальна функція зберігалася лише в стилізації, натомість на перший план виходила музична структура, мотивний розвиток і поліфонічна майстерність [3, с. 63].

Однак попри стилізацію, музика зберігала багато хореографічних рис: метричну чіткість, ритмічні фігури, що відповідали танцювальним па, та емоційне забарвлення, що було притаманне кожному конкретному танцю. У цьому контексті можна говорити про танцювальну музику як особливу мову, що зберігає «тілесну пам'ять» хореографії, переносючи її в концертне мистецтво [4, с. 51].

Сьогодні барокові танцювальні сюїти звучать не лише на академічних концертах, а й стають матеріалом для відновлення історичного танцю, що дозволяє сучасним глядачам побачити взаємозв'язок між звуком і рухом. Завдяки реконструкції хореографії за трактатами Жана-Жоржа Новера, Рауля Фейєта та інших теоретиків XVIII століття, можливо по-новому інтерпретувати музичні тексти бароко в їхній першооснові [2, с. 81].

Варто зазначити, що сюїта в бароко не була лише розважальним жанром. Вона виконувала низку соціальних і культурних функцій. У придворних культурах Франції, Англії та Німеччини танцювальні сюїти ставали невід'ємною частиною придворних балів, маскарадів і театральних вистав. Барокова музика й хореографія мали потужне риторичне навантаження – кожен танець міг символізувати певний емоційний стан або соціальний статус. Так, сарабанда, повільна і велична, часто втілювала образ гідності й трагічної глибини, а жига, навпаки, символізувала життєрадісність і безтурботність.

Важливим чинником формування стилістики барокової сюїти стало також розмаїття національних шкіл. Наприклад, французька сюїта вирізнялася особливою витонченістю, увагою до артикуляції й орнаменталізації, тоді як німецька традиція підкреслювала поліфонічну складність і архітектонічність.

Італійська школа тяжіла до віртуозності, імпровізаційності та яскравій мелодики. Всі ці естетичні особливості втілювалися в композиторській практиці бароко й формували багатогранний образ танцювальної сюїти як жанру. Із розвитком клавірної музики барокові танцювальні сюїти дедалі частіше писалися для клавесина, що

дозволяло композиторам утілювати складні поліфонічні структури та ритмічні конфігурації.

Особливого значення в цьому контексті набуває творчість Йоганна Себастьяна Баха, чия спадщина містить вражаючу кількість сюїт – англійських, французьких, партіт тощо. У цих циклах відбувається поєднання танцювальних стилізацій із глибоким філософським змістом і віртуозною обробкою музичного матеріалу. Бах підносить жанр сюїти до найвищого рівня інструментального мистецтва. Цікаво, що барокова танцювальна сюїта продовжує надихати не лише виконавців і музикознавців, а й хореографів, які займаються відновленням історичних танців. Такі реконструкції потребують глибокого знання не лише музичного матеріалу, але й специфіки танцювальних жестів, костюмів, манер руху.

Важливу роль у цьому відіграє аналіз трактатів XVIII століття – зокрема праці Новера “Lettres sur la danse et sur les ballets” (1760), де викладено теоретичні основи пластичної виразності й структури танцю.

Сучасні фестивалі історичного танцю (наприклад, у Версалі чи Празі) доводять, що барокова танцювальна культура має потужний потенціал як засіб відтворення атмосфери епохи. Відродження танців під живий акомпанемент барокових ансамблів дає змогу не лише краще зрозуміти тогочасну музику, а й відчуті її у взаємодії з простором, рухом і жестом.

Зважаючи на викладене, можна стверджувати, що барокова танцювальна сюїта є унікальним прикладом синтезу музики й танцю, де форма й зміст формуються одночасно у звуках і рухах. Цей жанр не лише репрезентує стилістичне багатство бароко, а й демонструє універсальність мистецтва як мови, що здатна передавати зміст через багатовимірність сприйняття. Барокова танцювальна сюїта – це не просто жанрова форма, а культурний феномен, що поєднує в собі інтелектуальну глибину, емоційну виразність і фізичну експресію. Її вивчення дозволяє не лише краще зрозуміти мистецтво бароко, а й збудувати мости між минулим і сучасністю, академічною музикою та сценічною практикою, звуком і тілесністю.

Література:

1. Белозьоров Є. Є. Барокова сюїта як музично-теоретичний феномен. *Вісник Харківської державної академії культури*. 2019. Вип. 59. С. 42–47.
2. Шаповалова І. І. Барокова музика у виконавській практиці: традиції та сучасність. *Мистецтвознавчі записки*. 2021. Вип. 40. С. 75–82.
3. Кузик О. В. Поліфонічна структура барокової сюїти у творчості Й. С. Баха. *Українське музикознавство*. 2020. Вип. 45. С. 61–67.
4. Ігнат'єва Т. М. Сценічна інтерпретація барокової музики в контексті історичної реконструкції. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2022. Вип. 2. С. 49–54.

СЦЕНІЧНЕ ХВИЛЮВАННЯ ЯК ПСИХОЛОГІЧНЕ ЯВИЩЕ ТА МЕТОДИ ЙОГО ПОДОЛАННЯ

Коцюрба Н. Є.

*концертмейстер кафедри музичного мистецтва
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Коцюрба Б. Б.

*старший викладач циклової комісії народних інструментів
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради*

Коцюрба А. Б.

*студент I курсу факультету іноземної філології
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Сценічне хвилювання – це психологічне явище, з яким стикається велика кількість людей, незалежно від віку, досвіду чи професії. Його відчувають музиканти перед концертом, актори театру, викладачі на лекціях, студенти на екзаменах, тобто будь-хто, кому потрібно виступати перед іншими людьми. Публічні виступи є невід’ємною частиною професійної, академічної та культурної діяльності. Велика кількість людей стикається зі сценічним хвилюванням – станом емоційного напруження перед або під час виступу. Це явище привертає увагу психологів, фахівців у галузі педагогіки, сценічного мистецтва та комунікації, оскільки воно суттєво впливає на ефективність самовираження та взаємодії з аудиторією. У статті розглянуто феномен сценічного хвилювання як поширеної психологічної реакції на публічні виступи. Проаналізовано основні причини його виникнення, фізіологічні та емоційні прояви. Окреслено ефективні стратегії подолання сценічного хвилювання, які ґрунтуються на психологічній саморегуляції, підготовці та досвіді.

Метою цієї статті є аналіз природи сценічного хвилювання, його основних проявів і розгляд дієвих методів подолання цього стану.

Ключові слова: сценічне хвилювання, публічний виступ, страх, саморегуляція, дихальні техніки, візуалізація, впевненість.

Сценічне хвилювання є результатом реакції організму на стресову ситуацію, пов’язану з оцінкою і увагою з боку інших людей. Серед основних причин його виникнення виділяють страх помилки, негативної оцінки, критики або осуду, а також недостатню підготовку та низький рівень самооцінки. Сценічне хвилювання проявляється на різних рівнях: фізіологічному (прискорене серцебиття, тремтіння, сухість у роті, пітливість), психоемоційному (страх, тривожність,

непевненість, паніка), когнітивному (порушення уваги, забудькуватість, зниження здатності до логічного мислення).

Існують дієві методи, які допомагають подолати сценічне хвилювання.

По-перше – якісна підготовка. Чим краще ми знаємо матеріал, тим впевненіше себе почуваємо. Ретельне вивчення та повторення знижує ризик помилок і підвищує відчуття контролю над ситуацією. Практика виступів перед дзеркалом або друзями моделює реальні умови та формує звичку. Афанасьєва Е.Ю. зазначає «Підготовка студентів-музикантів до концертних виступів має ґрунтуватися на загальних принципах теорії вольової регуляції поведінки в умовах стресових ситуацій, що включає три фази: мотиваційний стан, вольовий стан, післястресовий стан» [2, с. 17].

По-друге – дихальні вправи. Глибоке повільне дихання допомагає заспокоїтись і зосередитися. Техніки дихання ефективно знижують рівень стресу. Глибоке і повільне дихання допомагає зняти фізичне напруження. Наприклад, техніка «4-7-8» – вдих на 4 секунди, затримка дихання на 7 секунд і видих на 8 секунд – допомагає заспокоїти нервову систему. Фізична активність перед виступом сприяє зняттю м'язової напруги та активізує тіло.

Третій метод – візуалізація успіху. Психологи радять уявити себе вже під час виступу: постава, чітка мова, позитивна реакція аудиторії. Мозок сприймає це як реальний досвід і допомагає сформувати внутрішню впевненість та налаштуватись на позитив. Уявіть собі, що ви вже успішно виступаєте, і зал вас підтримує. Ще один важливий момент – контроль думок. Надзвичайно важливо змінити внутрішній діалог. Замість негативних установок «Я все забуду», «Я зганьблюсь», варто говорити собі: «Я готовий», «Я можу це зробити», «Все буде добре», «Я добре підготувався», «Я маю право на помилку», «Я впораюсь» тощо. Заміна негативних установок на підтримувальні формулювання впливає на внутрішній настрій, знижує тривожність, допомагає не зациклюватися на страхах. Часто хвилювання виникає через надмірну увагу до себе: як я виглядаю, як звучить мій голос тощо. Якщо ж зосередитися на самому змісті виступу і бажанні поділитися ним з іншими, страх поступово зменшується.

І останнє – практика. Чим більше ви виступаєте, тим менше хвилювання відчуваєте. Досвід – найкращий вчитель. Як і в будь-якій справі, чим більше практики – тим менше страху. Варто демонструвати свої вміння частіше: спершу перед друзями чи родичами, потім перед невеликими групами. З часом публічні виступи стають звичною справою, а хвилювання – контрольованим. Регулярність появи доповідача або музиканта перед аудиторією, навіть у неформальних умовах, допомагає знижувати чутливість до стресу. Зосередження на змісті, цінності інформації для слухачів дозволяє відволіктись від власних страхів. «Завдання музиканта – працювати над собою, виховувати стійкість своєї психіки до зовнішніх і внутрішніх умов, детермінуючих публічні виступи. Успіх цієї роботи залежить від усвідомлення того або іншого емоційного стану, розуміння зв'язку між психічним станом і фізіологічною реакцією на нього» [1, с. 203].

Сценічне хвилювання – це природна і, до певної міри, корисна емоційна реакція, яка свідчить про відповідальне ставлення до виступу. Однак надмірна збудженість може стати серйозною перешкодою для ефективної комунікації. Саме тому важливо вчасно розпізнавати ознаки цього процесу та застосовувати відповідні методи саморегуляції.

Отже, сценічне хвилювання – це не слабкість і не перешкода, а природна реакція, яку можна і варто вчитися контролювати. Уміння керувати своїми емоціями – це не лише навичка публічних виступів, а й важливий крок до впевненості у собі, вільного самовираження та ефективної комунікації з іншими людьми. Запропоновані у статті стратегії подолання хвилювання можуть бути ефективно використані в освітньому процесі, професійній діяльності та творчому середовищі. Формування впевненості, розвиток навичок самоконтролю та усвідомлене ставлення до виступу сприяють покращенню комунікативної компетентності особистості.

Література:

1. Кириченко О. А., Кириченко Ю. М. Сценічне хвилювання: причини виникнення і способи подолання. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2019. Вип. 13. С. 202-207.
2. Афанасьєва Е. Ю. Підготовка студентів-музикантів до концертних виступів. *Інноваційна педагогіка*. 2019. № 19. Т. 3. С. 15-17.
3. Педагогічний словник / за ред. дійсн. чл. АПН України М. Д. Ярмаченка. К.: Педагогічна думка, 2001. 514 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-64>

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ФАХІВЦІВ В ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ: ІНТЕГРАЦІЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ ТА СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Кулікова С. В.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри мистецької освіти
Центральноукраїнський державний університет
імені Володимира Винниченка
м. Кропивницький, Україна*

Сучасний етап розвитку українського суспільства та світового культурного простору висуває нові вимоги до системи вищої музичної освіти. Глобалізаційні процеси, цифровізація, трансформація ринку праці та зміна соціокультурних запитів зумовлюють необхідність

переосмислення традиційних моделей фахової підготовки фахівців в галузі музичного мистецтва.

Актуальність проблеми модернізації фахової підготовки студентів-музикантів детермінована низкою чинників, серед яких диверсифікація професійної діяльності педагога-музиканта, вимоги сучасного ринку праці, посилення соціальної місії музичного мистецтва, необхідність відповідності освітнім стандартам тощо.

Проблеми фахової підготовки музикантів у закладах вищої освіти є об'єктом уваги багатьох українських та зарубіжних дослідників. Науковий доробок охоплює різні аспекти цієї багатогранної теми.

У працях О. Олексюк, О. Рудницької, Г. Падалки, Л. Масол, О. Щолокової та ін. розглядаються філософські, психолого-педагогічні основи підготовки педагогів-музикантів, принципи та методи формування виконавської та педагогічної майстерності.

Дослідження А. Козир, Т. Гуменюк, В. Орлова, С. Шипа та ін. присвячені визначенню структури професійних компетентностей педагога-музиканта (виконавських, музично-теоретичних, методичних, комунікативних, менеджерських, дослідницьких тощо) та шляхам їх формування в освітньому середовищі закладу вищої освіти.

Дослідження Д. Елліотта, Т. Регельські, а також вітчизняних вчених Л. Коваль, С. Кулікової, В. Любарець, О. Петінової, О. Ребрової, І. Сікорської та ін. акцентують увагу на соціальній природі музики та важливості підготовки фахівців, здатних до активної участі в культурному житті суспільства, реалізації просвітницьких та соціально значущих проєктів.

Метою статті є теоретичне обґрунтування та визначення шляхів практичної реалізації інтегрованого підходу до фахової підготовки майбутніх фахівців в галузі музичного мистецтва у закладах вищої освіти, що передбачає органічне поєднання розвитку професійних музичних компетенцій та активної соціокультурної діяльності.

Ефективна підготовка сучасного фахівця в галузі музичного мистецтва у закладі вищої освіти вимагає виходу за межі традиційної моделі та впровадження інтегративного підходу, в якому соціокультурна діяльність розглядається не як додаток, а як органічна частина професійного становлення.

Сучасна професіограма фахівця в галузі музичного мистецтва передбачає володіння комплексом компетенцій:

1. Музично-виконавські компетенції – глибоке знання репертуару, володіння технічною майстерністю, здатність до художньо-виконавської інтерпретації музичного твору

2. Музично-теоретичні та аналітичні компетенції – здатність аналізувати музичний текст (гармонія, поліфонія, форма, фактура), розуміння історико-культурного контексту, володіння музичною термінологією.

3. Психолого-педагогічні компетенції – знання основ музичної психології та педагогіки, володіння методиками викладання музичних дисциплін та роботи з різними віковими категоріями.

4. Комунікативні компетенції – навички публічного виступу, вербальної та невербальної комунікації, взаємодії з аудиторією, колегами, вміння презентувати свою творчість та мистецькі проекти.

5. Організаційно-управлінські компетенції – основи арт-менеджменту, проектного менеджменту, фандрейзингу, навички планування, організації та реалізації мистецьких заходів.

6. Інформаційно-цифрові компетенції – вміння використовувати сучасні технології для творчої діяльності, навчання, промоції, комунікації, онлайн-платформи тощо [2, с. 78].

Системне включення соціокультурної діяльності в освітній процес дозволяє не лише реалізувати соціальну місію мистецтва, але й ефективно формувати вищезазначені компетенції в умовах, наближених до реальної професійної практики. Основні напрями інтеграції науковці вбачають у концертно-просвітницькій та проектній діяльності, волонтерстві, участі в культурному житті громади тощо.

Концертно-просвітницька діяльність полягає в організації та участі здобувачів освіти у концертах, лекціях-концертах, тематичних вечорах для різних аудиторій (школярі, здобувачі освіти інших спеціальностей, мешканці громади, соціально вразливі групи). Це розвиває виконавську витримку, сценічну культуру, комунікативні навички, вміння добирати репертуар відповідно до цільової аудиторії.

Проектна діяльність полягає в реалізації здобувачами освіти індивідуальних та групових соціокультурних проєктів (створення музичного лекторію, організація фестивалю, проведення майстер-класів, запис освітніх подкастів, створення музичного супроводу до театральних вистав чи відео). Така діяльність формує організаторські, менеджерські, комунікативні компетенції, навички командної роботи та відповідальності.

Волонтерств може мати свій вияв в участі у мистецьких програмах для дітей з особливими потребами, відвідуванні соціальних центрів, реабілітаційних занять арт-терапією тощо, що сприяє формуванню педагогічних навичок, емпатії, соціальної відповідальності.

Участь у культурному житті громади, тобто співпраця з місцевими культурними інституціями (філармонії, театри, музеї, будинки культури), участь у міських святах, фестивалях, мистецьких акціях розширює професійні контакти, сприяє розумінню контексту функціонування культури [3].

Шляхи реалізації інтегрованого підходу науковці вбачають у:

– впровадженні проектно-орієнтованого навчання – заміна частини традиційних форм контролю (іспити, заліки) на захист реалізованих соціокультурних проєктів;

– організації баз практики – укладання угод про співпрацю з концертними організаціями, освітніми закладами, медіа, громадськими організаціями для проходження здобувачами освіти різних видів практики з чітко визначеними завданнями соціокультурного спрямування.

– створення інфраструктури підтримки – функціонування при закладі вищої освіти студентських творчих лабораторій, продюсерських центрів, волонтерських організацій, які б надавали консультативну та ресурсну підтримку студентським ініціативам.

– використання потенціалу неформальної освіти – заохочення участі здобувачів освіти у тренінгах, вебінарах, літніх школах, що розвивають «м'які навички» та компетенції у сфері соціокультурної діяльності [1, с. 67].

Отже, інтеграція соціокультурної діяльності в освітній процес є ефективним інструментом формування ключових та фахових компетентностей, забезпечує практичну спрямованість навчання та сприяє особистісному зростанню майбутніх фахівців в галузі музичного мистецтва та соціокультурної діяльності [4].

Перспективи подальших розвідок пов'язані з дослідженням ефективності різних форм та методів соціокультурної діяльності (проектний метод, волонтерство, просвітництво) у формуванні специфічних професійних компетенцій, розробкою діагностичного інструментарію для оцінювання рівня сформованості соціокультурних компетенцій у студентів-музикантів, вивченням та адаптацією передового міжнародного досвіду інтеграції навчальної та соціокультурної діяльності в системі вищої музичної освіти.

Впровадження запропонованого інтегрованого підходу сприятиме підвищенню якості вищої музичної освіти в Україні та підготовці нової генерації фахівців в галузі музичного мистецтва, здатних гідно відповідати на виклики часу.

Література:

1. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи / під заг. ред. О. В. Овчарук. Київ: КІС., 2004. 112 с.
2. Коваль Л. В. Професійна підготовка майбутніх учителів музики до організації дозвілєвої діяльності учнівської молоді: монографія. Умань: Візаві, 2013. 405 с.
3. Кулікова С. В. Арт-терапія як складова соціокультурної діяльності. Освіта в Україні: інтеграція в Європейський освітній простір: монографія [електронне видання] / за загальною редакцією проф. Я. В. Галети. Дніпро: Середняк Т. К., 2023. С. 412– 435.
4. Сікорська І. М. Менеджмент соціокультурної діяльності: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ: Дакор, 2009. 511 с.

ДЕЯКІ ПИТАННЯ ТВОРЧОГО ШЛЯХУ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ВНУ ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кучерук В. Ф.

доцент,

доцент кафедри музичного мистецтва

Волинський національний університет імені Лесі Українки

м. Луцьк, Україна

«Оркестрове виконавство України є невід'ємною складовою частиною національної музичної культури. Воно постійно розвивається: удосконалюються технічні й художньо-виражальні можливості музичних інструментів, розширюється інструментарій оркестрових колективів, невпинно зростає професіоналізм оркестрового виконавства» [5, с. 3].

Упродовж вже тривалого часу вітчизняні науковці Т. Пляченко, Є. Роговська, В. Рутецький, Г. Бродський, І. Шевченко та інші досліджують оркестри народних інструментів України у різних аспектах, вивчаючи історію музичного оркестрового інструментарію та вдосконалюючи можливості його реконструкції, висвітлюють методику роботи з народним оркестром. Також, постійно порушується питання підбору та створення нового репертуару для українського народного оркестру.

Наше завдання висвітлити роботу одного з оркестрів ЗВО, а саме – оркестру народних інструментів Волинського національного університету імені Лесі Українки (раніше Луцького педагогічного інституту імені Лесі Українки), що вже 40 років є концертною одиницею та навчальною лабораторією для підготовки диригентів – керівників аматорських музичних колективів. Адже «Диригентське мистецтво як вид музичного виконавства має розглядатися в комплексі знань, умінь та навичок здобувача вищої освіти у ЗВО за такими напрямками: теоретичний, практичний (вивчення основ техніки диригування на індивідуальних заняттях з диригування під безпосереднім керівництвом викладача та під час самостійної роботи здобувача), виконавський (виступи на екзаменах, концертах)» [6, с. 4].

Оркестр народних інструментів Луцького педагогічного інституту імені Лесі Українки (нині Волинського національного університету імені Лесі Українки) сформувався на основі оркестрової групи хору «Розмай» у 1985р. Першими учасниками колективу були, в основному, студенти-першокурсники педагогічного та історичного факультетів, які мали початкову музичну освіту. Керівник – старший викладач кафедри методики і педагогіки початкового навчання (згодом доцент кафедри музичного мистецтва Університету,) Володимир Кучерук, випускник Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка.

Перший концертний виступ оркестру відбувся 7 травня 1985р. з «Концертною п'єсою на українські теми» В. Кучерука. З того часу музичний колектив є постійним учасником багатьох концертів, які відбувалися у навчальному закладі та місті. Репертуар постійно поповнювався творами вітчизняної класики та обробками народних пісень, танцювальних мелодій в аранжуванні керівника оркестру. У 1989 році Президією Укрпрофради оркестровому колективу присвоєно почесне звання «Народний самодіяльний колектив».

Згодом оркестр поповнився студентами інституту мистецтв Університету, які мали вже спеціальну середню освіту. Тому виконавсько-технічні можливості колективу зросли. У репертуарі оркестру були такі твори як «Запорізька похідна» Є. Адамцевича, «Щедрик» М. Леонтовича у сучасному аранжуванні В. Кучерука, «Молдавські наспіви» в обр. А. Кухтюка, «Фантазія на українські народні теми для цимбал» В. Попадюка, I частина концерту для бандури з оркестром №4 («Трипільський») Ю. Олійника, «Козобас» В. Гуцала, «Лаврівська полька» (обр. В Кучерука), «Українські жартівливі наспіви» В. Попадюка, «Чумацькі мандри» О. Степанова та інші.

У травні 2000 р. оркестр звітував об'ємною концертною програмою перед глядацькою аудиторією у ВДУ імені Лесі Українки, з нагоди 15-річчя творчої діяльності. У 2001 р. на основі оркестру сформовано зведений міський оркестр народних інструментів, який взяв участь у святкуванні 10-ї річниці незалежності України.

Оркестр ще з двома творчими колективами університету (капелою бандуристів «Диво-струни» та танцювальним колективом «Кладочка») започаткували у 1996 році «Різдвяні вечори інституту мистецтв», які були окрасою передріздвяного часу в навчальному закладі.

З 2010 р. по 2022 р. керівником колективу була старший викладач кафедри музичних інструментів З. В. Дзяман. У цей період до репертуару оркестру увійшли «Свято в Карпатах» М. Тимофієва, «Сачідао» С. Цінцадзе, «Замок Любарта» й «Веснянка» В. Дмитренка, «Веселий кабальєро» П. Фроссіні та ін. Колектив також брав участь в низці всеукраїнських та міжнародних конкурсів.

З 2023 р. оркестр народних інструментів знову очолив Володимир Кучерук.

Якщо перша половина творчого життя цього колективу характеризувалася підготовкою до концертних виступів, а їх було за ті роки понад сотню, то тепер поряд з концертними виступами проводиться підготовка здобувачів вищої освіти до практичної роботи та показу її під час державної атестації.

Оркестр співпрацював та співпрацює з солістами: народним артистом України Василем Чепелюком, заслуженою артисткою України Зоєю Комарук, заслуженими артистами України Олегом Гонтарем й Андрієм Зарицьким та іншими солістами. З 2023 року репертуар поповнюється аранжуваннями В. Кучерука, а саме: українськими і польськими колядками

та різдвяними мелодіями – «Дві українські колядки», «Во Вифлеємі», «Що то за предиво», «Ангели в небі», «Vesola novine bracia sluchajcie», «White Christmas («Біле Різдво»); творами естрадного напрямку – «Gabriel's Oboe» Е. Морріконе, «Місячна серенада» Г. Міллера, «Будьте добрі» Дж. Гершвіна, «San Peute» Р. Гальяно та ін.

Також вагомим досягненням роботи керівників з оркестром стали публікації низки навчально-методичних праць: навчально-методичні посібники з грифом МОН Кучерук В. Ф. «Народний музичний інструментарій» (1997) та Кучерук В. Ф. «Грає оркестр українських народних інструментів» (2005); навчальний посібник з грифом МОН Кучерук В. Ф. (у співавторстві з Кучерук Н. П. та Олексюк О. М.) «Оркестровий клас» (2010), який відзначений Сертифікатом учасника Презентації нової наукової і методичної літератури з проблем педагогічної і мистецької освіти Національної академії педагогічних наук України; навчальний посібник Кучерук В. Ф. (у співавторстві з Кучерук Н. П. та Шиманським П. Й.) «Методика і практикум роботи з колективом» (2018); хрестоматії Дзяман З. В. «Оркестровий клас» (2017) і Кучерук В. Ф. «Педагогічна та організаційна майстерність. Методика і практикум роботи з аматорським музичним колективом (диригування оркестром народних інструментів)» (2023); репертуарний збірник Кучерук В. Ф. «Різдвяні мелодії» (2022) та ін.

Оркестр народних інструментів – дипломант республіканських студентських літературно-фольклорних свят «Лесина пісня» (Луцьк. 1988, 1989, 1991) та обласних оглядів-конкурсів народно-інструментальної творчості «Калинова сопілка» (Ковель, 1999, 2000); лауреат XII-го міжнародного гуцульського фестивалю (Косів, 2002); лауреат (1 місце) III-го Всеукраїнського конкурсу виконавців на сопілці та цимбалах «Волинська гуковиця» (Луцьк, 2013); лауреат (2 місце) VIII-го міжнародного конкурсу баяністів-акордеоністів «InterSvitiaz accomusic» (Луцьк, 2016); лауреат (1 місце) III-го Всеукраїнського відкритого фестивалю-конкурсу виконавців на народних інструментах «Мереживо» пам'яті заслуженого діяча мистецтв України Олександра Степанова (Рівне, 2017); лауреат (1 місце) міжнародного музичного конкурсу «BRAVO» (Туреччина, 2021); лауреат (1 місце) міжнародного двотурового конкурсу VIANOCNA ROZPRAVKA («Різдвяна казка», 2024. Кошице, Словаччина); лауреат (Гран-прі) III-го міжнародного багатожанрового двотурового конкурсу мистецтв ZIMNI POHADKA («Зимова казка», 2025. Прага, Чеська республіка).

Література:

1. Бродський Г. Л., Шевченко І. Л., Сметана С. О. Оркестр народних інструментів (методика і практикум роботи з оркестром) : навч. посіб. Кропивницький-Харків : 2018. – 388 с.
2. Дзяман З. В. Оркестровий клас : хрестоматія. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. – 152 с.

3. Кучерук, В. Ф. Грає оркестр українських народних інструментів : навч.-метод. посіб. Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки. Луцьк : РВВ «Вежа» ВДУ ім. Лесі Українки, 2005. – 262 с.

4. Кучерук В. Ф., Кучерук Н. П., Шиманський П. Й. Методика і практикум роботи з колективом : навч. посіб. для студ. закл. вищ. освіти. Луцьк : Вежа-Друк, 2018. – 88 с.

5. Кучерук В. Ф., Кучерук Н. П., Олексюк О. М. Оркестровий клас : навч. посіб. для вищих навч. закл. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – 240 с.

6. Кучерук В. Ф. Педагогічна та організаційна майстерність. Методика і практика роботи з аматорським музичним колективом (диригування оркестром народних інструментів) : хрестоматія з обов'язкової ОК «Педагогічна майстерність. Методика і практикум роботи з аматорським музичним колективом». Одеса : Олді+, 2023. – 230 с.

7. Кучерук В. Ф. Різдвяні мелодії. Аранжування для інструментальних ансамблів та оркестрів народних інструментів : репертуарний збірник. Херсон : Олді+ 2022. 218 с.

8. Пляченко Т. М. Методика з музично-інструментальними колективами : навч.-метод. посіб. Кіровоград : Імпекс-ЛТД, 2009. – 232 с.

9. Роговська Є. В., Рутецький В. В. Оркестр народних інструментів : навч.-метод. посіб. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2014. – 220 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-66>

A. PIAZZOLLA. DOUBLE CONCERTO FOR BANDONEON, GUITAR AND STRING ORCHESTRA: FEATURES OF THE INTERPRETATION OF THE CONCERTO GENRE

Lifeng Chen

Artistic Director

«Miyagi Ye» Guitar Studio

Zhongshan City, Guangdong Province, China

Astor Piazzolla (1921–1992) was an outstanding Argentine composer whose work had a significant impact on the development of 20th-century music. He is particularly known as a reformer of the tango genre, giving rise to the so-called *tango nuevo*, which incorporates elements of jazz, classical music, and the avant-garde [3, p. 22].

Piazzolla's oeuvre spans a wide range of musical genres, and his contribution to guitar music is also remarkably significant. In the 20th century, guitar music underwent substantial transformations, and Piazzolla played an important role in this process. The aim of this paper is to analyze Astor Piazzolla's guitar compositions and their influence on the development

of the guitar concerto genre in the 20th century. In the 20th century, the development of the guitar concerto genre was closely linked to the transformation of the instrument itself. Whereas in earlier times the guitar was primarily used as an accompanying instrument, by the end of the century it had gained the status of a full-fledged solo instrument [1, p. 37].

A key stage in this process was the contribution of performers such as Andrés Segovia, Julian Bream, and John Williams, who not only promoted the guitar within academic music but also stimulated the creation of a large number of new works for the instrument [1, p. 45].

Composers such as Manuel Ponce, Joaquín Rodrigo, and Leo Brouwer composed concertos that significantly expanded the expressive capabilities of the guitar. They not only employed traditional forms but also actively experimented with new techniques and harmonies, establishing the guitar as an important voice in academic music [2, p. 19].

Concert works for guitar and orchestra gained particular popularity. In his *Concierto de Aranjuez* (1939), Joaquín Rodrigo succeeded in blending elements of Spanish folk music with academic harmony, marking an important milestone in the development of the guitar concerto genre [2, p. 26].

This composition became a benchmark for future generations of composers writing for the guitar. In the early second half of the 20th century, new experimental directions also emerged, where the guitar was combined with jazz, folk music, and contemporary performance techniques. One of the pioneers of this approach was Leo Brouwer, whose works merged classical technique with atonality and polyphony [1, p. 83].

Piazzolla's guitar music forms an important part of his musical legacy. His compositions are characterized by complex rhythmic structures that fuse elements of jazz and classical music [3, p. 141].

One of Piazzolla's most well-known works for the guitar is *Cinco Piezas para Guitarra* (1980), which remains his only solo cycle for the instrument. In these pieces, Piazzolla demonstrates his ability to create intricate harmonies and rhythms while preserving the characteristic features of tango. Although the cycle belongs to the tango genre, it incorporates elements typical of jazz music, such as improvisation, as well as complex polyphonic techniques [3, p. 178].

In addition, many of Piazzolla's compositions have been adapted for performance with orchestra and have become part of the concert repertoire of classical guitarists. Notable examples include *Adiós Nonino* and *Libertango*, which, in their orchestral arrangements, occupy a significant place in the classical guitar repertoire [4, p. 64; 5, p. 21]. Piazzolla wrote his guitar works to be technically demanding and rich in interpretive potential, while preserving the essence of the tango tradition.

Piazzolla's work has had a profound influence on contemporary guitar music, as his style marked a new stage in the development of guitar technique and interpretation. Many modern composers—such as Leo Brouwer, Roland

Dyens, and Carlos Villarreal—actively incorporate elements of tango and jazz, characteristic of Piazzolla’s style, into their own compositions [5, p. 53].

They combine these elements with traditional guitar techniques, allowing for the creation of new musical forms and greatly expanding the expressive potential of the instrument.

Today, Piazzolla remains an important source of inspiration for performers such as Manuel Barrueco, Pavel Steidl, and Marcin Dylla. These guitarists not only perform Piazzolla’s works but also create their own arrangements, adding new interpretive dimensions to his music [5, p. 89]. In this way, Piazzolla’s style, which once seemed specific to tango, has become an essential component of modern guitar practice.

Astor Piazzolla’s work represents a significant milestone in the development of the guitar concerto genre. By merging various musical traditions, he created a unique style that deeply influenced both guitarists and composers of the 20th century [3, p. 163].

His music expanded the expressive capabilities of the guitar as a solo instrument, contributing meaningfully to the evolution of classical music. Piazzolla also enriched the guitar repertoire by blending complex technical elements with profound emotional contrasts. His legacy remains a vital part of the contemporary guitarist’s repertoire and continues to inspire new generations of musicians [3, p. 211; 5, p. 96].

References:

1. Wade G. A Concise History of the Classic Guitar. *Pacific, MO: Mel Bay Publications*, 2001. C. 134
2. Rodrigo J. Concierto de Aranjuez: History and Analysis. *Oxford: Oxford University Press*, 1995. C. 89
3. Azzi M., Collier S. *Le Grand Tango: The Life and Music of Astor Piazzolla*. *Oxford: Oxford University Press*, 2000. C. 288
4. Kussner S. *Tango Nuevo: Evolution of Argentine Tango*. *Cambridge: Cambridge University Press*, 2012. C. 215
5. Bensusan P. *Modern Guitar Techniques and Piazzolla’s Influence*. *Milwaukee: Hal Leonard*, 2018. C. 160

ОСОБЛИВОСТІ НАПИСАННЯ МУЗИКИ ВОЛОДИМИРА ЗУБИЦЬКОГО В КОНТЕКСТІ ХОРОВИХ МІНІАТЮР ТА ТВОРІВ ДЛЯ БАЯНА

Охманюк В. Ф.

*заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства,
професор,
професор кафедри музичного мистецтва
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Цзен Цянькунь

*студент I курсу магістратури факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Юань Чжень

*студент I курсу магістратури факультету культури і мистецтв
Волинського національного університету імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Вивчення репертуару Володимира Зубицького дає можливість простежити процеси, які відбуваються в музичному, зокрема, баянному мистецтві та глибше зрозуміти специфіку кожного історичного етапу його розвитку. Репертуар складає ядро проблематики виконавства. Саме за репертуаром можна охарактеризувати виконавський імідж музиканта, виявити його стильові та жанрові пріоритети, скласти уявлення про рівень його професійної майстерності.

Стиль хорових мініатюр В. Зубицького кристалізувався під впливом традицій, закладених М. Лисенком, К. Стеценком, М. Леонтовичем, що в найбільшій мірі виявилось в хорових мініатюрах фольклорного типу. Водночас, стильові тенденції, сформовані В. Зубицьким у фольклорній мініатюрі, набули органічного втілення в музичній мові духовних та світських мініатюр. Для світської мініатюри, що увібрала в себе елементи як фольклорної, так і духовної мініатюри, характерний синтез фольклорного, духовного і світського початку, що виявляється у використанні всього комплексу стильових елементів музичної мови, опанованих В. Зубицьким в жанрі хорової мініатюри. Внаслідок засвоєння стильових особливостей фольклорного мислення та їх переосмислення в фольклорних мініатюрах, композитор приходив до формування власної стильової системи і далі переносить закономірності стилю на галузь духовних і світських мініатюр.

Дотримуючись традицій, В. Зубицький обирає як першооснову для своїх хорових мініатюр тексти й мелодії українських народних пісень

(карпатський фольклор), канонічні церковні тексти (молитви й псалми) та поезію відомих українських авторів (Т. Шевченка, Л. Костенко, С. Демчука, П. Підгорецького). У той же час, сучасні методи роботи з матеріалом та творчий підхід до переосмислення традицій приводить до піднесення їх на якісно новий рівень, чому сприяє синтез найкращих досягнень в галузі хорової музики та сучасних принципів музичного мислення.

Хорові мініатюри Володимира Зубицького – яскравий приклад звертання сучасного композитора до традиційних жанрових шарів національної культури, що пройшли багатовіковий історичний шлях і стали своєрідною «візитною карткою» творчості українських композиторів попередніх поколінь.

Престиж виконавської школи перевіряється у конкурсних змаганнях. Численні баянні конкурси (міжнародні, всеукраїнські, регіональні, обласні та інші) дають чудові можливості для творчого спілкування музикантів, сприяють обміну репертуарними новинками. У процесі апробації у конкурсних програмах нещодавно написаних творів виявляються їх концертні характеристики. Водночас в інтерпретації сучасної музики виконавець має можливість розкрити свій творчий потенціал, репрезентувати технічну майстерність у володінні новітніми прийомами гри на баяні.

Один із найбільш відомих представників сучасної української композиторської та виконавської школи В. Зубицький працює в різних репертуарних площинах. Він створює конкурсні, концертні, педагогічні твори, музику для масового слухача. При цьому у своїй творчості митець іде шляхом оновлення, «розширення меж», «виходу за» усталене, традиційне, звичне. Він намагається «стирати границі», які визначені певною регламентацією.

В. Зубицький створює яскраві концертні конкурсні твори, дитячу музику, яка звучить на концертній естраді та різних за статусом (міжнародних, всеукраїнських тощо) творчих музичних змаганнях. Його композиції привертають увагу як професіоналів, так і любителів баянного мистецтва.

Гранично розширюючи баянну аудиторію, композитор працює в різних мистецьких напрямках і жанрах (концерт, сюїта, партита, мініатюра, медитації). Він, з одного боку, певною мірою модифікує академічний статус інструмента, який у сучасному музичному просторі «стає все більш елітарним» (В. Зубицький), а з іншого – створює музику, яка подобається не тільки професіоналам, а й широкій аудиторії. Новаторство творів В. Зубицького виявляється у синтезі цих різноспрямованих векторів, що зорієнтовано в результаті на «завоювання» усіх груп слухачів: академічної, елітарної, масової публіки. Водночас композитор максимально розширює межі «виконавського функціонування» своєї музики, спрямовуючи її на

різних за фаховою підготовкою музикантів: від початківців до високопрофесійних майстрів баянного мистецтва.

Гостро реагуючи на запит часу, В. Зубицький активно збагачує баянну музичну мову. У його опусах мелодизм поєднується з алеаторичними та сонористичними прийомами письма, такими, як кластері плями, нетемпероване гліссандо, тремоло, вібрато, різноманітними шумовими ефектами (удари по корпусу баяна, клацання язиком та пальцями, тупання ногою тощо), введенням співу в інструментальну палітру твору.

Як виконавець, В. Зубицький захоплює аудиторію експресією своєї баянної гри. Його артистизм відкриває нові обрії у розвитку виконавства. Водночас «експансія» публіки музикантом відбувається за допомогою своєї, чітко усвідомленої репертуарної політики. Уникаючи жанру обробки народних мелодій, В. Зубицький пропагує класичну та сучасну музику, виконує переважно власні твори, які мають блискучі концертні характеристики і водночас включають комплекс особливих засобів впливу на слухачів сприйняття. Цей комплекс виявляється у зовнішніх факторах – використанні добре відомого тематизму, яскравої назви твору; у властивостях самої музики – поєднанні сучасних ефектних баянних прийомів з енергією ритму, загостреною контрастністю динаміки, колористичною регістровою; у нових тембрових сполученнях баяна з академічними інструментами.

«Комплекс першого», який проявляється у композиторській та виконавській творчості В. Зубицького, властивий і його громадській діяльності. Широка пропаганда баянного мистецтва обумовлює проведення різних за статусом фестивалів, конкурсних змагань, майстер-класів тощо. Активне концертування артиста містами України та світу (Казахстан, Росія, Прибалтика, Європа), організація численних міжнародних баянних форумів, проживання за кордоном («український іноземець») дозволяють музиканту максимально розширити слухачську аудиторію та сферу функціонування баянного мистецтва.

Генеральний вектор композиторської та виконавської діяльності В. Зубицького спрямований на виведення баяна на провідні позиції сучасної культури. Його творчий доробок в сольному та камерно-ансамблевому музикуванні значно збагачує сучасний репертуар виконавців-баяністів, сприяє виведенню баянного мистецтва на якісно новий рівень. Закладений в творах В.Зубицького потенціал розкриває нові можливості звернення до широкої слухачької аудиторії. Музична діяльність митця репрезентує українську баяну школу на міжнародному рівні, сприяє подальшому зростанню її авторитета та визнанню українського музичного мистецтва у світі.

Література:

1. Варакута М. Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві.

Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: збірник наукових праць. К., 2009. Вип. XXII. С. 281 – 287.

2. Голяка Г. П. Дитячі сюїти Володимира Зубицького в сучасному репертуарі баяністів. Мистецтво та освіта сьогодення: Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. Праць. 2006. Вип. 18. С. 338 – 351.

3. Голяка Г. П. Камерна музика з баяном Володимира Зубицького в контексті сучасного баянного виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць.* Харків, 2007. Вип. 19. С. 247 – 260.

4. Кужелев Д. Баянна творчість українських композиторів: навчальний посібник. Л.: СПОЛОМ, 2011. 206с.

5. Шашевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті XX початку XXI ст.). Луганськ, 2007. 160с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-68>

СТРУКТУРА КОМУНІКАТИВНОГО АКТУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Прядко О. М.

*кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри музичного мистецтва*

*Кам'янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка
м. Кам'янець-Подільський, Україна*

Мистецтво є універсальним засобом комунікації, що дозволяє ефективно передавати емоції, почуття, переживання людини. У творчому комунікативному акті можливим є подолання таких перешкод, як мовленнєвий бар'єр, різність світоглядів, менталітету. У сучасних умовах існування суспільства, коли віртуальне спілкування у багатьох випадках замінює традиційні його форми, важливим є питання налагодження глибокої емоційної взаємодії між людьми. Мистецтво ефективно виконує соціалізуючу функцію, об'єднує людей, дозволяє глибоко переживати спільні емоції.

Проблеми використання мистецтва як засобу комунікації вивчають філософи, мистецтвознавці, культурологи, психологи. Ґрунтовні праці, у яких розкрито особливості використання системи символів, за допомогою яких митець закодовує інформацію, висвітлено взаємодію автора, музиканта-виконавця та рецепієнта у творчому комунікативному акті, належать Н. Гудмену, С. Лергер, Ю. Лотману, Г.-Г. Гадамеру, М. Віллароель.

Початком комунікативного мистецького акту є виникнення мотиву художньої комунікації. Причинами його виникнення можуть стати естетичні, духовні, гедоністичні потреби, прагнення до самореалізації в мистецтві, особистісної самоактуалізації. Мотиваційна сфера музиканта включає систему внутрішніх та зовнішніх мотивів, які обумовлюють активність особистості. До зовнішніх мотивів можемо віднести прагнення відповідати запитам оточуючих, бажання досягти успіхів у музичному навчанні, виконавській діяльності. Внутрішні мотиви включають сформованість стійкого інтересу до пізнання мистецтва, прагнення отримати задоволення від спілкування з прекрасним. Наступним етапом комунікативного акту в мистецтві є обрання форми творчої комунікації. Це може бути виконання музичного матеріалу в його індивідуальному творчому інтерпретуванні, написання музичних творів. Кожен обирає доступну форму взаємодії з мистецтвом.

Важливим елементом акту комунікації в музичному мистецтві є кодування інформації за допомогою універсальної системи знаків. У сфері музичного мистецтва такою знаковою системою є запис мелодії за допомогою нот, кодування змісту музичного твору, його емоційного забарвлення у музичні тони. Одним з визначень поняття «комунікації» є «взаємодія за допомогою символів» [2, с. 15]. Запис нотного тексту або безпосереднє виконання музичного твору, є завершальним етапом акту мистецької комунікації. Відправлення закодованої у звуках інформації, матеріалу трансформованого в ході інтерпретування творчого задуму виконавця є кінцевою метою акту творчого спілкування.

Реакція на виконуваний твір в ході його сприймання слухачами, відвідувачами концертів, також має свою специфіку, визначену мотивацією їх творчої активності, досвідом взаємодії з мистецтвом, естетичними вподобаннями. Як зазначає І. Кулка: «Комунікація здійснюється в напрямку від митця до глядача. Однак це не означає відсутність зворотнього зв'язку» [1, с. 252]. Повноцінний аналіз акту комунікації можна здійснити аналізуючи як діяльність творця, автора, композитора, інтерпретатора, так і активність реципієнта, специфіку його реакції на твір мистецтва.

Отже, структурними компонентами акту мистецької комунікації є виникнення мотиву до початку мистецької комунікації, обрання форми взаємодії з мистецтвом, кодування інформації, завершальним етапом є відправлення інформації. Особливої уваги вимагає вивчення зворотньої реакції реципієнта, рефлексії, яка виникає в ході оцінювання художнього твору.

Література:

1. Кулка І. Психологія мистецтва. Харків : Вид-во Гуманітарний центр / Олива І.В., 2019. 556с.
2. Художньо-педагогічна комунікація: технологічний дискурс : монографія / за ред. І.С. П'ятницької-Позднякової. Миколаїв : Лон, 2013. 344 с.

ФАХОВА ПІДГОТОВКА УЧНЯ-ПІАНІСТА ДО НАВЧАННЯ У ВИЩІЙ ШКОЛІ

Романенко С. А.

магістр-музикознавець,

викладач першої категорії з фортепіано,

Комунальний заклад «Доброславська школа мистецтв

Доброславської селищної ради», Одеська область

сел. Доброслав, Україна

Питання фахової підготовки учня-піаніста до вступу у вищий мистецький навчальний заклад є надзвичайно актуальним у сучасних умовах розвитку професійної мистецької освіти. Сучасні вступні іспити у вищі музичні навчальні заклади вимагають високого рівня технічної та художньої майстерності, що передбачає не лише володіння інструментом, а й уміння інтерпретувати складні твори, виявляти сценічну свободу та креативність.

Оскільки серед вступників є конкуренція, то учень має не просто «вивчити програму з фаху, а показати серед інших виконавців володіння оригінальним музичним мисленням, виразністю звуку, впевненістю у своїх знаннях.

Формування майбутнього студента розпочинається задовго до вступу, тобто в дитячій музичній школі. Викладач має притримуватися чіткої системи підготовки, стратегічного підходу та методичної послідовності. У цьому може допомогти офіційні сайти навчальних закладів, куди учень планує поступати, приміром, до кафедри музичного мистецтва Інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тоді скористатися програмою для вступників. Спочатку ознайомитися із освітньо-професійною програмою «Інструментальне виконавство» [3]. Далі подивитися навчальний план за цією освітньо-професійною програмою [4].

Після того перейти до вимог щодо вступних випробувань до обраного навчального закладу. Сучасна освіта і стан в Україні пропонує цифровий вимір з новими форматами навчання (віртуальні майстер-класи, онлайн-конкурси, штучний інтелект у навчанні), які потребують від учня адаптивності, нових навичок і здатності до самонавчання.

Важливою є психоемоційна підготовка та мотивація навчання. Оскільки підготовка до вступу є дуже стресовим навантаженням для підлітка, тому актуальним є питання формування впевненості в собі, сценічної стійкості і здатності долати хвилювання. А це можна зробити тільки із заздалегідь прийнятими рішеннями.

Мета та завдання фахової підготовки майбутніх студентів-піаністів пов'язана із розвитком рівня технічної майстерності, музично-

теоретичної обізнаності, артистизмом і сценічною культурою. Тому і підготовка до вступу включає саме ці етапи для формування фахових навичок у старших класах музичної школи. Для викладача найважливішими є відбір репертуару відповідного рівня складності, який вигідно продемонструє сильні якості учня.

Викладач починає роботу над технікою (етюди, гами, трелі, акорди), що підготують учня до навичок виконавської інтерпретації. Приміром, етюди К. Черні *Etudes* op. 299 («Школа швидкості») та op. 740 для системного розвитку пальцевої техніки, точності, легкості гри. Цей збірник є обов'язковим у вступній програмі багатьох закладів. Універсальний збірник для опрацювання техніки Шарля Луї Анона «Віртуозна школа фортепіано». Цей збірник готує до складних творів класичного та романтичного репертуару. Поєднання блискучої техніки та глибокої музикальності в етюдах Ф. Шопена (Етюди, Op. 10 та Op. 25). Багаті на технічні завдання (гами, арпеджіо, подвійні ноти) Етюди Op. 72 Мошковського. «Градуальні етюди» (*Gradus ad Parnassum*) Клементі поєднують класику жанру з поступовим розвитком майстерності.

Українські композитори мають цікаві етюди (збірники Жанни Колодуб, Вікторії Польової, Ігоря Щербакова) з елементами сучасної мови та ритмічної складності. Усі збірники етюдів розвивають читання з листа, навички акомпанементу та ансамблевого музикування. Ґрунтовна технічна підготовка учня, майбутнього студента вищого навчального закладу, допомагає впоратися із хвилюванням і сценічною невпевненістю, а також формує цілеспрямованість і мотивує до професії.

Звичайно, що тут є непересічна роль викладача у процесі професійної підготовки, індивідуальний підхід до учня, педагогічна підтримка та стратегія підготовки до вступних іспитів. Викладач розвиває поліфонічне мислення учня, вміння бачити й відчувати структуру музичного твору, голосоведіння в ньому і фразування. 2-голосні та 3-голосні Інвенції Й. С. Баха формують в учнів вміння працювати з незалежними голосами, динамікою, артикуляцією. Прелюдії та фуги з «Добре темперованого клавіру» (I та II томи) Й. С. Баха є вершиною поліфонічного стилю і вимагають глибокої інтерпретації, структурування, контролю текстури. Поліфонічні етюди (*Etudes in the Style of Bach*) К. Черні є більш легкими, ніж у Баха, але стилістично близькі. Вони є гарною підготовкою до складніших творів.

Перехідними до більш складних творів є Сюїти і фуги Георга Фрідріха Генделя. У них яскрава барокова поліфонія, але менш складна за Баха, при цьому дуже виразна. З творів, в яких багато виражених поліфонічних елементів, відрізняються Сонати Д. Скарлатті. Вони добре поєднуються зі стилістичною розмаїтістю вступної програми.

Сучасна поліфонія українських композиторів (Є. Станкович, Ж. Колодуб, В. Сильвестров) також може бути включена до вступу як

варіативна частина програми. На уроках з підготовки до вступу обов'язково поєднувати аналіз твору з його виконанням, працювати з нотним текстом, голосно промовляючи кожен голос, розвивати навички читання з листа поліфонічного тексту.

Для вступу до вищого музичного навчального закладу варіації є важливим жанром, що дозволяє показати не лише технічну майстерність, але й артистизм, музичне мислення, вміння інтерпретувати форму. Ось добірка найбільш рекомендованих авторів та їх варіацій, які входять до вступних програм музичних академій. Людвіг ван Бетховен «32 варіації» можуть бути використані тільки для сильних учнів. Класичний, яскравий приклад з витонченістю та контрастами «12 варіацій на тему французької пісеньки “Ah, vous dirai-je, Maman”» (К. 265) Вольфганга Амадея Моцарта, або один із найвиразніших прикладів емоційної глибини та чіткої форми «Варіації f-moll Hob. XVII» Йозефа Гайдна. Оригінальними є романтичні варіації Ф. Шопена «Варіації на тему Моцарта “La ci darem la mano”» op. 2, це віртуозні, концертні варіації. Один з найулюбленіших творів у вступному репертуарі, технічно складний та музично насичений «Variations sérieuses» op. 54 Фелікса Мендельсона. Твори М. Скорика, І. Карабиця мають поліфонічні та варіаційні форми, їх можна використати в якості сучасної частини програми (за згодою приймальної комісії). Викладач, обираючи варіації для вступу, повинен враховувати рівень складності твору відповідно до технічних можливостей учня; контрастність варіацій, яка дозволяє проявити різноманітність технік і настроїв; форму твору (чи дозволяє вона показати логіку інтерпретації).

Важливим є взаємозв'язок фахової підготовки з іншими напрямками музичного розвитку, зокрема, сольфеджіо, музична література. Збірники з «Сольфеджіо 7-8 класи» О. Афоніної [1], «Зошит з сольфеджіо для 7-8 класів» О. Афоніної [2] спрямовані на поєднання різних видів роботи, які допоможуть учням якісно підготуватися до вступу.

Системність, гнучкість та індивідуальний підходи, як ключові принципи фахової підготовки, розкриють перспективи адаптації учня до вимог вищої мистецької школи. Підготовка учня-піаніста до вступу у вищу школу із багатогранним і стратегічно важливим процесом, охоплює не лише розвиток виконавської майстерності, а й формує цілісну творчу особистість. Саме тому ця тема є надзвичайно актуальною для викладачів, учнів та їхніх батьків.

Література:

1. Афоніна О. Сольфеджіо 7-8 клас: Навч. посібник. Київ: Нотне видавництво «Мелосвіт», 2021. 88 с.
2. Афоніна О. Зошит із сольфеджіо. 7-8-й класи: навчальний посібник. Нотне видавництво «Мелосвіт», 2020. 32 с.

3. Навчальний план за освітньо-професійною програмою. URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/such_mystetstva/k_muz_myst/NP/Navch_plan_Instrum_vyk_denna_2024_b.pdf

4. Освітньо-професійна програма «Інструментальне виконавство». URL: https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/such_mystetstva/k_muz_myst/OPP_025_bak_Instr_vyk_modern.pdf.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-70>

ВПЛИВ ТРЕНІНГОВИХ ЗАНЯТЬ НА ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ

Семенюк А. Ю.

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри філософії та гуманітарних дисциплін

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

м. Одеса, Україна

Вирішення проблеми становлення мистецької культури майбутніх фахівців залежить від розв'язання розбіжності між теоретичною підготовкою та практичною діяльністю в професійній сфері. Мистецька культура майбутніх фахівців може ефективно формуватися за умови врахування її цілісності, змістовності, взаємозв'язку її компонентів. На нашу думку, оптимальним підходом для вирішення проблеми професійної підготовки майбутніх фахівців може виступити компетентнісний підхід.

Завдяки компетентнісному підходу, який спрямовує освітній процес на розкриття потенційних можливостей майбутніх фахівців, становлення сукупності здібностей, властивостей, що сприяють успішній професійній діяльності, процес формування мистецької культури майбутніх фахівців буде вирізнятись системним, міждисциплінарним, діяльним характером, уміщувати та поєднувати роботу над розвитком кожного з виокремлених компонентів мистецької культури (гностично-мотиваційного, емоційно-ціннісного, творчо-діяльнісного).

Процес формування мистецької культури майбутніх фахівців – це складний процес взаємодії викладача та студентів, який передбачає не лише оволодіння теоретичними знаннями щодо сутності та специфіки мистецької культури, але й становлення важливих умінь, навичок, досвіду застосування елементів мистецької культури у практичній діяльності.

З опорою на власний досвід можна стверджувати, що для якісної реалізації процесу формування мистецької культури майбутніх фахівців

доцільно застосувати тренінг, як форму навчання, що дозволяє створити сприятливе середовище для набуття досвіду, прийняття самостійних рішень майбутніми фахівцями під час реалізації творчих проєктів. Однією з важливих переваг тренінгу є те, що під час занять студент активно взаємодіє з іншими, засвоює та відпрацьовує нові, не використані раніше уміння, навички, не відчуючи дискомфорту. Відтак, саме тренінг слід розглядати як цілеспрямовану, інтенсивну підготовку до активного професійного життя [3, с. 3-8].

Водночас, здійснюючи тренінгову форму навчання, слід дотримуватися ряду принципів: активності учасників (учасники залучаються до групових дискусій, беруть участь у рольових іграх, виконують практичні вправи); об'єктивності поведінки (поведінка учасників за допомогою зворотнього зв'язку переводиться з імпульсивного на об'єктивний рівень); оптимізації пізнавальних процесів в умовах спілкування (учасники отримують інформацію про себе від партнерів зі спілкування та застосовують її у процесі навчання); творчої позиції учасників (учасники самостійно розв'язують проблеми, шукають нестандартні способи їх вирішення); «тут і тепер» (предметом аналізу учасників є процеси, почуття, дії, які мають місце у даній групі у даний момент часу); відвертості та відкритості (в ході занять головне – бути самим собою); «Я» (увага учасників повинна бути зосереджена на самопізнанні, самоаналізі, саморозвитку та рефлексії); конфіденційності (усе, що відбувається під час занять, залишається в групі) [1, с. 161-166].

Разом із цим, у ході застосування тренінгової форми навчання доцільно користуватися як традиційними методами навчання (метод ілюстрації, демонстрації, бесіди, розповіді, інструктажу, самостійна робота, опитування, метод вправ), так і використовувати й інтерактивні (робота в групах, робота в парах, трійках, «мозковий штурм», «навчаючи-вчуся», рольова гра, «незакінчені речення», «круглий стіл», дискусію, метод проєктів, метод кейсів), де методи навчання характеризуються як способи діяльності викладача та студентів, спрямовані на засвоєння студентами системи знань, набуття умінь, навичок, їх загальний розвиток [2, с. 182-188].

Підсумовуючи вищезазначене можна стверджувати, що впровадження в процес професійної підготовки програми тренінгових занять зі становлення мистецької культури майбутніх фахівців передбачає врахування особливостей сформованості кожного структурного елементу досліджуваного явища, форм та методів навчання, педагогічні умови, принципи формування, активізацію потенційних можливостей майбутніх фахівців.

Література:

1. Варій М. Й. Загальна психологія : Навчальний посібник. Київ : «Центр учбової літератури», 2007. 161-166 с.

2. Приходько В. Соціально-психологічний тренінг як засіб формування комунікативної компетенції : Вісник Львівського університету, випуск 19, частина 1. Львів : ЛНУ імені І.Я. Франка, 2005. 182-188 с.

3. Ягупов В. В. Компетентнісний підхід до підготовки фахівців у системі вищої освіти : Наукові записки, Том 71. Київ : НаУКМА, 2007. 3–8 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-71>

«ПІСНІ БЕЗ СЛІВ» Ф. МЕНДЕЛЬСОНА-БАРТОЛЬДІ В ФОРТЕПІАННОМУ ПЕДАГОГІЧНОМУ РЕПЕРТУАРІ

Цейко Н. О.

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

«Пісні без слів» Ф. Мендельсона-Бартольдї є важливою складовою фортепіанного педагогічного репертуару. Тим не менше, в українському музикознавстві не приділено належної уваги зазначеному аспекту дослідження цієї феноменальної збірки. Існують поодинокі фрагментарні висвітлення зазначено теми. Так, у статті М. Шурдак, Л. Шурдак виконано гармонічний аналіз «Пісні без слів» ор.30 №3 [6], у статтях О. Лігус О. та Т. Ільяшенко окреслено проекцію впливу цієї збірки на розвиток української фортепіанної музики ХІХ – початку ХХ століть [4; 2], у статті Юаньмей Лянь проаналізовано вокальну мініатюру Ф. Мендельсона «*Wenn durch die Piazzetta*» з Шести пісень (ор. 57, № 5) в контексті інтонаційно-гармонічних, фактурних, метроритмічних закономірностей «Пісень без слів» [7], у статті Т. Сидорець згадано роль збірки серед інших романтичних мініатюр в контексті навчально-виховного процесу [5].

Цікаві спостереження над багатогранною особистістю Ф.Мендельсона – піаніста і органіста викладено в дисертації О. Коменди [3], де дослідниця відзначає нетиповість його особистості, а також – широкі взаємодії між його діяльністю як піаніста, органіста, диригента, вплив цих різних видів виконавства на його педагогічну, музично-громадську діяльність та композицію [3, сс. 187-191].

Докладну характеристику піанізму Ф. Мендельсона зустрічаємо в статті М. Забари «Фелікс Мендельсон та європейські фортепіанні школи першої половини ХІХ століття» [1], де автор відзначає класично-академічні смаки Ф.Мендельсона як засновника Лейпцизької консерваторії, які виконали функцію «збереження давніх традицій

виданих попередників у поєднанні з віхами «нової поетичної» доби», однак збірка «Пісень без слів» і в цій статті не знайшла належного висвітлення.

«Пісні без слів» Ф. Мендельсона – це збірка, що включає 48 творів, над якою композитор працював, починаючи з 1829-го і закінчуючи 1845 роком. Вона складається з восьми зошитів, п'єси розташовані в межах опусів – 19-102. Вони представляють собою оригінальний різновид романтичної фортепіанної мініатюри, який пізніше буде продовжений композиторами наступних поколінь різних фортепіанних шкіл. Ф. Мендельсон, таким чином, започатковує цей жанр у фортепіанній музиці.

Кожна пісня побудована переважно на розвитку одного типу фактури і відповідно одного художнього образу. Між різними зошитами немає суттєвих технічних чи жанрових відмінностей. Навпаки. Значна частина пісень без слів вирішені як прелюдії, в них використовуються фігурації, найбільш властивий жанру прелюдії тип викладу. В таких п'єсах головним завданням є досягнути плинності, текучості звучання (№№1, 13, 15, 19, 31, 37, 46).

Незалежно від типу фактури, провідну роль в кожній п'єсі відіграє мелодія, що або знаходиться зверху над акомпанементом, або пробирається між фігураціями, але так чи інакше виділяється на фоні співучості усієї фактури, нерідко три-чотирипластової (№7, 14, 25, 38). Іноді фігураційна фактура супроводу доповнюється елементами підголоскової поліфонії або синтетичної фактури (№№2,11).

Частина пісень без слів спираються на розвиток акордової фактури, в них використовується прийом репетиції, а також співставляються штрихи legato і staccato (№№3, 8, 10, 17, 20, 22, 24, 26, 27, 32, 34, 35, 36, 39, 42, 43, 45, 47).

Ще частина засновані на оспівуванні хоральної фактури, тяжіючи до лідертафель (№№4, 9, 16, 23, 28, 33, 40, 41, 44, 48). Частина – фігураційно-етюдні (№№5, 21).

Образний зміст збірки конкретизується у низці програмних назв, що допомагають студентам у створенні відповідного художнього образу («Солодкий спогад», «Жаль», «Мисливська пісня», «Довіра», «Пісня венеціанського гондольєра» (№№6,12, 29), «Втіха», «Втрачене щастя», «Арфа поета», «Апасіоната», «Ворсиста хмара», «Сум душі», «Народна пісня», «Втеча», «Травневий бриз», «Похоронний марш», «Ранкова пісня», «Весняна пісня», «Втрачені ілюзії», «Пісня за прядкою або Бджолине весілля», «Скарга пастуха», «Колискова», «Прощай», «Елегія», «Веселий селянин», «Віра»).

Особливе місце в збірці належить пісні №18, яка має назву «Дует», і під якою зазначено: «два голоси завжди мають бути підкреслені дуже чітко». В цій пісні є два голоси (високий і низький), які чергуються як питання/відповідь, представляючи собою скоріше діалог, ніж дует.

Поширений в збірці тип фігураційних пісень без слів (типу прелюдій) бачиться успадкуванням органного виконавства, яким Ф. Мендельсон займався безпосередньо. Програмні ж пісні без слів представляють собою тип нової, власне романтичної фортепіанної мініатюри. В них музичні теми переважно – яскраво жанрові і містять ознаки скерцо, баркароли, колискової, маршу, тарантели, елегії тощо.

Дуже часто пісні без слів розпочинаються вступом (як у пісні), який вирішений в іншій, ніж основна тема п'єси, фактурі, що безумовно є ще одним підкресленням ознак пісенного жанру.

Незважаючи на те, що пісні без слів є нескладними і можуть виконуватися як окремі п'єси, існує практика їх виконання як усієї збірки, повністю, зокрема, такими видатними піаністами як Даніель Баренбойм [11], Френк ван де Лаар (Frank van der Laar) [12], Даніель Гортлер (Daniel Gortler) [8], Марі Катрін Жиро (Marie-Catherine Girod) [9], Даніель Лаваль (Danielle Laval) [10] та іншими.

Скромний, безпретензійний, тим не менше, дуже цікавий жанр пісні без слів і його перше художнє втілення у збірці Ф. Мендельсона є особливо вартим уваги у педагогічному процесі. По-перше, на таких творах студенти опановують найпростіші типи фортепіанної фактури, по-друге, знайомляться з різноманітними жанрами (адже теми зазначених творів мають різні жанрові джерела, і це добре відчутно у виконанні¹). По-третє, простота фактури і технічних завдань (хоча й не завжди) дають змогу розвивати чистоту і досконалість звукової атаки, звукоутворення в цілому, навички ведення фрази, адже у таких випадках, коли нема за чим «приховати» недоліки виконання, студент «змушений тягнутися» до звукового ідеалу. Поза сумнівом, головною піаністичною якістю, яку допомагає розвинути виконання «Пісень без слів» є опанування вокалізованої, співучої манери гри на фортепіано, як похідної від співу. Таке змушує осмислювати музичну тканину з точки зору закономірностей вокального жанру, хоча й втілювати його при цьому засобами інструментального виконавства. Безумовно, «Пісні без слів» Ф. Мендельсона допомагають опановувати різні штрихи, різні типи фактури, набувати навичок володіння процесуальною музичною формою. Але головне – вони дають змогу отримувати справжню насолоду від їхнього виконання – не призначеного для великої концертної естради, а спрямованого на тихе, камерне, особисте або в сімейному колі задоволення, здобуття невимушеного, проте одночасно, дуже енергетично цілющого, арт-терапевтичного ефекту рівноваги, душевної гармонії, балансу психічних і емоційних реакцій як виконавця, так і слухача, що є таким важливим у наш непростий час.

¹ скерцо (5, 8), баркароли (6, 21, 29), балади (10), серенади (32), колискової (35)

Література:

1. Забара М. Фелікс Мендельсон та європейські фортепіанні школи першої половини XIX століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2013. Вип. 38. С. 30-46. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2013_38_5
2. Ільяшенко Т. Традиції Ф. Мендельсона в становленні жанру мініатюри у сучасній українській музиці. *Аспекти історичного музикознавства*. 2017. Вип. 10. С. 135-150. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2017_10_12
3. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис... д-ра мистецтвознав. 17.00.03, Київ, 2020. 519 с.
4. Лігус О. М. Стильовий поступ романтизму в українській фортепіанній музиці XIX – початку XX ст. (на прикладі еволюції жанру пісні без слів). *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. №34. С. 94–103. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.34.2016.158209>
5. Сидорець Т. Романтична фортепіанна мініатюра в контексті пошуку шляхів інтелектуалізації навчально-виховного процесу в класі фортепіано. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія : Педагогічні науки*. 2015. Вип. 139. С. 257-261. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2015_139_72
6. Шурдак М. І., Шурдак Л. Й. «Пісня без слів» ор.30 №3 Ф.Мендельсона: теоретичний та гармонічний аспекти. *Світ наукових досліджень: зб.наук.публікацій міжнародної мультидисциплінарної наукової інтернет-конференції (25-26 жовтня 2022 р)*. Тернопіль, 2022. Вип.13. С.165-167.
7. Юаньмей Лянь. Венеціанська сторінка музичної спадщини Ф. Мендельсона-Бартольді. *Культура України*. 2020. Вип. 67. С. 188-199. DOI: <https://doi.org/10.31516/2410-5325.067.19>
8. Felix Mendelssohn – Complete Songs without Words (Gortler). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=nFOPeI2gPaM>
9. Mendelssohn – Songs Without Words (Full) / Lieder Ohne Worte + P° (Cent.rec.: Marie-Catherine Girod). Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=8LG7mdOy4D8>
10. Mendelssohn – Songs without Words / Romances sans Paroles (reference recording: Danielle Laval). Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=pXvkp8x_eCE
11. Mendelssohn: Lieder ohne Worte I, Op. 19b: I. Andante con moto, BWV U86 «Sweet Remembrance». Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=k9DECfY-ZrE&list=OLAK5uy_n0UUnNjxWlkrI7Qj9Ohxgr3NTcVTrospo
12. Mendelssohn: Songs Without Words – Lieder Ohne Worte (Full Album)/ Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=CdDazqakigY>

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ У СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ БЕЗ ПОПЕРЕДНЬОЇ МУЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ

Шкоба В. А.

*заслужений працівник освіти України,
завідувач відділення музичного мистецтва та фізичної культури,
старший викладач кафедри музичного мистецтва
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради*

Павлюк Н. М.

*старший викладач постановки голосу кафедри музичного мистецтва
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»
Волинської обласної ради*

П'явка К. М.

*викладач акордеону циклової комісії народних інструментів
Комунальний заклад вищої освіти «Луцького педагогічного коледжу»
Волинської обласної ради,
м. Луцьк, Україна
аспірант кафедра педагогіки мистецтва та фортепіанного
виконавства імені Анатолія Авдієвського
Український національний педагогічний університет
імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

У сучасному освітньому просторі спостерігається тенденція до відкритості мистецьких навчальних закладів для ширшого горизонту кола студентів, зокрема тих, хто не має спеціальної початкової музичної підготовки. Це явище є водночас і викликом, і можливістю для викладачів музичних освітніх компонентів. З одного боку, перед ними постає завдання за короткий термін сформувати в студентів основні базові музичні навички. З іншого боку – розкрити їхній творчий потенціал і забезпечити повноцінну мистецьку підготовку на рівні професійних стандартів. [5, С. 150] Особливої уваги в цьому контексті потребує формування музичних здібностей, адже саме творчість є основою мистецького мислення та професійної самореалізації музиканта. Здобувачі освіти без музичної підготовки зазвичай вступають на навчання з певною кількістю труднощів: нерозвинене слухове сприймання, брак музичного словника, недостатня координація

рухів під час гри на музичному інструменті, відсутність базових знань із сольфеджіо та теорії музики. Водночас у багатьох з них спостерігається яскраво виражене емоційне сприйняття музики, інтонаційні можливості, щира зацікавленість у виконавстві, прагнення до самовираження. Такі особливості створюють підґрунтя для розвитку креативності та індивідуального стилю, що є важливими складовими музичних здібностей творчої особистості.

Тому важливим моментом для сучасного педагога є те, щоб він бачив у кожному студенті не лише об'єкт навчального впливу, а й носія потенціалу, який потрібно розвивати. Тому завдання педагога – не просто передавати знання, а створювати умови для виявлення та зміцнення внутрішніх ресурсів студента, зокрема інтересу, уяви, емоційності, здатності до імпровізації.

Одним з найважливіших аспектів музичної творчості є музична імпровізація. Саме імпровізаційні навички забезпечують безпосередню та спонтанну експресію музичних ідей. Музична імпровізація включає в себе процеси створення нових музичних фраз, ритмів і гармоній в режимі реального часу без попередньої підготовки. В контексті підліткового віку, коли розвиток творчих здібностей є критично важливим. [1] Як наслідок, музична імпровізація стає вагомим інструментом для стимулювання індивідуального креативного потенціалу. Саме тому, роль музичної імпровізації в розвитку творчого потенціалу підлітків, а також методи, які можуть бути застосовані для ефективного впровадження імпровізаційної практики в освітній процес є особливо актуальним моментом, на який важливо вказати. Формування творчих якостей у студентів без музичної підготовки вимагає гнучких і водночас послідовних педагогічних стратегій. Серед найбільш ефективних методів варто виділити наступні. По перше, особистісно – орієнтоване навчання. Принцип індивідуалізації дає змогу вибудувати навчання на основі сильних сторін студента. Наприклад, якщо студент має хороше відчуття ритму, навіть без нотної грамотності, цей аспект можна розвивати через ритмічні вправи, тілесну перкусію, роботу з ударними інструментами. Завдяки цьому студент отримує перший успіх, що мотивує до подальшого навчання та саморозвитку. Імпровізація – надзвичайно ефективний інструмент розвитку музичних здібностей. Вона не вимагає глибоких теоретичних знань, натомість ґрунтується на внутрішньому слуху, асоціативному мисленні, емоційному відгуку. Викладач може запропонувати студентам створити музичний діалог, ритмічну казку, варіації на задану тему – усе це сприяє формуванню індивідуального музичного висловлювання.

На початкових етапах велике значення має навчання через слухання. Студенти вчаться розрізняти характер звучання, динаміку, фразування, стиль. Прослуховування якісних записів та їх обговорення сприяють не лише естетичному розвитку, а й закладенню основ виконавського мислення. Наслідування – перший крок до інтерпретації, і його не слід

недооцінювати. Також цікавим у навчальній діяльності можна розглядати музично-педагогічну гру, яка активізує увагу, уяву, мислення. У грі студент почувається вільніше, відкритіше, готовим до експерименту. Вправи на розпізнавання емоцій у музиці, розподіл звуків за висотою, імітація природних звуків на інструменті – усе це стимулює творчу активність.

Сучасний студент та викладач не може обійти використання різноманітних цифрових технологій. Музичні застосунки, інтерактивні програми, віртуальні клавіатури, онлайн-секвенсори – усе це допомагає студентам швидко адаптуватися до музичної мови, працювати з ритмом і гармонією, створювати прості музичні композиції навіть без нотної грамотності. Також можемо розглянути і проєктний метод, який дозволяє здобувачам освіти створити власний міні-твір, самостійно або із з допомогою педагога зробити аранжування знайомої мелодії або підготувати імпровізований виступ. Це стимулює самостійність, критичне мислення, креативність і формує відповідальність за результат. Усі ці методи сучасний викладач може застосовувати у своїй професійній діяльності щодо сучасної студентської молоді. Саме викладач відіграє центральну роль у пробудженні та розвитку музичної творчості у студентів без підготовки. Його завдання – не нав'язувати готові шаблони, а допомогти студенту знайти власний шлях, власне бачення. Атмосфера підтримки, заохочення, розуміння має бути основою педагогічного процесу. Надзвичайно важливим є також емоційний контакт – саме він створює основу для довіри, без якої творчість неможлива. Знайти психологічний підхід, врахувати усі вікові, психологічні, фізичні можливості студента допоможуть полегшити та подолати навчальний процес студента без музичної підготовки.

Підсумувавши, можна визначити, що формування музичних здібностей у студентів без попередньої музичної освіти – процес складний, але вкрай важливий для сучасної мистецької педагогіки. Він вимагає від викладача гнучкості мислення, педагогічного такту, вміння адаптувати зміст навчання до рівня й потенціалу кожного здобувача освіти. Застосування сучасних методик, орієнтація на особистість студента, стимулювання його активності та креативності – запорука успішного включення початківця в світ професійної музики. Головне – вірити в здібності кожного й будувати навчання на довірі, натхненні й співтворчості.

Література:

1. Денисюк І. Музична імпровізація: від учителя до учня. *Мистецтво та освіта*. Випуск 2, 2016 С. 18–21
2. Твердохліб Н. Імпровізація як один із видів розвитку креативності майбутніх учителів музичного мистецтва в педагогічних коледжах. *Молодий вчений*. Випуск 39, 2016, С. 502–506

3. Higgins, L. Improvisation as Ability, Culture, and Experience. *Music Educators Journal*, 28, 2016, Page 28–34.
4. Педагогічна творчість і майстерність: хрестоматія. укл. Н.В.Гузій. Київ, 2000. 168 с.
5. Подоляк Л.Г., Юрченко В.І. Розвиток творчого потенціалу майбутніх фахівців. *Психологія вищої школи: навч. посіб. для магістрів і аспірантів*. Київ, 2006. С. 149 – 153.
6. Фрицюк В. А. Формування креативності майбутніх учителів музики : дис. ... канд. пед. наук : 13.0004 . Вінниця, 2004. 224 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-73>

ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРИ І МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ОСВІТА

Шрамко О. І.

*кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри музикознавства, інструментальної
та хореографічної підготовки
Криворізький державний педагогічний університет
м. Кривий Ріг, Україна*

Стрімкий розвиток цифрових технологій у XXI столітті докорінно трансформує життєвий світ людини і суспільства. Глобальна діджиталізація сучасної культури торкнулася усіх її сфер, у тому числі мистецтва та мистецької освіти. При цьому діджиталізація виступає не лише як технологічне явище, а, насамперед, як нова форма мислення, сприйняття і взаємодії з мистецьким простором. Мистецтво стає мобільним, віртуальність робить його доступним у будь-який момент та з будь-якої точки світу.

Ці трансформації безпосередньо впливають і на підготовку фахівців у сфері мистецької освіти, зокрема, музично-педагогічної, адже традиційні підходи до підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва зазнають суттєвих змін. У нових умовах студенти і вчителі мають не лише орієнтуватися щодо традиційних форм мистецтва, його сучасних тенденцій, а й активно взаємодіяти з цифровим контентом, створювати його, володіти візуальною грамотністю та навичками мультимедійної комунікації.

Сьогодні цифрова культура виступає безперервним контекстом освітнього процесу – доступ до віртуальних музеїв, онлайн-виставок і онлайн-концертів, відеоуроків і майстер-класів, програмного забезпечення для композиції та аранжування, додатків STEAM, цифрових нотних бібліотек, популярних платформ (Facebook, Twitter,

YouTube, Spotify, Instagram, TikTok тощо), потокових сервісів (Google Play, Rhapsody, iHeartRadio, Amazon Prime Music, iTunes music та ін.), платформ штучного інтелекту (Chordify, Melodics, Yousician) створює необмежений інструментарій музично-педагогічної творчості.

До освітнього процесу підготовки вчителя музичного мистецтва активно впроваджуються сучасні цифрові технології з використанням таких інструментів, як відеоредактори, нотно-музичні редактори, цифрові тренажери; популярні платформи для дистанційного навчання (Moodle, Zoom, Google Classroom); віртуальні студії та ресурси для інтерактивного навчання.

Ці технології дозволяють підвищити ефективність освітнього процесу, забезпечити індивідуалізацію та персоналізацію навчання, враховуючи темп, стиль та особистісні потреби студентів. Безперечно, що для майбутнього педагога-музиканта оволодіння фахово спрямованими цифровими компетенціями «відкриває нові перспективи для будовування власної траєкторії самовираження та самореалізації у музично-педагогічній діяльності». [2, с. 37]. До значних переваг діджиталізації музично-педагогічної освіти слід також віднести необмежений доступ до мистецького і мистецько-освітнього контенту, формування нових освітніх форматів, розширення можливостей інклюзивності, відкритість музичного культурного продукту, розвиток самостійності та відповідальності студента.

Разом з тим не варто ігнорувати і негативні моменти, що супроводжують сучасний процес діджиталізації і потребують особливої уваги. Серед них: цифрова залежність і втрата живої комунікації, технічна нерівність доступу до ресурсів, потреба в адаптації педагогів і студентів до нових цифрових умов.

Ці виклики ставлять перед вищою школою нові вимоги щодо формування компетентнісної сфери майбутнього вчителя музичного мистецтва, яка має включати:

цифрову компетентність (володіння ІКТ, онлайн-інструментами);

креативну компетентність (здатність до створення власного контенту);

мультикультурну та комунікативну компетентність (уміння спілкуватися і взаємодіяти у глобальному середовищі);

рефлексивну компетентність (критичне осмислення освітнього процесу та власної діяльності).

Діджиталізація сучасної музичної культури і музично-педагогічної освіти – це не просто технологічна еволюція, а нова культурна і художньо-освітня парадигма, що потребує перегляду змісту, форм та методів навчання. Вочевидь, що перспективи музично-педагогічної освіти у найближчому майбутньому будуть напряму залежати від впровадження різноманітних форм гібридного навчання (поєднання онлайн з офлайн) та трансдисциплінарних підходів (наприклад, STEAM як інтеграція мистецтва з наукою та технологіями), а також розвитку

віртуального мистецтва (VR/AR технології) і глобальної мистецької колаборації. Слід також врахувати стрімке удосконалення штучного інтелекту і необхідність грамотного володіння його можливостями. Адже за висновками науковців, «найбільш радикальні зміни у методиці музичної освіти на різних рівнях очікують від впровадження програм із використанням штучного інтелекту» [1, с. 9].

І все ж опанування цифровими технологіями ніколи не замінить традиційні художні цінності та усталені методики оволодіння музичним мистецтвом. Тому нову якість професійної підготовки педагога-музиканта буде створювати поєднання традицій та інновацій. Лише такий синтез здатний формувати творчу, конкурентоспроможну особистість епохи діджиталізації.

Література:

1. Кишакевич Б., Кишакевич С., Стець Г. Сучасні тенденції цифровізації музичної освіти. *Академічні візії*. 2024. Вип. 27. С. 1–10. <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/888>
2. Растрігіна А. М. Інтеграція цифрових технологій у мистецький освітній простір ВНЗ. *Наукові записки. Серія «Педагогічні науки»*. 2018. Вип. 163. С. 32–39.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-74>

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ФЕНОМЕН СУЧАСНОЇ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В ІНДУСТРІЇ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ: ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ «ОЙ У ЛУЗІ ЧЕРВОНА КАЛИНА» С. ЧЕРНЕЦЬКОГО

Щербіна І. В.

*кандидат мистецтвознавства, доцент, Ph.D.,
доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини
м. Умань, Україна*

Удосконалення процесу підготовки викладача мистецьких дисциплін у ВНЗ відповідно тенденціям розвитку художньо-естетичних цінностей та творчої діяльності в галузях культури і мистецтва, завжди було і залишається актуальним. Підвищення фахової компетентності педагога музичної освіти, зокрема в модусі вивчення етнокультурної спадщини, сучасної музики та нових парадигм жанрової диверсифікації сьогодення – є одним з факторів його професійного зростання щодо удосконалення процесу виховання молоді відповідно сучасним

тенденціям розвитку світової та вітчизняної культури художньої творчості.

Нині учнівська і студентська молодь знаходиться у безмежному полікультурному інформаційному полі, серед яких, переважна чисельність – рекламно-комерційні музичні вироби сумнівної цінності. Тому природньо, що недостатня компетентність керівників музичних колективів і вчителів музики в сучасних тенденціях: збереження етнокультурного спадку засобами синтезу традиції та інновації; злиття академічної та популярної культури; розвитку виконавського мистецтва та інтерпретації художніх творів (HIP, традиційне, креативне, експериментальне) – гальмує процес художньо-естетичного виховання і підвищення загальної культури молодого покоління в модусі: зниження інтересу до академічного вивчення світової скарбниці музичного мистецтва; сприяння наслідуванню, так званої «кіч»-виконавської творчої самореалізації.

Наслідком путінського «V-, Z-рашизму», спрямованого на фізичне знищення українського народу – є активізація духовно-генетичного відродження етно-традиційних складових на рівні підсвідомого семантичного усвідомлення:

– стародавнього заклику українських козаків «Гей будьмо», як нащадків і берегині сакральності мови санскриту (संस्कृतम्), в модусі самоідентичності: «Слава Україні», «Героям Слава», «Все буде Україна», «Суверена Україна» (युकेन इति, де «यु» – «Ю» або «य» – «у» від скороченого «यात्रा» – «тур у значеннях: ім'я особи, назва укріпленого поселення або річки, різновид надзвичайно сильного бика або козла», а «क्रेन» – «журавель, пристрій, система/будова механізму/громади/держави...», «क्रे» – «край», «न» – «н», «на», इति – так далеко; хінді: युकेन – Україна, यात्रा – подорож»; семантика назви за санскритом – потужна держава мандрів...) [1, с. 14-28, 34, 269, 293, 595-600; 2, с. 2-5, 8-14, 28-38, 269];

– прояву «Духу нації» в контексті універсально-зрозумілого оприлюднення принципів свободи та волі, зокрема засобами художньо-творчої діяльності в сферах культури, мистецтва і просвіти. Масові професійні та аматорські флешмоби, чисельні виконавські інтерпретації української народної та авторської музики як Гімн Січових стрільців «Ой у лузі червона калина» С. Чернецького (1914) – є феноменом прояву: самовідданості та компетентності українців захистити незалежність і безпеку країни [3-5]; світова підтримка українського народу в його героїчній боротьбі проти військового терору росіян та звільнення окупованих територій від «путінського режиму» [6-7] ...

Наприклад: на гуманітарну підтримку України, учасники легендарного британського рок-гурту «Pink Floyd» у творчій співпраці з лідером українського гурту «Бумокс» А. Хливнока, презентували кліп «Hey Hey Rise Up» («Гей, гей, вставай») [8] у традиційному

виконавському напрямку музичного руху «World music», а саме в модусі поєднання та модифікації органічного синтезу кількох протилежних жанрів, стилів і традиційних культур виконавства:

- вступ ґрунтується на НІР-відтворенні звуків війни, які є символом вторгнення держави-агресора і яскраво характеризують сутність російських миротворців через візуалізацію результатів «освобождения» російськомовного населення на території суверенної України;

- усереднена модель багатоголосного виконавського фольклоризму заспіву «Ой у лузі червона калина» а capello (обробка А. Авдієвським для мішаного складу Українського народного ансамблю пісні і танцю ім. Г. Верьовки з академічно-узагальненою народною манерою співу) – семантично пробуджує генетичну пам'ять трагічно-кровоного минулого та наголошує на актуальності оперативного єднання в модусі розв'язання проблем оборони України;

- солоспів «Ой у лузі червона калина» носія музичної культури ТеО і збройних сил України А. Хливнюка з рок-стилізованим інструментальним супроводом Pink Floyd (гітарист і мультиінструменталіст Д. Гілмор, барабанщик Н. Мейсон, бас-гітарист Г. Пратт, клавішник Н. Соні) – це художньо-творча реалізація суспільного протесту (рок-стиль) та єднання сил і волі (солоспів) в модусі: негативного ставлення щодо терористичного нав'язування «руського мира» громадянам багатонаціональної України; забезпечення умов щодо захисту, перемоги та відродженню універсальних цінностей світової спільноти відповідно сучасним реаліям небезпечного порушення/знищення територіальної цілісності, життєдіяльності та благополуччя Суверенної України.

Безперечно, музичний твір С. Чернецького «Ой у лузі червона калина» став світовим символом боротьби мирної демократичної країни проти російської агресії та звучить не лише традиційно та мовою оригіналу [9-10], а і має різнобарвне виконавсько-інтерпретаційне переосмислення семантики художнього образу гімну Січових стрільців в контексті безмежності багатомовно-артикуляційної вокальної [11] та інструментальної [12-13] репрезентації в модусі жанрово-стилістичної палітри музичного руху «World music» з елементами етно-традиційних особливостей регіональної культури виконавця [14-15]. При цьому слід зазначити, що саме популяризація етнічної музики народів України представниками вітчизняного музичного руху «World music» в світовій музичній індустрії [16], зокрема на щорічному міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення» (переможці: 2004, Руслана, «Дикі танці», етно-рок; 2016, Джамала «1944», етно-джаз; 2022, Kalush Orchestra, «Стефанія», етно-реп) – нині сприяє хвилі розширення брами ознайомлення, визнання та цілеспрямованого вивчення української музичної культури в різних куточках світу, як своєрідної реакції світової спільноти на російське воєнне вторгнення в Україну.

феномен виконавського мистецтва в модусі художньо-естетичного виховання молоді, відповідно новим парадигмам сучасного музичного мистецтва і етнокультурної спадщини, засобами вивчення творчих здобутків провідних діячів сучасної міжкультурної комунікації в індустрії популярної музики – потребує комплексного культурологічного і музикологічного дослідження в контексті впровадження результатів у процес професійної підготовки музиканта, зокрема викладача мистецьких дисциплін загальноосвітніх і вищих навчальних закладів.

Література:

1. Наливайко С. І. Індоевропейські таємниці України. Київ : Просвіта, 2004. 441 с.
2. Наливайко С. Таємниці розкриває санскрит. Київ : Просвіта, 2000. 288 с.
3. Ой, у лузі червона калина/Oy, U Luzi Chervona Kalyna. YouTube: Tempostudio. Aerial video, 10.04.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=rqu4aMK1jJo&list=RDrsodZcdcR8s&index=2&ab_channel=Tempostudio.Aerialvideo
4. Ой у лузі червона калина. YouTube: Національної академії Держприкордонслужби України, 08.05.2022. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=bqvQDoWNnJA>
5. Умань стрім. Впізнали пісню? TikTok: umanstream, 11.05.2022. URL : <https://www.facebook.com/umanstream/videos/966693630633411/>
6. Thousands of Estonians Sing “Oi u luzi chervona kalyna” to Support Ukraine. YouTube: Estonia Sings for Ukraine 23.05.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=iWSMdxAxW3c&ab_channel=EstoniaSingsforUkraine
7. Ukrainian song «Oi u luzi chervona kalyna» | Opera singers at Žalgiris arena. YouTube: LNOBT 15.07.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=6yVzaxANUxw&ab_channel=LNOBT
8. Pink Floyd – Hey Hey Rise Up (feat. Andriy Khlyvnyuk of Boombox). YouTube: Pink Floyd, 07.04.2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=saEpkcVi1d4>
9. Ой у лузі червона калина. Запис 1925 року (перший запис). Гімн Українських січових стрільців та УПА. YouTube: Українське Слово, 08.05.2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UFYSUtJ4gV0>
10. Хор імені Г. Верьовки – «Ой, у лузі червона калина». Концерт до 80-ти річчя НПМ Україна 2023 рік. YouTube: Veryovka, 01.02.2024. URL : https://www.youtube.com/watch?v=_2sGM44_0M&ab_channel=Veryovka
11. Oy U Luzi Chervona Kalyna – Europe Remix Ой, у лузі червона калина MARLAINE марлен Європа ремікс. YouTube: Marlaine Maas, 29.03.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Wv5qYSt_BL4

12. Гімн січових стрільців «Червона калина» щодня грають дзвони Михайлівського собору. YouTube: Факти ICTV, 03.05.2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tmZdBTVOJVk>
13. «Ой, у лузі червона калина...». YouTube: QAYNARINFO, 21.04.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=4fhYmowYI3g&ab_channel=QAYNAR%C4%B0NFO
14. «Ой, у лузі» грузинською. Це неймовірно! YouTube: 5 канал, 29.03.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=IYVpoarCRT8&ab_channel=5%D0%BA%D0%B0%D0%BD%D0%B0%D0%BB
15. Support for Ukraine – Georgian performance | ой у лузі червона калина | Oy u luzi chervona kalyna. YouTube: SEED Georgia 27.12.2022. URL: https://www.youtube.com/watch?v=SLD_2iY7lCI&ab_channel=SEEDGeorgia
16. Щербіна І. Українське «етно» в контексті світового музичного руху «world music» Молодь, освіта, наука та мистецтво = Youth, education, science and art: матер. міжнар. науково-практичний конф. (25–26 листопада 2021). Умань: Візаві, 2021. С. 147-151.

ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ТА ЄВРОПИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-75>

ВПЛИВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ФОРМУВАННЯ ПАТРІОТИЧНИХ ЦІННОСТЕЙ У МОЛОДІ

Кротік Б. І.

*студент I курсу магістратури факультету культури і мистецтв
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

Косаковська Л. П.

*кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хореографії
Волинський національний університет імені Лесі Українки
м. Луцьк, Україна*

Національна культура України є справжнім скарбом, який дбайливо зберігали попередні покоління й передали нам як безцінну спадщину для усвідомлення власної самобутності, етнічної належності та унікальності українського народу. Протягом століть Україна перебувала під гнітом різних держав, які зазіхали як на її територіальну цілісність, так і на духовну спадщину. Проте впродовж усієї історії українці незламно боролися за свободу, гідність і незалежність [1, с. 160-163].

Це історичне минуле стало підґрунтям для глибокого усвідомлення важливості національної культури як основи єдності та самоповаги українського народу.

У цьому контексті важливою складовою національного мистецтва є хореографія. Вона має надзвичайну силу впливу на свідомість молоді – як через емоційність танцю, так і через його здатність передавати глибинні смисли й символи народної культури.

Хореографічне мистецтво виконує важливу функцію у формуванні національної самосвідомості молодого покоління. Завдяки участі в танцювальних колективах і заходах у молоді розвивається почуття патріотизму, любов до Батьківщини, інтерес до народних традицій, звичаїв та глибока повага до культурних цінностей свого народу. На думку Г. М. Падалки, мистецтво загалом покликане показати цінність людського існування, протистояти впливу технократичного мислення та надмірно прагматичного, утилітарного підходу до життя [2].

Таким чином, через мистецтво молода людина не просто споживає культурний продукт, а глибоко проживає його, формуючи духовний і патріотичний світогляд.

Значення патріотичного виховання в житті особистості наголошується і в педагогічній спадщині.

Так, В. О. Сухомлинський визначає патріотичне виховання як ту частину духовного життя людини, що проникає в кожну сферу її пізнання, діяльності, прагнень, симпатій та антипатій у процесі становлення особистості [3, с. 37].

Це формує розуміння патріотизму як цілісної внутрішньої якості, яка охоплює весь духовний досвід людини.

У різних джерелах поняття «патріотизм» трактується по-різному. Наприклад, Великий тлумачний словник сучасної української мови подає це поняття як глибоку любов до рідної землі, відданість своїй країні та народові, а також готовність її захищати. У цьому ж словнику зазначено, що патріот – це людина, яка відчуває сильний зв'язок із Батьківщиною, віддана своєму народові й готова на самопожертву заради нього [4, с. 894].

Отже, патріотизм – це не лише почуття, а й готовність до дій, і саме мистецтво здатне плекати таке усвідомлення через емоційний вплив.

У сучасних умовах розбудови незалежної української держави особливої ваги набуває збереження мови, традицій і глибоке розуміння власного культурного коріння.

Усе це є фундаментом національної ідентичності, і залучення молоді до хореографічного мистецтва сприяє зміцненню цього підґрунтя.

Національно-патріотичне виховання покликане дати новий поштовх до духовного оновлення суспільства, становлення громадян, здатних мислити відповідально, дотримуватися моральних та правових норм, поважати гідність людини та активно розвивати національну свідомість [5, с. 175].

Саме хореографія може стати тим містком, що поєднує глибокі національні смисли з формою естетичного переживання.

Метою національно-патріотичного виховання є: «становлення самодостатнього громадянина-патріота України, гуманіста і демократа, готового до виконання громадянських і конституційних обов'язків, до успадкування духовних і культурних надбань українського народу, досягнення високої культури взаємин, формування активної громадянської позиції, утвердження національної ідентичності громадян на основі духовно-моральних цінностей Українського народу, національної самобутності».

У цьому контексті хореографічне мистецтво виступає не просто формою художнього самовираження, а потужним засобом виховання, здатним передавати молоді глибокі національні цінності. Через мову руху, ритму і традиційного змісту танець формує емоційний зв'язок з

Батьківщиною, зміцнює відчуття приналежності до свого народу та пробуджує справжню любов до України.

Література:

1. Мерлянова О. А. Роль патріотизму у виховному процесі дитячо-юнацького хореографічного колективу. *Інноваційна педагогіка*. 2019. № 19. С. 160–163.
2. Падалка Г. М. *Педагогіка мистецтва: теорія і методика мистецьких дисциплін*. Київ : Освіта України, 2008. 274 с.
3. Сухомлинська О. В. *Духовно-моральне виховання дітей та молоді: загальні тенденції й індивідуальний пошук*. Київ, 2006. 37 с.
4. *Великий тлумачний словник сучасної української мови* / уклад. і гол. ред. В. Т. Булес. Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. 1440 с.
5. Журавко Т. В. Патріотичне виховання дітей дошкільного віку: теоретичний аспект. У: *Наука. Освіта. Молодь. Умань – 2017 : матеріали Десятої Всеукраїнської студентської наукової конференції з міжнародною участю* (м. Умань, 27 квіт. 2017 р.) : у 3 ч. / редкол.: В. В. Сокирська [голов. ред.] та ін. Умань, 2017. Ч. 1. С. 175–177.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-76>

ENGLISH FOR CHOREOGRAPHERS: THE KEY ASPECTS

Yurko N. A.

*Senior Lecturer at the Department of Ukrainian and Foreign Languages
Ivan Boberskyi Lviv State University of Physical Culture*

Vorobel M. M.

*PhD in Pedagogy, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Languages
Ivan Boberskyi Lviv State University of Physical Culture*

Kalymon Yu. O.

*PhD in Philology, Associate Professor,
Associate Professor at the Department of Ukrainian and Foreign Languages
Ivan Boberskyi Lviv State University of Physical Culture
Lviv, Ukraine*

Language learning has transformed significantly over the past decade. As language learning evolves, there's a growing focus on developing soft skills alongside traditional grammar and vocabulary. Communication, empathy, and emotional intelligence are becoming vital parts of language education.

These skills not only help learners navigate conversations but also aid in developing cultural competence and improving global networking capabilities [1].

Speaking a second language can help to improve students' ability to see things from another perspective. In turn, this can have a positive impact on their communication skills. In addition, the practice of academic skills involved in language study, such as active listening, can improve learners' communication skills in their everyday lives.

When using English, students are likely to converse with people who are different from themselves. It is important for learners to be able to understand and appreciate different perspectives and world views. These differences go beyond those of national cultures – students might have to interact and collaborate with people from different age groups, different industries and expertise, different socioeconomic backgrounds, and those who belong to different interest groups [2].

Learners of a second language exhibit more creativity in problem-solving and flexibility than their monolingual peers. This could be the result of the thought processes involved in language learning. Researchers across different studies have found that studying a language seems to unlock students' creative abilities in various artistic fields, namely in choreography.

Choreography is the art of creating and arranging dances. The word derives from the Greek for “dance” and for “write.” The composition of dance is creative in the same way in which the composition of music is. The notation of dance, however, is a work of analysis and reporting, performed generally by people other than the choreographer, in language or signs that may well not be understood by the creator [3].

English is the universal language of dance, and knowing the vocabulary allows dancers to communicate effectively with instructors and other dancers from around the world. Dance vocabulary refers to the specific terms and phrases used in dance to describe movements, positions, and techniques. It allows dancers to communicate with each other, understand choreography, and execute movements with precision.

Although great deal of attention have long been paid to various issues of language learning [4; 5; 6; 7; 8; 9; 10], there is a necessity of detailed focus on the key aspects of English for choreographers, thus becoming the purpose of the study. Due to the comparative analysis of the internet resources [1; 2; 11; 12; 13], the following main features of English for choreographers have been revealed.

It is important to understand some basic dance terms that are used across different styles of dance. These terms provide a foundation for dancers to communicate and understand the movements they are performing. In order to understand and execute dance movements correctly, dancers must have knowledge of the different body parts involved in dance, including feet, legs, arms, hands, head, and torso.

Dancers must also be familiar with the different directions used in dance. These directions help dancers navigate the space around them and execute movements accurately. Some common directions used in dance include front, back, side, up, down, and diagonal. Positioning is another important aspect of dance vocabulary. It refers to the placement of the body in relation to other dancers or objects on stage. Common positioning terms include center stage, stage left, stage right, upstage, and downstage.

Ballet has its own unique vocabulary that is essential for dancers studying this classical dance form. Ballet positions, steps, and techniques are all part of the language of ballet. Some common ballet positions include first position, second position, third position, fourth position, and fifth position.

Modern dance is a more fluid and expressive style of dance that emerged in the early 20th century as a reaction to the rigid structure of ballet. It has its own vocabulary that reflects its unique movement qualities. Some common modern dance styles include Graham technique, Cunningham technique, and Horton technique. Modern dance techniques include contraction, release, fall and recovery, and suspension.

Jazz dance is a high-energy dance style that combines elements of ballet, modern dance and rhythms. It has its own vocabulary that reflects its dynamic and rhythmic qualities. Some common jazz dance styles include Broadway jazz, lyrical jazz, and funk jazz. Jazz dance techniques include isolations, kicks, turns, and leaps.

Tap dance is a percussive dance style that uses the feet to create rhythmic patterns and sounds. It has its own vocabulary that reflects its unique sound and movement qualities. Some common tap dance steps include shuffle, flap, ball change, and time step. Tap dance rhythms include single time step, double time step, triple time step, and wing.

Hip hop dance is an urban dance style with its own vocabulary that reflects its street dance origins and cultural influences. Some common hip hop dance styles include breaking, popping, locking, and krumping. Some common hip hop dance techniques include popping, locking, waving, and tutting.

To sum up, English has become an essential tool for international communication and has many skills that are crucial to learners' employability in a landscape where new jobs and tasks are constantly being created. Language learning skills help learners in all areas of their lives, improving their mental abilities, problem-solving and decision-making, and enriching their personal, social and professional relationships.

English, as a global lingua franca, offers a rich lexicon for describing the myriad forms and movements within dance, facilitating communication and learning across cultures. Dance vocabulary allows choreographers to communicate their ideas to dancers and create dances. It also allows dancers to understand and execute the movements and steps required in a piece of choreography. English provides the necessary linguistic tools to articulate the subtleties of movement, emotion, and rhythm in choreography.

References:

1. Language Learning Trends for 2025: What's New and What's Next? *International Language Centres*. URL: <https://ilcentres.com/post/language-learning-trends-for-2025-whats-new-and-whats-next> (accessed 21.04.2025)
2. Ten trends and innovations in English Language Teaching 2024. *British Council*. URL: <https://www.britishcouncil.org/voices-magazine/trends-and-innovations-english-language-teaching-2024> (accessed 21.04.2025)
3. Choreography. *Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/choreography> (accessed 21.04.2025)
4. Yurko N. A., Kalymon Yu. O., Vorobel M. M. Arts and English: the mutual advantages. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (16-18 червня, 2023 р., с. Світязь). Львів – Торунь: Liha-Pres. 2023. С. 336–339. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-96>
5. Yurko N., Vorobel M., Kalymon Yu. English idioms about art: meaning of the widespread phrases. *Синтез мистецької науки, освіти і творчості в Україні та глобальному культурному просторі (до 150-річчя з дня народження Августина Волошина)* : матеріали I Міжнар. наук.-практ. конф. (18–19 березня, 2024 р., м. Ужгород). Ужгород: AKiM. 2024. С. 66-68.
6. Воробель М. М., Романчук О. В., Сторонська О. С., Калимон Ю. О., Юрко Н. А. Роль неформальних освітніх практик в сучасному освітньому просторі України. *Педагогічна Академія: наукові записки* (9). 2024. <https://doi.org/10.5281/zenodo.13385449>
7. Yurko N., Romanchuk O., Danylevych M., Vorobel M., Kalymon Yu. (2024). Professional organizations in tourism, leisure and recreation. *Інноваційна педагогіка*, 2(71), 126-134. <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2024/71.2.24>
8. Yurko N., Romanchuk O., Kholiavka V., Danylevych M., Vorobel M., Kalymon Yu., Protsenko U., Styfanyshyn I. Economics of international travel and tourism: the specialised dictionaries. *Grail of Science* (41). 2024. Pp. 91-99. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.05.07.2024.011>
9. Yurko N., Romanchuk O., Kholiavka V., Vorobel M., Kalymon Yu., Protsenko U., Styfanyshyn I. English for economics: the current online resources. *Grail of Science* (40). 2024. Pp. 141-149. <https://doi.org/10.36074/grail-of-science.07.06.2024.016>
10. Yurko N., Romanchuk O., Vorobel M., Kalymon Yu., Styfanyshyn I. Componential analysis of English terms in athletics. *Закарпатські філологічні студії* 2(34). 2024. С. 90-94. <https://doi.org/10.32782/tps2663-4880/2024.34.2.15>

11. Language in Dance Class. *Nicole Perry*. URL: <https://nicoleperry.org/blog/2022/12/28/language-in-dance-class> (accessed 21.04.25)
12. Lesson: Integrating Dance into English Language Arts. *KNILT*. URL: https://knilt.arcc.albany.edu/Lesson:_Integrating_Dance_into_English_Language_Arts (accessed 21.04.25)
13. The Vocabulary of English Dance and Movement. *5 Minute English*. URL: <https://5minuteenglish.com/the-vocabulary-of-english-dance-and-movement/> (accessed 21.04.25)

НОТАТКИ

МАТЕРІАЛИ
X Міжнародної науково-практичної конференції

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

23–25 травня 2025 р.,
с. Світязь Шацького району Волинської області

Підписано до друку 15.05.2025. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.
Умовно-друк. арк. 14,65. Тираж 100. Замовлення № 0525-050.
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.