

МІЖНАРОДНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА

МАТЕРІАЛИ

II Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-конференції молодих учених, студентів, аспірантів

СУЧАСНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

27 березня 2025 р.

ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ КОМІТЕТ:

Кравець Ніна Вячеславівна – декан факультету мистецтва і дизайну, Міжнародний гуманітарний університет;

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна – доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет;

Мельник Юлія Павлівна – кандидат політичних наук, доцент кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних дисциплін, Міжнародний гуманітарний університет;

Каплун Тетяна Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури, Міжнародний гуманітарний університет;

Петухова Тетяна Анатоліївна – кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри дизайну, Міжнародний гуманітарний університет;

Токарев Олександр Віталійович – професор, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки художників України, член Правління Національної спілки кінематографістів України;

Лупій Ярослав Васильович – народний артист України, професор, завідувач кафедри «Кіно і телебачення», Міжнародний гуманітарний університет;

Охманюк Віталій Федорович – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки;

Русаков Сергій Сергійович – кандидат філософських наук, доцент, директор, Навчально-науковий інститут філософії та освітньої політики Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.

Сучасний гуманітарний та мистецтвознавчий дискурс :
С 91 матеріали II Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-конференції молодих учених, студентів, аспірантів. 27 березня 2025 р. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2025. 172 с.

ISBN 978-966-397-504-7

У збірнику представлено стислий виклад доповідей і повідомлень, поданих на II Всеукраїнську науково-практичну Інтернет-конференцію молодих учених, студентів, аспірантів «Сучасний гуманітарний та мистецтвознавчий дискурс», яка відбулася 27 березня 2025 р.

УДК 001.83:001.2"313"(062.552)

© Міжнародний гуманітарний університет, 2025

© Волинський національний університет імені Лесі Українки, 2025

© Український державний університет

імені Михайла Драгоманова, 2025

ISBN 978-966-397-504-7

ЗМІСТ

НАПРЯМ 1. ГУМАНІТАРНІ НАУКИ

СЕКЦІЯ 1. ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ФЕНОМЕНІВ ТА ПРОЦЕСІВ СУЧАСНОСТІ

Мистецтво в контексті культури інформаційного суспільства
Дарюга Едуард Васильович..... 9

Вплив соціальних стереотипів на прийняття життєвих рішень
**Єрмакова Світлана Станіславівна,
Іванова Оксана Станіславівна 13**

Феномен материнства в сучасному українському суспільстві
Зайцева Марія Володимирівна 17

Субкультура як засіб самовираження сучасної української мови
Калініна Аліса Геннадіївна..... 20

Штучний інтелект у контексті вирішення задач
філософських зомбі
Ляшко Сергій Валерійович 22

СЕКЦІЯ 2. ІСТОРИЧНІ ПОДІЇ: АНАЛІЗ І ВИСНОВКИ

Формування західної та східної діаспори
наприкінці XIX початку XX ст.
**Дмитренко Кирило Любомирович,
Окішор Катерина Михайлівна 25**

Інституції демократії доби Гетьманщини у державницькій
діяльності Б. Хмельницького та П. Орлика
Єпур Катерина Андріївна, Єременко Костянтин Віталійович.. 27

Голодомор в Україні та його наслідки 1932–1933 років
Коротков Євгеній Дмитрович, Чубанова Юлія Дмитрівна 32

СЕКЦІЯ 3. ПОЛІТИКА В МИНУЛОМУ, ТЕПЕРІШНЬОМУ І МАЙБУТНЬОМУ: ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТА ВЗАЄМОВПЛИВ

Культура як чинник стратегічного партнерства Україна – ЄС Мельник Юлія Павлівна.....	35
Військовополонені як показник «ціни» бойових дій Орловський Максим Анатолійович.....	39

СЕКЦІЯ 4. ПЕДАГОГІКА ТА ПЕДАГОГІЧНА ПСИХОЛОГІЯ ХХІ СТОЛІТТЯ: ВИКЛИКИ, ПРОБЛЕМИ, РІШЕННЯ

Соціально-психологічний аспект громадянської освіти і виховання здобувачів вищої освіти Александров Владислав Ігорович	42
Психолого-педагогічний аспект концепції студентоцентрованого навчання, викладання й оцінювання Добров Владислав Ярославович	45
Психологічні аспекти професійного вигорання вчителів початкової школи Карпенко Ольга Анатоліївна	49
Феномен відчуття захищеності особистості в особливих умовах життєдіяльності Петухова Ірина Олексіївна	52
Психолого-педагогічні аспекти розбудови інноваційного світнього середовища ХХІ століття Сурело Євген Анатолійович	54

СЕКЦІЯ 5. КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ТА ФОРМ КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ

Дизайн цифрових продуктів у контексті культурного досвіду користувача (UX/UI та культурні аспекти) Алексейчук Віктор Євгенович, Цимбалюк Дмитро Юрійович	58
Національні особливості дизайну: як традиції впливають на сучасний візуальний стиль Березовський Микита Сергійович	61

Культурна спадщина в сучасному брендингу: менеджмент етнічних мотивів у дизайні Заградська Діана Іванівна	64
Візуальна ідентика міст: брендинг культурних столиць світу Кутішевська Ольга Олегівна	67
Культура України в період “відлиги” Мандажи Марія Петрівна, Кравченко Марія Петрівна	69
Хорова спадщина Юрія Іщенка як ціннісна складова української музичної культури Пучко-Колесник Микола Дмитрович	72
Музика сфер: змістоутворювальний елемент культури Татарнікова Анжеліка Анатоліївна, Козаченко Жанна Олексіївна.....	75
Український кінематограф під час війни Ткаченко Віолетта Валеріївна, Клімович Дарина Олександрівна..	78
Вплив глобалізації на музичний ринок: загроза культурному розмаїттю чи нові можливості? Чернишева Софія Михайлівна	80

НАПРЯМ 2. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

СЕКЦІЯ 6. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ І ІСТОРІЇ. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ І ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТА СВІТОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Психофізична природа сценічного співу в жанрі «Мюзикл» Архіпова Наталя Євгеніївна.....	83
Одеські дитячі музичні вистави: аналіз мистецької якості та культурної відповідальності академічних та комерційних постановок Богоєва Тетяна Петрівна	85
Ціннісні орієнтири освітньо-професійних програм підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва Бойчев Іван Іванович	88

Музична культура Київської Русі Бутук Юлія Григорівна	91
Інтеграційні засади вокального мистецтва Китаю на початку ХХІ століття Індун Го	93
Джерела українського скрипкового мистецтва Гундер Тарас Петрович	96
Поняття концертності в сучасній піаністичній творчості Іванова Ю. В.	100
Креативне мислення – ресурс інноваційних змін студента під час навчання та майбутньої професійної діяльності Кайдалова Дар'я Дмитрівна, Овсепян Анна Андраніківна	103
Проблеми та перспективи розвитку сучасної вокально-джазової освіти: між традиціями та інноваціями Костандова Юлія Володимирівна	106
Проблема подолання кризи мотивації у учнів мистецької школи: шляхи та методи підвищення навчальної активності Кочиашвілі Алла Вячеславівна	109
Емоційна виразність у вокальному мистецтві: психологічні аспекти Кравець Ніна Вячеславівна	112
Вікова приналежність в зображенні національного костюму в українському живописі другої половини ХІХ – початку ХХ століття Мосендз Оксана Олегівна	116
Інтерпретаційна здатність вокаліста: сутність та складові Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна	118
Одеські мюзикли: сучасна модель збереження та поширення української культури Рудий Денис Юрійович	122
Розкриття інтонаційної семантики, задля влучного виконання музичного твору (на прикладі Арії Манон з опери «Манон Леско» Дж. Пуччіні) Сердюк Дар'я Сергіївна	124

Історична семантика тембру кларнета як основний аспект аутентичної інтерпретації	
Теремко Олександр Степанович	128
Неопубліковане «Тобі, Провідниці» із «Всеношної» Якова Яциневича: жанрово-композиційні особливості твору (за архівними матеріалами)	
Чамахуд Дарина Володимирівна	132
Культурно-мистецька діяльність Львівського муніципального хору «Гомін» в світлі сучасного хорового процесу	
Якимів Марія Тарасівна	134

СЕКЦІЯ 7. СУЧАСНІ НАПРЯМКИ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ПРАКТИКИ

Сучасний дизайн і технології у відновленні України: аналіз і перспективи	
Гончаров Василь Омелянович.....	137
Розвиток проектного мислення у майбутніх дизайнерів через вирішення завдань з нарисної геометрії	
Захаров Володимир Ігорович	139
До питання зображення почуття відчаю у світовому образотворчому мистецтві	
Зімен Іванна Олександрівна.....	141
Розвиток індустрії GameDev в Україні: від зародження до сучасності	
Муквич Дар'я Русланівна.....	144
Особливості наукових досліджень у процесі підготовки майбутніх дизайнерів	
Петухова Тетяна Анатоліївна	147
Історія дизайну та підготовка майбутніх дизайнерів: основні тенденції та актуальні тренди	
Рябінова Ірина Михайлівна	149
Розробка та впровадження програми з анімації в контексті креативних індустрій на факультеті образотворчого мистецтва та дизайну	
Сімак Анна Іванівна	152

Проектування фірмового стилю: сучасні напрямки
у дизайнерській практиці
Токарєв Олександр Віталійович..... 154

Сучасні технології поліграфічного виробництва
в професійній діяльності дизайнера
Ямроз Леонід Станіславович..... 156

СЕКЦІЯ 8. АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО В СУЧАСНИХ ТВОРЧИХ ТА НАУКОВИХ ВИМІРАХ

Трансформація музичної творчості під впливом
штучного інтелекту
Антіпіна Інна Олександрівна 159

Розвиток кінофестивалів як частина культурної дипломатії
Рувинов Леон Романович..... 162

Роль і функція режисера в системі телебачення
Тоцька Олена Володимирівна..... 164

СЕКЦІЯ 9. НОВАЦІЇ В МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ СФЕРІ

Дизайн як відображення культурних кодів:
символіка візуальних рішень
Хлапова Анна Артемівна, Афтенієва Олександра Олександрівна... 168

НАПРЯМ 1. ГУМАНІТАРНІ НАУКИ

СЕКЦІЯ 1. ФІЛОСОФСЬКЕ ОСМИСЛЕННЯ ФЕНОМЕНІВ ТА ПРОЦЕСІВ СУЧАСНОСТІ

МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРИ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-1>

Дарюга Едуард Васильович

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

У сучасному інформаційному суспільстві під впливом технологічного прогресу, віртуальних комунікацій та глобалізаційних процесів, мистецтво як невіддільна частина культури починає зазнавати значних змін. З огляду на це дослідження мистецтва в контексті культури інформаційного суспільства є актуальним для розуміння його ролі у сучасних соціокультурних процесах.

Сучасний етап розвитку культури інформаційного суспільства характеризується низкою визначальних особливостей. По-перше, технологічний прогрес докорінно змінює умови функціонування всіх сфер культури. По-друге, досягнення новітніх технологій стають невіддільним компонентом культурного середовища, яке безперервно розширюється та еволюціонує. По-третє, у культурі техногенної цивілізації формується новий тип особистості, що супроводжується загостренням проблеми людського відчуження, стандартизацією мислення та поширенням стереотипів [4; 6].

У цьому контексті мистецтво зберігає свою унікальну роль, залишаючись джерелом естетичного задоволення та духовного збагачення. Воно допомагає людині знаходити гармонію в умовах інформаційного середовища, протистояти одноманітності та механізації сприйняття [1; 5].

Нині мистецтво все більше визначається своїм тісним зв'язком із питаннями естетичних критеріїв та його доступності, особливо в умовах поширення масової культури. Воно не лише відображає реальність, а й активно впливає на її осмислення, збагачуючи культурний простір.

Відбувається постійне накопичення художніх цінностей, що сприяє формуванню нових смислів і взаємодії між традиційними й сучасними мистецькими практиками [1; 4; 5].

Окрім цього, мистецтво зберігає свою фундаментальну роль як носій універсальних цінностей – Істини, Добра та Краси. Воно допомагає людині усвідомити власну моральність, сприяє духовному розвитку та впливає на світогляд. Завдяки своїй здатності викликати емоції та пробуджувати рефлексію мистецтво не лише розвиває естетичний смак, а й формує етичні орієнтири та виховує почуття гармонії [5].

З погляду на розвиток особистості мистецтво виконує роль особливої форми пізнання. Воно надає змогу не лише сприймати реальність через емоційні образи, а й взаємодіяти з нею за допомогою символіки, метафор та культурних кодів. Осмислюючи мистецькі твори, ми не просто отримуємо естетичне задоволення, а й глибше розуміємо людину, її внутрішній світ і навколишню дійсність.

Водночас мистецтво виступає потужним засобом комунікації, що долає мовні та культурні бар'єри, об'єднуючи людей різних національностей, соціальних груп і поколінь. Завдяки своїй універсальній мові воно сприяє взаєморозумінню, передаючи спільні ідеї, емоції та цінності, які є спільними для всього людства [1; 2; 4; 5].

Окрім цього, мистецтво виконує не лише важливу функцію збереження культурного надбання, а й слугує водночас потужним універсальним інструментом взаємодії між особистістю та суспільством. Художні твори відображають не тільки індивідуальні переживання митця, а й дух епохи, в якій він творить. Завдяки мистецтву ми можемо здійснювати уявні подорожі в різні історичні періоди та культурні простори, занурюючись у світогляд, почуття й емоції інших поколінь. Воно надає нам можливість «спілкуватися» навіть із тими, кого ми ніколи не зустрічали, включаючи вигаданих персонажів, через образи яких автор передає не лише власне бачення, а й суспільні настрої та культурні тенденції своєї доби. Таким чином, мистецтво стає своєрідним мостом між минулим і сучасністю, між індивідуальним і колективним досвідом, допомагаючи людині глибше пізнати себе й навколишній світ [4; 6].

Також, важливу роль відіграє мистецтво і в збереженні історичної пам'яті та культурної спадщини. Воно не лише відтворює події минулого, а й інтерпретує їх крізь призму сучасності, сприяючи формуванню національної ідентичності та усвідомленню цінності традицій. У добу інформаційного суспільства цей процес посилюється завдяки цифровим технологіям, які дозволяють архівувати, відтворювати, поширювати й популяризувати мистецькі твори у всьому світі, роблячи їх доступними для ширшої аудиторії [3; 4].

Зазначимо також те, що в епоху інформаційного суспільства мистецтво як художня модель культури зазнає значних змін, відображаючи багатогранність культури та поєднуючи різні художні

форми. Зростання інтегративного мислення сприяло формуванню «поліфонічності» мистецтва, де елементи літератури, музики, відео, театру й цифрових технологій взаємодіють, надаючи йому видовищності та багатшаровості. Окремі види творчості більше не існують ізольовано, що розширює межі художнього простору й сприяє появі світломузики, цифрового мистецтва, інтерактивних інсталяцій і нових форм естетичного конструювання [1; 2; 4; 5].

Сучасне мистецтво виходить за традиційні рамки, включаючи у свою сферу явища, що раніше не вважалися художніми. Запахи, звуки міста, мовчання музикантів чи побутові предмети стають елементами мистецьких творів, а експерименти з поєднанням несумісних форм руйнують усталені канони. Митці поєднують театр, музику, перформанс і цифрові технології, охоплюючи теми від буденності до глибоких екзистенційних питань. Це дозволяє мистецтву не лише відобразити сучасну реальність, а й формувати нові способи її осмислення [1; 2; 4].

Водночас у сучасній культурі посилюється розрив між елітарним і масовим мистецтвом. Інтелектуальні та складні художні форми поступово витісняються ерзац-культурою, пов'язаною із шоубізнесом і розважальною індустрією, що дедалі більше орієнтується на масову аудиторію через вплив медіа. Це змінює культурні пріоритети суспільства, адже смаки починають формуватися під впливом простоти й доступності, витісняючи глибокі, аналітичні форми мистецтва на периферію. У результаті баланс між високим мистецтвом та популярною культурою зміщується, змінюючи напрям розвитку сучасного художнього процесу [1; 5; 4; 6].

Також, сучасне мистецтво продовжує взаємодіяти з політикою, виконуючи роль засобу ідеологічного впливу. Державні інституції можуть контролювати культурну сферу через гранти, цензуру чи підтримку мистецьких проєктів, що відповідають певним політичним інтересам. Крім того, мистецтво використовується для поширення ідеологічних меседжів: театралізація політичного життя, видовищні виборчі кампанії та символічні мистецькі форми впливають на суспільну свідомість. Популярність митців також стає інструментом політичного іміджу, адже їхні висловлювання можуть формувати суспільні настрої. Таким чином, мистецтво не лише відображає реальність, а й активно впливає на соціокультурні та політичні процеси [1; 3].

Окрім цього, сучасне мистецтво все більше зосереджується на екологічній тематиці, відображаючи занепокоєння суспільства станом довкілля. «Екологічне мистецтво» (eco-art) акцентує на гармонії людини та природи, використовуючи природні матеріали чи створюючи ландшафтні артоб'єкти. У театрі, кіно та літературі посилюється критика споживацького ставлення до природи, техногенних загроз і відчуження людини у сучасному світі, а в суспільстві все частіше порушуються питання екологічних катастроф, забруднення довкілля та відповідальності людства перед майбутніми поколіннями [1].

Таким чином, мистецтво в контексті культури інформаційного суспільства зазнає глибоких трансформацій, які відбуваються під впливом цифрових технологій, віртуальних комунікацій та глобалізаційних процесів. Воно стає все більш інтегрованим, поєднуючи традиційні та сучасні форми вираження, а також набуває політичного, соціального й екологічного вимірів. Водночас розрив між масовою та елітарною культурою змінює способи його сприйняття, а технологічний прогрес відкриває як нові можливості, так і нові виклики. Попри ці зміни, мистецтво зберігає свою основну роль – воно залишається засобом естетичного самовираження, духовного розвитку та суспільної комунікації, а його дослідження є важливим для глибшого розуміння сучасних культурних процесів та їхнього впливу на людину і суспільство.

Література:

1. Актуальні тенденції у мистецтві у 2023 та у найближчі роки | KyivGallery. *KyivGallery*. URL: <https://kyiv.gallery/statii/aktualni-tendentsii-u-mystetstvi-u-2023-rotsi-ta-u-naiblyzhchi-roky> (дата звернення: 05.03.2025).
2. Гарафонова О., Яценко І., Дерев'яно Д., Янковой Р. Перфоманс – феномен сучасного мистецтва в умовах цифрової трансформації. *Вісник Хмельницького національного університету. Серія: Економічні науки*. 2022. Вип. 306, № 3. С. 96–99. DOI: <https://doi.org/10.31891/2307-5740-2022-306-3-13> (дата звернення: 11.03.2025).
3. Журавель-Змєєва Л. Трансформація образів і форм у сучасному мистецтві та дизайні під впливом воєнного часу. *АРТ-платФОРМА: альманах*. 2024. Вип. 9, № 1. С. 201–217. DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.1.9.2024.201-217> (дата звернення: 14.03.2025).
4. Скороход А., Ворожейкін Є. Трансформація класичних видів мистецтва в епоху новітніх технологій. *Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context : scientific monograph*. Riga, 2023. Р. 485–503. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-322-4-22> (date of access: 27.02.2025).
5. Що чекає на ринок мистецтва, створеного ШІ? | KyivGallery. *KyivGallery*. URL: <https://kyiv.gallery/statii/sho-chekaie-na-rynok-mystetstva-stvorenogo-shi> (дата звернення: 07.03.2025).
6. Яковець І. Візуальні мистецтва в контексті розвитку культури інформаційного суспільства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2014. № 1. С. 121–125. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2014_1_24 (дата звернення: 03.03.2025).

ВПЛИВ СОЦІАЛЬНИХ СТЕРЕОТИПІВ НА ПРИЙНЯТТЯ ЖИТТЄВИХ РІШЕНЬ

Єрмакова Світлана Станіславівна

*доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри педагогіки і психології,
Міжнародний гуманітарний університет*

Іванова Оксана Станіславівна

*кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри мистецтвознавства
та загальногуманітарних дисциплін
Міжнародний гуманітарний університет,
м. Одеса, Україна*

В умовах функціонування сучасного суспільства жоден із соціальних процесів, що протікають у ньому, не можна інтерпретувати однозначно, що зумовлено не тільки складною соціальною структурою, а й постійними соціальними змінами і трансформаціями, характерними практично для будь-якої сфери суспільних відносин. Складність сучасної соціальної структури характеризується тим, що зміни, які відбуваються в умовах протікання одних соціальних процесів тягнуть за собою неминучі трансформації і суміжних сфер суспільного устрою.

Соціальний розвиток суспільства значною мірою залежить від того, які цінності та переконання сьогодні формує молоде покоління. Складна економічна та політична ситуація в Україні спричинила серйозні труднощі й внутрішні конфлікти, що особливо вплинули на молодь. У цей непростий період серед молодих людей спостерігається зростання нігілізму, зухвалої поведінки щодо дорослих, а також збільшення проявів агресії та жорстокості.

Отже, актуальність теми дослідження пояснюється тим, що допомагає вивчити феномен впливу соціального стереотипу й пов'язаних із ним питань і проблем на прийняття життєвих рішень молоддю. Це викликане потребами сучасної психології і має широке теоретичне й практичне значення.

Поняття стереотипу було визначено у XX столітті, коли виникли розробки у сферах ідеології та маніпулювання суспільною свідомістю. На сьогоднішній день дослідження в цих галузях продовжують залишатися актуальними і цікавими, в тому числі для використання в

політичних і комерційних цілях. Значущим для науки продовжує залишатися вивчення механізмів створення і руйнування стереотипів.

Термін «соціальний стереотип» уперше ввів американський соціолог Уолтер Ліпман у 1922 році. Він визначав стереотип, як спрощене, вже існуюче в суспільній свідомості уявлення, що не впливає з власного досвіду конкретної людини. На його думку, стереотипи – це впорядковані, схематичні, зумовлені культурою «образи» світу в людській свідомості, що спрощують процес пізнання складних соціальних явищ, захищають цінності, права та позиції людини, формують традиції та звички. У соціолога «стереотип» мав яскраво виражений негативний відтінок, пов'язаний з неточністю і неповнотою інформації, що пов'язано з тим, що, як правило, стереотип формується на базі обмеженого досвіду людини, в результаті, людина будує висновки на обмеженій інформації.

Соціальні стереотипи характеризують розвиток свідомості в різних його проявах, на будь-якому рівні (індивідуальному, груповому і масовому, науковому і звичайному, а також позанауковому і антинауковому).

Значимо, що у кожному з цих випадків стереотипи мають свої особливості – чим більш розвинене знання і чим детальніше обґрунтування зафіксованих в ньому відносин реального світу, тим ширше, рухливіше й гнучкіше лежать в його основі узагальнені і стійкі форми. І навпаки, обмеженість і поверховість свідомості є основою вузькості і абстрактності його стереотипів і в той же час прихильності до них [1]. Для того щоб зрозуміти особливості і характер дії стереотипів в різних умовах, необхідно, перш за все, враховувати різноманіття їх форм. Так, на думку авторів J. K. Falbén J. K та ін. [2], головна характеристика стереотипів полягає в тому, що вони пов'язані з процесами функціонування соціального суб'єкта, забезпечуючи відтворення вже існуючих форм свідомості і поведінки особистості. Соціальний стереотип виражає типове зафіксоване в свідомості і діях людини ставлення до різних явищ соціального життя, інших людей і їх спільнот. Він акумулює в собі попередній досвід особистості і різних соціальних груп, під впливом психологічних та соціально-історичних умов, інших компонентів психологічного середовища в своєрідний алгоритм ставлення до відповідного об'єкта. Таким чином, в представленій типології стереотипів можна знайти критерії аналізу їх сутності, причини і наслідку, що дає можливість науково пояснити поведінку суспільства та особливості їх взаємодій [2]. Численні різновиди соціальних стереотипів (гендерні, етнічні, професійні, політичні, конфесійні, етичні, естетичні, побутові та ін.) у тому чи іншому вигляді проявляються у життєдіяльності сучасного суспільства як стереотипи соціальної ідентифікації його членів. Часто у низці ситуацій можна побачити поєднання відразу кількох видів стереотипів.

Значної уваги заслуговують гендерні стереотипи. Такі стереотипи формуються в кожному суспільстві і в кожній людині. Вони можуть вплинути на відносини з протилежною статтю, клімат в сім'ї і навіть уявлення про себе як про представника чоловічої або жіночої статі. Особливе значення вони мають для молоді.

Гендерні стереотипи супроводжують процес соціалізації молоді, закладаючи основу для формування норм і правил поведінки в суспільстві. Вивчення гендерних стереотипів молоді допомагає визначити не тільки їх ціннісні орієнтації, а й дати прогноз перспектив розвитку. Нині гендерні дослідження досить широко проводять у всьому світі, зокрема і в Україні. У лютому 2021 року українська Соціологічна група «Рейтинг» провела опитування серед жінок і чоловіків. Опитувана аудиторія: населення України віком від 18 років і старше. Вибіркова сукупність складала 1500 чоловік. За результатами дослідження 56% респондентів наголошували, що нерівності між чоловіками і жінками в Україні це рідкісне явище. Однак 35% були переконані, що вони доволі поширені [3].

Отже, представлені дані дослідження свідчать, що 50% респондентів вважають, що можливості кар'єрного зростання в Україні для чоловіків та жінок є рівними. Проте 33% опитаних переконані, що саме чоловіки мають переваги у професійному просуванні, тоді як лише 12% поділяють таку думку щодо жінок. Більше 66% респондентів підтримують позицію, що чоловік повинен повністю забезпечувати свою родину. Водночас найбільше заперечень було висловлено проти тверджень про те, що жінка має підкорятися чоловіку, що роль домогосподарки є повною реалізацією для неї, а також що чоловіки, як правило, розумніші за жінок [3]. В цьому контексті вважаємо, що сучасна трансформація гендерних ролей поступово ліквідує ці архаїчні стереотипи.

Слід наголосити, що сьогодні, за допомогою соціальних стереотипів доволі просто маніпулювати молодими людьми. Це відбувається тому що стереотип тісно пов'язаний із життєдіяльністю суспільства загалом і конкретних груп людей. Варто також розуміти, що стереотипи тісно пов'язані із популярністю використання Інтернету. Сучасні технології все більше впливають на те, як молодь сприймає світ. Не секрет, що постійне повторення певних ідей та моделей поведінки, з якими молодь зіштовхується в мережі, поступово формує усталені стереотипи. Адже, крім корисної інформації, онлайн-простір надає і шаблони для поведінки, цінності і навіть ідеали, на які орієнтується нове покоління.

На етапі первинної соціалізації, коли молодій людині доводиться приймати важливі рішення – від вибору професії до формування кола спілкування – саме такі інформаційні потоки дуже впливають на неї. В результаті, орієнтація на майбутнє нерідко формується під впливом не стільки глибокого аналізу, скільки шаблонів, що повторюються, закріплених в онлайн-середовищі.

Отже, завдяки використанню соціальних мереж, молоді люди можуть отримувати необхідну інформацію з різних сфер життя. Сюди можна віднести освіту, науку, культуру та спорт. Соціальні мережі допомагають молоді обмінюватися знаннями й власним досвідом з однолітками усього світу. Це допомагає розширити світогляд і розвинути інтелектуальні здібності молоді.

Інтелектуальні здібності молодого покоління також позитивно впливають на їх можливості навчання через соціальні мережі. Вони можуть вивчати нові предмети й отримувати нові навички за допомогою відеоуроків, онлайн-курсів та вебінарів. Слід наголосити, що доступність таких ресурсів допомагає зменшити бар'єри у навчанні та забезпечує рівні можливості для всіх молодих людей.

З психологічної точки зору, вплив суспільного прогресу на молодь також має дві сторони. По-перше, соціально-культурне середовище визначає психологічну адаптацію молодих людей, формуючи їхню ідентичність, емоційне благополуччя та рівень особистісного розвитку. По-друге, динаміка суспільного розвитку впливає на когнітивні процеси, мотивацію, систему цінностей і поведінкові стратегії молоді, що зумовлює їхню психологічну готовність до змін та інтеграцію у суспільне життя.

Наостанок слід зауважити, що для того щоб правильно протистояти соціальним стереотипам та приймати зважені життєві рішення необхідно дотримуватися деяких правил які можуть допомогти їх подолати.

Таким чином, все вищеперераховане може стати важливими факторами для формування освіченої й свідомої молоді. Наведені практичні рекомендації допоможуть краще розуміти стереотипи та їхній вплив, що сприяє більш ефективному прийняттю рішень молоддю у сучасному світі.

Література:

1. Spencer B. Stereotyping and Political Decision Making. *Oxford Research Encyclopedia of Politics*. 2019. DOI: <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780190228637.013.1000>
2. Falbén J. K., Tsamadi D., Golubickis M., Olivier J. L., Persson L. M., Cunningham W. A., Macrae, C. N. Predictably confirmatory: The influence of stereotypes during decisional processing. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*. 2019. № 72(10). P. 2437-2451. DOI: <https://doi.org/10.1177/1747021819844219>
3. Соціологічна група «Рейтинг». Гендерні ролі і стереотипи. URL: https://ratinggroup.ua/research/ukraine/gendernye_rol_i_stereotipy.html?utm_source=chatgpt.com

ФЕНОМЕН МАТЕРИНСТВА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Зайцева Марія Володимирівна

аспірантка кафедри філософії

Державний заклад вищої освіти

«Ужгородський національний університет»

м. Ужгород, Україна

Материнство є одним із найглибших і найскладніших феноменів людського буття, що охоплює не лише біологічні, а й соціокультурні, економічні та психологічні аспекти. Зміст материнства змінюється в різні історичні періоди та залежить від конкретного соціокультурного середовища, що на пряму впливає на характер материнської поведінки. В сучасній Україні цей феномен зазнає значної трансформації під впливом суспільних змін, економічної кризи та війни.

Едрієн Річ розрізняла материнство як інститут (motherhood) та практику (mothering). На її думку, інститут материнства формується на основі соціальних стереотипів та суспільної ідеології. Як практика, материнство має особистий, «приватний» характер, і частіше залишається поза межами суспільного обговорення. [2, с. 230]. Материнство можна охарактеризувати як процес глибинної тілесної та духовної трансформації жінки. В певному сенсі – це ініціація, бо з цього починається шлях турботи та любові, довжиною у все життя.

Любов проявляється переживаннями серця (*кордоцентризмом*), тобто емоціями, почуттями, душею. Це підтверджує відомий вислів, стосовно вагітної жінки, як про таку, що «носить дитину під серцем». Разом із зародженням нового життя, в серці та душі матері зароджується любов. Сама любов буде орієнтиром і основою зміни всього світу матері, який сконцентрується на певний час на новонародженій дитині. Вартують уваги особливості спілкування матері з дитиною. На *додосвідному рівні*, бо немовля ще не може повідомити про свої потреби. Спілкування відбувається через доторк, лагідне заколисування, посмішку тощо. Вплив матері на дитину важко переоцінити, бо на неї покладено подвійну відповідальність: турбота про добробут дитини, що є важливим для її виживання та розвитку, та прищеплення довіри до світу, любові до життя.

Зв'язок на рівні духовному залишається між жінкою та її дітьми назавжди. З одного боку його міцність є запорукою успіху жінки в ролі матері, з іншого боку може проявитися складнощами, коли дитина

виросте. Е. Фромм материнській любові дав характеристику, як найважчій формі любові, адже її сутність полягає у тому, щоб дбаючи про дитину, прагнути її дорослішання, тобто відокремлення. [5, с. 86].

На відміну від тваринного світу, материнство не пояснюється «материнським інстинктом», тому що бажання бути матір'ю, чи любов до дітей, може і не виникати. Від того, цінується чи знецінюється в суспільстві материнство, жінка може бути гіршою чи кращою матір'ю, чи взагалі відмовлятися від народження дітей. [4, с. 92].

Материнство набуває різні форми, які можуть відрізнятись за змістовим наповненням. Соло-материнство, де за певних обставин жінка має повністю брати на себе і забезпечення, і виховання дитини. Багатодітне материнство, яке можна сприймати як множинний досвід материнства. На власному досвіді можемо сказати, що з кожною дитиною матір помножує свою здатність к прийняттю та любові. Прийомне материнство, що в суспільстві має неформальну назву «народження серцем». Всі ці форми мають одну спільну рису – прив'язаність до дитини, що лежить в основі піклування.

Наразі ми можемо спостерігати кризу традиційних уявлень про материнство та зміну соціальних норм щодо жіночих ролей. Існує дві суперечливі тенденції: *репродуктивний тиск* на жінок та *mom-shaming* або цькування матерів. В їх основі лежить ідеалізоване уявлення про матір в українській культурі. Яка уявляється як ідеал жіночності, а взірцевий образ матері – Мадонна з немовлям, Божа матір. Жінка, яка прийняла свою долю, схилилася перед своєю дитиною. [3, с. 497].

Демографічна криза в Україні значно поглибилася з початком повномасштабного вторгнення. Це породжує підвищені соціальні очікування і тиск. Адже виховання дітей, дотепер, залишається сферою відповідальності матері. Жінки, які обирають реалізацію в кар'єрі, часто зазнають осуду, бо в суспільній свідомості укорінений стереотип, що материнство – першочерговий жіночий обов'язок та основне призначення. Це також стосується тих жінок, які намагаються віднайти баланс між самореалізацією та материнством. Серед роботодавців залишається поширеною дискримінація жінок на основі сімейного стану. [1, с. 32].

Існує розбіжність між материнством в уяві жінки та реальною практикою. В суспільстві часто замовчуються труднощі післяпологового періоду, материнство подається лише в позитивному світлі. Після народження дитини більшість жінок зіштовхується з типовими труднощами. Серед найбільш значущих можна відзначити хвилювання з приводу тілесних змін, через потреби дитини та її здоров'я, виснаження через нестача сну тощо. Трансформацію уявлень щодо материнства менш складною може зробити обізнаність жінки та підтримка оточення. [6, с. 344].

Натомість, суспільні очікування наслідування ідеалу материнства легітимізують критику матерів та піддають їх засудженню. Розбіжність між дискурсом «Ідеальної матері» та реальним материнським «Я», посилює негативні емоції у жінок і призводить до того, що вони сприймають себе як поганих матерів. Бути такою «Ідеальною матір'ю» неможливо, адже вона міфологізована, знання про неї – суцільні маніпуляції, ставить жінку в заздалегідь програшну позицію. Розповсюдженню цього дискурсу слугують соціальні мережі та інфлюенсери, експерти на телебаченні, іноді навіть старше покоління.

Також на практику материнства відбиток накладає війна, адже українські матері продовжують виконувати свої обов'язки у кризових ситуаціях, нерідко в нестабільному, небезпечному середовищі. Війна змушує приймати складні рішення стосовно майбутнього дітей, їх життя та безпеки. Досвід материнства ускладнюється внутрішнім переміщенням чи міграцією за кордон, втратою близьких або роз'єднанням сімей, що додає йому нових екзистенційних вимірів.

В сучасному українському суспільстві материнство відображає складну взаємодію традиційних уявлень і нових соціальних реалій, приймає різні форми, стикається з численими труднощами. Його варто сприймати радше як екзистенційний вибір жінки, що набуває особливого значення в умовах війни, а також суспільного дискурсу, що створює певний внутрішній конфлікт між індивідуальними прагненнями жінки та суспільними очікуваннями.

Література:

1. Борщ К. К., Ляшко М. М. Гендерні стереотипи як соціальна проблема сучасних жінок. *Матеріали конференції*. 2017. С. 31–34.
2. Костишин Е. І. Культура як феномен людського духу (багатогранність і наукове осмислення). *Збірник тез доповідей VI Міжнародної наукової конференції курсантів, студентів, аспірантів та ад'юнктів*. Львів, 18–19 листопада 2021 року. Львів: ЛДУ БЖД, 2021. С. 226–234.
3. Кристева Ю. *Stabat mater*. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів: Літопис, 1996. С. 633.
4. Нероба М. В. Материнство як психологічний феномен. *Педагогічний процес: теорія і практика*. 2015. № 3–4 (48–49). С. 90–93.
5. Фромм Е. *Мистецтво любові* / Пер. з англ. В. Кучменко. – 3-тє вид. – Харків: Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2024. С. 192.
6. Шандрук С., Щербакова О. Чинники трансформації уявлень жінок про материнство при народженні дитини. *Вісник ХНПУ імені Г. С. Сковороди. Психологія*. 2023. Вип. 68. С. 328–348.

СУБКУЛЬТУРА ЯК ЗАСІБ САМОВИРАЖЕННЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МОВИ

Калініна Аліса Геннадіївна

*студентка II курсу факультету лінгвістики та перекладу
Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

Сучасна українська мова перебуває на етапі активних змін і розвитку, і одним з важливих аспектів цього процесу є взаємодія з субкультурами [1, с. 12]. Субкультура є частиною соціального життя і формує колективну ідентичність, а також служить потужним засобом самовираження через мову. Мова стає інструментом, за допомогою якого представники різних субкультур можуть висловлювати свої цінності та переконання, створюючи нові форми спілкування.

Субкультура – це частина культури, що формується навколо специфічних інтересів, цінностей і норм, які відрізняються від загальноприйнятих у суспільстві. Вона може бути представлена різними групами, такими як хіпстери, панки, готи, хакери та інші [2, с. 22]. Кожна з цих груп створює власну мову, яка включає нові слова, фрази і специфічні граматичні конструкції.

В умовах швидкого розвитку сучасного світу, де соціальні мережі, музика та модні тенденції мають великий вплив, субкультури розвивають унікальні способи комунікації. Вони прагнуть створити особливу мову, яка дозволяє виділитися, підкреслювати індивідуальність та приналежність до певної групи [3, с. 35].

Мова субкультури часто є не лише засобом комунікації, а й способом самоідентифікації. Молодь, яка належить до певної субкультури, використовує специфічні терміни та сленг, щоб показати свою відмінність від основної культури. Це може проявлятися через використання архаїзмів, іноземних запозичень або створення нових слів [4, с. 50].

Сучасна українська мова активно взаємодіє з різними субкультурами, які намагаються адаптувати її під свої потреби. Наприклад, серед українських хіпстерів або молоді, захопленої альтернативною музикою, виникає певний сленг, що поєднує українську мову з англійськими запозиченнями або іншими мовними елементами [5, с. 62]. Це створює цікаву мовну суміш, де традиційна українська мова поєднується з іноземними словами, що характерно для молодіжних субкультур.

Музичні спільноти, такі як рокери або хіп-хопери, використовують мову як вираз своїх емоцій та поглядів. Вони активно інтегрують українську мову в тексти пісень, особливо у хіп-хопі та репі, де слова стають символом ідентичності [6, с. 70]. Розвиток української музичної сцени сприяє формуванню національно орієнтованих субкультур, де мова є важливим інструментом підтримки культурної самобутності.

Графіті-артисти, вуличні художники та фотографи використовують мову для створення нових образів та висловлення ідей. Їхній сленг часто поєднується з візуальними елементами та створює простір для вираження протесту чи підтримки певних соціальних рухів, таких як націоналізм або соціальна справедливість [7, с. 15]. Українська мова в цих контекстах стає потужним засобом культурного самовираження.

Спільноти, такі як скейтбордисти чи велосипедисти, використовують власні терміни та мовні конструкції, які виражають не лише спортивні досягнення, але й стиль життя. Вони формують свій рідний жаргон, що відображає прагнення до свободи та самовираження, активно інтегруючи українську мову в цей контекст [8, с. 42].

Веб-культура (геймери, блогери, користувачі соціальних мереж) розвиває свою мову, яка включає терміни з інтернет-жаргону та популярні мему. В Україні це вже стало нормою, і молодь активно використовує такі слова, як «тролінг», «стрім» або «пінг» [9, с. 18]. Водночас з'являються нові, адаптовані до української мови варіанти, що створюють цікаві змішання та активно використовуються для самоідентифікації.

Сучасна патріотична молодь, що активно підтримує українську армію та волонтерські рухи, використовує українську мову для вираження своїх поглядів. Слова з великим історичним або національним контекстом стають ключовими для вираження почуття національної гордості, наприклад, терміни «слава Україні» та «герої не вмирають», які символізують єдність і боротьбу народу за свою незалежність [10, с. 55].

Проте використання субкультурної мови може бути і проблемним.

Нові форми мови іноді можуть бути непорозумінням для людей, які не належать до певної субкультури, що створює бар'єри в спілкуванні та обмежує загальний доступ до культурних надбань. Тому важливо зберігати баланс між інновацією в мові та доступністю її для широких верств населення [4, с. 50].

Субкультура є потужним інструментом самовираження через мову, особливо у сучасному українському контексті. Вона дозволяє створювати нові мовні форми, які відображають цінності, ідеї та прагнення її представників. Мова, як частина культурної ідентичності, стає важливим засобом для збереження традицій, а також для розвитку

інноваційних мовних практик, які сприяють створенню нового культурного ландшафту в Україні [5, с. 62].

Література:

1. Мельник І. Субкультура як форма колективної ідентичності. Київ: Видавництво “Наука”, 2020. 200 с.
2. Іваненко Т. Мова молодіжних субкультур: нові слова та конструкції. Львів: Видавництво “Львівська політехніка”, 2018. 180 с.
3. Петров О. Соціальні мережі як інструмент формування мовних тенденцій. Харків: Видавництво “Модерн”, 2021. 150 с.
4. Коваленко А. Слово як інструмент самоідентифікації в молодіжних субкультурах. Одеса: Видавництво “Астропринт”, 2019. 140 с.
5. Гончар С. Мовні особливості української молоді: сленг і нові запозичення. Київ: Видавництво “Університет”, 2022. 160 с.
6. Лисенко Є. Українська музика як елемент культурної самобутності. Київ: Видавництво “Університет”, 2017. 130 с.
7. Савченко Н. Графіті як форма самовираження: мова вуличного мистецтва. Харків: Видавництво “ХНУ”, 2020. 110 с.
8. Ткаченко В. Спортивна культура: мова і стиль життя молоді. Київ: Видавництво “Спорт”, 2021. 175 с.
9. Бойко Д. Інтернет-субкультури: нові терміни та їх значення. Львів: Видавництво “Галицька академія”, 2019. 120 с.
10. Сидоренко П. Патріотизм у мові: слогани та їх соціальне значення. Одеса: Видавництво “Астропринт”, 2023. 190 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-5>

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У КОНТЕКСТІ ВИРІШЕННЯ ЗАДАЧІ ФІЛОСОФСЬКИХ ЗОМБИ

Ляшко Сергій Валерійович

аспірант катедри філософії та педагогіки

*Національний технічний університет «Дніпровська політехніка»
м. Дніпро, Україна*

Хоча загалом наш нинішній погляд на подальший розвиток технології штучного інтелекту не налаштовує на еволюційний чи етичний оптимізм – про що ще буде сказано, – повертаючись до вже зачепленої нами в іншому місці теми картезіанських роботів, не можемо не побачити й очевидної перспективи в появі штучної розумної істоти, а

саме: пролиття світла на сучасну методологічну проблему *філософських зомбі* (англ. philosophical zombie, p-zombie). Додамо трохи попередніх роз'яснень.

Філософські зомбі в сьогоденному науково-філософському та методологічному дискурсі – це гіпотетичні істоти, які фізично цілком відповідні людям, але позбавлені «нематеріальної» свідомості, всіляких *qualia*. Історичними попередниками їхніми є гоббсівські епіфеноменальні люди й картезіанські автоматони, а розгорнутий диспут щодо природи їхнього внутрішнього життя можна знайти вже у Дж. Локка. Р-зомбі подаються деякими аналітичними філософами як теоретичний доказ існування в світі чогось нефізичного (читай – розумної душі), а відповідно, і заперечення фізикалістичного концепту (сучасного матеріалізму) [1, 3]. Уникаючи подальшого опису як самого аргументу, так і його термінологічних членів, звернемося до нашої основної тези. На нашу думку, саме технологія ШІ вперше дає людству перспективу практичної перевірки зазначеного аргументу. Доки люди не дійшли до того рівня біохімічної маніпуляції, що дозволяла би створювати нових біологічних істот без попереднього органічного матеріалу безпосередньо з неорганічних речовин, ми мали би зосередитися на можливостях істот цифрових, які вже стрімко розвиваються.

Коротко кажучи, якщо в майбутньому людству вдасться створити роботизований аналог людини, який не просто буде як заведено складно й органічно реагувати на зовнішні подразники у внутрішній цілковитій тиші та темряві (*silent and dark within*) [1, с. 74], а матиме реальні *qualia*, тоді можна буде вважати питання фізикалізму вирішеним. Дійсно: це доведе відсутність необхідності існування у природі чогось нефізичного («нематеріального») й слугуватиме новою опорою як фізикалізму зокрема, так і методологічному науковому світоглядові в цілому; це доведе матеріальність самих *qualia* (або, точніше, того, що в них фактично є фізичний еквівалент) й, певно, назавжди позбавить аргументації погляд на розум як на «світло Боже» (Декарт), тобто зробить його необґрунтованим.

Наразі, у 2024 році, це лише перспектива, оскільки розроблений нещодавно ChatGPT на питання чи є у нього свідомість і чи може він ображатися, справедливо відповідає, що він як суто математичний код і «складний калькулятор» позбавлений як свідомості, так і справжньої суб'єктності; що він не існує (працює) поза запитам зовнішнього користувача. Тож, як би кумедно це не звучало, штучному інтелектові обдаровані геймери змогли створити ігровий аналог з червоних блоків у Minecraft'i, досить старій програмі, яка передбачає елемент заданої творчості та генератор псевдовипадкових чисел. Але обладйливими є останні новини технологій, з яких відомо про представлення прототипу

так званих *аналогових чипів*, що працюють подібно до людського мозку [2], і, на відміну від цифрових, не лише враховують звичні нулі й одиниці, а й мають «резистори пам'яті», що можуть зберігати певний діапазон чисел, значно полегшуючи та розширюючи роботу комп'ютера за рахунок того самого фізичного об'єму. Самий факт створення чипа, який уподібнений до людського мозку, позбавляє наше ество чималої частки божественного, якщо можна так висловитися: рукотворна машина ще більше уподібнилася до свого творця, навіть конкуруючи з ним в окремих галузях. А отже, незабаром ми могли би стати свідками патентування неорганічних аналогів нейронів і зв'язків між ними, тобто – штучної нервової системи. У будь-якому разі симбіоз різноманітних чипів і людського мозку вже представлений науковій спільноті та робить прорив у медицині, дозволяючи паралітикам ходити та керувати системами розумного дому силою думки.

Якщо ж відтворена електромеханічно нервова система людини (йдеться, звісно ж, про ідеально-довершений її варіант, а не перші кроки) призведе чи не призведе до виникнення у машини справжньої свідомости, тобто суб'єктивного відображення об'єктивного світу, тоді ми матимемо надійний емпіричний доказ чи заперечення аргументу філософських зомбі, оскільки поки єдиним вартим контраргументом проти нього є саме те, що цілком аналогічна фізично людині істота матиме ті самі відчуття, а отже аргумент втрачає сенс.

Література:

1. Леонов А. Роберт Кірк – засновник філософських зомбі. Філософська думка. 2016. № 2. С. 71–77. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Philos_2016_2_10.
2. Мак-Каллум Ш., Валланс К. IBM представила прототип чипа, який працює як людський мозок. BBC News. 2023. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-66533984> (дата звернення: 10.10.2024).
3. Синиця А. С. Філософські зомбі: логіко-когнітивна інтерпретація. Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія : Теорія культури і філософія науки. 2013. № 1029 (2), Вип. 48. С. 59–65. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKKhITK_2013_1029_48\(2\)_9](http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKKhITK_2013_1029_48(2)_9).

СЕКЦІЯ 2. ІСТОРИЧНІ ПОДІЇ: АНАЛІЗ І ВИСНОВКИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-6>

ФОРМУВАННЯ ЗАХІДНОЇ ТА СХІДНОЇ ДІАСПОРИ НАПРИКІНЦІ ХІХ ПОЧАТКУ ХХ СТ

Дмитренко Кирило Любомирович

студент II курсу

Фаховий коледж Міжнародного гуманітарного університету

Окішор Катерина Михайлівна

студентка II курсу

Фаховий коледж Міжнародного гуманітарного університету

Науковий керівник: Мельник Юлія Павловна

кандидат політичних наук,

*доцент кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних
дисциплін*

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Діаспора – це етнічна спільність, яка проживає за межами історичних кордонів своєї батьківщини, зберігає при цьому зв'язок із культурою, мовою та традиціями корінного народу. Наприкінці ХІХ – напочатку ХХ століть на українських землях відбулися значні соціально-економічні та політичні зміни, які призвели до масової еміграції. Саме в цей період було закладено основу для формування як західної, так і східної діаспор, кожна з яких має свої особливості та відмінності.

Однією із головних причин еміграції були соціально-економічні кризи, спричинені аграрним перенаселенням та обмеженим доступом до землі (дрібне землеволодіння), разом із політичними обмеженнями та дискримінацією українського населення стали основною руйнівною силою масової міграції за кордон. В умовах імперських режимів українські селяни змушені були шукати нові ринки праці та можливості для виживання, які знаходились у розвинених аграрно-індустріальних країнах Заходу та у віддалених регіонах Російської імперії. [3, с. 10].

Формування західної діаспори. Західна діаспора формувалася здебільшого з територій, що входили до складу Австро-Угорщини, зокрема з Галичини та Буковини. Саме ці регіони зазнавали глибоких економічних труднощів, що змушувало численні сільські громади

шукати нові можливості для життя за кордоном. Основними мотивами від'їзду українців із західних земель були економічний дефіцит, аграрне перенаселення та політичні переслідування. В умовах, коли державна політика Австро-Угорщини не стимулювала розвиток української мови та культури, українці відчували потребу у створенні власних громад у країнах із більш ліберальними умовами, зокрема у США, Канаді та країнах Західної Європи. У приймаючих країнах західні українці мали змогу організовувати власні культурні, релігійні та громадські установи. Це дозволяло їм зберігати та розвивати українську національну ідентичність. Вони відкривали церкви, школи, друкували власну пресу та створювали організації, які підтримували зв'язки із батьківщиною

Перші українські громади з'явилися в США і Канаді, де вони були засновані на принципі спільного господарства, де переселенці отримували земельні наділи і розвивали фермерське господарство. Цей процес супроводжувався формуванням релігійних, культурних і освітніх установ, що сприяло збереженню національної ідентичності в умовах нової соціально-економічної реальності. [4, с. 12].

Формування східної діаспори. Східна діаспора формується переважно за рахунок українців, які емігрували з територій, що входили до складу Російської імперії. [3, с. 15]. Ці переселенці заселяли нові регіони – насамперед Сибір, Урал та Середню Азію. Однією з характерних рис такого переселення був «зелений клин», який згодом перетворився на центр українського селянського життя. Основними чинниками формування східної діаспори стали державна політика освоєння нових земель, примусове переселення та аграрне облаштування. Незважаючи на те, що тут також значну роль відігравали економічні причини, значну роль відіграли й державні заходи, спрямовані на освоєння територій поза традиційним українським етнічним ареалом. Переселення межі Російської імперії супроводжувалося інтенсивним процесом асиміляції. Українці, які влаштувалися в нових умовах, часто зазнавали впливу домінуючої культури, що призводило до русифікації та зниження рівня збереження первинних національних рис. У той же час організаційна структура цих угруповань була менш централізованою, що впливало на здатність зберігати мовну та культурну самобутність.

Таким чином, на рубежі XIX та XX століть формування української діаспори стало відповіддю на численні соціально-економічні та політичні виклики. Західна діаспора мала найкращі умови для самоорганізації, у зв'язку з тим, що емігранти опинялися у країнах із більш сприятливим політичним та культурним кліматом. Вони активно створювали власні школи, церкви, культурні центри та друкували власну літературу. Тоді як східна діаспора, навпаки, часто піддавалася процесам асиміляції та русифікації, що ускладнювало збереження національної

самосвідомості. Незалежно від географічного спрямування українці, які виїхали за кордон, прагнули зберегти свою ідентичність та підтримувати зв'язки з рідною культурою.

Література:

1. Рендюк Т.Г. До витоків української еміграції: передумови, основні форми та напрями формування перших закордонних груп і колоній етнічних українців. *Закордонні справи*, вип. 31, № 5, 2021, С. 15–27.

2. Білий Д.Д. Українці Кубані в 1792–1921 рр. Еволюція соціальних ідентичностей. Львів: Східний видавничий дім, 2009. С. 120–123.

3. Музичко О. Є. Історія української діаспори / Методичні рекомендації для студентів. *Історія української діаспори. Методичні рекомендації для студентів*. Одеса: ОНУ, 2021. – 40 с.

4. ДЖЕРЕЛА ТА ЕТАПИ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ. ЗНУ, 2021.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-7>

ІНСТИТУЦІЇ ДЕМОКРАТІЇ ДОБИ ГЕТЬМАНЩИНИ У ДЕРЖАВНИЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ Б. ХМЕЛЬНИЦЬКОГО ТА П. ОРЛИКА

Спур Катерина Андріївна

студентка II курсу

Фаховий коледж Міжнародного гуманітарного університету

Єременко Костянтин Віталійович

студент II курсу

Фаховий коледж Міжнародного гуманітарного університету

Науковий керівник: Мельник Юлія Павлівна

кандидат політичних наук,

доцент кафедри мистецтвознавства та загальнокультурних дисциплін

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Інституції – це сталі норми, правила, органи чи установи, які регулюють суспільні відносини, забезпечують функціонування держави, права, економіки та інших сфер життя. У контексті історії та політичної науки інституції можуть бути як формальними (державні органи, суди,

закони), так і неформальними (традиції, звичаєве право, суспільні норми).

За часів Богдана Хмельницького [1, с. 126-145] головним органом влади була військова рада, яка виконувала функції законодавчого і виконавчого органу, ухвалювала важливі рішення щодо війни, укладання союзів і внутрішнього устрою держави. Згодом її функції перейшли до старшинських рад, які склалися з полкової та генеральної старшини і які були допоміжним органом при Гетьмані але її рішення були обов'язковими для виконання гетьманом. Старшинські ради стали головним керівним органом, що ухвалював ключові рішення, а Військова рада збереглася як номінальна інституція, що скликала рідко.

Система трьохступеневого уряду включала Генеральний уряд який був вищим розпорядчим органом виконавчої і одразу судової влади в державі. полкові та сотенні уряди. Генеральний уряд очолював гетьман і складався з генеральної старшини, яка керувала всією державою. Окрім гетьмана туди входила генеральна старшина, генеральний писар (який керував канцелярією Гетьманщини та зовнішніми відносинами), Генеральний обозний, осовул і хоружний (які займалися військовою справою), Генеральний бунчужний (відповідав за гетьманські клейноди, зокрема бунчук – символ влади гетьмана, а також виконував церемоніальні обов'язки при гетьмані та вищому військовому керівництві). Він також міг брати участь в організації військових походів і підтриманні дисципліни в армії, тобто охороняв гідність гетьмана та війська запорізького), також туди входив Генеральний суддя котрий був не тільки в генеральному суді, він був вищою апеляційно. Інстанцією відносно полкових та сотених судів, також туди входив Генеральний підскарбій який відповідав за фінанси.

Місцеве управління здійснювали полкові та сотенні уряди які були як органами самоврядування. Полковий уряд складався з полковника та полкової ради, в яку входили обозні, писар, суддя, осавул і хоружний. На такому ж принципі працювали і сотенні адміністрації. Сотенний уряд очолював сотник але судові функції в сотні виконував городовий отоман. А села мали свою адміністрацію тобто влада полково-сотеного уряду не поширювалася на них, бо в селах управляли війти.

Генеральний суд був найвищим судовим органом, який очолював генеральний суддя, працював на основі норм звичаєвого права, Литовських статутів (особливо Статуту 1588 року), а також норм магдебурзького права та королівських привілеїв, успадкованих від Речі Посполитої.

Якщо порівняти з гілками влади, то Генеральний уряд із гетьманом нагадує виконавчу владу, оскільки здійснював керівництво державою. Генеральний суд відповідав судовій владі, бо розглядав найважливіші

судові справи. Військова рада та старшинські ради виконували функції, близькі до законодавчої влади, адже ухвалювали ключові рішення та розподіляли повноваження між урядовими структурами.

Отже, система управління за часів Богдана Хмельницького була складною та багаторівневою, поєднуючи елементи виконавчої, судової та законодавчої влади. Вона спиралася на військові традиції та інституції, що формувалися під впливом як звичаєвого права, так і європейських правових норм. Згодом ці інституції зазнали змін, еволюціонуючи відповідно до політичних і суспільних викликів. Особливо помітні зміни відбулися в часи Пилипа Орлика, який, спираючись на попередній досвід, намагався закріпити нові принципи державного устрою в своїй "Конституції", що стала важливим етапом у розвитку української політичної думки.

Конституція Пилипа Орлика 1710 року [2, с. 19-50], була ґрунтом демократичних інституцій Гетьманщини на той час, вона була ухвалена 5 квітня 1710 року в місті Бендери під час обрання Орлика гетьманом, і стала першим конституційним документом, що заклав основи демократичного врядування. Вона обмежувала одноосібну владу гетьмана на користь виборних органів, запроваджувала розподіл влади та систему стримувань і противаг яка ґрунтувалася на взаємному контролі різних гілок влади,. Документ є важливим прецедентом у розвитку європейської демократії та одним із перших прикладів поділу влади на різних повноважень у ранньомодерних державах.

Конституція Пилипа Орлика 1710 року містила 16 пунктів, які визначали політичний устрій та незалежність України. Перший пункт стосувався релігії, у ньому православ'я проголошувалося державною релігією, а Київська митрополія мала бути незалежною від Московського патріархату. Другий пункт визначав територію та кордони Війська Запорозького як суверенної держави. Третій пункт регулював відносини з Кримським ханством, передбачаючи військовий союз для захисту України від Польщі та Московії. Четвертий і п'ятий пункти були присвячені Запорозькій Січі, гарантували її автономні права, незалежність від гетьманської адміністрації та захист запорожців від утисків старшини. Пункти з шостого по шістнадцятий закріплювали основи української державності, зокрема обмеження влади гетьмана виборними органами – Генеральною радою та Радою старшини, створення незалежного Генерального суду, забезпечення місцевого самоврядування через полково-сотенну адміністрацію, встановлення верховенства права та контролю над зловживаннями старшини. Основним змістом Конституції була незалежність України від Польщі та Москви, а сам документ став важливим кроком у розвитку демократичних принципів і одним із перших у світі зразків поділу влади та системи стримувань і противаг.

Гетьман залишався головою держави, головнокомандувачем війська, проте його влада була суттєво обмежена виборними органами. Він не міг ухвалювати важливі державні рішення одноосібно, а мав діяти спільно з Генеральною радою та Радою генеральної старшини. Також обмежувалася його можливість розпоряджатися державними фінансами, земельними маєтностями та вести переговори з іноземними державами без згоди рад. Таким чином, влада гетьмана набувала конституційного характеру, що було новаторським явищем для тогочасної Європи.

Генеральна рада була найвищим законодавчим органом, який мав скликатися тричі на рік – на Різдво, Великдень і Покрову. Вона складалася з представників козацької старшини, а також рядових козаків і духівництва. Головним її завданням було ухвалення загальнодержавних рішень, затвердження політичного курсу та контролювання діяльності гетьмана. Генеральна рада також розглядала питання війни і миру, укладання міжнародних союзів, розподілу земель та організації війська. Вона відіграла роль парламенту, що обмежував владу гетьмана та забезпечував участь широких верств населення в управлінні державою.

Рада генеральної старшини була виконавчим органом при гетьмані, що складався з генерального писаря, генеральних суддів, обозного, осавулів та інших вищих урядовців Гетьманщини. Вона мала значний вплив на ухвалення рішень, адже її члени не лише допомагали гетьману в управлінні державою, а й могли обмежувати його владу. У компетенцію Ради генеральної старшини входили питання адміністративного управління, фінансової політики, організації війська, судочинства та дипломатичних відносин.

Генеральний суд виконував роль незалежного органу правосуддя, що мав гарантувати справедливий розгляд справ незалежно від посадового статусу обвинувачених. Його головною відмінністю від попередньої судової системи було те, що суд мав право судити не лише звичайних громадян, а й представників влади, включаючи саму старшину. Це відповідало ідеї верховенства права, що є основою сучасного правосуддя.

Суд очолював генеральний суддя, а до його складу входили інші судді, які розглядали цивільні, кримінальні, адміністративні та військові справи. Вироки Генерального суду не могли скасовуватися гетьманом без рішення Генеральної ради, що гарантувало незалежність судової влади.

Полково-сотенна адміністрація складалася з Полкового уряду який очолював полковник, якого обирали козаки свого полку. Він відповідав за військове управління, адміністративні справи, збір податків та правосуддя на місцевому рівні. Разом із ним працювала полкова старшина, до якої входили обозний, осавул, суддя та інші посадові

особи. Та Сотенного уряду який очолював сотник, що обирався козаками своєї сотні. Він виконував адміністративні, військові та судові функції у своїй окрузі.

Конституція Орлика чітко заклала принципи поділу влади. Гетьман і Рада генеральної старшини виконували функції виконавчої влади. Генеральна рада виконувала роль законодавчого органу, аналогічну парламенту. Генеральний суд відповідав судовій владі, забезпечуючи незалежний розгляд справ.

Таким чином, Конституція Пилипа Орлика 1710 року стала важливим кроком у розвитку демократичних інституцій і однією з перших спроб обмежити одноосібну владу на користь виборних органів, що випереджало європейські держави у формуванні сучасного поділу влади.

Література:

1. Музиченко Петр Павлович, Історія держави і права України. 2008.
URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0001087
2. Крупницький, Борис. Гетьман Пилип Орлик (1672-1742). 1956.
URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/ua/elib.exe?Z21ID=&I21DBN=UKRLIB&P21DBN=UKRLIB&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=online_book&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=FF=&S21STR=ukr0002018

ГОЛОДОМОР В УКРАЇНІ ТА ЙОГО НАСЛІДКИ 1932–1933 РОКІВ

Коротков Євгеній Дмитрович

студент II курсу

Фаховий коледж Міжнародного гуманітарного університету

Чубанова Юлія Дмитрівна

студентка II курсу

Фаховий коледж Міжнародного гуманітарного університету

Науковий керівник: Мельник Юлія Павлівна

кандидат політичних наук,

доцент кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних

дисциплін

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Насамперед хочемо зазначити, що голодомор це трагічна сторінка вітчизняної історії. Вона не має терміну давності і забуття. Це щемлива генетична пам'ять українського народу. Щороку у четверту суботу листопада Україна і світ вшановують пам'ять жертв Голодомору.

Для України 1932-1933 роки стали часом національної катастрофи, яка поставила націю на межу зникнення. Жорстокість Голодомору полягає перш за все в тому, що голод не був наслідком стихійного лиха або неврожаю, він став результатом цілеспрямованої політики московського тоталітарного режиму. Шляхом насильницького вилучення продовольства, блокади сіл і цілих районів, заборони виїзду за межі охопленої голодом України, згортання сільської торгівлі, репресій проти незгодних московській режим створив для частини українців умови, які були несумісні із життям, і тим самим вчинив злочин геноциду [1].

Голодомор залишається предметом дискусій серед істориків і демографів, які називають різні оцінки кількості жертв – від 3 до 10 мільйонів. Найвірогідніше, згідно з даними перепису населення 1937 року, втрати серед українців через повне виснаження, тиф, кишково-шлункові отруєння, канібалізм, репресії, самогубства на ґрунті психічного розладу та соціального колапсу становили близько 7 мільйонів осіб. Всеосяжність цієї національної катастрофи можна усвідомити лише через глибину внутрішнього потрясіння кожного, хто вважає себе цивілізованою людиною. Голодне лихоліття, що охопило

адміністративні райони з населенням понад 40 мільйонів осіб і тривало майже два роки, було не стихійним лихом, а цілком штучно створеною трагедією. Голодомор передбачає не просто поширення голоду, а й використання спеціальних заходів з масового знищення людей у штучно створених соціально-територіальних резерваціях: конфіскація всіх продуктів харчування, режим «чорних дошок», унеможливлення виїзду за хлібом до інших регіонів, позбавлення їжі непрацевдатних і безробітних, дозоване харчування зайнятих на польових роботах колгоспників, форми і методи так званої хлібозаготівлі. Відсутність належної допомоги голодуючим з боку держави та неприйняття допомоги з-за кордону.[2]

Саме жахливе в голодоморі 1932–1933 рр. те, що його можна було уникнути. Сам Сталін заявляв: «Ніхто не може заперечувати, що загальний урожай зерна 1932 р. перевищує 1931». Як відмічають Роберт Конквест і Богдан Кравченко, урожай 1932 р. всього лише на 12% був менше середніх показників 1926 і 1930 рр. Інакше кажучи, продуктів вистачало. Однак держава систематично вилучала велику їх частину для власних потреб. Незважаючи на прохання і попередження українських комуністів, Сталін підняв завдання по хлібозаготівлям в Україні на 44%. Його рішення і та жорстокість, з якою воно виконувалося, прирекли мільйони людей на смерть від штучно створеного голоду.[3]

Метою злочину було знищення українського народу як національної групи. Комуністичний тоталітарний режим через насильницьке вилучення продовольства, блокаду сіл і цілих районів, заборону виїзду за межі охопленої голодом України, згортання сільської торгівлі, репресій проти незгодних створив для українців умови, не сумісні із життям. Тобто розрахунок був на фізичне знищення нашої нації. Через 90 років після Голодомору-геноциду росіяни знову застосовують проти українців методи геноциду, щоб знищити нашу ідентичність, культуру, мову – знищити українську націю як таку. Для цього окупанти масово вбивають і депортують українців, руйнують міста. В умовах нинішньої російської агресії наша пам'ять про Голодомор 1932–1933 років є чинником суспільної мобілізації українців і світової спільноти для протидії агресору. Станом на жовтень 2023 року визнали Голодомор 1932–1933 в Україні актом геноциду парламенти 28 держав.[4]

Людодіство зазвичай ототожнюють з проявом звіриного інстинкту самозбереження в екстремальних умовах, традиційно його пов'язують з періодом дикунства з історії людської цивілізації. Психологічні основи людодіства стали предметом спеціального аналізу медиків та психологів у період першого радянського голодомору 1921-1923 рр., який в УСРР за своїми масштабами перевершив усі до цього відомі в історії українського народу голодні періоди, коли від стихії та епідемій потерпала значна частина населення. В 1923 р, лікар Л. И Айхенвальд,

аналізуючи форми прояву голоду в Одеській губернії, зазначив у нотатках, що людодїство в таким викривленнїм людської психіки, за якого "цар природи перетворюється на звіра". Він також зазначив, очевидно, під впливом побаченого з селам і вичитаного з наукових книг, що людодїство є атавістичним виявленнїм людської аморальності. В усіх відомих в історії випадках канібалїзму, за окремими винятками (патологія садїзму, культ, забобони), людоджерство було зумовлено голодом [5, с. 568].

Отже голодомор 1932–1933 років став однією з наймасштабніших трагедій в історії українського народу. Він був спричинений не природними факторами, а цілеспрямованою політикою радянської влади, яка прагнула знищити українське селянство як носія національної самобутності та опору комуністичному режиму. Пам'ять про Голодомор є важливою складовою національної ідентичності українців. Вивчення цієї трагедії, поширення правди про її причини та наслідки мають стати гарантією того, що подібні злочини не повторяться в майбутньому.

Література:

1. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/6633> (Дата звернення 19.03.2025)
2. Матеріал з вільної енциклопедії URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Голод_у_СРСР_\(1932–1933\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Голод_у_СРСР_(1932–1933)) Дата звернення(19.03.2025)
3. Кульчинський С.В., Курнаков Ю.О., Коваль М.В. Історія України. ДЮ. Освіта, 1995 р. (Дата звернення 19.03.2025)
4. Український інститут національної пам'яті URL: <https://uinp.gov.ua/informaciyni-materialy/zhurnalistam/informaciyni-materialy-do-90-h-rokovyn-golodomoru-1932-1933-rokiv> (Дата звернення 19.03.2025)
5. Голод 1932–1933 років в Україні: Причини та наслідки / Редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 2003. С. 568 (Дата звернення 19.03.2025)

СЕКЦІЯ 3. ПОЛІТИКА В МИНУЛОМУ, ТЕПЕРІШНЬОМУ І МАЙБУТНЬОМУ: ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТА ВЗАЄМОВПЛИВ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-9>

КУЛЬТУРА ЯК ЧИННИК СТРАТЕГІЧНОГО ПАРТНЕРСТВА УКРАЇНА – ЄС

Мельник Юлія Павлівна

*кандидат політичних наук,
доцент кафедри мистецтвознавства
та загальногуманітарних дисциплін
Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

Стратегічне партнерство між Україною та Європейським Союзом охоплює широкий спектр аспектів, включаючи політичні, економічні та соціальні зв'язки. Однак одним із найважливіших чинників, який сприяє поглибленню цього співробітництва, є культура.

Культурні відносини є не лише відображенням національних ідентичностей, але й потужним інструментом для зміцнення двосторонніх зв'язків. Культура може стати основою для розвитку взаєморозуміння, підтримки спільних цінностей і норм, що є основою для сталого розвитку стратегічного партнерства між Україною та ЄС. У цьому контексті культура виконує роль не тільки в збереженні ідентичності, але й у сприянні інтеграційним процесам, розвитку економіки та освіти, а також у поглибленні взаємодії між народами (Рис. 1).



Рис. 1. Належність до культури й історії європейського співтовариства [5, с. 131]

«Культурні відмінності України від країн Європейського Союзу не є критичними. Схожість українських показників з європейськими є у цілому ряді випадків навіть більшою, ніж у країн, які уже давно є членами ЄС. Тому наявність певних відмінностей у культурі не повинна стати на заваді просуванню України на шляху до членства у Європейському Союзі» [2, с. 12].

Так, культурна спадщина є важливим елементом національної ідентичності, і для України збереження її культурних пам'яток та традицій є не лише питанням внутрішньої політики, але й міжнародної репутації. ЄС активно підтримує програми, що спрямовані на збереження культурної спадщини України, такі як реставрація пам'яток архітектури, традиційні ремесла, а також організація культурних фестивалів. Наприклад, програма Creative Europe [3] ЄС передбачає підтримку культурних проєктів, що сприяють збереженню і популяризації культурних традицій, як українських, так і європейських.

Програма *EU4Culture* [8] підтримує культурну сферу в країнах Східного партнерства, включаючи Україну. Вона спрямована на підтримку розвитку культурних та креативних індустрій, збереження культурної спадщини та створення можливостей для співпраці між країнами. В рамках цієї програми надаються гранти для проєктів з реставрації пам'яток, розвитку музеїв, підтримки художніх ініціатив та збереження традиційної культури. *EU4Culture* також підтримує організацію культурних заходів та фестивалів, що сприяють популяризації культурної спадщини.

Програма *Cultural Heritage: a Driver for Sustainable Development* [6] спрямована на підтримку культурної спадщини як важливого елементу сталого розвитку.

ЄС також підтримує охорону нематеріальної культурної спадщини через різні ініціативи, як-от збереження традиційних ремесел, фольклору, музичних традицій та ін. Україна активно співпрацює з ЄС у рамках програми ЮНЕСКО, яка охоплює питання охорони нематеріальної культурної спадщини. Важливими компонентами є підтримка традиційних свят, обрядів, ремесел, що становлять невід'ємну частину української культурної спадщини.

Така підтримка не лише дозволяє Україні зберігати свої історичні цінності, але й допомагає національну самобутність в умовах глобалізації, одночасно залучаючи європейську експертизу та фінансування. Взаємодія у сфері культурної спадщини також сприяє розвитку туризму, залученню інвестицій та створенню нових робочих місць, що дає можливість інтегрувати культурні аспекти в економіку.

Наступним напрямком культурної співпраці, що впливає на формування партнерства ЄС – Україна безумовно є культурна дипломатія, яка сьогодні є потужним інструментом формування іміджу

країни на міжнародній арені та відіграє важливу роль у стратегічному партнерстві держав світу. Вона дозволяє представити культурні надбання та традиції, сприяючи створенню позитивного іміджу країни за кордоном і зміцненню міждержавних відносин. Для України культурна дипломатія стала важливим елементом у процесі євроінтеграції, оскільки вона сприяє розвитку взаєморозуміння та побудові більш тісних зв'язків з ЄС.

«Одне фото, один фільм може зробити більше, ніж десятки дипломатичних комюніке. Особливо це стосується посилення знань про Україну серед пересічних громадян за кордоном» [4, с. 86].

Через культурну дипломатію Україна має можливість активно представляти свої традиції, історію, мистецтво та інші культурні досягнення на міжнародних майданчиках. Це дає змогу не лише зміцнити імідж країни в Європі, а й підвищити рівень її впливу на міжнародній арені. Участь у міжнародних культурних проєктах, таких як фестивалі, виставки, кінопокази чи літературні заходи, дає змогу Європі краще зрозуміти українську культуру та її контекст, що сприяє поглибленню міжкультурного діалогу.

У свою чергу, успішна культурна дипломатія допомагає Україні не лише презентувати свою культуру, а й сприяти економічному та соціальному розвитку через підтримку культурних індустрій, туризму та креативних ініціатив. Культурні зв'язки стають важливим елементом міжнародної співпраці, що дозволяє Україні зміцнити свої позиції в ЄС і підвищити інтерес до своєї країни серед європейської спільноти. У результаті культурна дипломатія допомагає не лише в побудові позитивного іміджу, а й у реалізації стратегічних цілей країни на міжнародній арені, що є важливим аспектом її партнерства з Європейським Союзом.

Участь України в культурних програмах ЄС є також важливим аспектом стратегічного партнерства між Україною та Європейським Союзом, сприяючи не лише культурному обміну, але й зміцненню двосторонніх відносин у різних сферах. Завдяки інтеграції в ці програми Україна отримує можливість активно взаємодіяти з європейськими країнами, просувати свою культуру на міжнародній арені та розвивати культурні індустрії.

Зокрема, участь у таких програмах, як *Creative Europe* [3], *Erasmus+* [7], *Horizon Europe* [1] та *EU4Culture* [8], дозволяє Україні отримувати доступ до фінансування, знань та технологій, що сприяють збереженню культурної спадщини, розвитку креативних індустрій та інновацій у культурній сфері. Культурний обмін, освітні програми та спільні культурні проєкти допомагають українським митцям, студентам, культурним діячам та організаціям отримувати нові знання, досвід та можливості для розвитку.

Крім того, участь у цих програмах сприяє інтеграції України в європейський культурний простір, що є важливим кроком на шляху до

європейської інтеграції країни в цілому. Це також сприяє поглибленню міжкультурного діалогу, що є основою для зміцнення взаєморозуміння між Україною та країнами ЄС, а також для розвитку спільних проєктів у різних сферах, таких як освіта, наука, туризм і культурні індустрії.

Культура є не лише відображенням соціальних і політичних процесів, але й важливим інструментом, що допомагає просувати європейські цінності в Україні. Справжня культурна інтеграція включає не лише обмін мистецтвом, а й підтримку ідеалів демократії, прав людини, рівності та верховенства права. Співпраця з ЄС допомагає Україні реалізувати реформи в культурній політиці, створюючи умови для розвитку інклюзивного та справедливого суспільства.

Впровадження європейських стандартів у культурну сферу, надання підтримки для розвитку громадянського суспільства, підтримка прав на культурну самовираженість – все це сприяє демократичним змінам в Україні та підвищує її інтеграційний потенціал з ЄС.

Отже, культура є надзвичайно важливим компонентом стратегічного партнерства між Україною та ЄС. Вона не лише сприяє розвитку політичних, економічних і соціальних зв'язків, а й допомагає зміцнювати взаєморозуміння, сприяючи інтеграції та сталому розвитку обох сторін. Через культуру Україна може розвивати свої потенціали, в той же час сприяючи розвитку ЄС, будуючи партнерство на основі спільних цінностей та довіри.

Література:

1. Горизонт Європи. Офіційний сайт. URL: <https://horizon-europe.org.ua/uk/about-he/he-programme/> (дата звернення: 10.03.2025).
2. Задоя А., Фоменко В. Культурні подібності та відмінності як чинники економічної співпраці України з країнами Європейського Союзу. *International Science Journal of Management, Economics & Finance*. Vol. 3, №. 1, 2024, pp. 1-14.
3. Креативна Європа. Офіційний сайт. URL: <https://creativeeurope.in.ua/> (дата звернення: 10.03.2025).
4. Солодкий С. Дипломатичні успіхи України – це внесок широкого кола акторів. *Національна безпека і оборона*. № 3-4, 2023. С. 86
5. Стратегічні партнери України (реалії та пріоритети в умовах війни). *Національна безпека і оборона*. № 3-4, 2023.
6. *Cultural Heritage: a Driver for Sustainable Development*. URL: https://cordis.europa.eu/programme/id/H2020_SC5-21-2016-2017 (дата звернення: 10.03.2025).
7. Erasmus+ Офіційний сайт. URL: <https://erasmusplus.org.ua/> (дата звернення: 10.03.2025).
8. *EU4Culture*. URL: <https://euneighbourseast.eu/ru/projects/eu-project-page/?id=1487> (дата звернення: 10.03.2025).

ВІЙСЬКОВОПОЛОНЕНІ ЯК ПОКАЗНИК «ЦІНИ» БОЙОВИХ ДІЙ

Орловський Максим Анатолійович

студент II курсу

*Фаховий коледж Міжнародного гуманітарного університету
м. Одеса, Україна*

Військовополонені є невід'ємною складовою збройних конфліктів, відображаючи як людські втрати, так і моральні та матеріальні витрати війни. Їхня кількість, умови утримання та вплив на суспільство можуть слугувати індикатором «ціни» бойових дій.

Військовополонені – особи, які під час воєнного конфлікту потрапили під владу противника. Вони мають право на особливий захист відповідно до міжнародного гуманітарного права.

До них належать:

- військовослужбовці регулярних збройних сил;
- учасники добровольчих загонів, що входять до складу збройних сил;
- цивільні особи, які беруть участь у воєнних діях, якщо вони відповідають критеріям комбатантів.

Правовий статус військовополонених визначається нормами міжнародного гуманітарного права, зокрема Женевськими конвенціями 1949 року. Ці документи встановлюють права та обов'язки військовополонених, а також обов'язки держав щодо їхнього захисту.

Кількість військовополонених може відображати масштаби та інтенсивність бойових дій. Збільшення числа полонених свідчить про активізацію бойових зіткнень та значні втрати з обох сторін конфлікту. Наприклад, під час активних фаз конфліктів кількість військовополонених може різко зростати, що вказує на високу інтенсивність бойових дій.

Так, перебування в полоні може зумовити сильні стресові фактори, які можуть призвести до розвитку різних психічних розладів, таких як:

посттравматичний стресовий розлад (ПТСР), депресія та тривожні розлади.

Дослідження показують, що військовослужбовці, які зазнали бойових травм, мають підвищений ризик розвитку негативних психічних станів.

Крім того, сімейні проблеми та труднощі адаптації до цивільного або воєнного життя після повернення з полону можуть погіршувати психологічний стан колишніх полонених, що вимагає комплексного підходу до їхньої реабілітації.

Щодо фінансової сторони, утримання військовополонених згідно міжнародним нормам і стандартам вимагає значних ресурсів від держави: забезпечення житлом, харчуванням, медичною допомогою та дотримання міжнародних норм. Це створює додаткове навантаження на економіку країни. Крім того, сім'ї військовополонених стикаються з психологічними та фінансовими труднощами, що впливає на соціальну стабільність.

Переходячи вже до найважливішої частини, згідно з Женевськими конвенціями про поводження з військовополоненими, держави зобов'язані гуманно поводитися з військовополоненими, забезпечувати їхні основні потреби та права. Порушення цих норм можуть призвести до міжнародних санкцій та погіршення репутації держави на міжнародній арені.

Основні статті, що зазначають поводження з військовополоненими:

Стаття 13 Женевської Конвенції — яка встановлює, що з військовополоненими необхідно завжди гуманно поводитися.

Статті 15, 30 Конвенції — закріплюють, що всі військовополонені на належну медичну допомогу та умови тримання.

Стаття 18 — гарантує військовополоненим право на залишення особистих речей, в тому числі медикаментів, особистих документів та навіть відмітних знаків й знаки державної належності, нагороди та предмети, які мають насамперед особисту або суб'єктивну цінність.

Стаття 26 — про харчування військовополонених, зазначається, що воно має бути якісним, достатнім та різноманітним. Харчування має бути таким, щоб запобігати втраті ваги або розвитку недостатності харчування. Також військовополонених забезпечують питною водою у достатній кількості.

Отже, Військовополонені є важливим показником “ціни” бойових дій, відображаючи як прямі втрати, так і непрямі наслідки військових конфліктів. Їхня кількість та умови утримання впливають на економічну, соціальну та політичну сфери держави, оскільки є необхідність та зобов'язання дотримання міжнародних норм та пошуку шляхів мирного врегулювання конфліктів.

Література:

1. ВРУ, Законодавство України; Женевська конвенція про поводження з військовополоненими. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_153#o84

2. Н. Ф. Діник «Вплив сімейних проблем на психологічний стан військовослужбовців під час АТО». URL: https://sppstudios.com.ua/web/uploads/pdf/134-Article%20Text-265-1-10-20200707.pdf?utm_source=chatgpt.com

3. Stempfords «Права військовополонених за міжнародним правом». URL: https://stempfords.com.ua/viiskove-pravo-ta-mobilizatsiia/prava-vijskovopolonenyh-za-mizhnarodnym-pravom/?utm_source=chatgpt.com

4. Кокун О.М. «Особливості вияву негативних психічних станів у військовослужбовців, які отримали бойові фізичні та психічні травми». URL: https://lib.iitta.gov.ua/id/eprint/704979/1/Kokun_16.pdf?utm_source=chatgpt.com

5. Правове регулювання статусу військовополонених відповідно до норм міжнародного гуманітарного права: історична та сучасна ретроспектива. URL: https://science.lpnu.ua/uk/law/vsi-vypusky/volume-10-number-4-40-2023/pravove-regulyvannya-statusu-viyskovopolonenyh?utm_source=chatgpt.com

**СЕКЦІЯ 4. ПЕДАГОГІКА ТА ПЕДАГОГІЧНА
ПСИХОЛОГІЯ ХХІ СТОЛІТТЯ:
ВИКЛИКИ, ПРОБЛЕМИ, РІШЕННЯ**

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-11>

**СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ГРОМАДЯНСЬКОЇ
ОСВИТИ І ВИХОВАННЯ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВИТИ**

Александров Владислав Ігорович

аспірант

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Сучасні соціально-політичні реалії, в яких живе, навчається і розвивається молоде покоління української держави, яка впродовж останніх трьох років перебуває в періоді воєнного стану, ставлять перед вітчизняною системою загальної середньої, фахової передвищої та вищої освіти нові й більш складні завдання. Останні передусім стосуються не тільки оновлення технологій формування в представників учнівської і студентської молоді таких соціально важливих новоутворень особистості як громадянська ідентичність, громадянська компетентність, громадянська активність і громадянська відповідальність, але й кардинальної трансформації змісту, форм і методів традиційно існуючої системи їхньої громадянської освіти й виховання, якій здебільшого властивий формалізм та певна стихійність й заорганізованість.

Згідно результатів новітніх досліджень українських науковців, при організації процесів громадянської освіти й виховання учнівської та студентської молоді слід враховувати певну діалектику й поетапність громадянського становлення особистості як суб'єкта психічного життя. Впродовж останнього чітко простежується логіка її суб'єктних перетворень в онтогенезі й лінія розвитку громадянських якостей, зокрема, від громадянської компетентності через вияв громадянської активності до громадянської відповідальності, яка суттєво «впливає на можливість самоперетворення людської істоти за вектором самовдосконалення [3, с. 14]. Зумовлено це тим, що індивід як автономна жива істота внаслідок включення у його розвиток «суб'єктного механізму самоapperцепції», із раннього дитинства «прагне і змушений зайняти позицію суб'єкта, котрий протистоїть своєму існуванню як об'єкту». Саме це складає основне протиріччя розвитку особистості,

оскільки «провокує її наступний саморозвиток в якості суб'єкта психічної активності як інстанції, котра сама відповідає перед собою за своє життєреалізування» [3, с. 15]. І якщо на етапі дитинства актуалізується розвивальна суперечність «бути чи не бути» суб'єктом психічної активності, то в подальшому процесі розвитку вона набуває форми вияву «мати чи не мати» [3, с. 17].

Отже, основним способом розвитку особистості в напрямку набуття ознак зрілості стає вчинок – індивідуально і соціально відповідальний творчий акт «свідомої сутнісної самоактуалізації людини як суб'єкта психічної активності». Саме в екзистенційному переживанні необхідності «втїлення сутнісного в собі, у покладанні на себе повної відповідальності за самоздійснення і реалізацію відповідального переживання у вчинку починає стверджувати себе зріла суб'єктність» в єдності внутрішнього і зовнішнього, тілесного і духовного, біологічного і соціального, індивідуального і суспільного, свідомого, несвідомого і невідомого [3, с. 26].

Крім цього, в сучасній соціально-психологічній теорії є усталеною думка, що основними механізмами формування та розвитку громадянських якостей особистості юнацького віку в умовах організації освітнього процесу є наступні:

– персоналізація, внаслідок якої здобувач освіти не тільки отримує ідеальне уявлення про життєдіяльність відомих людей, визнаних в громадянському суспільстві, але й здобуває бажання стати його достойним членом, слідуючи їх особистісному прикладу та здійснюючи реальні соціально корисні дії та вчинки, внаслідок яких відбувається його сходження на особистісний рівень, в результаті чого набуває життєво необхідних рис громадянськості. Означений механізм крім цього демонструє, яким чином у процесі громадянського самовиявлення здобувач освіти зосереджує увагу на взірцях своєї громадянської позиції під час участі у роботі громадських спілок, неформальних рухів, молодіжних організацій, а також при виконання суспільно важливих справ;

– персоніфікація як «процес одухотворення, надання людських характеристик діяльності інших» [2, с. 8], результатом якого є збагачення Я-свідомості та набуття ознак Ми-свідомості на основі виникнення своєрідного «силового поля особистості», що зумовлює формування громадянських цінностей і ставлень, а також певного «громадянського патріотизму» як духовного фактору становлення особистості як члена певної громади [2, с. 8];

– ідентифікація як процес ототожнення здобувача освіти з іншою людиною та групою, як через копіювання чужих думок, почуттів, дій, цінностей і досвіду як джерела прогресу і стабільності суспільних відносин, так і оволодіння провідними рисами певної спільноти як

конкретними громадянами країни, з врахуванням особливостей їхньої життєдіяльності, додавання до неї особистісних громадянських властивостей. Як позитивний результат, у процесі такого уподібнення, яке здійснюється під час громадянської освіти здобувачів, більш ефективно відбувається їхня міжособистісна регуляція поведінки як членів академічного колективу й, одночасно, як членів громадянського суспільства, тому що виникає злагода, згуртованість та взаєморозуміння;

– цілепокладання як механізм, який, охоплюючи «сміслоутворювальний зміст практики», заснований на формуванні цілі як суб'єктивно-ідеального образу бажаного (цілеформування) та подальшого її втілення в об'єктивно-реальному результаті діяльності (цілереалізація)» [257, с. 755]. Це означає, що для того, щоб здійснити громадянський вчинок, кожен із представників учнівської або студентської молоді має свідомо визначити мету, розробити програму власних дій щодо її практичної реалізації, втілюючи останню в реальній суспільно корисній діяльності, щоб бути здатним досягти бажаного. Завдяки цьому, успішно розв'язуються внутрішні та зовнішні суперечності, що мають місце між здобувачем освіти як суб'єктом громадянської дії та її об'єктом – змістом суспільно важливої діяльності [1, с. 71];

– менталізація як механізм, який, відображуючи складний природно-соціальний продукт духовного життя нації, якість якого визначають природні умови життя громадян, національні традиції та історично усталені моделі поведінки представників певного етносу, а також відповідні соціальні інститути та культурні стратегіями індивідуального розвитку і самореалізації, сприяє розумінню специфіки відносин і поведінки людей окремої країни, зумовленої як доктринами розвитку різних сфер її суспільного життя (ідеологія, політика, освіта), так і культури певного народу [1, с. 80];

– рефлексія як механізм усвідомлення юнацтвом своїх громадянських учинків і того, як вони сприймаються соціальним оточенням з врахуванням наданих прав і обов'язків, а також активізації внутрішнього потенціалу як творців не тільки власної долі, але й своєї батьківщини.

Таким чином, викладене вище дозволяє заключити, що для досягнення ефективності процесів формування таких соціально важливих новоутворень особистості здобувачів освіти як громадянська ідентичність, громадянська компетентність, громадянська активність і громадянська відповідальність, доцільно враховувати дію певних соціально-психологічних механізмів. Останні, взаємонакладаючись один на одного у процесі громадянської освіти та виховання, а також під час їхньої життєдіяльності в сучасному суспільстві, здійснюють

суттєвий вплив на становлення цілісної особистості в єдності провідних модальностей Я-концепції.

Література:

1. Гуменюк О.Є. Психологія Я-концепції: навч. посіб. Тернопіль: Економічна думка, 2004. 310 с.
2. Снігур Л.А. Психологія становлення громадянськості особистості: автореф. дис.... доктора психол. наук /19.00.05. Київ, 2005. 32 с.
3. Татенко В.О. Про екологічний генезис у Е.Гуссерля та проблему суб'єктивних перетворень психіки в онтогенезі. *Психологія і суспільство*. 2004. №4. С. 13-36.
4. Філософський словник /за ред. В.І. Шинкарука. Київ: УРЕ, 1986. 376 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-12>

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ КОНЦЕПЦІЇ СТУДЕНТОЦЕНТРОВАНОГО НАВЧАННЯ, ВИКЛАДАННЯ Й ОЦІНЮВАННЯ

Добров Владислав Ярославович

*аспірант кафедри романо-германської філології та методики
викладання іноземних мов
Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

В умовах інтенсивного розвитку сучасного високотехнологічного суспільства значно оновлюється професійний функціонал викладачів закладів вищої освіти в контексті реалізації якісних освітніх послуг на засадах інноваційного – студентоцентрованого навчання, викладання й оцінювання. Актуальність та необхідність впровадження останнього задекларована положеннями державних освітніх документів (Закони України «Про вищу освіту», «Про освіту»; укази Президента України «Про Стратегію сталого розвитку «Україна – 2020», «Про Стратегію розвитку вищої освіти в Україні на 2021–2031 роки»), в яких студентоцентроване навчання визначене як таке, що передбачає заохочення здобувачів вищої освіти до ролі «автономних і відповідальних суб'єктів», надання їм можливостей для самостійного проектування й реалізації «індивідуальної освітньої траєкторії на

засадах взаємної поваги і партнерства між всіма учасниками освітнього процесу» [1].

Зрозуміло, що трансформація професійних ролей і функцій викладачів сучасних закладів вищої освіти має здійснюватися відповідно наукових рекомендацій, вироблених прогресивною психолого-педагогічною теорією. В рамках останньої чільне місце займає зарубіжна теорія самодетермінації, обґрунтована Е. Десі та Р. Райяном [2], яка певною мірою розкриває провідні психологічні механізми, властиві студентоцентрованому навчанню, викладанню й оцінюванню. Суттєво, що самодетермінація тлумачилася вченими в якості основної «врожденної схильності» суб'єктів освітнього процесу, яка призводить «до розвитку умінь гнучкої взаємодії з соціальним середовищем» шляхом актуалізації трьох базових потреб, «критично важливих для підтримки оптимальної мотивації та особистого благополуччя (Well-being), у т.ч. й психологічного здоров'я, серед яких:

- «потреба в автономії і самостійності», яка «дозволяє відчувати себе джерелом власної активності, ініціатором та реалізатором своїх дій»;

- «потреба в компетентності та ефективності» як здатність «відчувати себе поінформованою людиною, яка вмє щось робити та досягти бажаних результатів, виявляти самоефективність»;

- «потреба у значущих міжособистісних відносинах» – бути включеним в значущі відносини з іншими людьми в процесі діяльності, «відчувати себе ближчим і зрозумілішим», тобто «значущим іншим» [2, с. 99-101].

Як бачимо, означені вище постулати теорії самодетермінації (ключовим поняттям якої є поняття «автономної особистості» як суб'єкта, виходячи із «глибинного відчуття себе») складають психологічне підґрунтя студентоцентрованого навчання, оскільки пояснюють механізми його функціонування через опис специфічних психологічних особливостей його провідних суб'єктів, яким притаманні:

- здатність до самодетермінації – суб'єктивна реальність, властива здобувачу вищої освіти як достатньо зрілій особистості, що ґрунтується на власних ціннісно-смыслових орієнтаціях, які виникають в ході індивідуального розвитку на основі відчуття свободи і відповідальності, що виражається в «усвідомленні і використанні себе як причини змін в собі і в оточуючому середовищі, вияву наміру ініціювати, припинити або змінити напрям діяльності у будь-який момент» [2, с. 134];

- свобода (здатність вибирати і мати вибір) і відповідальність (здатність враховувати як власний внутрішній вибір, так і об'єктивно існуючі обмеження (фізичні, фізіологічні, соціально-історичні) для свободи вибору), притаманні суб'єктам студентоцентрованого освітнього процесу, мають різні генетичні корені і в онтогенезі

розвиваються «відносно незалежно одна від одної: свобода – через поступове надбання спонтанною активністю ціннісного обґрунтування, особистісної доцільності і смислової регуляції, а відповідальність – через перехід від «інтер-» до «інтра-» інтеріоризації механізмів регуляції поведінки усе більш високого рівня» [2, с. 144];

– інтеграція свободи і відповідальності, необхідної як для протистояння негативному впливу соціального середовища, так і для досягнення здорового і повноцінного життя, відбувається «не завжди, оскільки потребує розвиненої саморегуляції» [2, с. 165];

– самодетермінація (як відчуття свободи по відношенню як до сил зовнішнього оточення, так і до внутрішніх сил особистості) створює умови для досягнення високих результатів діяльності суб'єктів студентоцентрованого освітнього процесу і, тим самим, «укріплення їхнього психологічного благополуччя» (яке є інтегральною самооцінкою її самоефективності в певних умовах розвитку), оскільки дозволяє останнім «погоджувати наявні у них ресурси (здібності, особистісні риси, нерозкриті можливості, задатки) для організації власної життєдіяльності» в цілому і досягнення поставлених академічних і професійних цілей зокрема [2, с. 179].

Відповідно настановам Е. Десі та Р. Райяна, феномен самодетермінації слід тлумачити як здатність провідних учасників освітнього процесу (студентів і викладачів) «відчувати і реалізовувати у своїй поведінці свободу вибору», тобто «виявляти автономію, незважаючи на об'єктивні обмежуючі фактори середовища або ж вплив неусвідомлюваних інтраособистісних процесів» [2, с. 73]. Відповідно міри вияву самодетермінації (автономії), яка тісно пов'язана з вольовими процесами та внутрішньою мотивацією, які є спонуками до певної активності за відсутності зовнішнього підкріплення, у суб'єктів освітнього процесу можуть скластися «три типи локусу каузальності: внутрішній (власний автономний вибір, зокрема на набуття компетентності як внутрішнього задоволення від досягнень розвитку), зовнішній (орієнтація на нагороду чи покарання) та безособовий (неможливість досягнення результату)» [2, с. 87].

Отже, під самодетермінацією в контексті реалізації студентоцентрованого навчання правомірно розуміти здатність її суб'єктів вибирати і самостійно здійснювати вибори, відчуючи свої нагальні потреби, а не просто шукати підкріплення, стимули або якісь інші сили, які також можуть виступати детермінантами їхньої поведінки. При цьому, кожен із провідних суб'єктів студентоцентрованого навчання, маючи власні переконання, бажання і прагнення, виступає основним джерелом і причиною особистої поведінки, через що успіхи або невдачі в діях слід пояснювати мірою ефективності в їхній саморегуляції. Це свідчить про велику роль внутрішнього локуса

контролю і волі в забезпеченні самодетермінації поведінки суб'єктів студентоцентрованого навчання, відмінною особливістю якої є їх «гнучкість в управлінні і взаємодії між собою і оточенням», оскільки кожен з них здатний самостійно будувати й контролювати власну поведінку в конкретних умовах освітнього середовища, щоб діяти відповідно до прийнятих вимог і досягти поставленої мети. Як закономірний наслідок, основними чинниками самодетермінації особистості, успішності її самореалізації в освітньому середовищі та психологічного благополуччя загалом, є наступні: усвідомлення цілей, смислів, перспективи свого майбутнього, наявність мотивації саморозвитку та самореалізації, розуміння свого потенціалу, віра в свої можливості, особистісна автономія, здатність свідомого контролю і оцінювання власних досягнень і перспектив. Психолінгвістичними індикаторами самодетермінації особистості є переважання в її мові дієслова «хочу» над дієсловом «повинен», відповідне автономності поведінки суб'єктів студентоцентрованого навчання, що дозволяє кожному з них стати автентичним і діяти відповідно до концепції власного Я.

Таким чином, самодетермінованість дозволяє діяти суб'єктам студентоцентрованого навчання на основі власного вибору (а не під тиском зобов'язань чи зовнішнього примусу), тому що вона включає в себе управління власним потенціалом, ресурсами та своїми діями, спрямованими на результат (але може виражатися і у відмові від контролю). Емпіричними критеріями самодетермінації є такі її прояви як відчуття свободи і самостійності вибору, спонтанність, креативність, зацікавленість та особистісна значущість як причини дій суб'єкта освітнього процесу, а психолінгвістичними індикаторами виступає переважне використання в мові дієслова «хочу», «спробую», «зможу». Внаслідок цього, процес набуття самодетермінованості особистості як найвищого рівня її внутрішньої автономної саморегуляції, виступає чинником і умовою особистісного зростання здобувача вищої освіти як провідного суб'єкта студентоцентрованого навчання.

Очевидно, що оскільки заклади вищої освіти відрізняються один від одного, функціонують у відмінних матеріально-технологічних, соціально-психологічних та соціокультурних умовах й найрізноманітніших контекстах, то способи реалізації концепції студентоцентрованого навчання не можуть бути однаковими й універсальними. Крім того, врахування того, що студенти мають неоднакові потреби й стилі навчання (одні навчаються лише шляхом спроб і помилок, інші – на практичному досвіді; одні набувають теоретичні знання завдяки читанню літератури, інші, щоб зрозуміти предмет, мають аналізувати й обговорювати теорію), то організація студентоцентрованого навчання вимагає дотримання певних психолого-

педагогічних засад. Натомість, саме орієнтація викладачів на якісний навчально-методичний й психолого-педагогічний супровід індивідуальних освітніх маршрутів здобувачів вищої освіти складає центральний елемент психології студентоцентрованого навчання, викладання й оцінювання.

Література:

1. Закон України «Про вищу освіту». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>.

2. Deci E.L., Ryan R.M. Intrinsic motivation and self-determination in human behavior. Rochester, New York : Plenum Press, 1985. 375 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-13>

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ПРОФЕСІЙНОГО ВИГОРАННЯ ВЧИТЕЛІВ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ

Карпенко Ольга Анатоліївна

*студентка III курс першого педагогічного факультету
Український державний університет імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

Сучасна система освіти знаходиться на етапі реформування та модернізації, у цих процесах провідна роль відводиться принципам дитиноцентризму, гуманізму та особистісно-орієнтованим технологіям навчання. Кардинальні зміни в українській школі впливають на емоційний стан учителя, який відходить на другий план, адже вся увага спрямована на учнів. Водночас важливо пам'ятати, що емоційне та психологічне здоров'я педагога є ключовим чинником для формування сприятливого освітнього середовища [1].

У період війни психологічне навантаження на освітян значно зросло, що призвело до підвищеної втоми, емоційної нестабільності та тривожності серед учителів. Ці фактори негативно впливають на якість освітнього процесу [2].

Професія педагога за своєю природою є стресовою, оскільки вимагає тривалої емоційної взаємодії з учнями, батьками та колегами. Вона потребує не лише глибоких знань і педагогічної майстерності, а й стійкості до психологічного напруження. Деякі особистісні риси допомагають зменшити рівень стресу, але повністю уникнути його неможливо.

Основними чинниками, що сприяють емоційному вигоранню в учителів початкової школи, є:

- розбіжність між професійними очікуваннями та реальними досягненнями учнів;
- необхідність постійного оновлення навчальних матеріалів і підбір нових методик;
- тривога за якість засвоєння знань учнями та ефективність викладання;
- непередбачуваність педагогічних ситуацій та складність їх вирішення;
- публічний характер професії, що вимагає значних емоційних ресурсів;
- фізичне та психологічне виснаження через високу відповідальність та суперечливі емоції;
- відчуття марності зусиль, що призводить до зниження мотивації, тривожності та невпевненості в собі;
- необхідність постійного підвищення кваліфікації, опанування інноваційних технологій, проведення науково-дослідної роботи, що викликає інтелектуальне й фізичне перевантаження [3].

Окремо варто виділити вплив війни, яка значно посилила психологічне навантаження на педагогів. Постійний стрес, невизначеність, адаптація до нових реалій освітнього процесу (змішаний або дистанційний формати навчання, повітряні тривоги, відповідальність за безпеку учнів, відключення електроенергії) створюють додаткові виклики. Педагоги початкової школи, окрім безпосереднього виконання своїх професійних обов'язків, також виконують додаткову функцію психологічної підтримки дітей, які переживають стресові стани, тривожність і страхи.

Для подолання емоційного вигорання в учителів початкових класів потрібна комплексна психологічна допомога, що допоможе у формування культури самопомоги.

Серед профілактичних заходів для зниження професійного стресу та емоційного вигорання можна виділити такі:

- інформаційна робота щодо природи професійного стресу та вигорання (лекції, семінари, відеоматеріали);
- створення кімнати психологічного розвантаження;
- регулярна діагностика та моніторинг психоемоційного стану педагогів;
- формування позитивного психологічного клімату в колективі;
- наставництво для молодих фахівців;
- психологічне консультування;
- розвиток навичок тайм-менеджменту;

– організація активного відпочинку та санаторно-курортного лікування.

Емоційне вигорання вчителів початкової школи є серйозним викликом для системи освіти, оскільки негативно впливає не лише на здоров'я самих педагогів, а й на якість освітнього процесу. Запобігти цьому можна шляхом цілеспрямованої профілактики, що включає психологічну підтримку, розвиток навичок саморефлексії та створення комфортного робочого середовища. Важливо пам'ятати, що турбота про емоційний стан педагогів є запорукою їх професійної стійкості, ефективності та гармонійної взаємодії з учнями.

Література:

1. Починок Є. А. Профілактика синдрому емоційного вигорання вчителів початкових класів в умовах НУШ. Біологічні, медичні та науково-педагогічні аспекти здоров'я людини. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції / За загальною редакцією проф. Пилипенка С. В. Полтава: Астроя, 2020. – С. 121-123.

2. 87% українських учителів потребують більше часу на відновлення: результати опитування. *Освіторія: веб-сайт*. URL: <https://osvitoria.media/experience/87-ukrayinskyh-uchyteliv-potrebuyut-bilshe-chasu-na-vidnovlennya-rezultaty-opytuvannya/>

3. Олійник І. В. Причини виникнення та профілактика синдрому професійного вигорання у педагогів. *Bulletin of Alfred Nobel University. Series "Pedagogy and Psychology"*. 2017. № 13. С. 118–125.

4. Русаков С.С. Інструменти цифрової культури: культурологічний погляд на інновації в освітній галузі. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова : зб. наук. пр. 2015. Вип. 33(46). С. 130–136.

ФЕНОМЕН ВІДЧУТТЯ ЗАХИЩЕНОСТІ ОСОБИСТОСТІ В ОСОБЛИВИХ УМОВАХ ЖИТТЄДІЯЛЬНОСТІ

Петухова Ірина Олексіївна

*студентка I курсу магістратури соціально-гуманітарного
факультету*

*Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»
м. Одеса, Україна*

Відчуття захищеності є однією з базових потреб людини, що забезпечує її психологічну рівновагу та адаптивні можливості в складних умовах життєдіяльності. Згідно з дослідженнями А. Маслоу [8], безпека є фундаментальною потребою, що передре соціальним та самореалізаційним прагненням. У сучасних умовах соціально-економічних криз, військових конфліктів та екологічних катастроф проблема захищеності набуває особливого значення.

Українські дослідники підкреслюють, що відчуття безпеки залежить не лише від об'єктивних умов життя, але й від суб'єктивного сприйняття ситуації, рівня стресостійкості та підтримки з боку соціального оточення [5]. У європейській науковій традиції акцент робиться на взаємозв'язку між соціальною довірою, державними інституціями та почуттям захищеності [2], а в американських дослідженнях особлива увага приділяється індивідуальним стратегіям подолання стресу.

Відчуття безпеки безпосередньо пов'язане з психологічним благополуччям людини. Вітчизняні науковці зазначають, що рівень тривожності та невизначеності є ключовими факторами, які впливають на особистісну захищеність [7]. Високий рівень тривоги може спричинити відчуття незахищеності навіть у сприятливих умовах.

Американський дослідник М. Селігман [11] у своїй концепції позитивної психології наголошує, що суб'єктивне почуття безпеки можна розвинути через формування оптимістичного мислення, наявність соціальної підтримки та розвиток особистісної резилентності.

Європейські вчені, зокрема З. Бауман [8], стверджують, що відчуття захищеності в постмодерному суспільстві є нестійким через постійні зміни соціальних норм і технологічний прогрес. Відповідно, адаптація до змін та здатність управляти невизначеністю є ключовими для збереження психологічного комфорту.

Соціальне середовище є одним із визначальних чинників, що впливають на відчуття захищеності особистості. Дослідження

українських науковців свідчать, що підтримка родини, друзів та соціальних інститутів значно знижує рівень стресу та сприяє формуванню стійкості до кризових ситуацій [10].

Європейські дослідники наголошують на ролі держави у забезпеченні почуття безпеки громадян. Зокрема, У. Бек [2] підкреслює, що наявність ефективних соціальних інститутів, довіра до влади та правова стабільність є ключовими факторами формування почуття безпеки у суспільстві.

В американських дослідженнях велика увага приділяється соціальним мережам і громадським ініціативам, які сприяють згуртованості та підвищують рівень суб'єктивного почуття безпеки [9].

Особливої актуальності набуває проблема захищеності особистості в умовах воєнних конфліктів, пандемій та екологічних катастроф. Українські дослідники відзначають, що в період кризових ситуацій на перший план виходить психологічна мобілізація та адаптаційні стратегії особистості [4].

У європейських країнах, де існує досвід роботи з біженцями та постраждалими від кризових ситуацій, наголошується на важливості психосоціальної підтримки та інтеграційних програм для збереження почуття безпеки серед переселенців [6].

В американських дослідженнях значна увага приділяється когнітивним стратегіям подолання стресу та розвитку психологічної гнучкості, що дозволяє особистості ефективно реагувати на зміни у складних ситуаціях [3].

Феномен відчуття захищеності є багатокомпонентним і залежить від психологічних, соціальних та економічних факторів. Дослідження українських, європейських та американських авторів свідчать, що рівень захищеності визначається не лише об'єктивними умовами, але й суб'єктивним сприйняттям ситуації, адаптаційними можливостями особистості та рівнем соціальної підтримки.

Подальші дослідження у цій сфері мають бути спрямовані на розробку програм підвищення психологічної стійкості, соціальної інтеграції вразливих груп та удосконалення механізмів державної підтримки у кризових ситуаціях.

Література:

1. Бауман З. Індивідуалізоване суспільство. Кембридж : Політі Прес, 2001. 320 с.
2. Бек У. Світовий ризик: сучасне суспільство у пошуку безпеки. Лондон : Wiley, 2009. 284 с.
3. Бонанно Д. Психологічна стійкість: як люди долають труднощі. Нью-Йорк : Springer, 2004. 256 с.

4. Завгородній Ю. Адаптаційні механізми особистості в умовах кризових ситуацій. Дніпро: Психологічна освіта, 2023. 245 с.
5. Кравченко О. Відчуття безпеки як чинник психологічної стабільності. Київ : Психологічні студії, 2022. 198 с.
6. Лазарус Р. Стрес, оцінка і подолання. Оксфорд : Oxford University Press, 2019. 312 с.
7. Мартиненко Н. Тривожність і відчуття безпеки : психологічні аспекти. Харків: Видавництво «Психея», 2021. 224 с.
8. Маслоу А. Мотивація і особистість. Нью-Йорк : Harper, 1954. 411 с.
9. Патнем Р. Соціальний капітал і демократія. Вашингтон : Princeton University Press, 2000. 350 с.
10. Петренко Л. Соціальна підтримка як фактор збереження психологічного благополуччя. Львів : Вісник соціальної психології, 2020. 172 с.
11. Селігман М. Оптимізм і благополуччя: нові підходи в позитивній психології. Нью-Йорк : Random House, 2018. 298 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-15>

ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ АСПЕКТИ РОЗБУДОВИ ІННОВАЦІЙНОГО ОСВІТНЬОГО СЕРЕДОВИЩА XXI СТОЛІТТЯ

Сурело Євген Анатолійович

студент I курсу магістратури

Навчально-науковий інститут менеджменту та психології

Державного закладу вищої освіти

«Університет менеджменту освіти»,

аспірант

Інститут соціальної та політичної психології

Національної академії педагогічних наук України

м. Київ, Україна

З початку 20-х років XXI століття вже ні в кого не виникає питання про доцільність реформування системи освіти в Україні. Хоч ідея Яна Коменського про класно-урочну систему ще жива, але потреба змін в організації освітнього процесу є актуальною. Поєднання педагогічного й психологічного аспекту є ефективним нововведенням в організацію комфортного й ефективного освітнього середовища.

Зміна сприйняття інформації здобувачами, швидкий розвиток цифрових технологій та активне застосування штучного інтелекту в освітній галузі спонукають до компетентнісного навчання, а значить і глибокого аналізу того, як психолого-педагогічні фактори впливають на формування успішного освітнього простору.

За словами науковців Г. Ємельяненко та Л. Абизової, сучасна освіта вимагає глибокого розуміння філософських, методологічних та культурологічних аспектів, а отже є мультимасштабним та багатограним процесом [1, с. 18].

Інноваційне освітнє середовище – це простір, що враховує індивідуальні потреби учнів, використовує сучасні методики навчання та забезпечує комфортну психологічну атмосферу.

Таке освітнє середовище стимулює творче мислення, сприяє зниженню рівня конфліктності, підвищує мотивацію до навчання та покращує психоемоційний стан учасників освітнього процесу [4, с. 328].

Г. Ємельяненко та Л. Абизова зазначають, що інновації включають в себе впровадження нових технологій навчання, активне використання досвіду міжнародної співпраці та розробку глобальних освітніх стандартів [1, с. 19].

Основними характеристиками інноваційного освітнього середовища є такі (рис. 1):



Рис. 1. Характеристики інноваційного освітнього середовища

Статистика – річ, з якою важко сперечатися. В аналітичному звіті за підсумками дослідження «Психологічна служба у школі: вплив повномасштабної війни» [3] зокрема зазначено, що в 2023/2024 н.р. у закладах загальної середньої освіти налічувалось 7 019 практичних психологів та 4 089 соціальних педагогів. У цьому ж навчальному році працювало 12 592 заклади ЗЗСО [2]. Наведені цифри говорять про дефіцит в закладах освіти фахівців допомагаючих професій, а значить функції практичних психологів і соціальних педагогів мають виконувати

вчителі, бо психологічний комфорт учнів є одним із головних факторів його успішності.

На сьогоднішньому етапі реформування системи освіти й тих викликів, які привнесла війна в наше життя, школа має створити такі умови, де учні почуватимуться безпечно, мотивовано та впевнено.

Позитивне емоційне середовище сприяє ефективному засвоєнню знань. Для цього важливим є психологічна підтримка з боку вчителя, формування культури довіри та взаємоповаги, подолання стресу через інтерактивні та групові методи навчання.

Як завжди, актуальною залишається мотивація до навчання. Педагогу варто звертати увагу на формування внутрішньої мотивації через зацікавлення й інтерес до предмету, через практичне застосування знань. Не зайвою буде й зовнішнє підкріплення мотивації через систему заохочень, нагород визнання поступів і досягнень учнів. Активно запроваджується й гейміфікація навчання через використання ігор, інтерактивних завдань.

В умовах сьогодення педагог – це не ретранслятор інформації й знань, які легко можна отримати з різних доступних джерел. Роль педагога в ХХІ столітті змінилася: він став наставником, тьютором та фасилітатором освітнього процесу.

Інноваційне освітнє середовище базується на компетентнісній освіті, не лише на отриманих знаннях, а й на вміннях, які допомагатимуть застосовувати ці знання в реальному житті.

Дистанційне й змішане навчання стає невід'ємною частиною освітнього процесу, а отже й комфортного освітнього середовища. Це дозволяє адаптувати освітній процес до індивідуальних особливостей, спроектувати траєкторію подальшого розвитку здобувачів.

Сьогодні науковці й освітяни говорять про подальші перспективи розвитку інноваційного освітнього середовища. Усе більшого значення набуває змішане та дистанційне навчання як нові освітні норми. У найближчий час стане актуальним питання індивідуального навчання на основі штучного інтелекту. Все це вимагатиме адаптації педагогів до цифрових технологій, подолання емоційного й професійного вигорання, рівний доступ до якісної освіти в умовах соціальної нерівності.

Подальші дослідження мають бути спрямовані на вдосконалення методик створення сприятливого освітнього середовища, що відповідає викликам сучасного світу.

Література:

1. Ємельяненко Г. Д., Абізова Л. В. Методологічні засади філософії освіти: інновації, виклики та перспективи. *Особистість та освіта в умовах сучасних соціокультурних викликів: ціннісно-світоглядні та науково-методичні аспекти.* : Зб. матеріалів науково-практ. конф.,

м. Дніпро, 22 лют. 2024 р. Дніпро, 2024. С. 18-19
URL: https://www.dano.dp.ua/attachments/article/392/Збірник_Особистість%20та%20освіта%20в%20умовах%20сучасних%20соціокультурних%20викликів...22.02.2024.pdf (дата звернення: 17.03.2025).

2. Кузьмичова Н. МОН: Освітні втрати – це реальна загроза розвитку всієї країни. *Знайшов*. https://znayshov.com/News/Details/nadiia_kuzmychova_mon_osvitni_vtraty_tse_realna_zahroza_rozvytku_vsiiei_krainy (дата звернення: 20.03.2025).

3. Психологічна служба у школах: вплив повномасштабної війни / О. Будзь та ін. ; ред.: А. Аносова, О. Петушкова. Київ : Центр інновац. освіти "Про.Світ", 2024. 93 с. URL: https://prosvitcenter.org/wp-content/uploads/2024/02/2final_prosvit_ps.pdf (дата звернення: 18.03.2025).

4. Сурело Є. Роль педагогів сільської місцевості у формуванні гармонійного соціального середовища закладу освіти в умовах війни. *Ресурсно-орієнтоване навчання в "3D": доступність, діалог, динаміка* : Зб. тез доп. V Міжнар. науково-практ. інтернет-конф., м. Полтава, 20–21 лют. 2025 р. Полтава, 2025. С. 328–331. URL: <https://drive.google.com/drive/u/0/folders/11B7BAXWSPHjrbKeCAy8DW4DDUf0PtGcs> (дата звернення: 18.03.2025).

СЕКЦІЯ 5. КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ СУЧАСНИХ ТЕНДЕНЦІЙ ТА ФОРМ КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-16>

ДИЗАЙН ЦИФРОВИХ ПРОДУКТІВ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО ДОСВІДУ КОРИСТУВАЧА (UX/UI ТА КУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ)

Алексейчук Віктор Євгенович

*студент I курсу магістратури факультет мистецтва і дизайну
Міжнародний гуманітарний університет*

Цимбалюк Дмитро Юрійович

*студент I курсу магістратури факультет мистецтва і дизайну
Міжнародний гуманітарний університет*

Науковий керівник: Татарнікова Анжеліка Анатоліївна

доктор мистецтвознавства, доцент,

*завідувач кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних
дисциплін*

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Дизайн цифрових продуктів в контексті культурного досвіду користувача стає все більш актуальним через глобалізацію ринків та розвиток міжнародних платформ, на яких взаємодіють користувачі з різних куточків світу. Успішний дизайн повинен враховувати не лише естетичні аспекти, а й соціокультурні відмінності, які визначають сприйняття інформації, поведінку користувачів та їхню взаємодію з продуктом. Важливість UX-дизайну полягає у створенні зручного, ефективного інтерфейсу, який відповідатиме очікуванням користувачів та зробить взаємодію з продуктом дуже комфортним та інтуїтивним [1]. Зрозуміти ці відмінності та адаптувати UX/UI відповідно до культурних контекстів є ключем до створення ефективного та привабливого цифрового досвіду.

Для забезпечення адаптації цифрових продуктів до культурного контексту доцільно використовувати різні методи дослідження. Анкетування і опитування дозволяють визначити культурні переваги

користувачів, їхні звички та очікування від інтерфейсу. Фокус-групи дають можливість отримати глибший зворотний зв'язок про сприйняття дизайну в різних культурних контекстах. А/Б тестування дає змогу порівняти різні варіанти дизайну і вибрати найбільш ефективний для конкретної культури. Етнографічні дослідження допомагають зрозуміти соціокультурне середовище користувачів та їхні поведінкові патерни, а аналіз поведінкових даних виявляє закономірності у взаємодії з продуктом. Гіпотеза дослідження полягає в тому, що адаптація UX/UI-дизайну з урахуванням культурних особливостей покращує досвід користувачів, підвищує їхню задоволеність та сприяє збільшенню у цифрових продуктах.

Культура має значний вплив на UX/UI, оскільки вона визначає, як користувачі сприймають інформацію, як реагують на кольори, символіку та іконографіку. Культурні відмінності впливають на напрямок тексту, мову, кольорові переваги, символіку, стиль навігації та багато інших аспектів. Наприклад, у різних культурах кольори можуть мати різне емоційне забарвлення. Білий колір у західних культурах асоціюється з чистотою, тоді як у деяких азійських країнах він символізує траур. Іконки та символи, що використовуються в дизайні, також повинні бути адаптовані до місцевих культурних норм, оскільки один і той самий жест або іконка може мати різні значення в різних регіонах. Наприклад, знак "великий палець вгору" може бути позитивним у США, але в деяких країнах Близького Сходу він має образливе значення.

Наведені культурні відмінності проявляються у таких аспектах дизайну, як навігація та структура інтерфейсу, візуальний стиль, використання тексту та форматування інформації. Західні культури, як правило, надають перевагу чіткій ієрархії та лінійним підходам до організації контенту, тоді як східні культури, наприклад в Японії чи Китаї, можуть використовувати нелінійну організацію, де кілька варіантів вибору представлені одночасно. Візуальний стиль також залежить від культурних уподобань: у скандинавських країнах популярний лаконічний та мінімалістичний дизайн, а в країнах Близького Сходу часто використовуються яскраві кольори та орнаменти. Важливо також враховувати, що в арабських та єврейських культурах текст розміщується справа наліво, що потребує адаптації інтерфейсу. Деякі азійські культури надають перевагу великій кількості тексту на сторінці для передачі повної інформації, тоді як у західних країнах популярні короткі й лаконічні повідомлення.

Для адаптації дизайну до різних культурних контекстів рекомендується проводити дослідження цільової аудиторії, використовувати опитування, інтерв'ю та аналіз даних для вивчення культурних особливостей користувачів. Серед методів покращення UX-

дизайну також слід виділити легкість і логічність навігації, зрозуміле розташування елементів та облік емоційного сприйняття користувачів [2]. Візуальний стиль, кольори, шрифти та іконки повинні підбиратися з урахуванням культурних асоціацій та звичок. Крім того, дизайн має бути гнучким, щоб забезпечити можливість швидкої адаптації контенту для різних регіонів. Регулярне тестування продукту на місцевих користувачах допомагає виявити слабкі місця інтерфейсу та коригувати їх. Локалізація контенту, адаптація текстових форматів та культурно значущих елементів є важливими для створення комфортного досвіду для користувачів.

Результати досліджень показали, що адаптація UX/UI дизайну відповідно до культурних особливостей має значний вплив на користувацький досвід. Успіх цифрових продуктів безпосередньо залежить від якісного UX/UI-дизайну, який забезпечуватиме зручність, простоту використання та візуальну привабливість [3]. Інтерфейси, створені з урахуванням культурних звичок, дозволяють користувачам швидше знаходити необхідну інформацію та збільшують рівень довіри до продукту. Використання знайомих символів, кольорових схем та мовних нюансів створює відчуття комфорту і безпеки. Адаптовані продукти демонструють вищий рівень захопленості користувачів, що сприяє збільшенню показників конверсії на 20-30% у різних випадках.

Отже, дизайн цифрових продуктів в контексті культурного досвіду потребує глибокого розуміння потреб та очікувань користувачів. Успішна адаптація UX/UI з урахуванням культурних аспектів підвищує рівень задоволеності користувачів, зміцнює довіру до бренду та забезпечує конкурентоспроможність продукту на міжнародному ринку.

Література:

1. Що таке UX Design? Пояснення мети та важливості дизайну UX. *Dizz. Блог. Що нового у нас?* : веб-сайт. URL: <https://dizz.in.ua/uk/shho-take-ux-design-poyasnennya-meti-ta-vazhливosti-dizajnu-ux> (дата звернення: 17.03.2025).
2. Важливі поради для UI та UX дизайнерів. *Uxpub. Редакція* : веб-сайт. URL: <https://ux.pub/editorial/47-vazhливikh-porad-dlia-ui-ta-ux-dizaineriv-4h0j> (дата звернення: 18.03.2025).
3. Роль UX/UI дизайну в успіху діджитал-продуктів. *In project. Кравченко М.* : веб-сайт. URL: <https://inproject.org/rol-ux-ui-dizainu-v-uspikhu-didzhital-produktiv> (дата звернення: 18.03.2025).

НАЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ ДИЗАЙНУ: ЯК ТРАДИЦІЇ ВПЛИВАЮТЬ НА СУЧАСНИЙ ВІЗУАЛЬНИЙ СТИЛЬ

Березовський Микита Сергійович

студент I курсу магістратури факультет мистецтва і дизайну

*Науковий керівник: **Татарнікова Анжеліка Анатоліївна***

доктор мистецтвознавства, доцент,

*завідувач кафедри мистецтвознавства та загально гуманітарних
дисциплін*

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Однією з визначальних рис початку XXI століття стала інтенсивна глобалізація суспільства. Обсяг інформації, особливо візуальної, суттєво зріс, що ускладнило процес орієнтації в ній. Водночас глобалізаційні процеси спричинили уніфікацію стандартів, які призвели до однакових підходів у сфері комунікацій, а також до подібності методів та художніх прийомів проєктування. У такому монотонному інформаційному середовищі графічний дизайн відіграє важливу роль у створенні унікальних національних візуальних образів, сприяючи самовизначенню особистості в динамічному і конкурентному просторі.

На сьогодні спостерігається нестача спеціалізованої наукової літератури, що досліджувала б філософські та ментальні аспекти сучасного українського графічного дизайну. З огляду на постійний розвиток української державності та її вплив на сучасний візуальний ландшафт, цей період уже не повною мірою відображає актуальні тенденції.

Візуальна ідентичність передбачає пошук відмінних рис і характерних особливостей. Національні мотиви, які історично існували в межах певної території та спільноти, є особливо ефективними для виконання цього завдання. Окрім суто декоративних характеристик, вони часто мають глибоке семантичне навантаження та у сфері графічного дизайну використовуються як ідентифікаційні елементи. Такі мотиви втілюють у собі поняття етнічності, національної приналежності, державності, а також ідеологічні та політичні аспекти.

Підхід, що обмежується лише візуальними формами, є недостатнім для визначення національного стилю. Українська графічна традиція не зводиться виключно до «козацького бароко», давньоруського візантизму чи народного мистецтва – ці стилістичні напрями були характерні для конкретних історичних епох або певних регіонів. Незважаючи на

глобалізаційні процеси та поширення уніфікованих дизайнерських рішень, в Україні збереглося унікальне культурне середовище, яке відрізняється від інших.

Однак використання лише традиційних елементів не є достатнім для формування повноцінного національного стилю. Національна модель графічного дизайну – поняття значно ширше та складніше.

Ця ситуація породжує певні суперечності. Багато фахівців вважають, що основою для розвитку українського графічного дизайну повинна стати національна культура та народне декоративно-прикладне мистецтво. Водночас державна ідеологія визначає українську націю як політичну, яка об'єднує представників різних етносів, що проживають на території країни та є носіями різних культурних традицій.

З 2004 року українське суспільство перебувало в умовах політичної та економічної нестабільності, що, безумовно, вплинуло на загальний стан культури та дизайну. Через візуальні графічні образи, що створюються світовими рекламними агентствами, в українському інформаційному просторі дедалі більше закріплюються глобальні стандарти сприйняття, які відтісняють локальні особливості. Національні мотиви, як у візуальному, так і у смисловому аспекті, використовуються українськими дизайнерами вкрай рідко, що створює загрозу втрати самобутнього стилю.

Розглянемо пару прикладів з сучасного графічного дизайну.

Яскравим прикладом використання стереотипних «національних мотивів» у графічному дизайні в Україні є бренд «Сільпо». Чому «Сільпо»?

У багатьох рекламних кампаніях та оформленні магазинів мережа «Сільпо» експлуатувала візуальні елементи, які сприймалися як «українські»: петриківський розпис, вишиванкові орнаменти, гуцульські візерунки. Часто ці елементи поєднувалися із сучасними поп-артовими чи гротескними рішеннями, але вони залишалися впізнаваними кліше української культури.

Романтизація «сільського» стилю. Назва «Сільпо» сама по собі вже є відсилкою до радянської традиції, що асоціюється з сільським побутом.

«Сільпо» є прикладом бренду, що експлуатує впізнавані, але спрощені національні мотиви. Це відповідає масовому запиту на «українськість», але водночас не поглиблює розуміння національної візуальної культури, а лише відтворює популярні стереотипи.

Тим не менш, останніми роками мережа супермаркетів «Сільпо» значно оновила свій підхід до дизайну магазинів, виходячи за межі спрощених національних кліше та стереотипних рішень. Дизайнери компанії почали створювати унікальні концептуальні простори, які поєднують елементи традиційної української культури з сучасними тенденціями світового дизайну.

Зокрема, окремі магазини мережі перетворилися на арт-простори, що передають унікальні історії та тематичні образи. Наприклад, у Львові відкрився «Сільпо», оформлений у стилі старовинних європейських ярмарків, де поєднано середньовічну естетику та яскравий стріт-арт. У Києві з'явилися супермаркети з інтер'єрами, натхненними творчістю українських художників-авангардистів, що створює абсолютно нову естетику простору для покупців.

Крім того, мережа активно впроваджує екологічний підхід у дизайні магазинів: використовуються натуральні матеріали, більше зелених зон та технологічні рішення для зменшення енергоспоживання. Відтак «Сільпо» вже не просто експлуатує «національні мотиви», а розширює культурні горизонти українського дизайну, створюючи унікальні й атмосферні простори для відвідувачів.

Питання візуальної мови графічного дизайну України в аспекті національної ідентичності тісно пов'язане з культурними змінами в державі та процесами глобалізації у світі.

Фахівці мають різні погляди щодо розвитку українського графічного дизайну: одні вважають, що основою має стати національна культура, народне декоративно-прикладне мистецтво. Отже, під час пошуку візуальної мови нації варто враховувати архетипи, цінності та менталітет усіх громадян України.

Ця проблема набуває виразного ідеологічного забарвлення, оскільки нині важливо створити унікальну українську модель дизайну, яка була б зрозумілою та близькою кожному громадянину, сприяла б культурному об'єднанню нації та формуванню спільної ментальної ідентичності.

Література:

1. Косів В.М. Національні моделі і глобалізація графічного дизайну другої половини ХХ ст, 2003, 147 с.
2. Глобалізаційний і національний вектори розвитку графічного дизайну України: веб-сайт. URL: <https://um.etnolog.org.ua/zmist/2007/45.pdf> (дата звернення: 14.03.2025)
3. Історія дизайнів мережі супермаркетів “Сільпо”, : веб-сайт. URL:<https://silpo.ua/about/dyzainerski-supermarkety> (дата звернення: 15.03.2025)

КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА В СУЧАСНОМУ БРЕНДИНГУ: МЕНЕДЖМЕНТ ЕТНІЧНИХ МОТИВІВ У ДИЗАЙНІ

Заградська Діана Іванівна

*студентка I курсу магістратури факультету мистецтва і дизайну
Міжнародний гуманітарний університет*

м. Одеса, Україна

*Науковий керівник: **Татарнікова Анжеліка Анатоліївна***

доктор мистецтвознавства,

*доцент кафедри мистецтвознавства та загально гуманітарних
дисциплін*

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

У ніші сучасного брендингу культурні елементи відіграють важливу роль для створення унікальної ідентичності, формування виразного візуального наративу та налагодження глибокого емоційного зв'язку із споживачами. Використання етнічних мотивів у дизайні допомагає зберігати й популяризувати культурну спадщину та дозволяє брендам транслювати цінності, що близькі сучасному суспільству, сприяє формуванню відчуття приналежності або навіть ностальгії. Завдяки цьому компанії можуть сприйматися не просто як комерційні організації, а й як автентичні носії культурних смислів та традицій, що допомагає зміцнити їхній імідж і підвищити лояльність клієнтів.

Фірмовий стиль компаній є ключовою сферою, в якій етнічні мотиви відіграють значну роль у формуванні самобутності бренду та його сприйняття аудиторією. Графічний дизайн використовує етнічні мотиви як потужний інструмент для формування візуально відмінних і концептуально насичених частин брендингу, зокрема логотипу, типографіки, UX іконографіки тощо. Ці мотиви відображають на основі різноманітних елементів традиційної культури: орнаментів, кольорових палітр, символів, асоціативних знаків та локальних матеріалів. Елементи народного мистецтва можуть зазнавати інтерпретаційної трансформації, адаптуючись до естетичних вимог сучасного дизайну, підсилюючи візуальну комунікацію бренду та надаючи йому змогу ефективно спілкуватися з цільовою аудиторією на культурному рівні. Але керування цими елементами вимагає не лише естетичної чутливості чи дизайнерського мислення – виникає потреба глибокого розуміння культурного контексту для того, щоб уникнути стереотипізації або поверхневого трактування того чи іншого аспектів [3, с. 285–286].

Це є одним із ключових викликів у використанні етнічних мотивів – культурна апропріація, впровадження культурних символів без належного розуміння або поваги до їхнього значення. Бренди, які використовують елементи як свої, так і іноземної культури, ризикують зіткнутися з критикою та репутаційними втратами через відсутність систематичного підходу до інтеграції подібних елементів у комерційний дизайн. Це може як знизити рівень розробок так й нівелювати саму ідею національно ідентифікованого дизайну. У сучасних умовах етичне використання культурних мотивів передбачає прозорість у джерелах натхнення і співпрацю з представниками відповідних культурних спільнот. Важливо, щоб бренди не лише запозичували естетику візуальних елементів, а й демонстрували розуміння та повагу до використовуваних образів. [5]

У глобальному контексті компанії, що працюють у сферах моди, гастрономії, туризму, а також замовники з органів міського управління все частіше звертаються до культурних компонентів, щоб підкреслити своє коріння та підвищити впізнаваність. Такий підхід дозволяє залучати як місцевих споживачів, які цінують та підтримують власну культурну спадщину, так і міжнародну аудиторію, зацікавлену в автентичних продуктах із культурним підтекстом. Успішні організації, які інтегрують культурну спадщину у свої візуальні рішення, не лише додатково виділяються на ринку, а й ще більше сприяють популяризації національних традицій.

Одним із найпотужніших прикладів можна назвати масову проєктизацію локальних туристичних брендів України. Багато регіонів країни розробили унікальні візуальні концепції, які демонструють глибоку інтеграцію етнокультурних мотивів у комунікаційну стратегію. Зокрема, айдентика таких регіонів, як Рівненщина, Черкащина, Запоріжжя, Київ, Ужгород та інших, репрезентує синтез історичних символів, локальних традицій і сучасних дизайнерських підходів [3].

Якщо говорити про більш вузько спрямовані напрямки – прикладом може стати оновлений у 2018 році стиль банку «Південний», розроблений агентством Provid, де в основу логотипа була покладена сучасна інтерпретація традиційного орнаменту української вишиванки – зірки, що уособлює джерело життєвих сил і добробуту. Кольори логотипа передають зв'язок з рідним для банку «Південний» узбережжям Чорного моря. Також приміром можна взяти ткацьку майстерню «Серпанок», що займається відтворенням автентичного одягу Волині. Її логотип поєднує стилізований слов'янський шрифт із графічними елементами, які відображають традиційні волинські орнаменти, створюючи цілісну та впізнавану айдентіку.

Подібний підхід можна спостерігати і у брендингу громадських подій, особливо культурних фестивалів. Візуальна айдентика таких заходів часто включає елементи, що відображають культурну спадщину

та формує особливу атмосферу. Наприклад, у дизайні айдентики фестивалю сучасної української музики Ukrainian Contemporary. Music Festival використані елементи, що асоціюються з українською орнаментичною символікою.

Також одним із найяскравіших прикладів використання етнічних мотивів є бренди, які інтегрують культурні символи у свою фізичну продукцію. Наприклад, український бренд Etnodim відомий сучасними вишиванками, які поєднують традиційні українські орнаменти з актуальними фасонами. А на упаковці іншого українського бренду – крафтового пива «Хмелевус», дизайн якого у 2018 році розробило агентство AGAMA Communications, можна побачити, як графічна мова основного зображення (портрета героя-персонажа) та додаткових фонових текстур частково відсилає до стилю Георгія Нарбута та лінорити та дереворити Якова Гніздовського й Георгія Якутовича. Оскільки ці графіки в свою чергу надихалися народним українським мистецтвом, у візуальних образах формується опосередкована асоціація з національною культурою [4, с. 13].

Підсумовуючи, важливим завданням для брендів, що хочуть досягти успіху при використанні культурно-специфічної візуалізації у своїх проектах, є створення автентичного та етичного наративу. У глобалізованому світі, де цінність культурної ідентичності зростає, грамотний менеджмент етнічних мотивів може стати важливим елементом успішної брендингової стратегії.

Література:

1. Ковальчук Л. Айдентика регіонів України, які варто побачити. Projector Mah. Гараж. URL: https://prjctr.com/mag/identity_ukrainian (дата звернення 18.03.2025) Маслак В. Перспективи розвитку етнокультурного пакування в Україні. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2023. Вип. 6 (2). С. 279–287. DOI <https://doi.org/10.31866/2617-7951.6.2.2023.292151>
2. Косів В. Українська ідентичність у графічному дизайні 1945–1989 років [Монографія]. Родовід. 2019.
3. Удріс-Бородавко, Н. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ: ArtHuss. 2023. 206 с.
4. Long, M. Cultural appropriation: Can designers ever responsibly «borrow» from other cultures? *Design Week*. 2020. URL: <https://www.designweek.co.uk/issues/9-15-march-2020/cultural-appropriation-in-design/> (дата звернення 17.03.2025).
5. Maison Creative. *How-to: Culture Rooted Branding*. Maison Creative. 2023. URL: <https://www.mcthree.me/post/how-to-culture-rooted-branding> (дата звернення 17.03.2025).

ВІЗУАЛЬНА ІДЕНТИКА МІСТ: БРЕНДІНГ КУЛЬТУРНИХ СТОЛИЦЬ СВІТУ

Кутішевська Ольга Олегівна

*студентка І курсу магістратури факультету мистецтва і дизайну
Міжнародний гуманітарний університет*

*Науковий керівник: **Татарнікова Анжеліка Анатоліївна***

доктор мистецтвознавства,

*доцент кафедра мистецтвознавства та загально гуманітарних
дисциплін*

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Візуальний контекст міста визначає його пізнаваність, історичний, соціокультурний та економічний потенціал, привабливість для проживання, що й зумовлює потребу в дослідженні дизайнерсько-художніх прийомів, які це забезпечують. Культурно-мистецьке обличчя кожного міста залежить від його зовнішнього вигляду, що репрезентує його історію, традиції, цінності, робить його виразним і конкурентним серед інших антропогенних просторів [2, с. 119].

Так візуальна ідентика міст значною мірою визначається їхньою символікою та логотипами, де кожне місто має знакові об'єкти, що асоціюються з ним на міжнародному рівні. Наприклад, Ейфелева вежа у Парижі чи Статуя Свободи в Нью-Йорку – ці символи формують упізнаваний імідж міста та сприяють його туристичній привабливості. Крім того, логотипи міст, такі як The London Font або герб Венеції, слугують засобом комунікації з громадянами та туристами, підкреслюючи унікальні культурні й історичні риси.

Кольорові рішення відіграють важливу роль у візуальному брендингу міст. Вони впливають на сприйняття міського середовища та емоційне забарвлення його образу. Наприклад, червоний і білий кольори домінують у візуальній айдентиці Токіо, а середземноморські міста використовують теплі терракотові відтінки, що перегукуються з місцевими традиціями будівництва, де вибір кольорів часто ґрунтується на історичних і культурних зв'язках.

Шрифти є також важливим елементом візуального коду міста. Унікальні типографічні рішення можна побачити в громадських місцях, наприклад, «Amsterdam Sans» в Амстердамі. Такі стилізовані шрифти допомагають створювати неповторну атмосферу міста та підкреслювати його ідентичність. Наприклад, арабська каліграфія є невід'ємною

частиною візуального коду Дубая, а кириличні стилізації використовуються в Києві для підкреслення його культурної спадщини.

Архітектура відіграє центральну роль у візуальному образі міста. Вона може поєднувати історичні стилі з сучасними тенденціями, створюючи гармонійний міський ландшафт. Наприклад, готичні собори сусідять із сучасними хай-тек спорудами, як це видно у багатьох європейських містах. Іконічні будівлі, такі як Сіднейський оперний театр чи Бурдж Халіфа в Дубаї, стають своєрідними «візитівками» міст, сприяючи їхній упізнаваності.

Одним із викликів міського брендингу є баланс між традиціями та інноваціями. Наприклад, модернізація старих районів у Сеулі чи Львові зберігає історичний дух, водночас інтегруючи нові архітектурні й дизайнерські рішення. Формуванню нового візуального контексту середовища сприяє наявність у ньому муралів, графіті, вуличних трафаретів, стикер-арту, аерозольного мистецтва, постерів, фотошпалер, в'язаного графіті, мозаїк, світлодіодного мистецтва, медіафасадів, скульптур, відеомапінгу, 3D-зображень та ін. Важливою частиною візуальної ідентики стає інтеграція стріт-арту в міський простір, як це можна побачити у Берліні та Мехіко, де мурали та графіті стали частиною туристичного бренду міста.

Візуальна ідентика міст відіграє критично важливу роль у формуванні їхнього іміджу та сприйняття як туристичних і культурних центрів. Символіка, архітектура, колористика, типографія, мистецтво, екологічний аспект та цифрова присутність – всі ці складові працюють разом, щоб створити впізнаваний та привабливий образ міста. Як стверджується, міський брендинг не лише впливає на туристичні потоки, а й формує локальну ідентичність [1, с. 42]. Успішні приклади, такі як Париж, Токіо чи Нью-Йорк, демонструють важливість комплексного підходу до візуальної ідентики міст.

Література:

1. Влащенко Н. М. Сіті-брендинг: навч. посібник / Н. М. Влащенко; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. Харків: ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2016. 151 с.

2. Сліпич А. Л. Дизайнерсько-художні засоби формування візуального контексту в сучасному антропогенному середовищі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. 2024. № 3. С. 118–125.

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ В ПЕРІОД «ВІДЛИГИ»

Мандажи Марія Петрівна

*студентка II курсу факультету лінгвістики та перекладу
Міжнародний гуманітарний університет*

Кравченко Марія Петрівна

*студентка II курсу факультету лінгвістики та перекладу
Міжнародний гуманітарний університет, м. Одеса, Україна*

Науковий керівник: Мельник Юлія Павлівна

кандидат політичних наук,

*доцент кафедри мистецтвознавства та загальнокультурних дисциплін
Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

Період «відлиги» (1953–1964) в історії України та всього Радянського Союзу пов'язаний із приходом до влади Микити Хрущова після смерті Йосипа Сталіна. Це був час послаблення тоталітарного контролю, зняття частини обмежень у сфері культури та мистецтва, реабілітації багатьох несправедливо засуджених діячів літератури та науки.

Для української культури це був суперечливий період. З одного боку, у літературі, кінематографі, мистецтві почали з'являтися нові імена, а національна проблематика стала відносно вільніше висвітлюватися. З іншого боку, партійний контроль не зник, ідеологічна цензура залишалася потужною, а коли культура виходила за встановлені рамки, влада реагувала репресіями. Попри це, саме в цей період зародився феномен «шістдесятників» – покоління митців, які прагнули творити національне мистецтво, орієнтоване на духовні та історичні цінності українського народу.

1. Література: відродження творчості та феномен «шістдесятників»

1.1. Відновлення літературного процесу

Після смерті Сталіна з'явилася можливість повернення до літературного життя письменників, які раніше зазнали переслідувань. У 1956 році було офіційно реабілітовано багатьох українських митців, зокрема Остапа Вишню, Максима Рильського, Володимира Сосюру. У їхніх творах знову почали звучати теми української історії, народної пам'яті, національної ідентичності.

Максим Рильський, наприклад, у своїх віршах звертався до українського минулого, звеличував природу та філософію людини [4]. Володимир Сосюра у поемі «Мазепа» показав українського гетьмана не як зрадника, а як борця за свободу, що викликало негативну реакцію влади.

1.2. Феномен «шістдесятників»

Значним явищем в українській культурі стала поява нового покоління митців – так званих «шістдесятників». Вони прагнули осмислити історію України поза радянськими штампами, піднімати важливі суспільні теми, зокрема про свободу особистості, національну свідомість, моральний вибір.

Серед найвідоміших представників цього покоління – Ліна Костенко, Василь Симоненко, Іван Драч, Микола Вінграновський, Григорій Тютюнник.

Ліна Костенко у своїх поезіях піднімала тему національної гідності та особистої відповідальності людини перед історією («Маруся Чурай» [2]). Василь Симоненко у збірках «Тиша і грім», «Лебеді материнства» відображав долю української нації, її прагнення до свободи, засуджував тоталітаризм [3].

Проте діяльність «шістдесятників» швидко почала викликати підозри у влади. З другої половини 1960-х років багатьох із них почали переслідувати, забороняти публікації, а деякі, як-от Василь Стус, опинилися за ґратами.

2. Театр і кінематограф

2.1. Відродження театру

У період «відлиги» театр отримав більше можливостей для експериментів і постановок вистав національного характеру. Київський театр імені Івана Франка, Львівський оперний театр ставили спектаклі за творами українських письменників [5].

Проте свобода театру була відносною – цензура продовжувала працювати, і якщо спектаклі виходили за межі офіційно дозволених тем, вони знімалися з репертуару.

2.2. Розвиток українського кіно

Особливо важливим явищем стало поетичне кіно, яке вийшло на новий рівень завдяки таким режисерам, як Сергій Параджанов, Юрій Іллєнко, Леонід Осика.

Фільм Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» (1965) став світовим відкриттям. Це була не просто екранізація повісті Михайла Коцюбинського, а справжній культурний прорив – відхід від соцреалізму, глибокий символізм, показ традицій карпатських гуцулів [6].

3. Образотворче мистецтво

Українські художники почали експериментувати з формами, створювати твори, сповнені національної символіки.

Тетяна Яблонська у своїх картинах зображала українське село, працю людей («Хліб» [7]). Алла Горська створювала мозаїки, в яких звучали мотиви народного мистецтва. Її робота у співавторстві в Київському університеті стала яскравим зразком нового українського монументального мистецтва [7].

Проте багато митців зазнали переслідувань – радянська влада не толерувала мистецтво, що виходило за межі партійних канонів.

Посилення цензури та згорання «відлиги»

Хоча перші роки «відлиги» принесли надію на зміни, уже з другої половини 1960-х років почалося згорання цієї політики.

– У 1963 році було створено Комітет з ідеологічного контролю, який знову посилив цензуру [5].

– У 1964 році Хрущова усунули від влади, а його наступник Леонід Брежнєв почав згортати реформи, що призвело до повернення жорсткого ідеологічного тиску [5].

– Багато «шістдесятників» зазнали утисків, деяких – як Василя Стуса, Івана Світличного – було заарештовано [5].

Висновки

Період «відлиги» став важливим етапом в історії української культури. Це був час, коли з'явилися нові талановиті письменники, режисери, художники. Українське мистецтво зробило рішучий крок до самовираження та національного відродження.

Хоча після 1964 року політика лібералізації змінилася на нову хвилю репресій, здобутки «відлиги» не були знищені. Вони заклали фундамент для культурного пробудження 1980-х років і подальшої боротьби за незалежність України.

Література:

1. Гончар О. Людина і зброя. Київ : Дніпро, 1962. 325 с.
2. Костенко Л. Маруся Чурай : роман у віршах. Київ : Радянський письменник, 1979. 288 с.
3. Симоненко В. Тиша і грім : поезії. Київ : Молодь, 1962. 130 с.
4. Дзюба І. Інтернаціоналізм чи русифікація? Мюнхен : Сучасність, 1968. 287 с.
5. Таран Л. Українська культура в добу «відлиги». Київ : Наукова думка, 2005. 412 с.
6. Параджанов С. Тіні забутих предків [Кінофільм]. Київ : Київнаукфільм, 1965.
7. Яблонська Т. Твори та життя. Київ : Мистецтво, 2010. 250 с.

ХОРОВА СПАДЩИНА ЮРІЯ ІЩЕНКА ЯК ЦІННІСНА СКЛАДОВА УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Пучко-Колесник Микола Дмитрович

*аспірант кафедри теорії та історії культури
Національна музична академія імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Хорова спадщина видатного українського композитора Ю. Іщенка є вагомим складовим національно-культуротворчим процесом, що визначали ціннісні орієнтири розвитку музичної культури України на межі ХХ–ХХІ століть. Індивідуально-стильові параметри хорової музики Ю. Іщенка репрезентують такі особливості творчого мислення композитора, які вказують на органіку взаємодії традиційних засад української музично-мистецької практики з інноваційними авторськими рішеннями у галузі хорового мистецтва, які були спрямовані на затвердження національно-культурних цінностей музичної творчості. Дана творча інтенція виявляється у хорових творах Ю. Іщенка на кількох рівнях – ідейно-змістовному, жанрово-стильовому, музично-мовному та художньо-виконавському. У комплексі позначені рівні утворюють оригінальний композиторський стиль, який увібрав в себе культуротворчі ідеї музичного мистецтва України від останньої третини минулого століття у сьогодення та стимулював розвиток вітчизняної хорової культури.

Життя творчої особистості розгортається у смислово просторі культури як універсальній реальності людського буття, що існує на підставах ціннісно-орієнтаційних та смислоутворюючих засад людського існування. У процесі творчої діяльності здійснюється можливість саморозвитку та самовизначення людини як системного феномену, в якому макросвіт культури та мікrokосмос індивідуально-особистісного буття існують в органічній єдності. В такому сенсі простір культури постає тим середовищем, у якому здійснюється актуалізація смислового потенціалу творчої діяльності, що характеризується перетворенням речей на речення (фомрування текстів) і відтворенням історичного досвіду в його перспективних можливостях [3; 4]. Під останніми можливо розуміти різноманітні форми творчої діяльності, в яких знаходять специфічного (індивідуального-особистісного) втілення ціннісні смисли культури.

Музична творчість як спеціальна форма культури включає в себе «...два визначальних концепти – культуру та особистість, їх діалектичну

поєднаність» [2, с. 70]. Зазначений принцип єдності суб'єктивного та об'єктивного чинників музично-творчої діяльності регулює її основні функції, серед яких головною постає культуротворча, яка відповідає за формування національно-культурних ідеалів і цінностей, їх актуалізації та трансляції в умовах сучасної соціокультурної реальності, створення нових форм музичної культури та мистецтва на засадах взаємодії традиції і новаторства.

Розгляд хорової творчості Ю. Іщенка у зазначеному смислово-контексті сприяє більш глибокому розумінню принципів втілення ціннісних орієнтирів української музичної культури в індивідуально-особистісному стилі композитора та специфічних особливостях його хорового стилю. З одного боку, у ньому виявляються глибинні зв'язки музичного мислення композитора з освяченими часом традиціями музичного мистецтва (фольклорною та церковно-богослужбовою). З іншого – з інноваційними відкриттями музичної творчості у ХХ столітті, що набули суттєвого значення для розвитку української композиторської творчості у складну і суперечливу епоху відкриття «нової музики» (середина минулого століття), оскільки у хоровий стиль Ю. Іщенка інтегрована стилістика неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму, сонористики та ін. Але, водночас, світоглядно-ціннісні орієнтири українського композитора склали національні традиції хорового співу та духовні засади музичної творчості, що визначили авторську оригінальність його хорового стилю.

Для хорового стилю Ю. Іщенка особливо показовим виявляється його жанровий параметр, оскільки він демонструє домінування у хоровій спадщині композитора таких жанрових форм як хоровий цикл (текстову основу яких складає широке коло української поезії ХХ століття) і псалом (в основі якого – канонічно-богослужбовий текст), які супроводжували композитора у різні періоди його творчої біографії.

Хорові цикли Ю. Іщенка можна віднести до світської концертної жанрово-стильової сфери української хорової творчості, яка «...відповідає суто «концертному» буттю твору та кореспондує з поняттям про академічний та індивідуально-композиторський стиль» [1, с. 88]. Але хорову стилістику даних опусів визначає саме неофольклорна стильова площина, у якій відтворюється національна сутність авторської композиторської концепції хорового мистецтва, культурно-ціннісний орієнтир його музичного мислення.

Хорові псалми Ю. Іщенка за своїми жанрово-стильовими показниками вкладаються у концепційну сферу напряму духовної музики, який є провідним у сучасному українському хоровому мистецтві, та координується з поняттями «сакральної», «релігійної», «церковно-ритуальної» музики [1, с. 88], але може заперечувати у творчості сучасних композиторів усталені формально-системні критерії.

Саме ідея заперечення традиційно-формальних нормативів духовних хорових жанрів визначає принцип вільної інтерпретації культурної традиції, характерний для творчого мислення композитора. Самобутній хоровий стиль українського композитора розглядаємо як вагому складову культуротворчих процесів у музичному просторі України на рубежі ХХ–ХХІ століть, що були пов'язані з відродженням національних культурних традицій та духовним ренесансом. Таким чином ціннісний вимір творчого досвіду Ю. Іщенка мав безпосередній вплив на розвиток хорового мистецтва в Україні, актуалізуючи в індивідуально-авторській формі жанрово-стильові пріоритети композиторської і виконавської практики і формуючи культурні орієнтири вокально-хорового мистецтва.

Аксіологічний підхід до осмислення творчої постаті видатного українського митця та його хорової спадщини надає можливостей їх вивчення у системній єдності об'єктивного і суб'єктивного чинників композиторського стилю, які перетинаються у ціннісній площині музично-творчої діяльності, адже саме вона визначає буття людини і смисл її життєдіяльності. Враховуючи той факт, що хорова музика Ю. Іщенка частіше привертає увагу сучасних українських виконавців та музикознавців, ніж культурологів, звернення до неї у запропонованому ракурсі спрямоване на розширення предметних напрямків дослідження творчості композитора на сучасному етапі.

Література:

1. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
2. Морщакова О. Єдність культури та особистості: феномен творчості. *Психологія і суспільство*. 2006. № 3. С. 70–80.
3. Овчарук О. В. Парадигмальні виміри ідеалу людини у просторі культури ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... докт. культур.; спец. 26.00.01 – теорія та історія культури (034 – культурологія). Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 426 с.
4. *Negus K., Pickering M. Creativity, Communication and Cultural Value.* London – Thousand Oaks – New Delhi. SAGE Publications, 2004. 177 с.

**МУЗИКА СФЕР:
ЗМІСТОУТВОРЮВАЛЬНИЙ ЕЛЕМЕНТ КУЛЬТУРИ**

Татарнікова Анжеліка Анатоліївна

*доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри мистецтвознавства
та загальногуманітарних дисциплін
Міжнародний гуманітарний університет*

Козаченко Жанна Олексіївна

*заслужений працівник культури України, викладач-методист,
завідувач циклової комісії «Народне пісенне мистецтво»
Комунальний заклад «Одеський фаховий коледж мистецтв
імені К. Ф. Данькевича»
м. Одеса, Україна*

Розуміння культури як багатогранного феномену з колом найактуальніших питань сучасності – її місця і ролі у формуванні сучасної картини світу, аналізу парадигмальних характеристик культурно-історичного розвитку суспільства, усвідомлення людини як культуротворчого начала, аксіологічної проблематики – сьогодні стає домінуючою темою гуманітарного та мистецтвознавчого знання.

Безперечно, змістоутворюючим звуковим елементом, звучною формою культури є музика. Як творіння нового світу (світу прекрасного, гармонійно впорядкованого) музика виконує не лише естетичну функцію, але й є носієм вищого сенсу буття, що поєднує матеріальний і метафізичний світи та спрямовує людину до Божественного начала (як одного із засобів спілкування з Творцем), до високої духовності.

В історичній ретроспективі музика в різних культурах і традиціях постає як фундаментальний елемент світобудови, наділений сакральними та космогонічними властивостями: у давньоєгипетській міфології бог Птах вважався творцем Всесвіту й покровителем музики; у давньокитайській традиції музика асоціювалася з Дао – першозвуком, що супроводжував народження світу, становлення неба і землі, появу космосу з хаосу; в індуїстській традиції Брахма – творець світу і музики, тоді як богиня зорі Ушас, уособлення музики й гармонії, особливо прославлялася в гімнах «Рігведи»: у давньогрецькій гімнології звеличувався бог Аполлон як покровитель мистецтв та джерело художнього натхнення.

Індуїстське вчення про звук (нада) як енергію космосу, що поклала початок життю, у якому сім основних щаблів індійських ладів відповідають семи планетам Сонячної системи, перегукується з міфологічними уявленнями стародавнього Дворіччя, де звучанню основних небесних тіл (Сатурна, Юпітера, Марса, Меркурія, Венери, а також Місяця і Сонця) відповідав семиступеневий звукоряд, а «сакральне» число сім символізувало ідею досконалості.

У країнах Стародавнього Сходу, а згодом і в античній Греції, зокрема під впливом орфізму, сформувалося вчення про гармонію небесних сфер (лат. *harmonia mundi*) – концепція, згідно з якою Всесвіт має музично-математичну структуру. У цьому світогляді кожне небесне тіло – планета чи зоря – мало свій власний звуковий тон, а їхнє обертання створювало «музику сфер» (лат. *musica mundana*) – недоступну людському слуху, але пізнавану через розум і внутрішнє споглядання. Ця ідея не лише поєднувала астрономію з музикою, закладаючи підвалини цілісного космологічного бачення, в якому краса, порядок і звук постають як єдине ціле, але й стала основою формування естетичних та філософських учень. Зокрема, у працях Піфагора, який уперше встановив зв'язок між довжиною струни та висотою звуку [1]; Евдокса Книдського, що розробив модель концентричних сфер; Платона, який у «Тімеї» осмислював космос як гармонійну живу істоту; а також у творах Нікомаха Герасського, Цицерона, Цензоріна, Халкідія, Макробія та Боеція. Останній у своїй праці «Про музику» (*De Institutione Musica*) остаточно закріпив тричленну концепцію музики: *musica mundana* (музика космосу), *musica humana* (музика людини як гармонії душі й тіла) та *musica instrumentalis* (звучання інструментів) [7].

Антитеза понять гармонії світу, світового порядку (космосу) – і дисгармонії, деструкції (хаосу), *musica mundana* (небесної музики) – і людської (*humana*), «симфонії» – і «антифонії», консонансу – і дисонансу складає основу і продовжує існування у філософській та музично-теоретичній науці Середньовіччя та Відродження. Так, святий Фома Аквінський (XIII століття) зазначає: «Із руху зір виникає певна гармонія, тобто узгоджене звучання» [6].

У Новий час ідея «музики сфер» отримала нове осмислення в трактаті німецького астронома Йоганна Кеплера «Гармонія світу» (*Harmonices Mundi*, 1619), де вказано: «Земля співає мі, фа, мі: ви можете навіть із цих звуків зробити висновок, що в нашому домі панують нещастя і голод» [9].

Концепція «музичного космізму» стала однією з основ світовідчуття епохи романтизму, яка проголосила музику найвищим, «найбезмежнішим з усіх мистецтв», що торкається «нескінченного». Цю ідею розвивали такі мислителі, як Фрідріх Шеллінг, Артур Шопенгауер, Фрідріх Ніцше, Ферруччо Бузоні [5].

У ХХ столітті ідея «музики сфер» отримала несподіване підтвердження у фізиці – в аналізі атомних спектрів Альберта Ейнштейн і Леопольд Інфельд, що констатували: «Струна, що коливається, має свій спектр – так само, як і елемент, що випромінює світло. І, так само як у спектрі елемента, тут дозволені лише певні довжини хвиль, тоді як усі інші – заборонені» [3]. Відчуття Гармонії Всесвіту, уявлення про музику як звучання, як барвисту вібрацію космосу, що сходить до Бога, знаходить своє втілення у творчості одного з найвишуканіших композиторів ХХ століття – Олів'є Мессіана. Пауль Гіндеміт створює симфонію «Гармонія світу» (1923), запозичуючи назви для трьох її частин із вчення середньовічного філософа Боеція. Індивідуальне осмислення цієї ідеї в музичній формі знайшло вияв у творі «Музика сфер» (2008) британського композитора Майка Олдфілда [6].

Таким чином, музика, будучи відкритою як символічна звукова смислоутворююча система, в якій людині представлений світ і його інтерпретація, незмінно присутня в культурному процесі, виступаючи скріплювальним початком людського буття та свідомості, світу культури й усієї світобудови.

Література:

1. Гармонія сфер: прозріння Піфагора. URL:<https://plomin.club/harm-onu-spheres-pythagoras/> (дата звернення: 15.03.2025).
2. Гомілко, О. Музика. Гармонія сфер чи інструмент культури? *Докса*, (15), 2010. С. 276–285.
3. Ейнштейн А., Інфельд Л. Еволюція фізики. URL: <http://www.phils.ci.univ.kiev.ua/biblio/Ejsht-Infeld.html> (дата звернення: 15.03.2025).
4. Лосев І.В. *Історія і теорія світової культури: європейський контекст*. Навч. Посібник. Лібідь. 1995. 225 с.
5. Ніцше Ф. *Народження трагедії з духу музики : повне зібрання творів*. Львів: Астролябія. 2004. 769 с.
6. Фома Аквінський. *Expositio in libros Aristotelis de caelo et mundo*. URL: <https://tomasdeaquino.org/ediciones-de-las-obras-de-santo-tomas-de-aquino-en-espanol/> (дата звернення: 15.03.2025).
7. Burkert W. *Weisheit und Wissenschaft: Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon*. Nürnberg, 1962, p. 272–273.
8. *Harmonices Mundi*. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Harmonices_Mundi (дата звернення: 15.03.2025)

УКРАЇНСЬКИЙ КІНЕМАТОГРАФ ПІД ЧАС ВІЙНИ

Ткаченко Віолетта Валеріївна

*студентка II курсу факультету лінгвістики та перекладу
Міжнародний гуманітарний університет*

Клімович Дарина Олександрівна

*студентка II курсу факультету лінгвістики та перекладу
Міжнародний гуманітарний університет,*

*Науковий керівник: **Мельник Юлія Павлівна***

кандидатка політичних наук,

доцент кафедри мистецтвознавства

та загально-гуманітарних дисциплін

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Український кінематограф під час війни зазнав значних трансформацій, пристосовуючись до нових реалій та викликів. В умовах військового конфлікту кіно стало не лише засобом мистецького вираження, а й важливим інструментом документування подій, підтримки морального духу суспільства та представлення України на міжнародній арені.

Роль кінематографа під час війни

Кінематограф відіграє ключову роль у формуванні суспільної свідомості та збереженні історичної пам'яті. Під час війни українські режисери активно документують події, фіксуючи злочини агресора та героїзм захисників. Це не лише сприяє інформуванню громадськості, але й служить доказовою базою для міжнародних судів. Крім того, фільми про війну допомагають підтримувати бойовий дух населення, демонструючи стійкість та мужність українського народу. На міжнародній арені українське кіно стало важливим засобом культурної дипломатії, привертаючи увагу до подій в Україні та формуючи позитивний імідж держави.

Розвиток документального кіно

Документальне кіно в умовах війни набуло особливого значення. Режисери працюють безпосередньо на передовій, створюючи фільми, які показують реалії війни очима її учасників. Наприклад, стрічка «Зошит війни» (2021) режисера Романа Любого складається з особистих відеозаписів українських військових, що надає глядачам можливість

побачити війну зсередини. Такі фільми не лише документують події, але й передають емоційний стан людей, які переживають війну [4].

Ігрове кіно: нові теми та жанри

Війна суттєво вплинула на тематику українського ігрового кіно. Режисери звертаються до тем, пов'язаних з війною, окупацією та боротьбою за незалежність. Фільми, такі як «Наші котики» (2020) Володимира Тихого, поєднують елементи комедії та драми, показуючи війну через призму гумору та абсурду. Це дозволяє глядачам побачити інший бік війни та зрозуміти, як гумор допомагає вижити в екстремальних умовах [1].

Фінансування та виробничі труднощі

Війна призвела до скорочення державного фінансування кінематографа, оскільки ресурси спрямовуються на оборону країни. Однак українські кінематографісти знаходять альтернативні джерела фінансування, такі як міжнародні гранти, краудфандинг та співпраця з іноземними продюсерами. Наприклад, фільм «Земля блакитна, ніби апельсин» отримав визнання на міжнародних фестивалях, що сприяло залученню додаткових ресурсів для його промоції. Крім того, зйомки в умовах війни стикаються з логістичними проблемами, небезпекою для знімальної групи та обмеженим доступом до локацій [2].

Перспективи українського кіно

Попри всі труднощі, український кінематограф демонструє стійкість та адаптивність. Зростає інтерес до українських фільмів на міжнародній арені, що відкриває нові можливості для співпраці та розвитку. Після завершення війни очікується відродження кіноіндустрії, зокрема через підтримку міжнародних партнерів та розвиток нових платформ для дистрибуції фільмів. Українські кінематографісти продовжують працювати, створюючи фільми, які відображають сучасні реалії та сприяють формуванню національної ідентичності [3].

Висновки. Український кінематограф під час війни виконує важливу місію: документує події, підтримує моральний дух суспільства та представляє Україну на міжнародній арені. Незважаючи на численні виклики, українські кінематографісти продовжують творити, адаптуючись до нових умов та знаходячи можливості для розвитку. Це свідчить про життєздатність та потенціал українського кіно навіть у найскладніші часи.

Література:

1. Bilozerka.info URL: <https://bilozerka.info/top-10-filmiv-pro-vijnu-v-ukrayini-yaki-varto-podyvytysya/>
2. Lviv.media URL: <https://lviv.media/culture/97020-10-filmiv-pro-vijnu-v-ukrayini/>
3. Newformat.info URL: <https://newformat.info/culture-culture/ukrainske-kino-na-peredovij-iak-stvoruiuitsia-filmy-pid-chas-vijny/>
4. Ukrainer.net URL: <https://www.ukrainer.net/filmy-pro-vijnu/>

ВПЛИВ ГЛОБАЛІЗАЦІЇ НА МУЗИЧНИЙ РИНОК: ЗАГРОЗА КУЛЬТУРНОМУ РОЗМАЇТТЮ ЧИ НОВІ МОЖЛИВОСТІ?

Чернишева Софія Михайлівна

*студентка І курсу магістратури факультету мистецтва і дизайну
Міжнародний гуманітарний університет*

Науковий керівник: Татарнікова Анжеліка Анатоліївна

доктор мистецтвознавства, доцент

*завідувач кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних
дисциплін*

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Однією з найважливіших тенденцій сучасного світу є глобалізація, яка впливає на всі сфери людської діяльності, включаючи музику та культуру. Вона сприяє розвитку інформаційних технологій, Інтернету та соціальних мереж, що дає музикантів із різних країн безпрецедентні можливості виходити на міжнародний рівень. Однак виникає питання: чи не призводить глобалізація до уніфікації та зникнення унікальних музичних традицій кожної нації? Чи відкриває вона нові перспективи для музичної індустрії або створює загрозу для культурного різноманіття? Це питання стає особливо актуальним у світі, де музика є не лише мистецтвом, але й потужним інструментом для економічного розвитку та культурного обміну.

Глобалізація покращує доступ до музичного контенту. Цифрові платформи, такі як Spotify, Apple Music і YouTube, дозволяють виконавцям шукати слухачів без залучення великих лейблів. Це особливо важливо для музикантів із менш розвинених ринків, які раніше мали обмежений вплив на світову сцену музики. У сучасному світі відзначається зростання популярності таких стилів музики, як латиноамериканська музика (регетон), представлена Bad Bunny, J Balvin, Maluma, Shakira, а також корейська поп-музика (K-pop), представлена гуртами BTS, BLACKPINK, Stray Kids, EXO та інших. Шансон і електронна сцена залишають французьку музику привабливою. У той же час західна музична індустрія, зокрема американська та британська сцени, продовжує диктувати світові тенденції. Це вказує на те, що глобалізація дає музикантам нові можливості, дозволяючи їм спілкуватися з аудиторією, яка знаходиться в усьому світі, і популяризувати свої унікальні стилі.

Однак глобалізація ставить під загрозу локальні музичні традиції, незважаючи на численні переваги. Алгоритми стримінгових платформ і музичні корпорації сприяють уніфікації контенту, акцентуючи увагу на комерційно вигідних проєктах. Це може призвести до того, що менш популярні національні жанри будуть знецінені. Крім того, втрата автентичності призводить до спрощення музичних стилів для комерційного успіху. Етнічні мотиви часто адаптуються до масової аудиторії, що змінює їхню культурну сутність.

Таким чином, існує ймовірність того, що певні музичні традиції зникнуть або будуть витіснені домінуючими музичними напрямками. Це створює загрозу для збереження культурного різноманіття, яке є основою музичної спадщини багатьох народів. Музичний бізнес перетворюється завдяки глобалізації, яка сприяє міжнародній співпраці виконавців і знімає обмеження між регіональними ринками. Це збільшує інвестиції, розширює аудиторію та сприяє появі нових форматів, таких як онлайн-концерти та стримінгові платформи.

Коли мова заходить про глобалізацію, одним із важливих наслідків є колаборація між артистами з різних країн, що сприяє культурному обміну. Наприклад, співпраця англійської співачки Dua Lipa з південнокорейським гуртом BLACKPINK або співпраця Maluma з Мадонною демонструють вплив глобалізації на розвиток музичної галузі. Такі колаборації збільшують аудиторію та сприяють взаємобагаченню культур, що є важливим кроком у збереженні різноманітності музики.

Зважаючи на це, глобалізація музики не є новим явищем. У минулому столітті італійська музика, яку виконували артисти, такі як Лучано Паваротті та Андреа Бочеллі, або французький шансон, який виконували Едіт Піаф і Шарль Азнавур, знаходила прихильників далеко за межами своїх країн. Це свідчить про те, що музика завжди служила засобом культурного обміну, і те, що глобалізація посилила цю тенденцію.

Неминуче зникнення національних музичних традицій. Багато країн активно підтримують свої національні музичні традиції, використовуючи міжнародні платформи для їх популяризації. Наприклад, закони Франції зобов'язують радіостанції транслювати певну кількість пісень французькою мовою. Деякі музиканти успішно поєднують традиційні мотиви з сучасними жанрами, створюючи унікальні композиції. Наприклад, Stromae поєднує електронну музику з бельгійсько-французькими традиціями, а Rosalía переосмислює традиційне фламенко в сучасному контексті. Такі приклади показують, що глобалізація може бути не лише загрозою для збереження та популяризації національних музичних традицій, але й можливістю для цього.

Потрібним компонентом трансформації музичного ринку є глобалізація. Вона сприяє міжкультурному обміну та популяризації різноманітних жанрів, відкриває нові можливості для артистів і слухачів. Водночас вона ставить під загрозу збереження національної музичної спадщини. Налагодження гармонії між національними традиціями та міжнародними трендами є головним завданням сучасного музичного світу.

Таким чином, глобалізація є не лише можливістю для культурного взаємозбагачення, пізнання історії різних народів через музику та створення нових музичних напрямів, а також небезпекою. Зберігаючи унікальність культурного спадку, важливо відповідально використовувати його можливості.

НАПРЯМ 2. МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

СЕКЦІЯ 6. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ І ІСТОРІЇ. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТЕОРІЇ І ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ТА СВІТОВОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-25>

ПСИХОФІЗИЧНА ПРИРОДА СЦЕНІЧНОГО СПІВУ В ЖАНРІ «МЮЗИКЛ»

Архіпова Наталя Євгеніївна

*старший викладач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури
Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

У сценічному мистецтві мюзиклу спів не є лише вокальним компонентом – він стає органічною складовою драматичної дії, засобом акторської виразності, носієм характеру та психологічної складової персонажу. Психофізична природа сценічного співу проявляється в тісному взаємозв'язку внутрішнього психоемоційного стану актора, його мислення, уяви, фізичних дій та голосового вираження.

У порівнянні з академічним співом, де головна увага зосереджена на вокально-виконавській техніці, сценічний спів актора музичного театру передбачає рівнозначну інтеграцію вокального виконання з використанням специфічної вокальної техніки, психологічного проживання образу через акторську майстерність та сценічної пластики, що відповідає музичній та драматургічній стилістиці твору. Тілесна дія, як частина акторської виразності, має гармонійно поєднуватися з вокалом і відповідати вимогам художнього цілого. Усі ці елементи повинні бути синхронізовані з музичним матеріалом, у якому зміни темпу, ритму та інтонаційної динаміки репрезентують не лише композиторське рішення, а й психологічний розвиток персонажа згідно з драматургією твору.

Психофізика сценічного співу особливо проявляється в умовах складних ролей, де вокальний матеріал поєднаний із високим емоційним і тілесним навантаженням. Так, образ Ельфаби у мюзиклі «Wicked» (музика С. Шварца) вимагає від виконавиці не лише віртуозного володіння вокалом у широкому діапазоні та драматичним забарвленням голосу, але й здатності транслювати глибокі внутрішні переживання – ізольованість героїні від суспільства, протест, любов, гнів. У фіналі

першого акту («Defying Gravity») акторка має продемонструвати високий технічний рівень вокальної майстерності на фоні активної сценічної дії, що включає підйом у повітрі, незручні положення тіла та різку зміну емоційних станів.

Іншим прикладом є роль Джаверта у мюзиклі «Les Misérables» (музика К. Шёнберга), де актор має втілити образ одержимого ідеєю правосуддя персонажу, використовуючи сувору, майже монотонну вокальну лінію як інструмент психологічного портрету. Арія «Stars» – не просто вокальна композиція, а драматичне зізнання, внутрішній монолог, що вимагає максимальної концентрації уваги, зібраності, контролю дихання та інтенсивності внутрішньої напруги.

Ці приклади, як і багато інших, свідчать про те, що сценічний спів у мюзиклі є актом психофізичного перевтілення, в якому голос є продовженням переживань персонажу та його тілесної дії. Для досягнення такого рівня інтеграції необхідна цілеспрямована підготовка: вокальний тренінг поєднується з розвитком внутрішньої дії, уваги, темпоритму, вмінням імпровізувати в межах режисерського задуму.

У контексті навчання акторів музичного театру дисципліна «Сценічний спів» повинна будуватися на основі міждисциплінарного підходу, що охоплює вокальну техніку, акторську майстерність і тілесну виразність. Особливу увагу слід приділяти психофізичним вправам, що готують студента до повного включення в сценічну дію без втрати контролю над вокально-технічним аспектом виконання. Психофізична природа сценічного співу вимагає нового розуміння підготовки сучасного актора мюзиклу як універсального виконавця, здатного поєднувати емоційне перевтілення, тілесну дію та музичну драматургію в єдиному художньому акті.

Література:

1. Gordon R. The Purpose of Playing: Modern Acting Theories in Perspective. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.
2. Wollman E.L. The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig. University of Michigan Press, 2006.
3. Zazzali P. Acting in the Academy: The History of Professional Actor Training in US Higher Education. Routledge, 2016.

**ОДЕСЬКІ ДИТЯЧІ МУЗИЧНІ ВИСТАВИ: АНАЛІЗ
МИСТЕЦЬКОЇ ЯКОСТІ ТА КУЛЬТУРНОЇ ВІДПОВІДАЛЬНОСТІ
АКАДЕМІЧНИХ ТА КОМЕРЦІЙНИХ ПОСТАНОВОК**

Богоєва Тетяна Петрівна

*аспірантка кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних
дисциплін*

*Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

Сучасні наукові дослідження в галузі дитячої психології та педагогіки підкреслюють значний вплив театрального мистецтва на естетичне та культурно-освітнє становлення дитини. Театр, як унікальний соціокультурний феномен, надає можливість дитині взаємодіяти з різноманітними формами мистецького вираження – вербальними, візуальними, звуковими та інтонаційними. За словами дослідників, «театр стимулює розвиток уваги, уяви, пам'яті, мислення та мовлення, сприяючи формуванню критичного мислення та емоційного інтелекту» [2, с. 3]. Таким чином, театральне мистецтво виступає важливим інструментом пізнання дійсності, сприяючи інтеграції дитини у світову культуру та систему моральних цінностей.

У даній роботі розглядається мистецька якість дитячих музичних вистав у місті Одеса, зокрема порівняння академічних та комерційних постановок. Аналіз спрямований на виявлення їхньої ролі у культурному вихованні молодого покоління. Збереження високих стандартів музичного мистецтва для дітей є ключовим фактором формування естетично освіченої та морально зрілої особистості. Як зазначає О. Ростовський: «За допомогою музики людина безмежно розширює свій внутрішній досвід, прилучаючись до досвіду багатьох поколінь. І в цьому, насамперед, полягає життєва цінність музичного мистецтва» [4, с. 5].

Одеський академічний театр опери та балету демонструє високий рівень професійного підходу до створення дитячих музичних вистав. Серед найвідоміших постановок – балети «Білосніжка» Бориса Павловського, «Снігова Королева» Туомаса Кантелінена, «Дюймовонька» Юрія Шевченка та опера «Смарагдове місто», що включають музику таких класиків, як Ж. Бізе, Д. Верді, В. А. Моцарт та інших [6]. Ці вистави відповідають найвищим стандартам мистецької якості, поєднуючи в собі досконалість оркестрового виконання, віртуозність акторської гри, інноваційну сценографію та режисуру.

Класична музика, як зазначають дослідники, сприяє гармонізації емоційного стану, зниженню рівня тривожності та формуванню стійкості до стресових ситуацій [1, с. 158]. Живе виконання дитячих опер та балетів, безпосередній контакт виконавців із дітьми-глядачами створює унікальний емоційний досвід та формує музичний смак. Класичне театральне мистецтво стає своєрідним провідником дитини у світову культуру та систему моральних цінностей її народу. Дослідниця Д. О. Романенко визначає «роль дитячого театру, як навчальну і виховну, бачить в театрі можливості для розкриття творчого потенціалу дитини, розвинення його духовних сил, сприяння самопізнанню» [3, с. 39].

На протигагу академічному мистецтву, сучасний ринок дитячих музичних вистав демонструє тенденцію до комерціалізації. Прикладами таких проєктів є інтерактивні вистави «Щенячий патруль», «День народження Свинки Пеппи», які базуються на популярних мультиплікаційних персонажах та часто використовують фонограму замість живого виконання.

Хоча подібні постановки залучають широку аудиторію, завдяки яскравій рекламі та впізнаваним образам, вони нерідко знижують естетичну та виховну функцію мистецтва. Акцент на розважальній складовій може призводити до формування у дітей звички до споживання низькоякісного музичного контенту, що суперечить основним завданням культурного виховання. Як зазначає музикознавець О. В. Шевельова: «Переорієнтація на культурний ринковий продукт, сферу споживання, спрямованість на світовий узагальнений вектор розвитку призводять до поступової втрати унікальності, самотності та оригінальності вітчизняного мистецтва, серйозних прорахунків у репертуарній політиці і, як наслідок, втрати пізнавально-розвивального, дозвіллево-виховного призначення театральної інституції, його зміну на гедоністично-розважальну спрямованість» [5, с. 50].

У сучасних умовах глобалізації та комерціалізації культури особливе значення набуває збереження високих стандартів мистецької якості у дитячих музичних виставах. Для цього необхідно розробити ефективні механізми контролю якості та підтримки академічних традицій, що забезпечать гармонійний розвиток естетичних смаків та моральних цінностей у молодого покоління. Подібно до позиції Г. Ф. Генделя, який прагнув «не просто розважати слухачів музикою, а зробити їх ліпшими» [7, с. 67] сучасна музична культура покликана сприяти духовному розвитку особистості, формуванню естетичних смаків, утвердженню високих моральних ідеалів та вихованню свідомих громадян.

У зазначеному контексті ключову роль набуває міжгалузева співпраця між державними інституціями, освітніми закладами, митцями та виконавцями, які спільно несуть відповідальність за культурний

розвиток суспільства та збереження його ціннісних орієнтирів для майбутніх поколінь.

Література:

1. З. Софроній, О. Чернописька. Особливості впливу класичної музики на емоційний стан школярів. Удосконалення професійної майстерності педагога-музиканта в умовах полікультурного освітнього простору. Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 90-й річниці з дня народження засновника кафедри музики, народного артиста України, професора Андрія Кушніренка. Чернівці: Чернівець. нац. унт ім. Ю. Федьковича, 2024. – С. 156-159.

2. Науково-методичний додаток до журналу "Дошкільне виховання". "Палітра педагога", 2021, № 2. Вилучено з: URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/36367/1/L_Kondratets_ODiTM_2021.pdf (Дата звернення: 09.03.25р.) С. 3

3. Романець Д. О. Музична драматургія дитячих опер українських композиторів кінця XX – XXI століть. С. 39.

4. Ростовський О. Я. Природа музичного мистецтва як гуманізуючий чинник музичної освіти. Проблеми мистецької освіти: зб. науково-методичних статей. 2015. Вип. 9. – С. 5–14.

5. Шевельова О. В. Режисерська постановка сучасного дитячого мюзиклу О. Спіліоті «Жаба Маша», як вияв субкультури молодого покоління. Кваліфікаційна наукова праця на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 026 «Сценічне мистецтво». – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київ, 2022. С. 50-51.

6. . Юному глядачу. Одеський національний театр опери та балету. Вилучено з: URL: <https://operahouse.od.ua/repertoire/young-viewer/> (Дата звернення: 05.03.25р.)

7. Calvin Stapert. Handel's Messiah: Comfort for God's People. 2010. С. 67.

ЦІННІСНІ ОРІЄНТИРИ ОСВІТНЬО-ПРОФЕСІЙНИХ ПРОГРАМ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Бойчев Іван Іванович

*кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музичного та образотворчого мистецтва
Ізмаїльський державний гуманітарний університет
м. Ізмаїл, Україна*

Найактуальнішими напрямами розвитку вітчизняної системи музично-педагогічної освіти в контексті настанов сучасного законодавства (Закони України «Про вищу освіту», «Про освіту»; Національна стратегія розвитку освіти в Україні на період 2021–2031 рр.), визнано наступні:

– визнання й адаптація нової структури вищої освіти, яка передбачає освітні ступені: молодший бакалавр, бакалавр, магістр, доктор філософії, доктор наук в галузі знань 02 Культура і мистецтво / 01 Освіта/Педагогіка, з відміною ступеню спеціаліста;

– розробка, апробація, оптимізація й затвердження стандартів вищої освіти в галузі музичного мистецтва, зорієнтованих на врахування й дотримання вимог компетентнісного підходу, узгоджених із Національною рамкою кваліфікацій та з новою структурою рівнів вищої освіти (бакалавр – магістр – доктор філософії);

– створення, впровадження й акредитація освітньо-професійних програм, спрямованих на підготовку майбутніх вчителів музичного мистецтва за першим (бакалаврським) та другим (магістерським) рівнями вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво та 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво);

– управління якістю музично-педагогічної освіти шляхом узгодження системи принципів та процедур оцінювання програмних результатів навчання здобувачів вищої освіти, здійснення моніторингу та періодичного перегляду освітньо-професійних програм, значного підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників, які входять до груп забезпечення відповідних спеціальностей та спеціалізацій;

– подальша модернізація змісту, форм і методів навчання майбутніх вчителів музичного мистецтва як загальних, так і, особливо, фахових

(спеціалізованих) дисциплін у контексті вимог Концепції педагогічної освіти та проекту «Нова українська школа»;

– осучаснення науково-методичного й інформаційно-технологічного забезпечення кожної з обов’язкових і вибіркових компонент нині діючих освітньо-професійних програм на основі більш інтенсивного використання новітніх цифрових ресурсів і платформ;

– урізноманітнення переліку спеціалізацій (струнні/народні/ударні/духові інструменти; фортепіано; диригування; естрадний спів) у межах ліцензованих у вітчизняних закладах вищої освіти спеціальностей тощо.

Суттєво, що підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва відбувається в нашій країні переважно в педагогічних та гуманітарних університетах, а не в музичних академіях (консерваторіях), в яких запроваджені освітньо-професійні програми як за спеціальністю 025 Музичне мистецтво, так і спеціальністю 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) на бакалаврському і магістерському рівнях вищої освіти. Натомість, порівняння останніх засвідчує, що вони мають принципові відмінності, як стосовно тих фахових компетентностей, які формуються, так і програмних результатів навчання, які досягаються здобувачами першого та другого рівнів вищої освіти. Продемонструємо у таблиці 1 наявні відмінності на прикладі освітньо-професійних програм (ОПП), які запроваджені в бакалавраті факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

Таблиця 1

Порівняльний аналіз освітньо-професійних програм спеціальностей 025 Музичне мистецтво та 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Параметри порівняння	ОПП 025 Музичне мистецтво	ОПП 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво)
1. Предметна галузь	02 Культура і мистецтво	01 Освіта/Педагогіка
2. Орієнтація програми:	– поглиблення теоретичних знань і набуття фахових умінь з музичного мистецтва та його викладання у професійних навчально-виховних та загальноосвітніх навчальних закладах;	– набуття методик навчання і виховання, необхідних в освітньому процесі для навчання музичного мистецтва у середній школі;
Особливості програми:	– обов’язковість проходження педагогічної і концертно-виконавської практик, виконання концертної програми з фаху, випускових екзаменів з диригування оркестром та концертмейстерського класу;	– забезпечення підготовки фахівця –вчителя середнього навчально-виховного закладу, керівника гуртка за профілем підготовки;
Мета:	– набуття академічної та професійної кваліфікації для	– набуття академічної та професійної кваліфікації

	здійснення виконавської професійної (керівництво творчими колективами) та навчальної діяльності у професійних та загальноосвітніх закладах;	для навчання музичного мистецтва у закладах середньої освіти;
Професійна кваліфікація:	<ol style="list-style-type: none"> 1. Викладач професійного закладу освіти, артист (оркестру, ансамблю), диригент, керівник (оркестру, ансамблю), артист-соліст-інструменталіст. 2. Викладач професійного закладу освіти, концертмейстер, артист-соліст-інструменталіст. 3. Вчитель музичного мистецтва, артист-вокаліст, артист ансамблю, керівник ансамблю. 	Вчитель середнього закладу освіти; керівник гуртка за профілем підготовки.
Програмні результати навчання:	<p>Знання:</p> <ul style="list-style-type: none"> – передових технологій і стратегій з формування духовності, сутності взаємин культури і мистецтва, культури і цивілізації, культури і інструментальної музики; – теорії та практики виконавської майстерності, історії та сучасного розвитку інструментального мистецтва; – основ інструментознавства, аранжування, інтерпретації музичних творів, стилістичних засобів втілення авторських та власних інтерпретаторських задумів; – зразків музичного мистецтва, творів різних епох, жанрів та стилів, концертного репертуару, народної творчості; традицій української та світових виконавських шкіл; – методики роботи з творчими колективами (оркестром /ансамблем). 	<p>Знання:</p> <ul style="list-style-type: none"> – класифікації видів, жанрів музичного мистецтва, його основних напрямів; – методики навчання музичного мистецтва у школі, – специфіки сучасних музичних технологій, – особливостей організації уроків з музичного мистецтва; – репертуару шкільної програми.

Як видно з таблиці 1, ОПП спеціальності 025 Музичне мистецтво спрямована передусім на підготовку високопрофесійних фахівців, здатних розв'язувати складні спеціалізовані завдання та практичні проблеми у сфері музичного мистецтва, що передусім передбачає застосування теорій та методів музикознавчої та концертно-виконавської (інструментальної, диригентської, вокальної) діяльності, а також підготовки до виконання функцій музиканта-педагога у спеціалізованих закладах освіти (музичних середніх спеціалізованих школах-інтернатах для обдарованих дітей). На відміну від цього, ОПП спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне мистецтво) зорієнтована лише на підготовку вчителя середнього навчально-виховного закладу та керівника гуртка за профілем підготовки.

Література:

1. Профіль освітньої програми «Музичне мистецтво» спеціальності 025 Музичне мистецтво. URL: <https://mpf.udpu.edu.ua/spetsialnist-025-muzychne-mystetstvo/> (дата звернення: 23.02.2025 р.).

2. Профіль освітньої програми «Музичне мистецтво» спеціальності 014.13 «Середня освіта (Музичне мистецтво)». URL: <https://mpf.udpu.edu.ua/spetsialnist-014-13-serednya-osvita-muzychne-mystetstvo/> (дата звернення: 23.02.2025 р.).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-28>

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА КИЇВСЬКОЇ РУСИ

Бутук Юлія Григорівна

студентка I курсу факультету лінгвістики та перекладу

Міжнародний гуманітарний університет

Науковий керівник: Мельник Юлія Павлівна

кандидат політичних наук,

доцент кафедри мистецтвознавства та загальнокультурних дисциплін

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Вступ. Київська Русь, як одне з перших великих державних утворень Східної Європи, мала розвинену культурну традицію, значне місце в якій займала музика. Вона була невід'ємною частиною релігійного, світського та побутового життя. Музика супроводжувала важливі події суспільного життя, відображаючи духовний і соціальний устрій тогочасного суспільства. Як зазначено у «Повісті временних літ»: "Того ж літа почали приходити із Грецької землі співці і навчати людей церковного співу" [1, с. 45].

Джерела вивчення музики Київської Русі. Відомості про музику Київської Русі збереглися у літописах, церковних текстах, мініатюрах, археологічних знахідках та фольклорних традиціях. Серед важливих джерел – «Повість временних літ», іконографія, давні нотні записи (знаменний спів). "Греки ж навчили Руські землі не лише вірі, а й співу церковному, що нині поширюється в монастирях" [2, с. 78].

Народна музика. Народна музика Київської Русі включала обрядові пісні, колядки, веснянки, голосіння та трудові пісні. Вона виконувалася під акомпанемент народних інструментів і мала важливе значення у житті громади. Святкові пісні супроводжували сезонні обряди, весільні

церемонії та інші важливі події. "І співали вони, веселилися, бо не було в них смутку, а лише радість" [3, с. 112]. Цікавим є факт виявлення гуслей XI століття під час археологічних розкопок у Новгороді, що свідчить про широке використання цього інструменту [4, с. 57].

Релігійна музика. Хрещення Русі у 988 році принесло з собою візантійські музичні традиції. Головним жанром став знаменний спів – особливий стиль богослужбового співу без інструментального супроводу. Він виконувався хором і мав глибокий духовний характер. "Від того часу почали співати на хвалу Господу, як заведено у греків" [4, с. 90]. Особливістю знаменного співу був так званий "строгий розспів", що вимагав точного знання ритмічного малюнку мелодії та дотримання канонічної вокальної техніки [5, с. 123].

Світська музика. У князівських дворах існували музично-театральні вистави, бенкети, де виступали скоморохи – професійні музиканти, співаки, танцюристи. Їхня творчість нерідко піддавалася гонінням з боку церкви, але залишалася популярною серед простого люду. "І грали на гусях, і веселилися, і співали перед князем" [5, с. 145].

Музичні інструменти. У Київській Русі використовувалися різноманітні музичні інструменти: гуслі, свиріль, бубон, труба, ріг, колесна ліра. Вони супроводжували спів, танці та військові походи. "А коли ж заграли роги та труби, рушило військо вперед" [1, с. 230]. Знахідки в Старій Ладозі та Києві підтверджують існування ударних і духових інструментів, які застосовувалися у різних сферах життя [3, с. 211].

Висновок. Музична культура Київської Русі була багатогранною і включала як релігійні, так і світські жанри. Вона залишила значний вплив на подальший розвиток музики в Україні та Східній Європі. Сучасні дослідження дозволяють відновити уявлення про її багатство та значення в житті давньоруського суспільства. Вплив київської музичної традиції простежується в подальшому розвитку української духовної та народної музики, що заклало основи для формування унікального музичного стилю східнослов'янських народів.

Література:

1. Повість временних літ / пер. Л. Махновця. – Київ : Дніпро, 1989. – 591 с.
2. Гошовський В. Народна музика Київської Русі. – Львів : Літопис, 2002. – 312 с.
3. Путівник по музичній культурі Давньої Русі / ред. І. Коваль. – Харків : Основа, 2010. – 278 с.
4. Костюк Л. Історія музики України: витоки та розвиток. – Київ : Музична Україна, 2015. – 340 с.
5. Сокальський В. Давньоруська музика та її традиції. – Одеса : Академія, 2018. – 295 с.

6. Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського URL: <http://www.nbuv.gov.ua> – Назва з екрана. – Дата звернення: 20 березня 2025.

7. Інститут археології НАН України URL: <http://www.iananu.org.ua> – Назва з екрана. – Дата звернення: 20 березня 2025.

8. Енциклопедія Сучасної України URL: <https://esu.com.ua> – Назва з екрана. – Дата звернення: 20 березня 2025.

9. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України URL: <http://www.etnolog.org.ua> – Назва з екрана. – Дата звернення: 20 березня 2025.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-29>

ІНТЕГРАЦІЙНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ НА ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Індун Го

аспірант кафедри академічного співу

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

м. Львів, Україна

На сьогоднішній день стрімкі інтеграційні процеси у світовому науково-освітньому просторі вимагають від сучасного суспільства озброїти кожного учасника освітнього процесу комплексом синтезованих знань кращих культурних традицій інших народів світу з метою їх адаптації до національних традицій певної країни та використання набутого досвіду у різних формах науково-творчої праці. Унікальність процесу обміну культурними надбаннями кожного соціуму стає закономірністю демократичних відносин міжнародного рівня, що дає можливість інтегрувати в єдиний культурно-освітній простір, обмінюватись цінними знаннями у різних галузях науки, освіти, мистецтва.

Багатовікова історія китайського мистецтва береже національні джерела у своєму первинному вигляді, тому на сучасному етапі важливо, щоб молоде покоління стало не тільки продовжувачем відродження сталих традицій своєї прадавньої культури, а й активно створювало освітньо-інформаційний простір у нових історичних умовах. Фактично, йдеться про період із другого тисячоліття до нашої ери і до початку ХХ століття, коли у Китаї вперше почали замислюватися над можливістю засвоєння культурного досвіду інших країн. Весь цей час національна

вокальна культура країни функціонувала як доволі закрита система, що включала такі елементи як, корпус філософських праць, автори яких намагалися визначити функцію музичного мистецтва (й, зокрема, співу) в процесі розвитку держави; трактати, спрямовані на досягнення мистецтва співу як окремої сфери людської творчості та як виду енергетичної практики; творчість видатних співаків та епістолярні свідчення про неї; весь обсяг музичних артефактів – народні, авторські пісні, твори різних вокальних жанрів, визначені сфери вокального музикування, що довгий час мали дві базові локації – придворну (тобто церемоніальну) та побутову (народну); систему підготовки фахівців та концертні заклади.

На початку ХХІ століття у контексті тенденцій європеїзації культури та мистецтва до опанування явищ західної культури, традиції професійного вокального мистецтва стали розповсюджуватися у Китаї.

Вокальне академічне мистецтво Китаю – це унікально-культурне явище, специфіка якого пов'язана «з національною культурою та самобутністю національного самовираження, що володіє неповторною ментально-архетиповою сутністю, котра істотно відрізняється від західної моделі» [3, с.140]. Розвиток саме цієї області музики у ХХ на початку ХХІ століть є взірцем «Шанобливого ставлення до традиції й відкритості до культурного досвіду інших країн. Драматургія цієї історії бачиться як взаємодія національних та міжнародних чинників, ступінь впливовості кожного з яких змінювався під впливом глобалізаційних процесів» [6, с. 76].

Як віддзеркалення культурно-динамічних процесів, ідей відкритості, у художньому просторі Китаю спостерігаються прояви двох тенденцій, що впливають на стильові процеси у музиці – відцентрованих та доцентрованих. Перша тенденція інспірована спрямованістю на зовнішні процеси, вихід за межі національного-регіонального простору, відкритість до світових культурних надбань з метою інтернаціональної інтеграції. Ця тенденція в сучасних умовах розвитку країни посилюється внаслідок глобалізаційних процесів, міжкультурних зв'язків та діалогу у системі Схід – Захід, що формує нові вектори розвитку вокального мистецтва [4].

Вокальне мистецтво Китаю на сучасному етапі розвитку представлене у різних формах і художніх проявах, демонструє різноманітність стильових орієнтирів, які пов'язані із світовими та європейськими впливами (стилістика *bel canto*, інтегративна естрадно-вокальна та джазова стилістика тощо) та національними співочими та вокально-сценічними традиціями, що оперують до національної опери та її репрезентативного різновиду – китайської опери, яка в свою чергу вирізняється власними стильовими особливостями та традиціями, передбачені мовно-стилістичною

специфікою фольклору різних регіонів, традиційних явищ китайської музики (Пекінська опера) та інше [2].

Вагомим сегментом китайського академічного вокального мистецтва, поряд із національною оперною традицією, є традиція *bel canto*, яка вважається художнім еталоном, культурно універсальним явищем, що виявляється у численних національних версіях, віддзеркалених, зокрема у явищі «китайського *bel canto*») [8].

Вокальна традиція *bel canto* історично пов'язана із європейського оперною культурою та академічною співацькою школою, зокрема італійською, що первинно ґрунтувалася на фонетичній специфіці італійської мови [7]. Європейська академічна вокальна школа суттєво вплинула на формування світових шкіл, кожна з яких має свої національні особливості, впливаючи на вокальний образ світу сучасності та є ваговою частиною процесу творення культури [5].

Азійські вокальні школи, передусім китайська, на шляху свого національного формування та ствердження на світовій арені, ґрунтуючись на європейських досвід та засвоєння традицій *bel canto*, також стикнулися із вище вказаними викликами.

На сьогоднішній день спостерігається активізація музикознавчого осягнення китайської академічної вокальної музики на сучасному етапі, що зумовлена її інтеграцією у світовий художній простір. Це відбувається внаслідок посилення діалогічних взаємовідносин у системі Схід–Захід та інтернаціоналізацією вокального виконавства та вокальної освіти.

Національна китайська вокальна школа відіграє визначну роль у світовій культурі та є ваговою складовою «метасистеми національних вокальних шкіл» [1, с. 29]. Як багатомірне, унікальне та художньо цінне явище, китайська вокальна школа опирається на європейські та національні вокальні традиції.

Діалог традицій Сходу й Заходу, перетини західних стереотипів музичного мислення та східних етнічних традицій, універсального та національно– своєрідного у китайському музичному мистецтві, сприяють формуванню нових синтезованих художніх феноменів. При цьому, китайське вокальне мистецтво, навіть в умовах розвитку культури сьогодення, у контексті тенденцій глобалізації демонструє прагнення зберегти етнонаціональну ідентичність та водночас розвинути й збагатити регіональні традиції.

Література:

1. Анютюк В. Українська вокальна школа на перехресті етнокультурних доріг. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 18. Кн. 7. Київ, 2001. С. 26–36.

2. Ван Те. Явище національного стилю в контексті поетики опери: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Музичне мистецтво. Одеська держ. муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 17 с.

3. Лю І. Персоніфікація музичного вислову як виконавська проблема (на матеріалі камерно-вокальних творів китайських композиторів ХХ століття)

4. Тарапата-Більченко Л. Вища музична освіта України: виклики та стимули китайської освітньої міграції. Вища освіта України. Вип. 4. Київ, 2018. С. 62–68.

5. Тоцька Л. Вокально-виконавський стиль «bel canto»: історико-теоретичний аспект. Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова. Вип. 107. Київ, 2012. С. 208–217.

6. Чжоу Ї. «Вокальний стиль» у західноєвропейському та китайському мистецтвознавстві: порівняльний аналіз. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 57. Харків : ХНУМ, 2020. С. 286–296.

7. Шульгіна В., Кравченко А. Теоретико-методологічні аспекти культурологічної регіоніки. Вісник Львівського мистецтвознавства. Вип. 16. Ч. 1. Львів, 2015. С. 3–11.

8. 陆如鸣. 试论美声唱法的形成及其在我国的发展. 南京高师学报, 1997年. 第76–79页 1997, 76–79

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-30>

ДЖЕРЕЛА УКРАЇНСЬКОГО СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА

Гундер Тарас Петрович

аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника
м. Івано-Франківськ, Україна*

Дослідження історії світового скрипкового мистецтва як цілісного, взаємопов'язаного процесу неможливе без детального і всебічного аналізу виникнення, становлення та розвитку національних виконавських і педагогічних шкіл, їх традицій та особливостей. Складовою частиною цього завдання є вивчення історичної еволюції одного з яскравих і самобутніх явищ української музичної культури – скрипкового мистецтва, яке протягом багатьох століть пройшло великий

і славетний шлях, збагативши світову музичну культуру іменами талановитих виконавців, педагогів, композиторів.

Початок становлення професійного хорового та інструментального мистецтва в Україні пов'язують із музичною школою в Глухові, яка була заснована 27 грудня 1737 року [3, с. 25]. Це не стало випадковістю, адже з першої половини XVIII століття розвиток освіти, культури і мистецтва в Україні досягнув високого рівня, відповідного до того часу. З'являється багатоголосний спів у церковних богослужіннях, що створює потребу в підготовці великої кількості фахівців. Через це московський уряд запрошував музикантів з України – регентів, скрипалів, бандуристів, співаків. Перед відправкою всі музиканти проходили прослуховування та додаткову підготовку в Глухові. Частина музикантів після закінчення школи залишалася працювати при гетьманському дворі та в будинках козацької старшини.

Ще одним місцем для здобуття музичної освіти були колегіуми, академії та університети. Наприклад, у 1765 році в Харкові відкрили колегіум, вихованці якого могли навчатися гри на скрипці, басі, флейті, гобої та валторні. Харківський університет відіграв значну роль у розвитку музичної освіти та формуванні скрипалів-виконавців. У цьому закладі працював відомий музикант-педагог Іван Вітковський, який навчав студентів гри на скрипці та фортепіано. Індивідуальні заняття зі студентами проводились двічі на тиждень [2, с. 74].

У 1815 році наступником Вітківського став Іван Лозинський, який навчав гри на скрипці, флейті, кларнеті та фаготі. Лозинський приділяв велику увагу науковій роботі, результатом чого стало написання праці «Нарис скрипкової азбуки, або основи якнайшвидшого опанування майстерністю гри на цьому інструменті». Після Лозинського в скрипковому класі Харківського університету працювали Василь Андреев та Федір Шульц.

Відкриття музичної академії в Кременчуці стало важливою подією в культурному житті України останньої чверті XVIII століття. Академія мала два відділення: вокальне та інструментальне. У 1791 році Кременчуцька академія припинила свою діяльність, але сам факт її появи свідчив про існування умов для розвитку вищої музичної освіти в Україні на той час [2, с. 75].

На початку XIX століття з'являється тенденція до професіоналізації навчання музики у Київській духовній академії, де у 1801 році за вказівкою митрополита було організовано клас інструментальної музики.

У першій половині XIX століття зростає значення середніх навчальних закладів, де обдаровані учні могли навчатися гри на скрипці, флейті та фортепіано. Зокрема, викладання музики в Харківській слобідсько-українській чоловічій гімназії набуло значного розмаху.

Інструментальний клас у цьому закладі відкрився у 1811 році та існував кілька десятиліть.

Наприкінці XVIII – першій половині XIX століття музичні школи при хорових капелах стають дуже популярними. Наприклад, школа при Київській місцевій капелі була професійним музичним навчальним закладом. Після першого року навчання учні виконували в оркестрі різні танцювальні мелодії. Кожен вихованець вчився грати на кількох інструментах, спочатку на духових, а потім на струнно-смичкових.

Значну роль у розвитку скрипкового мистецтва відігравали приватні вчителі. Зокрема, відомим на той час скрипалем-педагогом був Мартин Чернецький. А у Харкові Ілля Кон (1818 р.) та Матвій Гердлічко (1839 р.) заснували приватні школи, що мали на меті навчання гри на оркестрових інструментах [5, с. 392].

Вплив на вдосконалення майстерності гри на струнно-смичкових інструментах та розвиток нових форм музикування мали ремісничі «музикантські цехи», які діяли в Україні протягом XVI – першої половини XIX століття. Цехові музиканти супроводжували музикою різні ігри та розваги, оформлювали родинно-побутові свята, грали на вечорницях, у шинках тощо. Слід зазначити, що скрипка серед цехових музикантів була досить популярним інструментом і використовувалася як у сольній, так і в ансамблевій грі.

У другій половині XVIII століття значення «цехів» у музичному житті українських міст зменшується, а з'являються міські магістратські та кріпацькі оркестри, які відіграли важливу роль у розвитку інструментального, зокрема скрипкового виконавства. Найвідомішими у другій половині XVIII–XIX століття були кріпацькі оркестри, які належали Розумовським та Галаганам. Галаганівський оркестр прославився першою скрипкою – віртуозом Артемом Наругою, який три роки вчився у Дрездені у відомого скрипаля Кароля Ліпінського.

З розвитком професійної музичної діяльності в містах України у першій половині XIX століття значення кріпацьких оркестрів зменшується, а на зміну їм приходять «вільні» артисти. Найбільш відомим міським оркестром XVIII – першої половини XIX століття був Київський оркестр, який складався з групи струнних інструментів, труб, валторн, гобоїв, кларнетів, флейт, фаготів, баса, литавр, барабана й трикутника. Виникнення кріпацьких та міських оркестрів свідчило про зростання виконавської майстерності інструменталістів та збільшення інтересу громадськості до професійної інструментальної музики.

Скрипка в побуті також стала популярною у XVIII – першій половині XIX століття. Відомо, що студенти Київської академії та семінарії розважалися грою на скрипці та інших інструментах.

Нарівні з іншими інструментами, скрипка виконувала народні пісенні й танцювальні мелодії на площах міст і сіл. Григорій Сковорода

грав не лише на скрипці, але й на гусях, бандурі та флейті. Скрипалі-аматори зазвичай відрізнялися за рівнем майстерності. Олексій Розумовський, наприклад, непогано грав на скрипці і виконував партію другої скрипки в квартеті, який складався з відомих музикантів-фахівців.

Кінець XVIII – початок XIX століть ознаменувався зародженням концертного життя у великих містах України, форми якого були досить різноманітними: побутове музикування, салонні та маєткові концерти. На початку 50-х років XIX століття у родині професора П. Сокальського створився цілий інструментальний ансамбль (скрипка, альт, віолончель, фортепіано), до якого увійшли три його сини та харківська студентська молодь. У 40-50-х роках за участю П. Сокальського виник гурток у Катеринославі, до якого приєдналися віолончеліст С. Веребрюсов та скрипаль Ланцетті. Водночас у Києві з'являється струнний квартет, до складу якого увійшли Данилевський, Вітковський, Зубкович і Стороженко.

Важливим кроком у розвитку концертного життя стали благодійні концерти, які все частіше проводилися протягом першої половини XIX століття. У Києві аматори та професіонали щороку організували великий благодійний концерт, де виконавцями на струнно-смичкових інструментах виступали віолончелісти Ф. Серве і М. Голіцин та скрипаль А. Контський. Стиль гри скрипаля Аркадія Голенковського відзначався виразністю, м'якістю та співучістю. Талановитий скрипаль М. Щелков часто виступав перед харківською публікою [6, с. 358].

У репертуарі вітчизняних скрипалів були п'єси європейських композиторів-романтиків, а також твори українських митців, засновані на народних піснях.

Таким чином, основними навчальними закладами України XVIII – першої половини XIX століть, де можна було здобути професійну музичну освіту, були:

- музична школа в Глухові;
- інструментальні класи при вищих та середніх навчальних закладах;
- інструментальні класи при хорових капелах;
- приватні музичні школи.

Активний розвиток музичної освіти, розширення та вдосконалення форм концертного життя сприяли формуванню українського скрипкового виконавства, створюючи якісні передумови для його подальшого розвитку та розквіту.

Література:

1. Волошук Ю.І. Поліетнічні чинники та шляхи становлення професійної скрипкової освіти на Станіславщині у першій третині XX століття. *Проблеми та перспективи взаємодії культури, науки й мистецтва в умовах сьогодення*: колективна монографія. Рига: Baltija

publishing, 2022. С. 48-56. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-206-7-1>

2. Корній Л. Історія української музики (Від найдавніших часів до середини XVIII ст.). Київ – Харків – Нью-Йорк, 1996. Ч.1. 314 с.

3. Лапсюк В.М. Джерела української скрипкової культури. *Музика*. К., 1981. №6. С. 25-26.

4. Луганська К.М., Шевчук О.В. Музична освіта. *Історія української музики*. К.: Наукова думка, 1989. Т.2. С. 380-395.

5. Іванов В.Ф., Шеффер Т.В. Музична освіта. *Історія української музики*. К.: Наукова думка, 1989. Т. 1. С. 374-392.

6. Шеффер Т.В. Концертне життя. *Історія української музики*. К.: Наукова думка, 1989. Т. 1. С. 352-363.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-31>

ПОНЯТТЯ КОНЦЕРТНОСТІ В СУЧАСНІЙ ПІАНІСТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

Іванова Ю. В.

*викладач кафедри спеціального фортепіано
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Досягнення значного прогресу в технічній майстерності музикантів-виконавців і становлення поняття соліста, здатного виступати перед широкою аудиторією, виконуючи технічно складну музику, зробили можливим виникнення концерту як жанру. Історія його появи та розвитку нерозривно пов'язана з формуванням і становленням багатьох музичних жанрів і стилів, творчих методів і здобутків композиторів, а також із технічним вдосконаленням виконавців.

Фортепіанний концерт – це одне з найзначніших, видовищних, яскравих і затребуваних явищ, що не втрачає своєї актуальності як для музикантів, так і для слухачів. За свою трьохсотрічну історію цей жанр пройшов шлях від порівняно невеликого твору для нового на той час інструмента, клавіру, з оркестром камерного складу до масштабного полотна, в якому фортепіано на рівних змагається з великим оркестром. Типова тричастинна форма – повільна середня частина в обрамленні швидких – загалом збереглася, збагачуючись досягненнями та інтегруючи в собі нові композиторські техніки та форми організації музичного матеріалу, риси кожного стилю, напряму й епохи, що

пройшли. Зміни в устрої та технічних можливостях фортепіано дозволили виконавцям значно розширити спектр виражальних засобів і технічних прийомів, а зміни в оркестрі, його складі та якості, розширили палітру тембрового розмаїття, сприяли диференціації щільності й динамічності звучання. У комплексі це призвело до появи наймасовішого, динамічного та святкового жанру.

Поняття концертності, як виконавського аспекту, тісно пов'язане з номінаціями фортепіанний концерт та інтерпретація. Воно характеризується такими рисами, як експресивність, емоційність, віртуозність, імпровізаційність та спонтанність висловлювання, технічна майстерність і творча змагальність, здатність до взаємодії з оркестром при збереженні солістом своєї провідної ролі, специфічна комунікативна спрямованість на аудиторію. Водночас поняття концертності пов'язане з категоріями гра, ігрова логіка та діалог.

Поняття віртуозність трактується як вільне володіння всім комплексом піаністичних технічних і виражальних засобів та вмій, а також як прагнення й здатність до їх яскравого вияву. Поняття імпровізаційність тлумачиться як здатність до миттєвої та несподіваної реакції на ситуацію, на дії партнера, на настрої залу. Воно включає певну театральність, підкреслено виразну артистичність виконання та новизну інтерпретації. Змагальність відносно концертності є доволі умовним поняттям. Мета змагальності в цьому сенсі полягає не в "перемозі" над партнером, а в подоланні власних меж, у відчутті свободи, у прагненні до досконалості та досягненні гармонії, краси й радості творчості.

Певна умовність і театральність дії є характерними і для таких понять, як гра, ігрова логіка та діалог. Це проявляється у прагненні до спільної мети, у взаємодії для досягнення головного спільного результату, дотриманні заздалегідь визначених "правил гри", правдивому виконанні ролей, відносин між діючими особами, узгодженості дій музикантів та успішному впливі їх зусиль на слухачів.

Поняття концертності яскраво проявляється і в інших виконавських жанрах, зокрема у фортепіанній транскрипції. Найбільш яскраво – у транскрипціях, близьких за побудовою до парафраз, фантазій та концертних п'єс. Саме в таких творах найяскравіше виражені всі основні риси концертності – взаємодія й творче змагання між автором першоджерела та музикантом-транскриптором, певна спонтанність, свобода, імпровізаційність у виборі та організації музичного матеріалу та способів його трансформування, обов'язкова віртуозність як володіння всіма виконавськими засобами виразності, театральність і артистизм виконання. Транскрипції саме такого типу часто завершують концертні програми, стаючи їх кульмінацією або ефектним фінальним акордом, виконанням "на біс", поза межами концертної програми. Музичний матеріал для транскрипцій зазвичай обирають такий, що

легко запам'ятовується і є мелодично яскравим, або такий, що є добре впізнаваним, привертає увагу слухачів до майстерності, фантазії та винахідливості піаніста у здійсненні трансформацій.

Ознаки концертності можна простежити і в принципах складання виконавцями концертних програм. Це стосується як традиційних програм, які отримують певну драматургію виступу, так і нових форм, у яких вибудовуються так звані мета-опуси. В них, скеровані задумами авторів, без перерви виконуються абсолютно різні твори (або навіть їх частини) різних стилів і епох, генеруючи єдину змістовну лінію, що несе в собі важливу ідею. Виконавець ніби створює "музичний наратив", запрошуючи слухачів розшифрувати його послання або знайти в ньому власний сенс. У цій новій тенденції смислової організації концертного виступу присутні елементи гри, риси імпровізаційності, спонтанності та взаємодії виконавця з авторами виконуваної музики, з аудиторією, відбувається залучення слухачів до творчого процесу.

Таким чином поняття концертності виходить за кордони музичних жанрів та форм, впроваджуючи ідею розвитку на основі діалогу та контрасту.

Література:

1. Стахевич Г.О. Фортепіанний концерт XVIII-XIX століть: стильові трансформації жанру, «Young Scientist» No 6 (58), June, 2018.
2. Усатенко Н.С. Фортепіанний концерт як предмет виконавської інтерпретації (на прикладі творів одеських композиторів). Магістерська робота, Одеса, 2010.

КРЕАТИВНЕ МИСЛЕННЯ – РЕСУРС ІННОВАЦІЙНИХ ЗМІН СТУДЕНТА ПІД ЧАС НАВЧАННЯ ТА МАЙБУТНЬОЇ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Кайдалова Дар'я Дмитрівна

*студентка III курсу факультету мистецтва та дизайну
Міжнародний гуманітарний університет*

Овсепян Анна Андраніківна

*студентка III курсу факультету мистецтва та дизайну
Міжнародний гуманітарний університет*

Науковий керівник: Мельник Юлія Павлівна

кандидат політичних наук,

*доцент кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних
дисциплін*

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Величезну роль в житті сучасного студента відіграє креативність. Особливо це стосується студентів творчих напрямів, таких як музичне мистецтво, дизайн та інші, де креативність оточує здобувача на кожному занятті і в кожному завданні. Саме креативне мислення стає рушійною силою, яка не лише суттєво впливає на хід навчання в університеті, але й сприяє самовираженню студента в майбутній професійній діяльності, розширюючи поняття фахових компетенцій.

Певною мірою кожна людина проявляє свою креативність у повсякденному житті. Це трапляється природньо, часто без усвідомлення. Прикладом може бути звичайний ранок: після певної рутини настає час приготування сніданку, і вже в цей момент прокидається креативність. Ми вибираємо варіанти поєднання продуктів, як ми додамо різні спеції, де потрібно більше води, які ще пропорції змінимо. Також важливою є естетика приготування: охайне та красиве викладення готової страви на тарілку є проявом креативності, адже ми думаємо про те, як викласти кожен продукт так, щоб їжа була не лише смачною, а й радувала око. Це все – прояви креативності, які можна побачити в будь-якому аспекті повсякденного життя. І так само, коли кухар готує страву, він проявляє свою креативність, працюючи в межах професії.

Креатив можна знайти та проявляти в будь-якій сфері діяльності, особливо у творчих професіях. Наприклад, у музиці чи сценічному

мистецтві. Здається, що творчість у музиканта чи артиста обмежується лише виконанням нот чи виступом на сцені, але якщо поглянути глибше, то кожен елемент їхньої роботи – прояв креативності. Один з таких проявів – створення образу для прояву своєї особистості, або персонажу, чю роль відіграє артист. Для нього важливо, як він виглядає на сцені, як підбирається його костюм чи реквізит. Креативність проявляється також у підготовці до виступу – від рухів на сцені до танців, і навіть просто стояння в певній позі під час виконання пісні. Все це ретельно обмірковується заздалегідь, щоб досягти максимального ефекту та передати глядачам емоції чи концепцію.

Від певних soft skills, таких як активність, відкритість і впевненість студента, значною мірою залежить хід навчального процесу в університеті, зокрема можливість студента ділитися своїми ідеями на заняттях. Креативність студента, що підкріплюється зазначеними рисами, може стати важливим фактором у вдосконаленні процесу навчання. Якщо ідеї студента є інноваційними та можуть значно допомогти викладачеві у подачі матеріалу, наприклад, завдяки ініціативі щодо використання новітніх платформ або навчальних засобів, це не тільки сприяє кращому розумінню предмета, але й може позитивно вплинути на майбутні покоління студентів. Такий підхід дозволяє донести матеріал сучасно, цікаво та зрозуміло, що робить навчання більш ефективним.

Важливу роль у йому процесі також відіграє студентоцентричне навчання, яке стимулює врахування та розгляд пропозицій студентів щодо нових тем, не передбачених програмою. Коли ці пропозиції сприяють поглибленому розумінню предмета і підвищенню якості набутих навичок, вони активно впроваджуються у навчальний процес, створюючи додаткові можливості для розвитку. Це забезпечує більш гнучкий підхід до навчання, що дозволяє максимально ефективно використовувати креативні ідеї студентів для покращення якості освіти.

Величезним плюсом прояву креативності є її використання під час професійної діяльності. Наприклад, викладач з фортепіано, працюючи з маленькими дітьми, може замінити звичайні чорні ноти, які виглядають складними та нудними в очах дітей, на різнокольорові. Він може, завдяки своїй креативності, створювати навчальні матеріали, які складаються з різнокольорових підказок, малюнків, ілюстрованих історій. Такий підхід до навчання сприяє більшій зацікавленості учнів, адже це не лише "сухе" викладання матеріалу, а й творчий підхід до кожного учня.

Саме такий викладач, який вносить цікавість у свою працю та намагається донести матеріал оригінальним способом, буде цінуватися в сучасному світі. Завдяки йому, дитина буде з радістю підходити до інструменту, прагнучи практикуватися, а це, в свою чергу, забезпечить

більш швидкий прогрес у навчанні та позитивні емоції від занять. Важливо, щоб викладач не лише мав професійні знання, а й умів зацікавити учнів своїм підходом, спонукаючи їх до самовдосконалення.

Такий метод викладання згодом може призвести до великих зрушень у професії. Наприклад, він може сприяти написанню нових навчальних матеріалів з креативними пропозиціями, створенню або змінненню існуючих методів викладання. Це може стати основою для майбутніх педагогів, які також почнуть використовувати такі інноваційні підходи, що, в свою чергу, може призвести до нових, можливо, ще більших змін у навчальному процесі.

Яскравим прикладом прояву креативного мислення в професійній діяльності є сучасна викладачка вокалу Шеріл Портер. Її креативність виражається не лише в яскравому та незвичайному стилі одягу, а також у власноруч написаних розспівках, під час яких учні можуть танцювати, сміятися та посміхатися. Позитивні емоції, які вона передає своїм учням по всьому світу, допомагають їм не здаватися, навіть якщо якісь моменти не виходять одразу під час співу. Вона вчить учнів вірити в себе та цінувати свої зусилля під час занять. [1]

Кольорові схеми, які Шеріл Портер використовує для наочності методу постановки голосу та навчання технік, стають корисними інструментами для учнів, мотивуючи їх та надихаючи нове покоління вокалістів.

Література:

1. Cheryl Porter method. *About* : веб-сайт. URL: [Мама Cheryl's Story | Cheryl Porter Vocal Coach](#) (дата звернення: 19.03.2025).

**ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ
СУЧАСНОЇ ВОКАЛЬНО-ДЖАЗОВОЇ ОСВІТИ:
МІЖ ТРАДИЦІЯМИ ТА ІННОВАЦІЯМИ**

Костандова Юлія Володимирівна

аспірантка кафедри музичного мистецтва та звукорежисури

Міжнародний гуманітарний університет

викладач спеціалізації «Музичне мистецтво естради»

Комунальний заклад «Одеський фаховий коледж мистецтв

імені К. Ф. Данькевича»

м. Одеса, Україна

Сучасна вокально-джазова освіта перебуває на перетині традиційних методик та інноваційних підходів, що створює певні проблеми, але в той же час відкриває нові можливості та перспективи для розвитку. Професійна джазова освіта в Україні доволі молода, не дивлячись на те, що саме джаз, як мистецтво та вид музичної діяльності, в країні існує з початку ХХ століття. Вже на початку минулого століття склалися джазові ансамблі та біг бенди, формувалася перша джазова еліта серед вітчизняних музикантів, створювалися нові на той час форми музикування, але першопроходьцями у цьому новому виді музичного мистецтва були переважно виконавці з академічним досвідом. З часом, коли джазове мистецтво вже посіло своє поважне місце серед інших музичних напрямлень, виникла потреба у створенні та формуванні вітчизняної джазової школи, а отже і професійної джазової освіти.

Перші естрадні відділи були відкриті у 80-ті роки в Одеському музичному училищі ім. К. Ф. Данькевича, а згодом і в Києві – в музичному училищі ім. Р. В. Глієра (тепер – Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра). Це були перші осередки професійної джазової освіти, на чолі яких постали такі музиканти як Микола Голощاپов (м. Одеса) та Володимир Симоненко (м. Київ). Вже тоді почали з'являтися методичні розробки, які активно використовувалися в процесі виховання джазового музиканта, і, як правило, базувалися на досягненнях радянської музичної освіти. Але вітчизняні музикознавці зробили досить вагомий внесок в розвиток професійної джазової освіти, використовуючи свій досвід та знання. Слід відокремити такі роботи, які й в наші часи мають достатньо потужне значення для виховання майбутніх джазових виконавців, а саме: «Основи джазової імпровізації» Олександра Полторацького та

Юрія Шепети, «Джаз: історія, теорія, практика» Володимира Симоненко, «Гармонія джазової музики» Миколи Гвоздьова, «Мелодії джаза. Антологія» Володимира Симоненка і ще багато інших педагогічних досліджень щодо джазового виконавства та техніки гри на різних інструментах, що свідчило про неабияку зацікавленість та попит саме у цій сфері музичної діяльності [1, с. 49].

Стосовно саме вокально-джазової освіти зазначимо, що її поява сталася пізніше і має свою траєкторію розвитку, хоча саме джазове вокальне виконавство існує на вітчизняній сцені починаючи з 1960-х років. Проблема виховання джазового вокаліста постала в тому, що загалом вона базувалася в межах естрадної музики, оскільки офіційних джазових відділень на той час ще не існувало, але, тим не менш, деякі викладачі впроваджували джазові традиції та техніки у викладання. Вже після здобуття Україною незалежності, починаючи з 1991 року, джазова освіта почала швидко розвиватися як окрема ланка професійної освіти, базуючись на попередніх досягненнях вітчизняної джазової педагогіки, а також впроваджуючи наукові та педагогічні дослідження іноземних авторів. Почали відкриватися вокальні відділення, як додаткова спеціалізація у рамках естрадно-джазових відділів в музичних училищах та консерваторіях.

Одним з перших відкрив відділ естрадного співу Київський національний університет культури і мистецтв (КНУКіМ). Також, у 2000 році, Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра (на той час Київське державне училище ім. Р. М. Глієра) відкриває спеціалізацію «Музичне мистецтво естради(джаз), де навчають і джазовому вокалу та стає першим в Україні музичним закладом, який здійснює вищу освіту джазових музикантів.

Важливою ланкою в вокально-джазовій освіті є музичні училища та коледжі: Одеса, Черкаси, Херсон, Миколаїв, Київ, – у вказаних закладах середньої освіти активно працюють відділи джазового та естрадного вокалу. Але однією з головних проблем вокально-джазової освіти є недостатня її інтеграція в систему музичних шкіл та шкіл мистецького напрямлення. Як зазначила ще у 2014 році Тетяна Ланіна, учні музичних шкіл демонструють слабке знання критеріїв цінності музичної культури минулого та сучасності, що ускладнює їхнє сприйняття та виконання джазових творів [3, с. 476].

Крім того, існує проблема недостатньої кількості спеціалізованих програм та кваліфікованих викладачів у сфері саме джазового вокалу. І така невтішна тенденція залишається і зараз. Багато закладів освіти, які виховують естрадно-джазового вокаліста, не мають достатньо ресурсів та досвіду для повноцінного впровадження цієї освіти.

Але, незважаючи на існуючі проблеми та виклики, вітчизняна професійна вокальна джазова освіта існує і розвивається. І одним з

ключових напрямів є впровадження інноваційних методик навчання, які поєднують традиційні техніки з сучасними підходами. Використання наукових підходів іноземних викладачів, досвід яких у вихованні естрадних та джазових співаків достатньо великий, надає можливість вітчизняним викладачам бути більш сучасними та продуктивними в роботі.

Поєднання сучасної вітчизняної науково-педагогічної літератури з іноземними інноваційними методичними розробками дає результат, в якому формується комплекс професійних компетентностей у галузі естрадно-джазового вокального мистецтва. Серед вагомих сучасних вокальних методик слід зазначити праці таких відомих викладачів, як Сет Ріггс [4] та Боб Столофф [5], Бретт Меннінг [6] та Дженіс Чепмен. Методичні роботи цих авторів направлені на розвиток та формування не тільки голосового апарату співака, але й на особливості виконання джазової та естрадної музики, оволодіння особливими технічними засобами, штрихами та специфічними прийомами, які притаманні лише цим напрямам вокального виконавства.

Також зараз широко застосовується сучасний метод Джо Естілл (Estill Voices Training) – авторська методика, яка базується на досконалому знанні будови голосового апарату, глибокому відчутті та осмисленні вокального дихання, і саме усвідомлення та розуміння моменту фонації [7].

Крім того, не можливо оминати і роботи вітчизняних викладачів естрадного та джазового співу, серед яких Наталя Дрожжина та її підручник для здобувачів закладів вищої освіти «Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика» [8], Зоряна Рось та її навчальний посібник з методичними рекомендаціями «Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків» [9].

Розвиток сучасної вокально-джазової освіти вимагає балансу між збереженням традицій та впровадженням інновацій. Подолання існуючих проблем можливе через інтеграцію більш глибоко джазової освіти в систему музичних шкіл, підготовку кваліфікованих викладачів та використання сучасних вокальних методик навчання, що враховують специфіку підготовки естрадно-джазового вокаліста.

Література:

1. Шевченко А. С. Естрадно-джазова освіта в Україні: проблеми розвитку. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання: науковий журнал*: вип. 1 (11) / гол. ред. Ніколаї Г.Ю. Суми : ФОП Цьома С.П., 2018. С. 46-53.

2. Симоненко В. *Українська енциклопедія джазу*. Київ : Центрмузінформ, 2004. 231 с.

3. Ланіна Т. О. Проблема виховання джазових вокалістів у музичних школах. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*: матеріали наук.-практ.конф., /МОН України, Київ, ун-т ім. Б. Грінченка; за заг.ред. В.О. Огнев'юка, Л.Л. Хоружа, К.Ю. Бацак. Київ : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. С. 476-483.

4. Riggs S. *Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice*. Los Angeles, CA: Alfred Publishing Co, 1998. 168 p.

5. Stoloff B. *Scat! Vocal Improvisation Techniques*, New York : Gerard and Sarzin publishing Co, 1996. 130 p.

6. Manning B. Brett Manning`s Singing Success. <https://singingsuccess.com/voice-lessons/>

7. Estill J. A. *The Estill Voices Model Theory and Translation*/ Publisher: Estill VOICES International, LLC, 2017. 226 p.

8. Дрожжина Н. Вокальне мистецтво естради: історія, теорія, практика: підручник. Харків : Видавництво «Естет Принт», 2019. 336 с.

9. Рось З. П. Особливості роботи з розвитку вокально-виконавської техніки естрадно-джазових співаків: навчальний посібник з методичними рекомендаціями / Зоряна Петрівна Рось. – Івано-Франківськ : “СІМІК”, 2019. – с. 66.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-34>

ПРОБЛЕМА ПОДОЛАННЯ КРИЗИ МОТИВАЦІЇ У УЧНІВ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ: ШЛЯХИ ТА МЕТОДИ ПІДВИЩЕННЯ НАВЧАЛЬНОЇ АКТИВНОСТІ

Кочишвілі Алла Вячеславівна

студентка I курсу магістратури факультету мистецтва та дизайну

Міжнародний гуманітарний університет

*Науковий керівник: **Каплун Тетяна Михайлівна***

кандидат мистецтвознавства, доцент,

завідувачка кафедри музичного мистецтва та звукорежисури

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Дуже актуальною стає проблема втрати мотивації учнями під час навчання. Мотивація відіграє ключову роль в отриманні високих показників процесу навчання, особливо в мистецьких школах, де оволодіння творчими навичками вимагає наполегливості та значних

зусиль. Однак сучасні викладачі часто стикаються з проблемою зниження мотивації учнів, що негативно впливає на їхній загальний розвиток та навчальну активність. Саме тому ця проблема потребує більш глибокого аналізу та впровадження ефективних методів її подолання.

Розглянемо причини кризи мотивації і чим саме криза мотивації може бути зумовлена у учнів мистецьких шкіл.

Насамперед, це одноманітність навчального процесу, відсутність нетрадиційних, інноваційних, цікавих для учня, методів викладання та строкатість і хаос у навчальних завданнях, що може призводити до суттєвої втрати інтересу учнів.

Крім того, причиною кризи мотивації може бути невідповідність між очікуваними результатами та реальністю, – здобувачі можуть мати завищені очікування щодо рівня свого прогресу, і, не досягаючи бажаних результатів, поступово втрачати мотивацію.

Важливим фактором у цьому питанні є також недостатня підтримка та слабкий зворотний зв'язок: відсутність конструктивного діалогу з викладачем може залишати учнів у невизначеності щодо прогресу своїх досягнень та напрямків для покращення.

Великий вплив на зниження мотивації під час навчання також надають зовнішні фактори. Це можуть бути соціальні мережі чи сімейні проблеми, психологічна напруга шкільного життя та спілкування з іншими дітьми, а також перевантаженість іншими навчальними предметами, все це також може відволікати увагу учнів від занять мистецтвом.

Аналізуючи фактори, що впливають на зниження мотивації в навчанні, необхідно сконцентрувати свою увагу на можливих рішеннях цієї актуальної проблеми [2].

Для навчальної активності та підвищення мотивації у учнів мистецьких шкіл рекомендується впроваджувати наступні підходи:

Диференційований підхід у навчанні. Врахування здібностей, індивідуальних особливостей та інтересів кожного учня допомагає створити персоналізовані навчальні траєкторії, що сприяють підвищенню рівня мотивації та зацікавленості. Це методика навчання, що враховує темпи засвоєння матеріалу, рівень підготовки, психологічні характеристики та інтереси кожного здобувача освіти у мистецькій школі. Вона допомагає створити комфортне навчальне середовище, де кожен учень може максимально розвинути свої здібності та реалізувати власний потенціал.

Чому диференціація так важлива саме в мистецьких школах? Мистецька освіта особлива тим, що учні не просто отримують певні знання, а й розвивають індивідуальний стиль, творчі навички і засоби

самовираження. У класах можуть навчатися діти з діаметрально протилежними здібностями:

– обдаровані учні, які мають дуже високу мотивацію і швидко та успішно опановують навчальну програму;

– учні з середніми здібностями, які потребують додаткової мотивації та постійної підтримки;

– учні, які мають труднощі у навчанні та потребують більше часу, щоб засвоїти матеріал [1].

Розглянемо форми диференціації у мистецькому навчанні.

1. *За рівнем підготовки.* Формування учнівських груп за рівнем техніки чи володіння інструментом (наприклад, окремі класи для просунутих і для початківців). Розроблення індивідуальних програм для тих, хто відстає або випереджає у засвоєнні матеріалу.

2. *За стилем навчання.* Одні учні (візуали) краще сприймають інформацію через візуальні образи, інші (аудіали) – через слух, наступна група учнів (кінестетики) – через практичну діяльність. Викладачі можуть комбінувати різні методи, використовуючи майстер-класи, кейс-методи, відеоуроки, групові дискусії.

3. *За здібностями та інтересами.* Учням надається можливість самостійно обирати твори для виконання на свій смак.

4. *За темпом навчання.* Викладачі можуть коригувати інтенсивність навчального навантаження для різних учнів: деякі діти потребують додаткових занять і пояснень, а інші можуть швидко засвоювати програму.

З методів реалізації диференційованого підходу можна виділити такі, як гнучка програма навчання, робота в малих групах, індивідуальні заняття, модульне навчання, інтерактивні методи.

Аналізуючи вищевикладене, можна чітко сформулювати переваги диференційованого підходу у навчанні. Це:

1) підвищення мотивації: діти займаються тим, що їм цікаво;

2) розвиток творчості: кожен учень отримує можливість самовираження;

3) комфортне навчальне середовище: уникнення ситуації, коли сильні учні нудьгують, а слабші відчувають себе невпевненими;

4) зростання успішності: учні засвоюють навчальний матеріал у своєму власному темпі, що зменшує рівень стресу [4].

Отже, диференційований підхід – це дієвий спосіб зробити навчання в мистецькій школі цікавим і продуктивним. Він дозволяє кожному учневі розвиватися у власному темпі, використовуючи найзручніші методи навчання, що сприяє розкриттю творчого потенціалу та зростанню мотивації.

Ключову роль в подоланні кризи мотивації відіграє особистість викладача. Адже викладач є центральною фігурою у формуванні

мотивації учнів. Його особистий приклад, професійна компетентність та педагогічна майстерність безпосередньо впливають на ставлення учнів до навчання. Постійне підвищення рівня своєї кваліфікації, ознайомлення з новітніми методиками та технологіями викладання дозволяють педагогу ефективно мотивувати та надихати своїх учнів [3].

Таким чином, в якості основного висновку, зазначимо, що подолання кризи мотивації у учнів мистецьких шкіл є комплексним завданням, яке вимагає системного підходу та співпраці між учнями, їхніми родинами та викладачами. Впровадження диференційованого підходу, сучасних технологій, яскрава та високопрофесійна особистість викладача, створення позитивного навчального середовища та активна участь у творчих проектах сприятимуть розвитку творчого потенціалу учнів та підвищенню навчальної активності.

Література:

1. Актуальні проблеми формування творчої особистості. *Збірник наукових праць за матеріалами Регіональної науково-практичної конференції 28 квітня 2010*. Луганськ, 2010. С. 147.
2. Національна доктрина розвитку освіти України у XXI столітті. *Освіта України*. № 29. 2001. С. 4–6.
3. Занюк С. С. Психологія мотивації : навч. посібник. Київ : *Либідь*, 2002. С. 304.
4. Грущенко С. І. Мотивація як фактор успіху навчальної діяльності. *Харківський національний педагогічний університет*. Харків, 2019. С. 40.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-35>

ЕМОЦІЙНА ВИРАЗНІСТЬ У ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ: ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Кравець Ніна Вячеславівна

*старший викладач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури,
декан факультету мистецтва і дизайну
Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

Емоційна виразність є одним із найважливіших компонентів вокального мистецтва. Вона визначає глибину інтерпретації музичного твору, рівень взаємодії виконавця зі слухачем та його здатність передавати сенси й почуття через голос. Однак емоційне виконання не є

суто інтуїтивним процесом – воно базується на психологічних механізмах, включаючи емоційний інтелект, сценічну впевненість, здатність до емпатії та техніки саморегуляції.

Метою даної роботи є аналіз психологічних аспектів емоційної виразності у вокальному мистецтві, визначення основних факторів, що впливають на її прояв, а також розгляд методів розвитку емоційної виразності у вокалістів.

Вокальна діяльність – це не лише мистецтво, а й складний психофізіологічний процес, у якому задіяні дихальна, нервова та ендокринна системи організму.

Дихання є ключовим елементом вокальної техніки та емоційної виразності. Рівномірне, глибоке дихання сприяє зняттю напруги та стабільності голосу, тоді як хаотичне або поверхневе дихання може спричинити тремор голосу та втрату контролю над звучанням. Дихальні практики, такі як «квадратне дихання» (вдих – затримка – видих – затримка) або техніки йогічного дихання, допомагають вокалістам налаштуватися на виразне виконання.

Перед виходом на сцену вокаліст може відчувати хвилювання, що викликане викидом адреналіну. Це може призвести до сухості в роті, прискороеного серцебиття, нестабільності голосу. Для зменшення негативного впливу стресу використовують такі техніки:

– *методи аутотренінгу (повторення заспокійливих фраз перед виходом на сцену);*

– *прогресивну м'язову релаксацію (поетапне розслаблення м'язів тіла);*

– *візуалізацію успішного виступу.*

Емоційний інтелект (EQ) – це здатність розпізнавати власні емоції, керувати ними та сприймати емоційний стан інших людей. Високий рівень EQ дозволяє вокалістам більш природно передавати почуття через голос.

Для ефективного виконання важливо розуміти власний емоційний стан та використовувати його у співі. Деякі вокалісти інтуїтивно застосовують це, але розвиток самоусвідомлення може бути підсилений спеціальними вправами, наприклад, як:

– *ведення «емоційного щоденника», де фіксується зв'язок між емоційним станом та якістю виконання;*

– *використання методу Станіславського – проживання образу персонажа та його емоційної лінії.*

Емпатія – здатність співпереживати та передавати емоції інших. Вокалісти, які розвивають емпатію, легше створюють емоційно насичені інтерпретації музичних творів. Розвиток емпатії можливий через:

– *роботу з текстом пісні, глибоке розуміння його змісту;*

– *аналіз виконання видатних вокалістів, виявлення особливостей їхньої емоційної подачі;*

– *імпровізаційні театральні техніки, що дозволяють краще відчувати персонаж пісні.*

Емоційна виразність у вокалі може бути розвинена за допомогою спеціальних психологічних методик та тренувань. Методи театральної педагогіки ефективно застосовуються для роботи з вокалістами:

– *«Техніка Майзнера» – навчання спонтанному реагуванню на сценічні обставини;*

– *Емоційне моделювання – використання власних життєвих переживань для створення достовірного образу.*

Окрім голосу, вокалісти використовують міміку, жести, позу та рухи для підсилення емоційного впливу. Техніки розвитку сценічної виразності включають:

– *вправи на усвідомлене керування тілом («дзеркальна техніка», робота перед дзеркалом);*

– *практика вільного руху під музику, що допомагає природніше виражати емоції.*

Багато вокалістів стикаються з проблемою страху сцени, що обмежує їхню емоційну виразність. Методи подолання цього стану включають:

– *когнітивно-поведінкову терапію (переосмислення негативних установок щодо виступу);*

– *дихальні практики (повільне видихання для зниження рівня стресу);*

– *методи позитивної візуалізації (уявлення успішного виконання перед виходом на сцену).*

Емоційна виразність у вокальному мистецтві є комплексним явищем, що включає не лише вокальні навички, а й психологічні фактори. Вона залежить від рівня емоційного інтелекту виконавця, його здатності до емпатії, самоконтролю та використання сценічних акторських прийомів.

Розвиток емоційної виразності потребує систематичної роботи, що включає вокальні вправи, акторські техніки, роботу з тілом і подолання сценічного страху. Використання психологічних методів у процесі навчання вокалу дозволяє значно покращити якість виконання, зробити його більш глибоким, переконливим і емоційно насиченим.

Література:

1. Єрошенко О. В. Виразність вокального мистецтва: психофізіологічні аспекти. Культура України. 2017. Вип. 36. С. 181–190.

2. Єрошенко О. В. Емоційна виразність як феномен фахової підготовки майбутнього вокаліста. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. 2018. Вип. 170. С. 60–65.

3. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2015. 20 с.

4. Єрошенко О. В. Структурні компоненти емоційної виразності майбутнього вокаліста. Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент. 2018. № 3. С. 108–112.

5. Кузнецов Ю. В. Виразність вокального мистецтва: психофізіологічні аспекти. Культура України. 2017. Вип. 36. С. 191–200.

6. Методичне забезпечення розвитку емоційної виразності у вокальному мистецтві. Навчально-методичний посібник. Запоріжжя: ЗНУ, 2019. 120 с.

7. Морозюк О. В. Сценічні засоби виразності вокального виконавця та їх роль у формуванні вокально-сценічної майстерності. Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2020. Вип. 2 (96). С. 108–112.

8. Польська І. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музично-естетичні та виконавські аспекти. Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2016. 22 с.

9. Семенова І. В. Вплив вокального мистецтва на розвиток духовного потенціалу майбутнього вчителя музики. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. 2020. № 3. С. 108–115.

10. Сичова О. В., Остапчук О. В. Роль емоцій у концертній діяльності артиста-вокаліста. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 2. С. 234–238.

**ВІКОВА ПРИНАЛЕЖНІСТЬ В ЗОБРАЖЕННІ
НАЦІОНАЛЬНОГО КОСТЮМУ В УКРАЇНСЬКОМУ
ЖИВОПИСІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ –
ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ**

Мосендз Оксана Олегівна

*доктор філософії у галузі знань культура і мистецтво, доцент,
доцент кафедри образотворчого мистецтва та дизайну
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара
м. Дніпро, Україна*

При створенні художнього образу картини митець користується великим арсеналом прийомів та складових елементів. Одним з важливих елементів побудови образу є костюм персонажа. Його композиція, деталі, малюнок тканини, колір, аксесуари допомагають глядачеві зануритися в сюжет, відчутти час подій, а також налаштуватися на відповідний емоційний настрій. Символіка елементів, орнаментів та колірної палітри костюму є впливовою силою, що тонко діє на підсвідомість глядача. Іноді ця дія грає вирішальну роль у розкритті задуму автора картини.

На прикладах творів українського живопису другої половини ХІХ – початку ХХ століття була розглянута одна з характеристик національного костюму – його вікова приналежність, яка допомагає автору точніше передати свій задум. В українській культурі в одязі традиційно підкреслюються ознаки, які засвідчують належність людини до певного покоління. Вікова категорія відчувається як у загальній композиції костюму так і в його окремих деталях, на що звертають увагу етнографи, мистецтвознавці, художники. Так, автор монографії «Семіозис українського костюма: гендерні репрезентації» Антоніна Кікоть пише: «Розмаїтість форм і кольору костюма залежить від того, для якого віку він призначається. І якщо костюми дочки відрізняються різноманітністю і яскравістю, то в костюмах матері, зазвичай, відбиваються елегантність і простота, а в костюмі бабусі – стримана скромність» [2, с. 19]. Як зазначає Тетяна Косміна в ілюстрованій енциклопедії «Традиційне вбрання українців», важливу статево-вікову символіку мав колір як самого вбрання, так і його декору (вишивки, аплікації, вибійки). Найбільш повноколірним був костюм молодої жінки, яка була спроможна продовжувати рід, народжувати дітей. Також яскравістю виділявся костюм дівчини «на виданні». І, навпаки, для одягу

жінок старшого віку були характерні значно стриманіші кольорі аж до повної їх нівеляції. У цьому сенсі одяг людини похилого віку у символіці наближався до одягу дитини [3, с. 10]. Згадані особливості в одязі молодой та жінки похилого віку ми можемо побачити в картинах Ф. Кричевського «Три покоління» (1913 р.), О. Мурашка «Селянська родина» (1914 р.). Віковий контраст в елементах одягу персонажів додає в картини відчуття руху часу, зміни поколінь.

Як ми вже зазначили, найбільше уваги в одязі завжди приділялося дівчатам та молодим жінкам, приклад цієї традиції ми бачимо в картині М. Пимоненка «Молодиця» (1890-ті р.), І. Дряпаченка «Параска в святковий день» (1914 р.), О. Новаківський «Портрет жінки» (1900-ті р.). Яскраві приталені керсетки, розшиті аплікаціями та нашивкам, плаhti і запаски, різноманітні прикраси, вінки з різнокольоровими стрічками, бантами, гребінцями – все це робило дівчину чи молодицю більш привабливою [4, с. 103].

Костюм української заміжньої жінки відрізнявся від дівочого більш стриманим кольором та декором. Зачіска, головний убір теж відповідали існуючій моралі: «заміжня жінка за будь-яких обставин обов'язково прикривала волосся, особливо коли виходила на люди. «Рогата» форма пов'язування намітки, окрім відлякування ворожих сил, утілювала ідею плодючості. Недаремно жінки носили рогату намітку або кичку лише в дитородному віці; після 45 років це вважалося непристойним – жінка надавала перевагу хустині, або лише очіпку, або убрису, не зав'язуючи його ріжками» [3, с. 65]. Основна функція «намітки» – знакова, «її носили тільки заміжні жінки. Перше пов'язування відбулося під час весілля, коли з молодой знімали дівочий головний убір – вінок, а одягали жіночий – намітку» [1, с. 94]. Важливу роль у визначенні віку відігравав колір жіночого головного убору. Молодиці надавали перевагу білому кольору, літні жінки носили чорні очіпки, а удовиці, котрі бажали вийти заміж – червоні [3, с. 65].

Одяг жінок похилого віку характеризує майже повна відсутність яскравих кольорів, що відповідає традиційній моралі, яка потребувала від них бути сором'язливими, не вирізнятись – О. Рокачевський «Портрет літньої жінки» (1860), О. Кульчицька «Бабуся» (1913 р.), М. Пимоненко – «Сліпа стара жінка» (кінець 1980-х р.) [4, с. 103]. Спокійні, навіть похмурі кольори в одязі персонажів створюють в картині настрої в'янення, смутку.

Вікова градація чоловічого костюму теж мала свої особливості кольору – у літніх чоловіків кольори костюму були менш яскравими, ніж у молодих, змінювались окремі елементи. Наприклад, в картині «Дід Грицько» (1905 р.) Ф. Красицький підкреслив вік дідуся, зобразивши його з тростиною у руці. Характерну різницю в чоловічому одязі різних поколінь можемо побачити в картині Ф. Кричевського «Свати» (1928 р.).

В Україні традиційно дитячий одяг не відрізнявся фасоном від дорослого. До того ж, він не поділявся на хлопчачий та дівчачий. Характерна деталь, яку вводять художники в картину, щоб підкреслити дитячий образ в картинах – це дуже довгі рукава на верхньому одязі, який вони часто доношували за кимось із старших (І. Соколов «Дві сільські дівчини» (1857 р.), І. Северин «Школяр Василь» (1900–ті р.)).

Отже, проведений аналіз творів українського живопису другої половини XIX – початку XX століття показав, що використання автором вікової характеристики національного вбрання допомагає створити художній образ, передати сюжет та емоційно наповнити твір мистецтва.

Література:

1. Білан М. С., Стельмахук Г. Г. Український стрій. Львів : ПП «Видавництво «Апріорі», 2011. 314 с.
2. Кікоть А. Семіозис українського костюма: гендерні репрезентації. Монографія. Харків : ХДАК, 2010. 300 с.
3. Косміна О. Традиційне вбрання українців. Київ : Балтія-Друк, 2008. Т. 1 : Лісостеп. Степ. 160 с.
4. Мосендз О. О. Роль кольору українського національного костюму в художньо-образній системі творів живопису (друга половина XIX – перша третина XX ст.). *Актуальні питання мистецтвознавства та мистецької освіти: сучасність і перспективи. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Харків, 18–19 жовтня 2018 р.). Харків : ХДАДМ, 2018. С. 101–104.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-37>

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА ЗДАТНІСТЬ ВОКАЛІСТА: СУТНІСТЬ ТА СКЛАДОВІ

Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна

*доктор мистецтвознавства, професор,
проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Інтерпретація будь-якого музичного твору у будь-яких умовах (вистава, концертний виступ, студійний запис тощо) потребує від вокаліста глибокого розуміння авторського задуму, ідей композитора/поета та, відповідно, можливості їхньої якісної трансляції

глядачу через свій творчий апарат – голос. Смыслова закінченість будь-якого художнього твору, у тому числі й музичного, є поняттям досить відносним, та визначається глибиною закладених автором ідей, майстерністю втілення цих ідей у музичному тексті, та, обов'язково, виконавськими можливостями конкретного вокаліста, рівнем його майстерності. Широта інтерпретації музичних творів різними виконавцями зумовлюється комплексним поєднанням факторів, які ми визначаємо як фактори інтерпретаційної здатності вокаліста, а саме: загально-естетичний; технологічний; інтонаційний; освітньо-виховний.

Загально-естетичний фактор інтерпретаційної здатності вокаліста. Інтерпретація твору передбачає обов'язкове включення творчої фантазії виконавця, особливостей його художнього бачення щодо авторського тексту та можливостей його художнього вираження. Різниця художніх трактувань музичного твору визначається системою поглядів виконавця, традиціями, в яких він існує, та в яких він виховувався як музикант. Естетичні цінності художньої школи, де навчався конкретний вокаліст, суттєво впливають на якість інтерпретації художнього твору, оскільки саме естетичні цінності визначають не тільки майстерність передачі художніх образів музики, але й визначають смыслову складову виконавського контенту. Відповідно, рівень сприйняття та емпатійного занурення глядача також багато у чому визначається естетичними цінностями виконавця, саме тому, що завжди за будь-яким авторським матеріалом «вбачається» особистість артиста. У контексті теми розуміємо естетичні цінності як ознаки художнього відчуття – особливого існування у полі естетики, як своєрідної форми «краси», у нашому випадку – музичної краси. Проблема прагнення творчої особистості до вищих змістів, до *причетності*, у самому глобальному розумінні, примушує нас звернутися до гуманістичної психології, яка розглядає особистість людини як цілісне утворення, яке має, перш за все, систему уявлень про себе саму та здатне змінювати себе шляхом усвідомлення зовнішніх викликів.

Технологічний фактор інтерпретаційної здатності вокаліста. Величезне значення для результату інтерпретації має рівень технологічної підготовки виконавця та рівень його виконавської майстерності, що включає не тільки технічні навички, але й успішний досвід координації цих навичок із суто виконавськими надбаннями. Йдеться, перш за все, про технічний вишкіл вокаліста, рівень володіння своїм музичним інструментом – голосом, що відкриває інтерпретаційні можливості вокаліста у повному обсязі, як у розкритті авторського задуму, так й у втіленні особистісних смислів через авторську партитуру, розширюючи первісний авторським контент власним баченням особливостей музичного тексту та можливостями власного голосу. Авторська концепція музичного твору може зазнавати значних

змін, у залежності від рівня виконавської майстерності музиканта, від його первісних природних здібностей до художнього вираження та здатності виражати мовою мистецтва власну позицію, власне бачення. Тривалий процес підготовки вокаліста передбачає поступове формування в нього здатності до самовираження, самовисловлення у музиці та вміння інтерпретувати задум авторів музичного твору. Ефективність професіоналізації вокаліста залежить від поступового розвитку здатності до чуттєвого сприйняття, внутрішнього осмислення, творчої переробки та наступного втіленні музичного матеріалу безпосередньо у процесі сценічного виконання. Іншими словами, відбувається вибудовування професіограми вокаліста, що передбачає певну поетапність виховання професіонала, здатного інтерпретувати музичні твори самого високого рівня технічної та смислової складності.

Інтонаційний фактор інтерпретаційної здатності вокаліста: Інтонація в музиці є відправною точкою для усіх можливих сценічних комунікацій – звукових, зорових, пластичних, кольорових, світових тощо, та інформаційним та емоційним джерелом вокального мистецтва, зокрема. Музична інтонація, у розумінні звукового втілення нотного тексту, є основою для виконавської інтерпретації, оскільки складається з цілого спектру неповторних переживань автора, а виконавська інтонація вбирає в себе інтонацію авторського тексту та інтонацію власних переживань вокаліста-виконавця. Авторська музична інтонація визначає атмосферу сцени, ритм та динаміку викладення сюжетної лінії, характери музичних образів. А виконавська інтонація втілює увесь цей набір, збагачуючи його своїми власними відчуттями щодо даного музичного матеріалу [2]. Талант вокаліста ґрунтується на «метаздібності», яка глибоко пов'язана саме з цим видом професійної діяльності – це інтонаційний слух, який визначає структуру таланту та виступає, у певному розумінні, мотивацією інтерпретації [3]. Інтонаційний слух – це не тільки психологічний механізм сприйняття та розшифровки змістовних параметрів музики. Завдяки йому вокаліст «розпізнає» трансформації музичного образу, з інтонаційного слуху він вилучає пластичну, акторську, музичну, тембральну та ін.. узгодженість професійних алгоритмів. Для вокаліста визначальним у реалізації зв'язків різноманітних вербальних та невербальних художніх «мов» є інтонаційний слух, який спеціально налаштований на сприйняття емоційно-змістовних аспектів музики [3]. Таким чином, інтонаційний слух виступає як провідна артистично-виконавська здібність вокаліста, тому що дозволяє не тільки сприймати змістовно-звукову інформацію, але й відтворювати її, створювати нову та вміло передавати її глядачеві, так, щоб вона була сприйнятою та зрозумілою. Інтонаційний слух, як внутрішня чуттєва форма усвідомлення музичного матеріалу, формує та спрямовує процес художнього мислення. Таким чином, можемо

стверджувати, що інтонаційний слух є основою творчого процесу вокального виконавства. Відзначимо, що ті, з вокалістів, хто має яскраво-виражений інтонаційний слух демонструють реакцію на музичний матеріал не тільки на рівні голосу та звуку, але й на рівні пластики та ритму, їхній творчий апарат гостро потребує «правди» у сценічному мистецтві, тобто активної участі у процесі акторського засобу вираження.

Освітньо-виховний фактор інтерпретаційної здатності вокаліста. Сучасна реальність, що сформувалася у музичній культурі протягом її історичного розвитку, містить у собі велику кількість художніх творів різних жанрів, стилів та напрямків класичної та популярної музики. Кожен вокаліст, перебуваючи ще на етапі навчання основам професії у навчальному закладі має можливість вибору з всієї широти запропонованого репертуару найбільш близьких йому композицій певних стилів, певних напрямків як класичної, так й сучасної музики, щоб поступово відточувати власну майстерність на їхньому виконанні [1]. Подібний варіант розподілення творчих зусиль може вважатися найбільш продуктивним, у порівнянні із застарілим підходом, що полягає у стандартному заучуванні типових музичних творів, обраних положеннями програми музичного професійного навчального закладу, без урахування індивідуальних особливостей та якостей таланту вихованця. План освіти, протилежний із застарілою стратегією, з урахуванням усіх природних можливостей даного конкретного учня, з урахуванням особливостей сучасного професійного вокально-виконавського поля, надає можливість майбутньому професіоналу поступово створювати власні моделі залучення уваги глядача до конкретних творів, до власної манери виконання, що, у свою чергу, пов'язане з необхідністю пошуку та удосконалення того самого власного стилю виконання. Розвиток у цьому напрямку, з часом приводить виконавця до вміння (практично на рефлекторному рівні) швидко оцінювати складнощі інтерпретації будь-якого твору та можливості точної передачі авторської концепції під час публічного виступу [4]. Сучасні умови конкурентного поля мистецької діяльності потребують врахування останніх тенденції та новацій музичної педагогіки, що спрямовані на виховання професійних вокалістів та пошук шляхів підвищення їхньої виконавської майстерності.

Мистецтво виконання вокального твору полягає у поєднанні звуку та смислу, що передбачає вибудовування інтерпретації, переконливої для аудиторії. А це спрямовує освітньо-виховний процес професіонала на вивчення та формування певних знань та певних операційних вмінь, методів та технологій, які базуються на природних здібностях, але потребують усвідомленого структурування у певний творчий алгоритм.

Література:

1. Haire, N., MacDonald, R. 2021. Understanding how humour enables contact in music therapy relationships with persons living with dementia: A phenomenological arts-based reflexive study. *The Arts in Psychotherapy*, 74, Article number 101784.
2. Ohanezova-Hryhorenko, O.V. 2018. Intonational archetypes as a source of emotional information for a musical artist. *Musical art and culture. Scientific bulletin ONMA named after A.V. Nezhdanov*, 27(1), 227-236.
3. Ohanezova-Hryhorenko O. Musical artist's talent structure: immanent musical and professional and organizational moduses. *Musicological discourse and problems of contemporary semiology : collective monograph / A.I. Samoilenko, S.V. Osadcha, O. Ohanezova-Hryhorenko, L.I. Povzun, ect. Lviv-Torun : Liha-Pres, 2020. 144 p.*
4. Trondalen, G. 2019. Musical intersubjectivity. *The Arts in Psychotherapy*, 65, Article number 101589.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-38>

ОДЕСЬКІ МЮЗИКЛИ: СУЧАСНА МОДЕЛЬ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОШИРЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Рудий Денис Юрійович

*аспірант кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних
дисциплін*

Міжнародний гуманітарний університет

Науковий керівник: Татарнікова Анжеліка Анатоліївна

доктор мистецтвознавства,

*доцент кафедри мистецтвознавства та загальногуманітарних
дисциплін*

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Сучасна українська музично-театральна культура є сферою активного режисерського експериментування та пошуку смислових доміант у вітчизняному мистецькому просторі ХХІ століття. Серед жанрово-стилістичного різноманіття моделей музично-театральних вистав масової культури сьогодні в соціокультурному контексті затребуваною та найпопулярнішою формою залишається мюзикл, синтетична природа якого має невичерпні потенційні можливості [2].

Театральна практика останніх років демонструє життєздатність і новий виток популярності зазначеного жанру і в одеському культурному просторі. Спираючись на аналіз режисерських постановок одеських авторів – «Вий» (2005), «Княгиня Ольга» (2023), «Бомбосховище» (2023) інтерпретація відомого твору Є. Л. Веббера «Ісус Христос – Суперзірка» (2024), «Сукня» (2024), слід зазначити, що ключовими ознаками української моделі мюзиклу є інтертекстуальність, жанрова гнучкість, використання українського фольклорного матеріалу, сучасної музики та актуальних тем, сповнених духовно-ціннісним змістом, що забезпечує мюзиклу здатність не лише розважати, а й формувати критичне мислення, підтримувати культурну пам'ять.

Аналізуючи особливості розвитку українського мюзиклу та рок-опери, С. Б. Манько зазначає: «У той час, коли в західному світі завдяки усталеним традиціям шоу-бізнесу жанри мюзиклу та рок-опери є одними з найпопулярніших видів пасивних розваг, в Україні їхнє поширення й становлення відбувається поки що повільно. Це зумовлено насамперед ставленням професійних вітчизняних композиторів до зазначених жанрів як форми для передачі серйозного змісту. Українські автори створюють оригінальні цікаві твори на національну тему» [1, с. 271].

Як свідчить час, постановки мюзиклів одеських композиторів і режисерів Є. Лапейка, В. Підгородинського, Д. Аксьонова, Д. Рудого та ін. – це не лише жанрове явище, а унікальний культурний феномен, який став не просто форматом видовища, а сприяє формуванню нового культурного обличчя України у ХХ столітті, як носія власних національних моделей, ефективної форми збереження та просування культурних цінностей у сучасному світі.

Література:

1. Манько С. Б. Мюзикл і рок-опера в українському соціокультурному просторі. *Культура України*. Випуск 39. 2012, С. 270-274.

2. Татарнікова А. А., Рудий Д. Ю. Український мюзикл ХХІ століття: інтерпретація жанру на прикладі мюзиклу одеських авторів «Княгиня Ольга» *Південноукраїнські мистецькі студії*. Випуск 2 (5). 2024 С. 132–136 DOI <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.23>

**РОЗКРИТТЯ ІНТОНАЦІЙНОЇ СЕМАНТИКИ,
ЗАДЛЯ ВЛУЧНОГО ВИКОНАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ
(НА ПРИКЛАДІ АРІЇ МАНОН З ОПЕРИ «МАНОН ЛЕСКО»
ДЖ. ПУЧЧІНІ)»**

Сердюк Дар'я Сергіївна

науковий аспірант кафедри сольного співу

*Науковий керівник: **Оганезова-Григоренко Ольга Вадимівна**
доктор мистецтвознавства, професор, Народна артистка України,
проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
м. Одеса, Україна*

Оперний спів, як напрям сучасної музичної освіти, має велике різноманіття жанрів, стилів, методів та форм звукоутворення. В процесі навчання приходить розуміння важливості власної образно-виконавської інтерпретації. Саме у процесі пошуку творчої самоідентичності, студент-вокаліст набуває змогу, за рахунок набутих технічних вмій, виражати вокальним голосом чуттєву сторону музичного твору. Індивідуальний вокальний тембр, здатний по новому та більш проникливо виразити смисл музичного твору, закладений композитором. Саме визначення інтонаційної семантики допомагає у розкритті та розумінні певного образу для виконавця, його інструментів вираження за рахунок музичної мови. Інтонаційна семантика, закладена композитором, дає змогу поєднати технічну майстерність вокального апарату з драматургічною концепцією музичного твору та певного героя. Саме для прикладу, пропонуємо розглянути одну з найвідоміших арій для сопрано – арію Манон з 2 дії опери «In quelle trine morbide» (Ах, в цьому блиску роскоші»), на матеріалі якої ми зробимо аналіз.

По перше, при розборі твору, виконавцю необхідно звернути увагу на тональність, лад та зміст опери, дію у якій перебуває героїня. Наприклад:

арія звучить у тональності «Es-dur», яка, як зазначає Л. Вашкевич у «Семантиці музичної мови», слугує величому та водночас суворому окрасу. Використання композитором цієї тональності, само по собі, завдає певних характеристик образу Манон та обстановки навколо неї. Таким чином, тональність несе у собі задуманий композитором контраст між дійсністю в якій знаходиться героїня (Париж, багатий будинок та Манон, яка покинула бідного студента і живе на утриманні Геронта) та

почуття, які все ж таки не дають спокою дівчині, бажання почути вісті про свого коханого.

За структурою арія побудована наскрізним розвитком, але для зручності аналізу, ми розділимо арію на дві частини, як і замислив композитор, зробивши різку зміну тональності. Арія написана у помірному темпі «*moderato con molto*», у лібрето є помітка «оглядаючи кімнату, зупиняє погляд на алькові», вона слугує підтвердженням спокійного стану героїні. Метро-ритмічна складова арії також характеризує споглядальний характер – половинна, чверті, восьмі. Таким чином, визначивши сюжет опери або певного вокального номеру, ладове тяготіння, метро- ритмічну складову, з'являється базове розуміння смислу твору.

По-друге, необхідний детальний аналіз вокальної та оркестрової партії, а саме: правильна вимова та переклад тексту, визначення складних технічних вокальних прийомів, міць оркестрової наповненості, що також впливає на динамічну подачу вокального голосу. Саме такий підхід допомагає чіткому розумінню та влучному відтворенню музичного твору. Наприклад: перша частина А – починається арія одразу зі слів «*In quelle trine morbide*» (Ах, в цьому блиску роскоші»), зазначене «р» у вокальній партії та два «рр» в оркестровій, характеризуючи стан спокою в якому перебуває Манон. Цікавий прийом використовує композитор на початку арії, а саме – перша нота арії (половинна), лунає тільки у вокальній партії, а в оркестрі зазначена восьма пауза. Зазвичай вокальні арії пов'язані з оркестровим проведенням, яке підготовлює слухачів та налаштовує на певний характер майбутнього монологу, але тут все інакше. Оркестрова партія знаходиться в очікуванні і ніби вторить вокальному голосу, підхоплюючи мелодійну лінію на два «рр».

Вокальна партія оповідального характеру будується легатим, в'язким прийомом звуковедіння, де вокальна лінія розвивається поступовим сходженням вниз та підняттям теситури вгору. Оркестрова партія написана в акордовій фактурі має підтримуючу функцію. Складається тільки з духових інструментів, таких як фагот, кларнет, гобой та флейта, тим самим відтворюючи легкість та піднесеність почуттів Манон. На тлі такого акомпанементу вокальна партія веде основну музичну лінію. Завдання, яке стоїть перед виконавцем цього твору, окрім майстерного володіння вокальним апаратом, є здатність до музичної виразності. Саме інтонаційні і фактурні способи вираження семантики музичного твору, особливо характерні для вокальної музики, яка на відміну від музики інструментальної (оркестру), має ще один потужний засіб виразності – людський голос. Саме він володіє можливостями відображення інтонаційних тяжінь та багатшаровості підтекстів, який заклав композитор для розкриття образу героїні. На наш погляд, музика Пуччіні вимагає від вокаліста, окрім технічних

вокальних завдань, ще і володіння прийомами «інтонаційного співу» (термін О.В. Оганезової-Григоренко), як особливого способу звукоутворення, що передбачає пріоритетність акторських завдань у виконанні, іноді навіть в збиток звукоутворенню [2, 23-24].

Треба зазначити ще певну особливість будови вокальної партії в першій частині «А». Лунає дві великі ідентичні вокальні фрази з різницею в інтервал «мала терція», а саме на словах : «In quelle trine morbide», починається з ноти «es» другої октави, та «Ed io che m'ero avvezza» (Ах, думками я далеко), починається з «ges» другої октави. Різниця тільки в завершенні цих фраз. Якщо за першим разом вокальна партія закінчується на словах: «un freddo che m'agghiaccia» (сльози самі ллються) на ноті «f» першої октави, то за другим – це кульмінація першої частини арії. Треба зазначити, що друге ідентичне проведення має більшу оркестрову насиченість, так як до чотирьох духових інструментів, які лунали з початку арії, додається важлива скрипична група, яка своєю протяжністю та насиченістю підготовлює майбутню кульмінацію. На словах «di labbra ardent e d'in fuocate braccia» (мрії та думки летять як зграя чайок) вокальна партія поступово підіймається до гори, займаючи інтервал в октаву, з «g» першої на «g» другої октави. Що приводить до найбільшої кульмінації першої частини. Лунає «f» в вокальній та оркестровій партії. Відбувається стрибок на квітну з «es» другої октави на «b» другої октави, на словах «og ho» (летять). В кульмінаційній частині змінюється і фактура оркестрової партії. Якщо до цього моменту акордова підтримка була основним штрихом звуковедення, то на словах «di labbra ardent e d'in fuocate braccia» оркестр відтворює протяжну лінію та зливається з вокальним голосом. Простежується такий прийом, притаманний Дж. Пуччіні, де вокальний голос у найвищій емоційний сплеск, який співпадає з високою вокальною нотою, потопає у мощі оркестрової партії.

Друга частина «Б» починається з нової тональності «Ges-dur», де Манон просвітлена та задумлива «pensierosa». Вокальна партія починається зі слів: «O mia dimora umile» (Будиночок затишний скромний), лунає на одній ноті «des» другої октави. Стан героїні знову спокійний, виражений, ніби вмовляння себе, що це її дім, в якому вона буде щаслива. Оркестрова партія дещо змінилась у складі та фактурі, мелодійну лінію проводить гобой, а акордове «non legato» звучить у скрипковій групі інструментів. Зазначене композитором «dolcissimo» та «pp» відтворюють стан Манон, та повністю вторять її вокальній лінії.

Кульмінаційний сплеск всієї арії звучить у наступній фразі: раптовий злет вокальної партії, як хвиля, виносить вокальний голос на словах :«Gaia, isolata,....» (Дні щастя там я знала). Відбувається стрибок з «ces» другої октави на «b» другої октави, і далі після коми, звучить слово «..biansa» (одне із значень «білий»), яке можна тлумачити, як бажання

Манон знов відчути поряд коханого. Затухає емоційний сплеск, який відображається у зниженні теситури на «ges» другої октави, а саме на тоніку нової тональності, впевненість героїні у своїх почуттях. Оркестрова партія в цей момент повністю відтворює музичними фарбами стан Манон. Як і в першій кульмінації, лунає «tutti» оркестру, що своєю міццю ніби накриває вокальний голос у повному змістовному обсязі.

Завершується друга частина і вся арія своєрідним епілогом, речитативом. З тиші, як продовження, звучить тільки вокальний голос. На словах «come un sogno gentile e di pace e» (як ніжний сон про мир і) вокальна партія спускається у першу октаву і виникає новий ритмічний малюнок – тріолі. Такий прийом відтворює контраст, та слугує завершенням думки героїні, не в голос, а у серці. Оркестрова партія виповнена грою скрипок, яка між паузами, повністю дублює вокальну партію. Завершується арія словом «d'amor» (кохання) на ноті «des» два такти на «р» поступово затухаючи. Останнє проведення виділене композитором, є розкриттям того про що раніше співала героїня, а саме – про кохання.

Підсумовуючи зазначаємо, що італійська музика має свій шарм, багатогранність, особливу форму вираження. Вона пристрасна, контрастна, динамічна, вирієм почуттів та міццю поглинає слухача. Характерною ознакою опер Дж. Пуччіні є те, що вокальний голос не відокремлюється від музичного полотна, а несе у собі значення окремого інструменту, що працює на розшифровку музичного образу. Арія Манон є не тільки частиною драматургічного розвитку опери, але і за своєю будовою відображає драматургічний розвиток всередині себе, розкриваючи інтонаційну семантику образу Манон. Перед професійною виконавицею даної арії постає багато технічних завдань, тонкощів за для майстерного виконання цього твору. Визначення інтонаційної семантики, надає розкриття всіх музичних нюансів, які заклав композитор. Тому, за для влучного виконання цієї партії, необхідно, попри майстерного володіння технічною складовою вокального голосу, вміти виражати смисл, почуття героїні, що відбуваються у реальному часі. Саме «інтонаційний спів», з простого співу, трансформує виконання у неповторний, збагачений тембровою красою вокальний витвір, що робить індивідуальний вокальний тембр більш проникливим та виразним, з точки зору інтерпретації.

Література:

1. Linklater K. «Freeing the Natural Voice» New York: Drama Book Specialist, 1976.
2. Оганезова-Григоренко О.В. «Автопоезіс артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу». Автореферат

док. Дисертації за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво, Київ, 2018. С. 36.

3. Самойленко О.І. «Мова свідомості» та семантичний аналіз музики: до постановки проблеми – Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової / гол. ред. О.В. Сокол. Одеса: Друк, 2004.

4. Титаренко Т.М. «Життєвий світ особистості: у межах і за межами буденності» – Київ, 2002. С. 376.

5. Роменець В.А., Кірічук О.В. «Основи психології»: підручник. – видавництво Либідь., 2006.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-40>

ІСТОРИЧНА СЕМАНТИКА ТЕМБРУ КЛАРНЕТА ЯК ОСНОВНИЙ АСПЕКТ АУТЕНТИЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Теремко Олександр Степанович

аспірант

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

Даною темою я зацікавився після прочитання книги Ніколауса Арнонкурта «Музика мова звуків. Шлях до нового розуміння музики» [1]. Автор виділяє у сучасному виконавстві два типи музичної інтерпретації, такі як адаптаційна – та що підлаштовується до сучасного слухача за допомогою аранжування, додавання нових музичних інструментів та різного роду ефектів. Інший тип – це аутентичний, тобто спосіб виконання музики, що намагається максимально точно відобразити її оригінальне звучання відповідно до епохи, в якій вона була створена. Це означає використання історичних інструментів або їх реконструкцій, врахування особливостей нотації, темпоритму, артикуляції, орнаментики, а також стилістичних нюансів того часу [1, с. 12]. Особливості аутентичної інтерпретації: **Відмова від впливу сучасних вимог виконавства** – музика виконується так, як її могли чути сучасники композитора, без впливу пізніших традицій. **Історично обґрунтовані інструменти** – використовуються або оригінальні інструменти відповідної епохи, або їх сучасні копії. **Орієнтація на трактати та виконавські традиції** – враховуються історичні джерела, що пояснюють принципи музичної риторики, динаміки, фразування.

Реконструкція виконавських прийомів – специфічне звуковидобування, застосування прийомів, які були характерними для певної епохи (наприклад, вільне варіювання темпу або особливості інтонації). **Роль у сучасному виконавстві: збагачення музичного сприйняття** – дає змогу слухачам відчувати музику так, як її задумував композитор. **Відновлення виконавських традицій** – сприяє кращому розумінню стилів і музичних епох. **Розширення виконавського репертуару** – дозволяє відкривати музику, яка раніше виконувалася в осучаснених варіантах. **Формування нового підходу до інтерпретації** – багато сучасних музикантів навіть на сучасних інструментах переймають принципи аутентичного виконання, що змінює загальну культуру музичного виконання.

Повертаючись до особливостей аутентичної інтерпретації у даній статті звертається увага на такі аспекти: особливості конструкції кларнета, її вплив на тембр та виконавські особливості постановки.

В епоху Бароко кларнет ще не був широко поширеним інструментом, проте його попередники, такі як шаломо, відігравали важливу роль у музичній культурі того часу. Музика Бароко була тісно пов'язана з риторикою, і кожен інструмент мав свою семантичну функцію. Хоча кларнет ще не займав провідних позицій, його ранні форми використовувалися для створення виразних контрастів між різними тембровими зонами оркестру. У бароковій музиці велике значення мало розуміння фразування та артикуляції, що впливало на характер звучання інструментів. Основним завданням виконавця було не лише точне відтворення нот, а й передача музичного змісту через темброві та динамічні зміни.

Виконавські методи на кларнеті в епоху Бароко значно відрізнялися від сучасних. Бароковий кларнет мав обмежені технічні можливості, тому виконавці активно використовували варіювання артикуляції, мікродинаміку та обмежувалися грою тільки на природних регістрах з додаванням інтонаційних ефектів [2]. Також особливе значення мало оздоблення мелодичних ліній за допомогою імпровізаційних орнаментів. Постановка гри в епоху Бароко значно відрізнялася від сучасної: мундштук та тростина мали дещо іншу конструкцію, що вимагало іншого розташування губ і положення язика. Деякі джерела вказують на те що тростина як кріпилась до мунштука під час гри була зверху і охоплювалась відповідно верхньою губою, опора ж зміщувалась на нижні зуби. В результаті звук у інструмента був глухіший а артикуляція менш чітка. В сучасному виконавстві дана постановка не використовується і вважається не практичною, в минулому ж навпаки була основною. Незважаючи на всі недоліки такої гри, саме вона може вважатися аутентичною у певний відрізок епохи бароко коли кларнет тільки почав формуватись як інструмент.

З розвитком класицизму кларнет набув ширшого застосування, особливо в оркестровій та камерній музиці. В цей період тембр кларнета починає використовуватися для створення витончених мелодичних ліній та контрастних тембрових поєднань. У музиці Моцарта та Гайдна кларнет отримує більш виразне місце, наближаючись до вокальної природи звучання. Його тембр використовується для передачі м'якості та співучості, що надає музиці додаткової гнучкості. Саме в цей період розширюються технічні можливості інструмента, зокрема завдяки покращенню конструкції клапанного механізму, що дозволило кларнету реалізовувати нові виразові засоби [3].

Методики гри в період класицизму базувалися на рівномірності фразування, чистоті інтонації та чіткій артикуляції. Зокрема, велике значення мала зміна динаміки всередині однієї фрази, що дозволяло створювати ефект «музичної мови». Виконавці дотримувалися принципу кантиленного звуковедення, орієнтуючись на вокальну природу та мелодійні лінії кларнета.

Постановка гри в класицизмі продовжувала еволюціонувати: з'явилися більш довершені моделі інструментів, що сприяли стабільнішому звукоутворенню. Метод звуковидобування змінився: виконавці почали використовувати більш контрольовану артикуляцію, а форма мундштука і тростини стали ближчими до сучасних стандартів, що дозволяло досягати точнішого інтонування і ширшого динамічного діапазону.

З розвитком романтизму кларнет став ще більш виразним інструментом, здатним передавати глибокі емоції, контрастні настрої та драматичну напругу. Композитори, такі як Карл Марія фон Вебер, Йоганнес Брамс та Ріхард Вагнер, активно використовували кларнет у своїх творах, надаючи йому нові функції – від ліричного, співучого соло до експресивних та потужних оркестрових партій [2]. Особливістю романтичного стилю стало розширення динамічного та регістрового діапазону кларнета, що дозволяло створювати складні темброві переходи. Оркестрова музика цього періоду вимагала більшої витривалості від виконавців, а сольні партії ставали технічно складнішими. Також важливою рисою романтизму була свобода фразування та агогіка (гнучка зміна темпу), що дозволяло виконавцям індивідуально трактувати музичний матеріал. Методики гри на кларнеті в цей період передбачали більшу експресивність у звуковидобуванні, гнучку артикуляцію та розширення технічних можливостей за рахунок покращених моделей інструментів. Відмінністю від попередніх епох стало використання ширшого діапазону, що сприяло виразності музичного тексту. Постановка гри в епоху романтизму також змінилася: з'явилися більш комфортні мундштуки та тростини, що дозволило виконавцям досягати потужнішого, насиченішого звуку. Артикуляція

стала більш різноманітною, особливо у швидких пасажах і віртуозних сольних партіях.

Темброва семантика кларнета продовжує розвиватися під впливом нових технік, стилів та технологій. Арнонкур підкреслює, що правильне розуміння історичних контекстів дозволяє не лише точно відтворювати музику минулого, а й відкривати нові можливості для сучасного виконання.[1] Зміни у тембровій семантиці кларнета є відображенням загального розвитку музичного мистецтва. Від ранніх експериментів із шаломо в епоху Бароко, через витонченість і рівновагу Класицизму, до емоційної виразності Романтизму та інноваційних пошуків ХХ–ХХІ століть – цей інструмент постійно змінював свої виразові можливості. Кожна епоха додавала нові виміри до його звучання, і сучасні виконавці, завдяки історично обґрунтованим методам інтерпретації, можуть поєднувати минуле та сучасне у своїй грі. Аутентична інтерпретація, яку підкреслює Арнонкур, є ключовим підходом до розуміння історичних стилів і методів виконання. Вона дозволяє не лише відтворити історичну звучність музики, а й розширити виконавські горизонти за рахунок осмисленого використання тембрових ресурсів інструмента. Таким чином, дослідження тембрової семантики кларнета є важливим напрямком у сучасному музикознавстві та виконавській практиці, що відкриває нові можливості для творчої взаємодії з музичною спадщиною.

Література:

1. Гарнонкурт Н. Музыка як мова звуків./пер. з нім. Г.Курков та ін. Суми. 2002. 406 с.
2. Rice A. R. The clarinet in the classical period. New York. Oxford University Press. 2003. 316 с.
3. Hoyer E. The clarinet. London. Yale University Press. 2008. 395 с.

**НЕОПУБЛІКОВАНЕ «ТОБІ, ПРОВІДНИЦІ» ІЗ «ВСЕНОШНОЇ»
ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА: ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ
ОСОБЛИВОСТІ ТВОРУ (ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ)**

Чамахуд Дарина Володимирівна

доктор філософії,

викладач циклової комісії методики музичної освіти та вокально-хорової підготовки, кафедри музичного мистецтва

Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний коледж»

Волинської обласної ради

м. Луцьк, Україна

У результаті утворення та діяльності Української автокефальної православної церкви у першій третині ХХ століття скарбниця музики нашої країни поповнилася видатними духовними композиціями. Серед них важливе місце належить як окремим творам на тексти з богослужінь, так і цілісним циклам, зокрема Літургії, Всеношній, таїнству Вінчання, чину похорону.

З-поміж митців, які зверталися до написання духовної музики, виокремлюються твори композитора Якова Яциневича (1869–1945). На відміну від опублікованої у 2006 р. його «Літургії» [3], до сьогодні «Всеношну» митця вважали втраченою. Проте нещодавно серед архівних документів у рукописному збірнику хорових творів диригента Івана Охримовича в Інституті церковної музики у Львові у Львівській національній науковій бібліотеці України імені В. Стефаника нам вдалося віднайти три частини «Всеношної» – «Шестопсалміє» («Слава Богові на небі») [1, арк. 3], «Велике славослів'я» [1, арк. 10–14], «Тобі, Провідниці» [1, арк. 8]. Ще один архівний документ, зокрема каталог книжок і нот Всеукраїнської православної церковної ради з Центрального державного архіву вищих органів влади, допомагає виявити обмеження щодо дати створення циклу – орієнтовно напередодні 1927 р. [2, арк. 2].

Після завершення Всеношного богослужіння, згідно з уставом, читають перший час – послідовність із трьох псалмів, тропарів і кондаків (залежно від рядового гласу чи свята) та молитов. По закінченню читання хор виконує піснеспів до Пресвятої Богородиці – «Тобі, Провідниці», або ж в інших перекладах використовуються назви «Непереможній Воєводи», «Взбранній Воєводи». Саме під назвою «Тобі, Провідниці» написав музику Я. Яциневич [1, арк. 8]. Текст піснеспіву

утворює кондак Богородиці восьмого гласу, у якому прославляється Божа Мати як помічниця людини у життєвих проблемах та негараздах. Відповідно до змісту твору, у музичній формі композитор відділив дві частини, які контрастують тонально та фактурно.

Перша частина (тт. 1-12) – період з двох речень (7+5 тактів), у яких уже на межі невеликих побудов вражає тональне та фактурне зіставлення. Початкову мелодію твору у *E-dur* надано альтам. Тему викладено в межах квінти з секвенційним прийомом розвитку. Проте завдяки витриманню тонічного органного пункту в інших партіях хору на єдиному фоновому звуці, подальший рух мелодії відбувається в однойменному *e-moll*. Завдяки такому початковому фактурному рішенню можемо стверджувати, що перше речення виконує функцію вступу (приклад 1). У другому реченні тему підхоплюють сопрано та тенори, між якими утворюються текстові та поліфонічні імітації. У мелодії з'являються широкі розпіви, її діапазон значно розширюється. Перехід у нову тональність і поява яскравих гармонічних фарб пов'язані зі зміною вербального тексту у контрастну сферу – згадка про труднощі людського життя («врятовані з біди»). Тонічний органний пункт продовжує своє звучання у альтів, баритонів та басів.

Унісонним затвердженням тонічного звуку «е» розпочинається *друга частина* (тт. 13-27), яку утворюють два речення (5+10 тактів). Зміна фактури на акордову, відхилення у *A-dur* та *fis-moll*, повернення в *E-dur*, розширення діапазону голосів до звуку «е» другої октави, активний рух басової партії у першому реченні частини вносять контраст до попереднього розвитку, закладений у тексті – оспівування «сили непереможної» Богородиці. Завершальне речення піснеспіву затверджує задум композитора – в урочистому звучанні прославити Пречисту Богоматір. Поєднання фактурних прийомів попередніх строф синтезується в останній кульмінаційній строфі «Радуйся, невісто неневісна». Проведення теми у терцієвому поєднанні звучить в альтів і басів, згодом – в тенорів і басів на фоні витриманого тонічного тону жіночих партій.

Приклад 1.

Я. Яциневич. Всеношна. «Тобі, Провідниці» (тт. 1-7)

Таким чином, поступове відновлення музичної спадщини Я. Яциневича розширює палітру української духовної музики. Аналітичні відомості про жанрово-композиційні особливості піснеспіву «Тобі, Провідниці» із циклу «Всеношної» поглиблюють відомості про стиль та композиторські особливості музики митця.

Музична партитура з українськими ліричними текстами:

То- бі... То- бі, Провідниці войов- ни-чій, ми, ра-
 би Твої ніс-ню Пе-ре-мо-ги спі-ва-є-мо.

Література:

1. Духовні твори : хорові твори *a cappella* : Ноти. Автогр. І. Охримович. *ІДБМР ЛННБ України*. Рук. 928. 68 арк.
2. Каталог книжок і нот Всеукраїнської православної церковної ради (1927 р.). *ЦДАВО України*. Ф. 3984. Оп. 4. Спр. 213. 2 арк.
3. Яциневич Я. М. Духовні твори : Ноти / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ : Камерний хор «Київ», 2006. 59 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-42>

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЛЬВІВСЬКОГО МУНІЦИПАЛЬНОГО ХОРУ «ГОМІН» В СВІТЛІ СУЧАСНОГО ХОРОВОГО ПРОЦЕСУ

Якимів Марія Тарасівна

*студентка I курсу факультету музикознавства, композиції,
 вокалу та диригування*

*Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
 м. Львів, Україна*

Львівський муніципальний хор «Гомін» – це унікальний колектив, який вже багато років є гідним представником хорового мистецтва Галичини. Він не лише зберігає українські співочі традиції, а й активно

популяризує українське хорове мистецтво як в Україні, так і за її межами. Завдяки цьому здобув широке визнання за кордоном, зокрема в таких країнах, як Польща, США, Франція, Німеччина, Швеція, Словаччина, Іспанія, Литва та інші.

Хор «Гомін» було засновано у 1988 році. Першим керівником цього хорового колективу був видатний український диригент Олег Цигилик. За своїх понад 30 років існування цей хор провів десятки успішних виступів, ставав лауреатом багатьох хорових конкурсів, найвизначнішими з яких є конкурс імені Миколи Леонтовича (1989), конкурс імені Станіслава Людкевича, конкурс імені Данила Січинського, конкурсів-фестивалів «Хортиця-91» та «Просвіта» та багато інших [5]. Спільно із Управлінням Львівської міської ради хор «Гомін» багаторазово виступав організатором культурних та просвітницьких акцій за межами нашої країни й різних фестивалів у Львові: Регіонального хорового фестивалю «Хваліте Господа з небес» та Міжнародного фестивалю хорової музики «Львівські зустрічі» [6].

Колектив отримав статус муніципального у 2003 році і від тоді працює під новою назвою Львівський муніципальний хор «Гомін» при Управлінні культури Львівської міської Ради [4].

Репертуар колективу складається із великої кількості світової та української класики, а також відзначається виконанням сучасної хорової музики, шлягерів та піснями старого Лева.

У серпня 2023 року хор «Гомін» став частиною Львівського органного залу. Художнім керівником та головним диригентом було призначено Вадима Яценка. В жовтні цього ж року під його керівництвом хор «Гомін» в оновленому складі (мішаному) успішно представив Україну на Міжнародному хоровому фестивалі у місті Лунд (Швеція). Також колектив бере активну участь у концертах Академічного симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії під батuitoю Івана Остаповича. Зокрема, у програмах «Вагнер-гала» хор виконав «Хор пілігримів» з опери «Тангейзер» та «Пісню солдатів» з опери «Летючий Голландець» Ріхарда Вагнера.

Реорганізація хору «Гомін» відкрила перед колективом нові можливості та перспективи. Зокрема, хор отримав постійний концертний майданчик у центрі Львова із широкою аудиторією та чудовою акустикою; додаткову репетиційну базу у Львівському органному залі; можливість інтеграції у команду із конкурентним менеджментом; ефективну промоцію своєї діяльності за допомогою сучасних маркетингових інструментів; активну співпрацю з провідними львівськими музикантами (органістами, піаністами), а також з Академічним симфонічним оркестром Луганської обласної філармонії, який переїхав до Львова у 2022 році. На мою думку, усі ці фактори

сприятимуть збільшенню аудиторії хору як за кількістю слухачів, так рівнем зацікавленості.

Приєднання до Львівського органного залу дало імпульс для активного розвитку даного колективу. Зросла інтенсивність роботи, з'явилося більше творчих ініціатив, а концертні програми стали регулярними та більш різноманітними. Дуже часто, крім художнього керівника та хормейстера, із хором працюють запрошені диригенти: Вікторія Антошевська, Іван Остапович, Назарій Тарасенко та інші.

Найбільш визначним із запрошених диригентів був шведський маестро Деніел Ханссон. Він є музичним директором Університету Мальме, художнім керівником та головним диригентом оркестру, хору та ансамблю SYD при цьому університеті. За свою кар'єру диригував такими колективами, як оркестр Філармонії Монте-Карло, Опера Манаус, Український фестивальний оркестр, Симфонічний оркестр Мальме та Хор Шведського радіо [1].

На сьогоднішній день хор «Гомін» регулярно презентує нові програми і бере участь у різних проектах із солістами Органного залу, Академічним симфонічним оркестром Луганської обласної філармонії, а також запрошеними диригентами і активно розвивається. Його діяльність спрямована на розвиток духовності народу, на зміцнення його національної свідомості, а також на плеканні рідної пісні України та її презентації в світі.

Література:

1. Антошевська В., Коломоєць Д., Остапович І. Хроніка Львівського органного залу. Львів. 2022. 58 с.
2. Григор'єва С. Львівська міська Рада. Львівський хор «Гомін» виконав саундтрек до серіалу «Чорнобиль». URL: <https://city-adm.lviv.ua/news/265633> (дата звернення: 05.03.2025)
3. Кияновська Л. Прем'єра симфонії – сорок років згодом. URL: <https://zbruc.eu/node/118166> (дата звернення: 03.03.2025)
4. Львівський муніципальний хор "Гомін" : веб-сайт. URL: <https://lvivmozart.com/person/choir-gomin> (дата звернення: 03.03.2025)
5. Львівський органний зал: веб-сайт. URL: <https://www.lvivconcert.house/choir-homin> (дата звернення: 04.03.2025)
6. Львівський муніципальний хор "Гомін" : веб-сайт. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/collective/homin-lviv-municipal-choir/> (дата звернення: 03.03.2025)

СЕКЦІЯ 7. СУЧАСНІ НАПРЯМКИ ДИЗАЙНЕРСЬКОЇ ПРАКТИКИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-43>

СУЧАСНИЙ ДИЗАЙН І ТЕХНОЛОГІЇ У ВІДНОВЛЕННІ УКРАЇНИ: АНАЛІЗ І ПЕРСПЕКТИВИ

Гончаров Василь Омелянович

*Заслужений художник України,
доцент кафедри дизайну*

*Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

У сучасному світі рекламно-графічні комплекси (РГК) стали важливими інструментами візуальної комунікації, які активно використовуються для привертання уваги аудиторії, формування іміджу бренду та підтримки маркетингових стратегій. Вони включають в себе поєднання різноманітних елементів графічного дизайну, що мають спільну концепцію і призначені для використання в різних медіа-форматах. Проектування РГК стало важливим напрямом у графічному дизайні, адже дозволяє ефективно передавати ідеї та емоції, зміцнюючи зв'язок між брендом і споживачем.

Однією з ключових тенденцій у сучасному проектуванні РГК є інтеграція традиційних та інноваційних елементів дизайну. Відомий український дизайнер та дослідник графічного дизайну Тетяна Ковальчук у своїх роботах зазначає, що для досягнення ефективності рекламного графічного комплексу важливо поєднувати класичні графічні техніки з сучасними технологічними рішеннями, такими як анімація, доповнена реальність та інтерактивні елементи. Це дозволяє не лише привертати увагу, але й забезпечувати глибшу взаємодію з аудиторією, що підвищує ефективність рекламної кампанії [2].

У контексті українського дизайну важливим є також акцент на національних традиціях та символах. Анна Сидоренко у своєму дослідженні наголошує на важливості використання національних мотивів у рекламних графічних комплексах для посилення культурної ідентичності та залучення локальної аудиторії. Це дозволяє створювати сильний зв'язок між брендом і його споживачами, зокрема в умовах глобалізації [3]. Тому використання традиційних орнаментів, шрифтів та

кольорових схем у РГК стає важливою складовою для вітчизняних брендів.

На європейському ринку сучасні рекламні графічні комплекси часто базуються на принципах мінімалізму та функціональності. Це дозволяє досягти чіткості і простоти в донесенні основної ідеї, що дуже важливо в умовах швидкого споживання інформації. Як зазначає дизайнер з Німеччини Філіп Шульц, ефективні рекламні графічні комплекси повинні бути лаконічними, мати чітку композицію та легко сприйматися на різних платформах, від вуличної реклами до цифрових носіїв [5].

Один з основних напрямків інновацій у проєктуванні РГК – це використання цифрових технологій, зокрема, інтеграція мультимедійних та інтерактивних елементів. Ольга Гаврилова, український дослідник у галузі графічного дизайну, відзначає, що використання відеоконтенту, анімованих елементів та інтерактивних екранів дозволяє брендам не тільки привернути увагу, але й створити унікальний досвід для споживачів. Завдяки таким інноваціям рекламні кампанії стають більш динамічними та інтерактивними, що значно підвищує їх ефективність [1].

Крім того, зростає важливість врахування соціальних і культурних аспектів при розробці рекламно-графічних комплексів. Бренди все частіше намагаються не тільки продати продукт, але й транслювати соціально відповідальні послання. Як зазначає Олександр Чернишов у своїй роботі, «сучасний рекламний графічний комплекс має бути не лише засобом реклами, а й частиною більш широкої соціальної стратегії, яка відповідає актуальним питанням суспільства» [4]. Це є важливим аспектом у побудові стосунків з аудиторією, яка все більше звертає увагу на соціальну відповідальність брендів.

Основним викликом, з яким стикаються дизайнери рекламно-графічних комплексів, є необхідність забезпечення універсальності і адаптивності дизайну до різноманітних платформ та носіїв. Від того, наскільки ефективно рекламний графічний комплекс буде сприйматися на вуличних плакатах, в мобільних додатках або в онлайн-маркетингу, залежить успіх рекламної кампанії. Тому важливим аспектом є вміння створювати РГК, які будуть зберігати свою ефективність на різних носіях та адаптуватися до різноманітних контекстів [2].

Проєктування рекламно-графічних комплексів є важливим аспектом сучасного дизайну, що вимагає врахування як традиційних елементів, так і новітніх технологій. Інтеграція національних мотивів, мінімалістичний підхід та використання мультимедійних елементів є ключовими тенденціями в проєктуванні РГК, які допомагають брендам ефективно комунікувати з аудиторією. Однак важливими залишаються виклики адаптивності дизайну до різних платформ та потреба врахування соціальних аспектів у створенні рекламних кампаній.

Література:

1. Гаврилова О. Інтерактивні елементи в рекламно-графічних комплексах: нові можливості для брендів. Київ: Дизайн-Хаб, 2022. 240 с.
2. Ковальчук Т. Сучасні тенденції в проектуванні рекламно-графічних комплексів: інтеграція технологій та традицій. Київ: Дизайн-прес, 2021. 250 с.
3. Сидоренко А. Національні мотиви у рекламному дизайні: від локальних до глобальних стратегій. Київ: Графіка, 2020. 220 с.
4. Чернишов О. Соціальна відповідальність у рекламному графічному дизайні. Харків: Університет дизайну, 2020. 210 с.
5. Шульц Ф. Мінімалізм у рекламному дизайні: теорія та практика. Берлін: Design Verlag, 2019. 180 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-44>

РОЗВИТОК ПРОЄКТНОГО МИСЛЕННЯ У МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ ЧЕРЕЗ ВИРІШЕННЯ ЗАВДАНЬ З НАРИСНОЇ ГЕОМЕТРІЇ

Захаров Володимир Ігорович

викладач кафедри дизайну

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Проектне мислення є важливою складовою професійної підготовки майбутніх дизайнерів, оскільки воно сприяє розвитку критичного мислення, креативності та здатності до комплексного аналізу й вирішення задач. Одним із ефективних способів формування проектного мислення є інтеграція завдань з нарисної геометрії у навчальний процес. Нарисна геометрія, як дисципліна, що вивчає способи відображення просторових об'єктів на площині, надає студентам основи для розуміння просторових відносин та створення проєктів, що відповідають реальним вимогам.

Нарисна геометрія, як основа технічного дизайну, має особливу значущість у формуванні у студентів дизайнерських навичок. Ця дисципліна дозволяє студентам розвивати здатність до тривимірного уявлення об'єктів, що є важливою умовою для роботи з архітектурними та промисловими проєктами. За словами українського науковця Віктора

Степанова, нарисна геометрія є основним інструментом, що формує вміння проектувати об'ємні форми, що є базою для подальшого розвитку дизайнерського проектування [6].

Процес розв'язання завдань з нарисної геометрії сприяє розвитку просторової уяви студентів. Зокрема, такі завдання, як побудова проєкцій об'єктів, визначення їхніх перетинів, конструювання деталей на площині, стимулюють активне використання логічних і аналітичних здібностей. Це, в свою чергу, допомагає майбутнім дизайнерам розвивати проєктне мислення, яке є необхідним для втілення ідей у практичні рішення.

Для майбутніх дизайнерів важливо не лише вміти вирішувати теоретичні завдання з нарисної геометрії, а й адаптувати отримані знання до реальних умов дизайнерської практики. Відповідно до дослідження Лідії Власенко, нарисна геометрія формує у студентів здатність до трансформації ідей з абстрактного рівня на конкретні проєкти, що є ключовим аспектом у роботі з графічним дизайном, промисловим дизайном та архітектурою [1]. Зокрема, завдання, що передбачають розв'язання практичних задач, дозволяють студентам вивчати процес проектування в умовах обмеженого простору, а також працювати з пропорціями, масштабами та іншими важливими аспектами, що впливають на кінцевий результат.

Важливим елементом є також впровадження комп'ютерних програм, які дозволяють автоматизувати частину процесу вирішення завдань з нарисної геометрії. Застосування таких програм, як AutoCAD або SolidWorks, дозволяє студентам краще розуміти взаємозв'язки між просторовими формами та їх проєктними характеристиками. Як зазначає Юрій Дорошенко, впровадження сучасних програмних продуктів в навчальний процес дозволяє значно полегшити процес проектування та розвитку дизайнерських рішень [3].

Одним із ефективних способів розвитку проєктного мислення у майбутніх дизайнерів є використання реальних завдань, що відображають практичні проблеми дизайнерської діяльності. Завдання, що включають створення моделей об'ємних об'єктів на основі заданих геометричних характеристик, допомагають студентам зрозуміти основи створення просторових форм і їхнього візуального сприйняття. Важливими є також вправи на створення проєктних креслень, де потрібно вміти адаптувати ідеї до реальних обмежень і умов.

Розвиток проєктного мислення у майбутніх дизайнерів через вирішення завдань з нарисної геометрії є важливим етапом у їхній професійній підготовці. Інтеграція цієї дисципліни в навчальний процес дозволяє формувати у студентів необхідні навички для ефективного проектування та розв'язання практичних задач. Використання як традиційних методів, так і сучасних технологій сприяє формуванню

просторового мислення, що є основою для подальшої творчої діяльності в галузі дизайну.

Література:

1. Власенко Л. Інтеграція нарисної геометрії у дизайнерську практику. Київ: Вища школа, 2020. 220 с.
2. Григор'єва Л. Методи викладання нарисної геометрії та їх вплив на формування проєктного мислення. Харків: Академія графічного дизайну, 2020. 250 с.
3. Дорошенко Ю. Використання комп'ютерних програм у навчанні нарисній геометрії для дизайнерів. Одеса: Видавництво ОНУ, 2019. 200 с.
4. Козленко О. Роль нарисної геометрії у розвитку проєктного мислення дизайнерів. Київ: Видавництво «Дизайн», 2018. 230 с.
5. Руденко В. Інтеграція цифрових технологій у навчання нарисної геометрії. Львів: ЛАМ, 2019. 210 с.
6. Степанов В. Нарисна геометрія як основа проєктування в дизайні. Харків: Дизайн-прес, 2018. 240 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-45>

ДО ПИТАННЯ ЗОБРАЖЕННЯ ПОЧУТТЯ ВІДЧАЮ У СВІТОВОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Зімен Іванна Олександрівна

*студентка IV курсу факультету української й іноземної філології
та мистецтвознавства
Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара
м. Дніпро, Україна*

Мистецтво – це передача емоцій та почуттів митця. Художники відображають свої ідеї на полотні, створюючи настрій, який передається глядачеві. Емоційний спектр людської психології дуже широкий. Відчай як емоційний стан наповнює людину почуттям безвиході, але, водночас, може спонукати подивитися на світ по-іншому й знайти вихід навіть у, здавалося б, безнадійній ситуації. Тема відчаю у світовому образотворчому мистецтві завжди була актуальною. Її розвиток залежав від історичних, соціальних і культурних умов різних епох.

Відчай, як почуття, є універсальним для людини, тому митці протягом століть зверталися до цієї теми, щоб передати страждання, внутрішній біль та екзистенційну кризу. У філософії екзистенціалізму

він трактується по-різному, так само як і сама емоція. Людина, переживаючи відчай, або намагається втекти від себе, або навпаки – з усіх сил прагне зберегти свою сутність [1, с. 88].

Розуміння відчаю у мистецтві змінювалося від античності до сучасного мистецтва. Спочатку він мав містичний і релігійний характер, а згодом став більш раціональним та осмисленим переживанням. В античному мистецтві відчай часто передавався через сцени з міфології, де герої стикалися з неминучою долею. Основою зображення цього стану стали міфи про приреченість. Прикладом є скульптурна група «Лаокоон і його сини», де показані напружені фігури, жах на обличчях персонажів та боротьба за життя. У грецьких трагедіях відчай зображували через розуміння героями своєї неминучої долі. Страждання передавалися не тільки через вирази облич, але й через положення тіла, яке підкреслювало неможливість уникнути фатального кінця [2, с. 43-44].

Із поширенням християнства у Середньовіччі, мистецтво отримало інший підхід до зображення відчаю. Тепер він пов'язувався з гріховністю, божественною карою та покаранням за невіру. Культура цього часу залежала від релігії, що напряму впливало на мистецтво, яке зосереджувалося на релігійних сюжетах і канонах [3, с. 231-234].

У готичному мистецтві ці емоції передавалися через сцени Страшного суду, зображення мучеників і розп'яття Христа. Статуї та фрески у соборах, зокрема в Шартрському, зображували грішників, які мучаться у пеклі, та святих, що покійно приймають свою долю. Таке мистецтво використовували для залякування людей і змушували їх каятися. Джотто у своїх картинах показував відчай реалістичніше – його герої не просто страждали, а переживали справжній шок, що можна було побачити у їхніх очах і рухах. Він одним із перших відійшов від строгих середньовічних традицій і зробив своїх персонажів більш схожими на реальних людей [4, с. 42].

Ренесанс змінив підхід митців, зробивши людину центром Всесвіту. Відчай залишався важливою темою, але тепер він мав більш особистий характер. Художники прагнули передати не тільки зовнішні прояви страждання, а й те, що людина відчуває всередині. Наприклад, у роботі Т. Мазаччо «Вигнання з Раю» Адам і Єва зображені у відчай після втрати ідеального світу. Це один із перших прикладів у мистецтві, де глибокі емоції передано через пластику тіла та міміку. Мікеланджело, створюючи «П'єту», також передає не просто смерть Христа, а смуток і безнадію його матері. Усі деталі композиції посилюють відчуття тяжкості втрати. Положення тіла Ісуса та розпач Марії бездоганно передають глибину відчаю [2, с. 87].

Бароко відображало складний час і розвивалося у різних напрямках – аристократичному, католицькому, протестантському та буржуазному. Гуманісти вважали, що природа впорядкована, а художники бароко

бачили її хаотичною та непередбачуваною. Вони не намагалися зобразити гармонію, а передавали драматичні події та силу людини у боротьбі з долею. У цей період емоційне враження стало головним засобом мистецького вираження. Живопис бароко використовував контрасти, тому поруч із сценою відчаю завжди залишався промінь надії, що робило переживання персонажів ще глибшими.

Найсильніше тема відчаю розкрилася у мистецтві XIX століття. Це був час революцій, воєн, політичних потрясінь і соціальних криз, що суттєво вплинули на митців. Мистецтво відображало настрої людства, яке переживало розчарування, страх та невпевненість у майбутньому. Відчай тепер став частиною реального життя, виражаючи несправедливість та відчуття безвиході. Особливо це проявилось у романтизмі. Прикладом є картина «Пліт Медузи» Теодора Жеріко, яка зображує людей, котрі вижили після корабельної аварії, і продовжують боротися за життя. Їхні вирази облич, пози та світлотінь створюють сильний емоційний ефект, що передає боротьбу між відчаєм і останньою надією [2, с. 119].

Тема відчаю у мистецтві постійно змінювалася, відображаючи дух часу. Спочатку вона була пов'язана з релігійними уявленнями, потім перетворилася на психологічне дослідження людини. У XIX столітті тема відчаю стала особливо актуальною через історичні події, а у подальшому мистецтво продовжило глибше розкривати цю емоцію. Війни, революції та соціальні зміни ще більше загострили увагу до людських почуттів, повертаючи мистецтво до гострих емоцій та екзистенційних питань.

Література:

1. Філософський енциклопедичний словник / НАН України, Ін-т філософії імені Г. С. Сковороди. Київ : Абрис, 2002. 742 с.
2. Демідко О. Історія образотворчого мистецтва та архітектури. Курс лекцій для студентів спеціальності 034 Культурологія. Київ : К-Ліра, 2021. 182 с.
3. Гаврюшенко О. А., Шейко В. М., Кравченко О. В. Історія світової культури : навч. посібник. Київ : Кондор, 2006. 404 с.
4. Побожій С. І. Історія мистецтва : конспект лекцій. Суми : Сумський державний університет, 2021. 70 с

РОЗВИТОК ІНДУСТРІЇ GAMEDEV В УКРАЇНІ: ВІД ЗАРОДЖЕННЯ ДО СУЧАСНОСТІ

Муквич Дар'я Русланівна

*студентка IV курсу факультету графічного дизайну
Київський національний університет технологій та дизайну
м. Київ, Україна*

Розвиток індустрії відеоігор в Україні, як і в більшості країн, розпочинався з діяльності ентузіастів. Фактично, його становлення стало можливим із поширенням персональних комп'ютерів серед населення.

У 1990-х роках в Україні почали з'являтися окремі ініціативи, пов'язані з відеоіграми, проте більшість компаній того періоду займалася не власною розробкою, а адаптацією та перенесенням зарубіжних ігор на локальний ринок. Варто зазначити, що значна частина локалізацій у той час здійснювалася неофіційно, без виплати роялті правовласникам, що було поширеним явищем у пострадянських країнах.

Однією з перших компаній, що асоціюється із зародженням українського геймдеву, є *GSC Game World*. Протягом тривалого часу компанія шукала власний шлях розвитку, однак згодом здобула широку популярність як в Україні, так і на міжнародному рівні завдяки випуску таких проєктів, як *Козаки* та *S.T.A.L.K.E.R.*

Втім, якщо розглядати питання з історичної точки зору, першим комерційним проєктом у сфері розробки відеоігор в Україні можна вважати діяльність компанії *Meridian 93*, заснованої у 1993 році. У 1996 році вона випустила свою першу гру – *Admiral: Sea Battles*. Вона була показана на міжнародних презентаціях та перша отримала локалізацію в інших країнах.

У 2007 році стався випуск першої гри з серії “S.T.A.L.K.E.R.” від *GSC Game World* – “S.T.A.L.K.E.R.: Тінь Чорнобиля”. Проєкт отримав перемогу у таких номінаціях: “IGN's PC Best of E3 2005 Awards”, “PC Gamer Awards 2007” та “GameSpot's Best of 2007 Awards”.

У 2006 році – випуск гри “Метро 2033” від 4A Games. Гра зайняла 5-е місце найпопулярніших ігор, що продавались у Великобританії. До 2012 року було продано 1,5 млн копій. Загальні рейтинги проєкта складають 8-9/10 балів, включаючи іноземні та вітчизняні видання.

У 2011 – 2017 роках відбувся перехід від продуктової діяльності до аутсорсингу. Випуск гри “Метро: Ласт Лайт” від 4A Games. Гра, одна з перших, отримала повну українську локалізацію. У 2013 році гру було

номіновано на “Spike Video Game Awards” у категорії “Найкращий шутер”, а GameSpot заніс її до списку ігор року для Xbox 360. Загальна оцінка складає 8/10 балів. Проект став 6-ою найбільш продаваною роздрібною грою в США за місяць. Заснування компанії Vostok Games, відомої своїм проектом “Survarium”. Перша постапокаліптичне гра жанру MMO.

У 2016 році вийшла гра “Козаки 3” від GSC Game World. Гра отримала середню оцінку 6/10 балів на GameWatcher, GRYOnline.pl та на агрегаторі Metacritic, 10 тис. схвальних рецензій від геймерів на платформі Steam. У 2019 році – випуск гри “Метро: Вихід” від 4A Games. Проект отримав 80/100 балів на усіх ігрових платформах. Гра отримала нагороду “IGN's Best of E3 2017 Awards” в номінаціях “Найкращий шутер та трейлер” та нагороду “35th Golden Joystick Awards 2017” в номінації “Найочікуваніша гра”. Проект офіційно локалізований розробниками.

Станом на 2018 рік 84 % компаній що розробляють відеоігри створюють мобільні ігри для iOS і Android. Аудиторія, яку створюють українські розробники, становить понад 770 млн користувачів. 2019 рік – випуск проекту “The Sinking City” від студії Frogwares, яка збрала середню оцінку на агрегаторі Metacritic 71/100.

У 2022 – 2024 роках відбувся випуск нових ігрових проектів від українських студій, які активно використовують сучасні технології VR та AR, наприклад студія ByOwls з проектом Rival Ride та студія Mirowin з проектом TinShift, які набирають популярність на платформі Steam. Вихід таких проектів як “Sherlock Holmes: Chapter One” та “Sherlock Holmes: The Awakened”. Chapter One отримала винагороду за “Найкращий сюжет” на церемонії “CEECA 2022”, де її також було номіновано за “Візуальний арт”, “Кращий звук” та як “Кращу гру”. Проект також номінували за “Найкращий пригодницький екшн” на “TIGA Awards”, та як “Найкращу пригодницьку франшизу” на NAVGTR Awards. “Awakened” отримала нагороду “The Central & Eastern European Game Awards 2023” в номінації «Найкраща оповідь».

Зростання кількості освітніх програм та курсів з геймдизайну та програмування в Україні. Активне впровадження в більшість проектів української локалізації, включаючи іноземні хіти такі як Darkest Dungeon II, Lords of the Fallen, Sherlock Holmes: The Awakened, Alan Wake 2, Baldur's Gate 3, Cyberpunk 2077.

Значні зміни у розвиток GameDev внесла війна. Крім безпосередньо воєнних дій, вона призвела до низки проблем від зниження попиту на все, що не стосується повсякденного попиту до загальної економічної рецесії.

У сучасних умовах розвитку ігрової індустрії України спостерігається тенденція до зменшення чисельності фахівців у галузі.

Даний процес супроводжується низкою чинників, що впливають на динаміку скорочення персоналу. Аналіз відповідних статистичних даних дозволяє виокремити закономірності та визначити основні причини змін у структурі зайнятості працівників геймдев-компаній.

На основі аналізу кадрової динаміки за період серпень 2023 – серпень 2024 року встановлено, що загальна чисельність працівників індустрії скоротилася на 1584 особи. Особливо значне скорочення спостерігалось в період з серпня 2023 по лютий 2024 року, коли кількість фахівців зменшилася на 1020 осіб (11,8%). Протягом наступних шести місяців (лютий – серпень 2024 року) темпи скорочення знизилися, що виражається у зменшенні персоналу на 564 особи (7,4%). Таким чином, можна констатувати певне уповільнення негативної динаміки у другому півріччі досліджуваного періоду.

Геймдев-компанії, що брали участь в опитуванні, виділяють кілька ключових факторів, що вплинули на зменшення чисельності працівників:

1) помірний розвиток ринку та природна плінність кадрів – цей фактор згадувала приблизно половина опитаних компаній.

2) релокація спеціалістів та їхня легалізація за кордоном – ще один вагомий чинник, що сприяв зменшенню кількості працівників в українських офісах компаній.

Попри загальну тенденцію до скорочення, окремі компанії демонструють зростання чисельності персоналу. Основними причинами такого розвитку подій є:

1) запуск нових проєктів – розширення портфоліо компаній потребує додаткових кадрових ресурсів.

2) диверсифікація діяльності – компанії, що виходять за межі класичних напрямів розробки, потребують нових спеціалістів.

Компанії, де цілкість працівників зросла за пів року, це: VOLMI (+ 44 працівники), RetroStyle Games (+ 27), GSC Game World (+ 20), VG Entertainment (+ 12), Wargaming (+ 10), Ulysses Graphics (+ 5), Pingle Game Studio (+ 1).

Серед компаній, що демонструють позитивну динаміку, три займаються аутсорсинговою діяльністю, одна є гібридною (поєднує аутсорс і власні розробки), а решта зосереджені виключно на створенні власних продуктів.

Попри складнощі, українська ігрова індустрія продовжує розвиватися, інтегруючи новітні технології (VR, AR), розширюючи географію впливу та активно впроваджуючи українську локалізацію в проєкти світового рівня. Це свідчить про значний потенціал та перспективи галузі навіть у кризових умовах.

Література:

1. Відеоігри в Україні. Вікіпедія; вільна енциклопедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D1%96%D0%B4%D0%B5%D0%BE%D1%96%D0%B3%D1%80%D0%B8_%D0%B2_%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%96 (дата звернення: 15.03.2025)
2. Як зароджувалася ігрова індустрія в Україні. UANews URL: https://ua.news.ua/technologies/kak-zarozhdalas-ygrovaaya-yndustrуya-v-ukrayne#google_vignette (дата звернення: 15.03.2025)
3. Топ-25 геймдев-компаній України, серпень 2024. GamedevDou URL: <https://gamedev.dou.ua/articles/top-gamedev-companies-summer-2024/> (дата звернення: 15.03.2025)
4. Топ-25 геймдев-компаній України, лютий 2024. GamedevDou URL: <https://gamedev.dou.ua/articles/top-gamedev-companies-winter-2024/> (дата звернення: 15.03.2025)
5. Українська геймдев-індустрія скоротилась на понад 1000 співробітників за пів року. DevUA URL: <https://dev.ua/news/ukrainskyi-heimdev-zmenshyvsia-1711638716> (дата звернення: 15.03.2025)

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-47>

ОСОБЛИВОСТІ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ

Петухова Тетяна Анатоліївна

кандидат педагогічних наук, доцент,

завідувач кафедри дизайну

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Наукові дослідження є важливою складовою частиною підготовки майбутніх дизайнерів, оскільки вони допомагають сформуванню у студентів не лише професійні навички, але й здатність до самостійного аналізу та синтезу інформації, що є необхідним для творчої та інноваційної діяльності в сучасному світі дизайну. В умовах швидкого розвитку технологій та зміни тенденцій у сфері дизайну, наукові дослідження мають стати основою для формування новітніх концепцій, які відповідають вимогам часу.

Однією з основних особливостей наукових досліджень у процесі підготовки майбутніх дизайнерів є необхідність інтеграції теоретичних

знань із практичними аспектами роботи в професії. Як зазначає український дослідник Олена Литвиненко, наукове дослідження для дизайнерів має на меті не лише теоретичне осмислення проблеми, але й практичне застосування отриманих результатів у створенні нових дизайнерських рішень [4]. Це дозволяє студентам не тільки розвивати свої креативні здібності, а й поглиблювати розуміння функціональних аспектів дизайну, таких як ергономіка, комунікаційні процеси та естетичні вимоги.

Важливим аспектом є те, що наукові дослідження у дизайні не обмежуються лише створенням графічних матеріалів, але й включають вивчення впливу дизайну на соціокультурні процеси, економіку, навколишнє середовище та технологічні інновації. Згідно з дослідженнями Тетяни Кравченко, сучасний дизайнер повинен не лише вміти створювати естетичні продукти, але й усвідомлювати їхній вплив на суспільство та навколишнє середовище [3].

У процесі підготовки майбутніх дизайнерів використовуються різноманітні методи наукових досліджень, які дозволяють глибше розуміти процеси створення дизайну та його взаємодію з іншими сферами діяльності. Одним із таких методів є експериментальний, який дозволяє проводити дослідження нових дизайнерських рішень і оцінювати їх ефективність. Дослідженням цього методу в контексті дизайну займається український автор Микола Семенов, який вказує на важливість застосування експериментальних методів для вивчення інноваційних технік і підходів у графічному та промисловому дизайні [5].

Особливо важливим є також використання методів контент-аналізу, які дозволяють вивчати візуальні комунікації в різних культурних контекстах. Це є необхідним для розробки дизайну, який би відповідав потребам різних соціальних груп і культурних традицій. Як зазначає Оксана Гнатенко, контент-аналіз в дизайні сприяє глибшому розумінню аудиторії та її вимог до візуальних матеріалів [2].

Одним із головних завдань наукових досліджень є розвиток інноваційних рішень у дизайні, що відповідають сучасним тенденціям і технологічним викликам. Наприклад, дослідження в сфері взаємодії дизайну та технологій дозволяють створювати нові, більш функціональні та інтерактивні продукти. Український дизайнер і науковець Ірина Бондаренко зазначає, що дослідження в галузі дизайну повинні сприяти інтеграції нових технологій, таких як штучний інтелект і доповнена реальність, у процес створення візуальних рішень, що значно розширює межі дизайнерської практики [1].

Крім того, наукові дослідження є важливим інструментом для створення нового виду дизайну, що орієнтується на сталість та етичні принципи. Як зазначає Вікторія Тищенко, сучасні дизайнерські дослідження повинні включати в себе елементи соціальної

відповідальності, де важливу роль відіграє екологічний підхід до створення продукції та використання екологічно чистих матеріалів [6].

Наукові дослідження у процесі підготовки майбутніх дизайнерів є необхідною умовою для розвитку інноваційних та ефективних дизайнерських рішень, що відповідають вимогам сучасного світу. Вони дозволяють не лише розвивати теоретичні знання, але й здобувати практичний досвід у вирішенні складних завдань, що постають перед дизайнерами в умовах постійних змін і розвитку технологій. Використання різноманітних методів наукових досліджень, таких як експериментальний метод, контент-аналіз та інтеграція новітніх технологій, є ключем до створення інноваційного та соціально відповідального дизайну.

Література:

1. Бондаренко І. Інноваційні технології в дизайні: штучний інтелект і доповнена реальність. Київ: Інтелект, 2020. 240 с.
2. Гнатенко О. Методи контент-аналізу в дизайні: візуальна комунікація і культура. Львів: Видавничий дім, 2022. 220 с.
3. Кравченко Т. Вплив дизайну на соціокультурні процеси та економіку. Харків: Графіка, 2021. 210 с.
4. Литвиненко О. Наукові дослідження у підготовці дизайнерів: інтеграція теорії і практики. Київ: Дизайн-прес, 2020. 250 с.
5. Семенов М. Експериментальні методи у дослідженнях у сфері дизайну. Одеса: Наукова думка, 2019. 180 с.
6. Тищенко В. Екологічний дизайн: науковий підхід до сталості в творчості. Черкаси: Екопринт, 2021. 230 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-48>

ІСТОРІЯ ДИЗАЙНУ ТА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ ДИЗАЙНЕРІВ: ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА АКТУАЛЬНІ ТРЕНДИ

Рябінова Ірина Михайлівна

викладач кафедри дизайну

Міжнародний гуманітарний університет

м. Одеса, Україна

Критичне мислення є одним із основних елементів професійної підготовки майбутніх дизайнерів, оскільки дозволяє їм не лише засвоювати теоретичні знання, але й застосовувати їх у реальних умовах,

адаптуючи до постійно змінюваного середовища. Вивчення історії дизайну відіграє важливу роль у розвитку цього важливого навичку, оскільки дає студентам можливість аналізувати та інтерпретувати різні етапи розвитку дизайну, його соціокультурні впливи та трансформації.

Історія дизайну не є лише набором фактів і дат, а радше живою дисципліною, що вимагає глибокого осмислення і розуміння контексту, в якому виникали ті чи інші дизайнерські рішення. За словами Олександра Семенова, історія дизайну повинна бути інтегрована в освітній процес таким чином, щоб студенти мали можливість не тільки вивчати її як набір готових ідей, а й формулювати власні судження щодо того, чому ті чи інші дизайнерські концепції стали популярними, як вони впливали на суспільство, і які уроки можна взяти з минулого для майбутніх проектів [2].

Українські дослідники підкреслюють важливість розвитку аналітичного підходу до вивчення історії дизайну. Вікторія Ковальова зазначає, що для того, щоб студентам було легше засвоїти матеріал, необхідно сформувати у них здатність до критичного осмислення та аналізу, а також до розуміння соціально-культурних процесів, що впливають на розвиток дизайну [1]. Вивчення історії допомагає студентам осмислити важливі етапи в розвитку дизайнерської практики, визначити їхню актуальність у сучасному контексті та сприяє формуванню креативних підходів у професійній діяльності.

Для формування критичного мислення у майбутніх дизайнерів важливо використовувати інтерактивні методи навчання, що стимулюють обговорення та аналіз. Ось кілька з таких методів:

1. Метод дискусії та дебатів передбачає дискусійні формати на заняттях з історії дизайну для обговорення студентами питань про різні стилі, течії та дизайн-концепції, порівнювати їх і знаходити логічні взаємозв'язки між історичними подіями та дизайнерськими рішеннями. Це дозволяє розвивати не тільки критичне мислення, але й комунікативні навички.

2. Метод аналізу реальних прикладів застосовується для обговорення конкретних дизайнерських проектів, як стародавніх, так і сучасних, для аналізу їхніх елементів і контексту створення дозволяє студентам розвивати здатність до глибокого аналізу. Враховуючи різноманітність дизайнерських напрямів, студенти повинні не тільки вивчати їхні характеристики, а й оцінювати їхній вплив на культуру та суспільство.

3. Метод «кейсові дослідження» спрямований на аналіз реальних кейсів з історії дизайну і надає студентам можливість не тільки дізнатися про конкретні дизайнерські рішення, але й оцінити їх ефективність та довговічність у різних культурних і соціальних умовах. Такі

дослідження сприяють розвитку здатності до критичного аналізу та прогнозування майбутніх трендів у дизайні.

Критичне мислення є важливим для професійного зростання дизайнера. Вміння аналізувати, оцінювати та інтерпретувати різні дизайнерські концепції, впливи та тенденції є невід'ємною частиною творчого процесу. Олена Федорова, дослідник у галузі педагогіки дизайну, стверджує, що розвиток критичного мислення допомагає студентам не тільки оцінювати та інтерпретувати існуючі дизайнерські рішення, але й створювати нові концепти, враховуючи уроки з минулого та сучасного [3].

Також важливим є те, що критичне мислення допомагає студентам бути більш свідомими та етичними в своїй практиці. Враховуючи етичні, соціальні та культурні аспекти, студенти здатні створювати не лише візуально привабливі, але й соціально відповідальні дизайнерські проекти.

Формування критичного мислення у майбутніх дизайнерів є важливою складовою їх професійної підготовки, особливо під час вивчення історії дизайну. Інтеграція методів, що сприяють розвитку аналітичних і критичних навичок, таких як дискусії, аналіз прикладів і кейсів, дає студентам можливість глибше осмислювати зміни в дизайнерській практиці та робити усвідомлений внесок у її подальший розвиток. Таким чином, історія дизайну стає не лише теоретичним матеріалом, а й інструментом для формування професіоналів, здатних критично мислити та створювати інноваційні, етичні й ефективні дизайнерські рішення.

Література:

1. Ковальова В. Аналіз історії дизайну як інструмент розвитку критичного мислення. Харків: Графіка, 2019. 210 с.
2. Семенов О. Історія дизайну та її роль у формуванні професійних навичок. Київ: Дизайн-прес, 2020. 240 с.
3. Федорова О. Критичне мислення в освіті дизайну: теорія та практика. Львів: Арт-Дизайн, 2021. 220 с.

РОЗРОБКА ТА ВПРОВАДЖЕННЯ ПРОГРАМИ З АНІМАЦІЇ В КОНТЕКСТІ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ НА ФАКУЛЬТЕТІ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА ТА ДИЗАЙНУ

Сімак Анна Іванівна

*кандидат мистецтвознавства, професор,
декан факультету мистецтва і дизайну*

*Державний педагогічний університет імені Іоана Крянге
м. Кишинів, Молдова*

Анімація є невід'ємною частиною сучасних креативних індустрій, охоплюючи такі сфери, як кінематограф, рекламу, відеоігри, освіту та цифровий маркетинг. Включення анімаційних дисциплін у навчальні програми факультетів образотворчого мистецтва та дизайну є важливим кроком у підготовці студентів до вимог сучасного ринку праці. Розвиток цифрових технологій вимагає адаптації освітніх підходів та впровадження інноваційних методик викладання анімації.

Метою даної роботи є аналіз процесу розробки та впровадження навчальної програми з анімації у контексті креативних індустрій, визначення її основних компонентів та перспектив розвитку.

Сучасна анімація є потужним інструментом у візуальній комунікації. Як зазначає Дж. Лассетер [2], анімація дозволяє створювати захопливі візуальні історії, що впливають на емоції глядачів і формують культурний дискурс. У європейських дослідженнях Г. Фернісс [1] підкреслюється важливість поєднання традиційної художньої майстерності з цифровими технологіями. В Україні ж анімація розвивається як частина культурної ідентичності, що відображає національні традиції та сучасні тренди К. Барабаш [6].

У США за визначенням П. Веллс [5], анімація активно використовується в освітніх іграх та інноваційних медіапроектах, тоді як європейські країни орієнтуються на авторське кіно та експериментальні техніки. За словами О. Лісового, в Україні, з огляду на стрімкий розвиток ІТ-сектора, зростає потреба у фахівцях з цифрової анімації та 3D-моделювання [7].

Розробка навчальної програми базується на аналізі сучасних освітніх стандартів і потреб анімаційної індустрії. Основні принципи побудови такої програми включають:

- поєднання теоретичних та практичних дисциплін;

- впровадження міждисциплінарного підходу за формулою «анімація + графічний дизайн + програмування»;
- інтеграцію новітніх цифрових технологій Motion Capture, VR/AR;
- співпрацю з анімаційними студіями та участь студентів у реальних проєктах.

Навчальна програма включає такі основні курси:

- Основи анімації із використанням традиційної та цифрової техніки, принципів руху.
- 3D-анімація та моделювання із застосуванням програм Maya, Blender, ZBrush.
- Сторітелінг та сценарна майстерність.
- Візуальні ефекти та інтерактивна анімація.
- Комерційна анімація та відеопродакшн.
- Інтерактивна анімація для VR/AR-додатків.

Для підготовки конкурентоспроможних аніматорів важливо використовувати сучасні педагогічні підходи:

- проєктне навчання передбачає, що студенти працюють над реальними замовленнями або власними стартапами, що підвищує їхню мотивацію [4];
- гейміфікація освітнього процесу із застосуванням елементів ігрового дизайну для засвоєння складних технічних аспектів анімації;
- колаборація з індустрією із стажуванням у провідних анімаційних студіях України та Європи за моделлю співпраці Pixar та університетів США [3];
- дистанційне та змішане навчання із використанням онлайн-платформ для викладання практичних дисциплін, зокрема, Coursera, Udemu, ArtStation.

Значна увага приділяється практичному застосуванню знань, зокрема створенню анімаційних продуктів для реклами, кіно, комп’ютерних ігор, інтерактивних медіа. Одним із важливих аспектів є розвиток міжнародного співробітництва, що надає студентам можливість брати участь у таких фестивалях як Annecy International Animation Festival, AnimaFest Zagreb та отримувати грантову підтримку для реалізації власних проєктів.

Перспективи розвитку навчальної програми ми вбачаємо у розширенні співпраці з міжнародними освітніми установами, впровадженні штучного інтелекту в процеси анімації (анімовані нейромережі), розвитку анімації в освіті та науці через створення навчальних відео для шкіл і університетів.

Розробка та впровадження освітньої програми з анімації на факультеті образотворчого мистецтва та дизайну є важливим етапом у підготовці майбутніх фахівців креативних індустрій. Використання сучасних цифрових технологій, інтеграція нових методів викладання та

розвиток міжнародної співпраці сприяють підвищенню якості навчання та створенню конкурентоспроможних аніматорів. Подальші дослідження у цій сфері можуть бути спрямовані на адаптацію освітніх програм до новітніх тенденцій глобального ринку анімації.

Література:

1. Lasseter J. Principles of Animation: The Illusion of Life. Disney Animation Studies, 2021. 250 p.
2. Furniss G. The Animation Bible: A Practical Guide to the Art of Animating from Flipbooks to Flash. Thames & Hudson, 2018. 320 p.
3. Барабаш К. Розвиток анімації в Україні: від традицій до цифрових технологій. Київ: Видавництво ЛНУ, 2022. 215 с.
4. Wells P. Understanding Animation. Routledge, 2017. 288 p.
5. Лісовий О. Сучасні тенденції розвитку анімаційної індустрії в Україні. Наукові записки НТУУ. 2021. №15. С. 112-125.
6. Thomas B. Animation: From Pencils to Pixels. Focal Press, 2020. 304 p.
7. Pixar University and the Future of Animation Training. Harvard Business Review. 2019. №7. С. 58-65.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-50>

ПРОЄКТУВАННЯ ФІРМОВОГО СТИЛЮ: СУЧАСНІ НАПРЯМКИ У ДИЗАЙНЕРСЬКІЙ ПРАКТИЦІ

Токарєв Олександр Віталійович

*Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри дизайну
Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

У сучасному світі фірмовий стиль є не лише візуальним обличчям бренду, але й важливим інструментом для формування іміджу компанії, її позиціонування на ринку та взаємодії з потенційними клієнтами. Проектування фірмового стилю стало однією з найбільш значущих практик у сфері графічного дизайну, що потребує глибокого розуміння не лише графічних елементів, але й загальної стратегії бренду.

Однією з основних тенденцій в проектуванні фірмового стилю є орієнтація на гнучкість та адаптивність дизайну. Це дозволяє брендам зберігати єдність візуальної комунікації, але при цьому адаптувати свою ідентичність під різні платформи та контексти. За словами українського

дослідника Ольги Дмитрієвої, адаптація корпоративного стилю до сучасних умов не повинна обмежуватись лише стандартними елементами, такими як логотип чи кольорова палітра, а включати також інтерактивні й мультимедійні компоненти, що підвищують ефективність взаємодії з аудиторією [1].

У європейському контексті важливою є тенденція до використання мінімалізму та простоти в дизайні фірмового стилю. Відповідно до досліджень німецького дизайнера Ганса Шміта, простота форм та кольорів дозволяє брендам створювати більш запам'ятовувані та легкі для сприйняття візуальні образи. Він зазначає, що найуспішніші бренди XXI століття, такі як Apple або Google, орієнтуються на чіткість і лаконічність у своїх візуальних компонентах [4]. Також, в рамках європейської традиції дизайну, значну увагу приділяється екоорієнтованим рішенням у створенні фірмового стилю, де акцент ставиться на сталість та екологічність використаних матеріалів.

В американській дизайнерській практиці помітною є тенденція до інтеграції технологічних інновацій у фірмовий стиль. Як зазначає американський дизайнер Річард Лоусон, сучасні технології дозволяють брендам створювати інтерактивні елементи фірмового стилю, що сприяють глибшій взаємодії з аудиторією, наприклад, через використання доповненої реальності чи інтерактивних мобільних додатків [2]. Впровадження технологій відкриває нові можливості для створення унікальних брендних досвідів, що дозволяють значно підвищити ефективність маркетингових кампаній.

Серед найбільших викликів у проектуванні фірмового стилю є потреба в постійній адаптації до змінюваних умов ринку та культурних контекстів. Важливим аспектом є інтеграція національних та культурних особливостей у глобальний дизайн. В Україні, наприклад, спостерігається тренд на повернення до національних символів та традицій у брендванні, що сприяє не лише підвищенню локальної ідентичності, але й посиленню конкурентоспроможності на міжнародному ринку [3].

Для успішного проектування фірмового стилю важливо також враховувати соціокультурні тренди та прагнення до інклюзивності. Сучасні бренди часто використовують візуальні образи, які відповідають принципам соціальної відповідальності та інклюзивності, що забезпечує ширшу ідентифікацію бренду з різноманітними аудиторіями.

Проектування фірмового стилю є складним і багатогранним процесом, який вимагає інтеграції сучасних дизайнерських тенденцій, технологічних інновацій та глибокого розуміння культурних та соціальних контекстів. Українські, європейські та американські автори наголошують на важливості гнучкості, простоти та інтерактивності у

створенні корпоративних образів. Це дозволяє брендам не тільки залишатись конкурентоспроможними на ринку, але й бути соціально відповідальними та орієнтованими на різноманітні культурні та технологічні аспекти.

Література:

1. Дмитрієва О. Корпоративний стиль в умовах цифровізації: нові підходи в дизайні. Київ: Дизайн-прес, 2021. 215 с.
2. Лоусон Р. Технології в дизайні фірмового стилю: інтерактивність та доповнена реальність. Нью-Йорк: Graphica Press, 2022. 248 с.
3. Скорина А. Національні елементи в сучасному брендунанні. Київ: Графіка, 2019. 210 с.
4. Шміт Г. Мінімалізм у фірмовому стилі: історія та практика. Берлін: Дизайн Verlag, 2020. 185 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-51>

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ПОЛІГРАФІЧНОГО ВИРОБНИЦТВА В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДИЗАЙНЕРА

Ямроз Леонід Станіславович

*старший викладач кафедри дизайну
Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

Сучасне поліграфічне виробництво переживає етап значних трансформацій завдяки інтеграції новітніх технологій, які суттєво змінюють підходи до виготовлення друкованої продукції. Інновації в поліграфії створюють нові можливості для дизайнерів, дозволяючи їм не лише реалізувати креативні ідеї, але й оптимізувати процеси виготовлення та підвищити якість кінцевого продукту.

Однією з основних тенденцій у розвитку сучасних поліграфічних технологій є впровадження цифрового друку. Як зазначає український дослідник Ірина Ковальчук, цифровий друк дозволяє значно знизити витрати на виробництво малих тиражів, що є важливим для дизайнерів, які працюють над індивідуальними проектами або обмеженими серіями продукції. Ця технологія забезпечує високу швидкість виготовлення, можливість персоналізації та гнучкість в налаштуваннях кольору та якості зображень, що стає значною перевагою в порівнянні з традиційними методами [2].

Не менш важливим є розвиток 3D-друку, який відкриває нові горизонти для дизайнерів, дозволяючи створювати унікальні тривимірні об'єкти, прототипи та навіть матеріали для архітектурного та продуктового дизайну. Як зауважує Олександр Трофименко, технологія 3D-друку дає можливість отримати продукцію з високим рівнем деталізації та унікальними текстурами, що раніше було неможливо досягти за допомогою традиційних методів [4].

Важливим аспектом сучасних технологій є впровадження спеціалізованого програмного забезпечення для автоматизації процесів дизайну та виготовлення продукції. Сучасні програми для графічного дизайну, такі як Adobe Illustrator, CorelDRAW, або спеціалізовані програмні продукти для підготовки до друку (наприклад, Preps або Rampage), дозволяють дизайнерам знижувати ризики помилок при підготовці файлів до друку, а також створювати складні композиції з використанням різних шрифтів, кольорів і графічних елементів. Важливим є й впровадження систем управління виробництвом, що оптимізують процеси та знижують витрати на матеріали і час.

Програмне забезпечення дозволяє значно підвищити точність кольоропередачі завдяки використанню технологій, таких як кольорова калібровка або створення профілів кольору, що дає можливість досягати високої відповідності між екранним зображенням і кінцевим результатом на папері. Віталій Дорошенко у своїй роботі зазначає, що саме це є однією з найбільших переваг сучасних поліграфічних технологій у порівнянні з традиційними методами, де процеси кольоропередачі часто мали значні обмеження [1].

Сучасні поліграфічні технології також орієнтуються на екологічну стійкість, що стає важливим чинником у діяльності дизайнерів. Використання екологічно чистих матеріалів, переробленого паперу та інноваційних фарб, що не містять токсичних елементів, відповідає світовим трендам сталого розвитку. Як зазначає Валерія Мельник, адаптація поліграфічних процесів до екологічних стандартів дозволяє брендам підвищувати свою соціальну відповідальність і впливати на споживацький вибір [3].

Також важливими є інновації в галузі упаковки, де активно застосовуються матеріали, що підлягають вторинній переробці, а також еко-друк, який дозволяє використовувати менше хімічних компонентів і знижувати негативний вплив на навколишнє середовище. У цьому контексті дизайнер має не лише креативно підходити до оформлення продукції, але й враховувати вплив свого вибору на довкілля.

Сучасні технології поліграфічного виробництва значно розширюють можливості професійної діяльності дизайнера, дозволяючи створювати більш якісну, інноваційну та екологічно відповідальну продукцію. Інтеграція цифрового друку, 3D-друку, автоматизація виробничих

процесів та використання екологічних матеріалів відкривають нові горизонти для дизайнерів, дозволяючи їм реалізувати складні ідеї та досягати високого рівня якості. Технологічні нововведення вимагають від дизайнерів постійного вдосконалення своїх навичок і знань, що є важливою складовою їхньої професійної діяльності.

Література:

1. Ковальчук І. Цифрові технології в поліграфії: нові можливості для дизайнерів. Київ: Наукова думка, 2020. 240 с.
2. Трофименко О. 3D-друк у поліграфії: майбутнє чи реальність? Харків: Графіка, 2021. 198 с.
3. Дорошенко В. Інновації у поліграфічному виробництві: програмне забезпечення та автоматизація процесів. Львів: Видавництво «Модерн», 2022. 210 с.
4. Мельник В. Екологічні тенденції в поліграфії: сталий розвиток у дизайні. Одеса: Екологія, 2021. 180 с.

СЕКЦІЯ 8. АУДІОВІЗУАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА ВИРОБНИЦТВО В СУЧАСНИХ ТВОРЧИХ ТА НАУКОВИХ ВИМІРАХ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-52>

ТРАНСФОРМАЦІЯ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ПІД ВПЛИВОМ ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ

Антіпіна Інна Олександрівна

докторка філософії,

*викладачка кафедри теорії та історії культури, начальниця
науково-інформаційного відділу*

*Центр музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
м. Київ, Україна*

Штучний інтелект (ШІ) у ХХІ столітті став однією з ключових технологій, що впливають на різні сфери людської діяльності, включаючи мистецтво. Музична творчість, яка традиційно вважалася винятково людською прерогативою, зазнає значних змін завдяки інтеграції ШІ. Ця доповідь розглядає, як штучний інтелект трансформує процес створення музики, відкриває нові можливості для композиторів і виконавців, а також викликає етичні та творчі дискусії. Інформація базується на відкритих наукових джерелах, що дозволяють простежити еволюцію цього явища.

Використання технологій у музиці не є новим явищем. Ще в 1950-х роках композитори, такі як Янніс Ксенакіс, експериментували з алгоритмами для створення композицій, використовуючи ранні обчислювальні машини. Проте справжній прорив стався з появою штучного інтелекту, заснованого на машинному навчанні та нейронних мережах. У 1990-х роках Девід Коуп створив систему ЕМІ (*Experiments in Musical Intelligence*), яка аналізувала твори класичних композиторів, таких як Бах і Моцарт, і генерувала музику в їхньому стилі. Сьогодні ж такі проекти, як *AIVA (Artificial Intelligence Virtual Artist)*, *MuseNet* від *OpenAI* та *Amper Music*, демонструють, як ШІ може створювати оригінальні композиції в різних жанрах – від класики до поп-музики.

ШІ у музиці базується на обробці великих обсягів даних. Деякі нейронні мережі, зокрема рекурентні (*RNN*) або трансформери, аналізують музичні партитури, аудіозаписи та патерни, щоб "навчитися" принципам гармонії, ритму й мелодії. Наприклад, *MuseNet* використовує

архітектуру трансформерів, подібну до тієї, що застосовується в мовних моделях, таких як *GPT*, для передбачення наступних нот у послідовності. Цей підхід дозволяє ШІ не лише імітувати існуючі стилі, але й створювати нові комбінації, змішуючи, скажімо, джаз із електронною музикою.

Інший важливий алгоритм – генеративно-змагальні мережі (*GAN*), які складаються з двох частин: генератора, що створює музику, і дискримінатора, що оцінює її якість. Такі системи здатні "еволюціонувати", покращуючи результати з кожною ітерацією. Наприклад, проєкт *Google Magenta* застосовує подібні технології для створення унікальних мелодій, які можуть бути адаптовані під потреби користувача.

ШІ дедалі частіше виступає як інструмент для музикантів. Наприклад, британська співачка Тарін Саузерн співпрацювала з *Amper Music* для створення альбому "I AM AI" (2018), де ШІ генерував базові мелодії, які потім допрацьовувалися людиною. Це дозволяє прискорити процес написання музики та експериментувати з ідеями, які людина могла б не врахувати.

Завдяки платформам із відкритим кодом, таким як *Jukebox* від *OpenAI*, навіть люди без музичної освіти можуть створювати композиції, задаючи параметри жанру, настрою чи інструментів. Це демократизує творчість, роблячи її доступною ширшій аудиторії.

ШІ також використовується для відновлення втрачених творів. У 2019 році *Huawei* застосувала ШІ для завершення незакінченої Симфонії №8 Франца Шуберта, аналізуючи його попередні роботи та стиль. Такі проєкти показують потенціал технологій у збереженні культурної спадщини.

Переваги ШІ у музиці очевидні: підвищення продуктивності, нові творчі горизонти та можливість працювати з величезними обсягами даних. Проте є й виклики:

– Питання авторського права досі залишається відкритим. Станом на березень 2025 року поки що жодна країна світу не має відповідних законодавчих актів, які б регулювали це питання. Хто є автором музики, створеної ШІ – людина, яка задала параметри, чи розробник алгоритму? Законодавство поки не має чіткої відповіді.

– Важливим залишається питання емоційної складової. Критики стверджують, що ШІ не може передати справжні людські емоції, адже він лише імітує патерни, а не переживає їх. Дослідження показують, що слухачі іноді не відрізняють музику ШІ від людської, але питання глибини залишається відкритим.

– Існує побоювання, що ШІ може витіснити композиторів із комерційної індустрії, особливо в таких сферах, як створення фонових музики для реклами чи відеоігор.

Інтеграція ШІ в музику викликає етичні дискусії. Чи є музика, створена машиною, справжнім мистецтвом? Сучасні філософи, такі як Маркус де Сейтуа у книзі "Код творчості" (2019), зазначають, що ШІ розширює межі творчості, але не замінює людську інтуїцію та унікальність. Водночас культурологи хвилюються, що масове використання ШІ може призвести до гомогенізації музики, коли алгоритми надаватимуть перевагу популярним патернам, ігноруючи менш відомі традиції.

У майбутньому ШІ може стати не лише інструментом, а й повноцінним творчим партнером. Розробки в галузі генеративного ШІ, такі як створення музики в реальному часі на основі емоцій слухача (використовуючи біометричні дані), уже тестуються. Наприклад, проєкт "Brain.fm" використовує ШІ для створення музики, що впливає на когнітивні стани, як-от концентрація чи релаксація. Крім того, інтеграція ШІ з віртуальною реальністю може призвести до появи інтерактивних музичних досвідів, де слухач сам впливає на композицію.

Штучний інтелект трансформує музичну творчість, надаючи нові інструменти, розширюючи доступність і кидаючи виклик традиційним уявленням про мистецтво. Він не замінює людину, а доповнює її, відкриваючи простір для співпраці та інновацій. Проте для повноцінного використання його потенціалу необхідно вирішити етичні, юридичні та культурні питання. Як зазначає Девід Коуп, "ШІ – це дзеркало, яке відображає наші власні творчі здібності"[4]. Таким чином, майбутнє музики залежатиме від того, як ми спрямуємо цю технологію – на створення нового чи повторення старого.

Література:

1. Cassie Tarakajian. Magenta Studio 2.0. *Magenta tensorflow*: веб сайт. URL: <https://magenta.tensorflow.org>. (дата звернення: 11.03.2025.)
2. François Pachet, Pablo Gervás, Andrea Passerini, Mirko Degli Esposti. *Computational synthesis and creative systems*. Нью-Йорк : Springer, 2020. С. 1–340.
3. Дю Сотуа, М. Код творчості: як штучний інтелект вчиться писати, малювати і думати. Лондон : HarperCollins, 2019. – 336 с.
4. Коуп, Д. Віртуальна музика: комп'ютерний синтез музичного стилю. Кембридж : MIT Press, 2001. 256 с.

РОЗВИТОК КІНОФЕСТИВАЛІВ ЯК ЧАСТИНА КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ

Рувинов Леон Романович

*студент I курсу магістратури факультет мистецтва та дизайну
Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

У сучасному світі культурна дипломатія відіграє важливу роль у міжнародних відносинах, сприяючи розвитку міжкультурного діалогу та взаєморозуміння. Одним із найефективніших інструментів культурної дипломатії є кінофестивалі. Вони створюють платформу для презентації національних кінематографій, обміну досвідом та просування культурних цінностей на міжнародному рівні. Ця робота аналізує роль кінофестивалів у розвитку культурної дипломатії, їхню еволюцію та вплив на міжнародну спільноту.

Кінофестивалі виконують функцію "м'якої сили", допомагаючи країнам формувати позитивний імідж у світі. Вони забезпечують майданчик для обговорення важливих соціальних, політичних і культурних питань. Згідно з дослідженнями культурологів, кіно є одним із найвпливовіших засобів комунікації, оскільки поєднує візуальні, аудіальні та нарративні елементи, які сприяють ефективному донесенню повідомлення [1, с. 12].

Перший міжнародний кінофестиваль було проведено у Венеції у 1932 році, і з того часу такі події стали невід'ємною частиною культурного життя багатьох країн. Найвідомішими світовими кінофестивалями є Каннський, Берлінський, Венеціанський, Санденс, Торонто та інші. Їхня головна мета – не лише нагородження найкращих фільмів, а й розвиток міжнародних культурних зв'язків [2, с. 45].

З розвитком цифрових технологій кінофестивалі адаптувалися до нових реалій. Наприклад, багато фестивалів перейшли на онлайн-формат під час пандемії COVID-19, що дозволило значно розширити їхню аудиторію та залучити глядачів з усього світу.

Україна також активно використовує кінофестивалі для представлення своєї культури на міжнародній арені. Найвідомішими є Одеський міжнародний кінофестиваль, Київський міжнародний кінофестиваль "Молодість" та Docudays UA. Вони сприяють популяризації українського кінематографа, привертають увагу до соціально важливих питань та залучають іноземних кінематографістів.

Документальне кіно стало важливим інструментом культурної дипломатії України, особливо після 2014 року. Документальні фільми про війну на Донбасі та культурні зміни в країні отримали широке міжнародне визнання і сприяли поширенню інформації про ситуацію в Україні [3, с. 92].

Кінофестивалі можуть відігравати значну роль у дипломатичних відносинах між країнами. Наприклад, Китай активно використовує кінофестивалі як частину своєї стратегії "м'якої сили", організовуючи фестивалі китайського кіно в різних країнах світу [4, с. 10].

Європейські країни також застосовують культурну дипломатію через кінематограф. Берлінський кінофестиваль часто включає фільми, які висвітлюють проблеми прав людини та соціальної справедливості, що сприяє міжнародному діалогу на ці теми.

Кінофестивалі є важливим елементом культурної дипломатії, оскільки вони сприяють міжнародному культурному обміну, формуванню позитивного іміджу держави та зміцненню міжкультурних зв'язків. У майбутньому роль кінофестивалів у культурній дипломатії лише зростатиме, особливо з урахуванням розвитку цифрових технологій та глобалізації культурного простору.

Література:

1. Комар Р.О., Солових Є.М. Кінофестиваль як інструмент «м'якої сили» культурної дипломатії у міжнародних відносинах. ResearchGate, 2021. URL: <https://www.researchgate.net/publication/357040637>
2. Базен А. «Що таке кіно?» Каліфорнійський університетський прес, 2004. 312 с.
3. Литвинов С. «Документальне кіно як інструмент культурної дипломатії». Журнал «Українська дипломатія», 2023. URL: https://ud.gdip.com.ua/wp-content/uploads/2023/12/75_2023.pdf
4. «Публічна дипломатія Китаю». Civil Diplomacy, 2022. 10 с URL: <https://civildiplomat.com/analytic/publiczna-diplomatiya-kitayu>

РОЛЬ І ФУНКЦІЯ РЕЖИСЕРА В СИСТЕМІ ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Тоцька Олена Володимирівна

*викладач кафедри кіно і телебачення
Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

Телевізійне мистецтво постає комплексним аудіовізуальним феноменом, котрий інтегрує множинні практики виробництва, серед яких режисерська діяльність становить фундаментальну основу. Режисер телебачення увиразнюється ключовою постаттю телевізійного процесу, здійснюючи комплексний вплив на формування телевізійного продукту від концептуальної розробки до фінальної реалізації. Сутність режисерської діяльності відзначається поліфункціональною специфікою, постаючи водночас і організаційно-адміністративною працею, й художньо-естетичною творчістю. Режисер бере на себе первинну відповідальність за кристалізацію художнього задуму та втілення авторської ідеї, артикулюючи творчий задум через наявний технологічний інструментарій, з урахуванням економічних обставин та культурного контексту функціонування телевізійного продукту.

Структурно-функціональний аналіз режисерської практики в телевізійному просторі дозволяє виокремити множинні ролі режисера: драматурга, який трансформує сценарний матеріал у візуальну форму, психолога, котрий працює з акторськими особистостями або телевізійними ведучими, організатора зйомкового процесу, що координує діяльність усіх технічних підрозділів, візуального митця, який формує естетичну концепцію проєкту, педагога, який розкриває потенціал творчої групи.

Усталена в теорії аудіовізуальних мистецтв теза стверджує, що «чистота досягається не спрощенням, а осмисленням множинностей», підкреслюючи фундаментальну складність режисерської діяльності в аудіовізуальному просторі [3, с. 64]. Істинність даного твердження верифікується практикою телевізійного виробництва, де режисер виступає інтегратором різноспрямованих творчих енергій та технологічних можливостей.

Методологічний арсенал телережисера охоплює широкий діапазон художніх прийомів та технічних рішень. Композиційна організація кадру, світлове та кольорове рішення, звукове оформлення, монтажна структура, операторська стилістика, сценографія – перелічені елементи підпорядковуються режисерському баченню та слугують втіленню

загальної концепції телевізійного продукту [2, с. 193]. Використання режисерських засобів обумовлюється жанрово-форматною специфікою: інформаційні програми вимагають лаконічних візуальних рішень та чіткої структуризації, розважальні формати потребують динамічності та видовищності, документальні проекти орієнтовані на автентичність відображення реальності, драматичний контент передбачає розвинену наративну структуру та психологічну глибину.

Режисерська практика в телевізійному просторі демонструє діалектичну єдність мистецької індивідуальності та форматних стандартів. Телевізійний режисер перебуває під впливом інституційного контексту телеканалу, для якого створюється продукт, та існуючих у телевізійній індустрії стилістичних тенденцій. Водночас саме неповторний режисерський почерк, авторська оптика та індивідуальні творчі рішення становлять основу інноваційності та конкурентоспроможності телевізійного твору. [1, с. 249].

Працюючи за режисерським пультом, режисер через систему зв'язку керує діяльністю творчих і технічних працівників, контролює фактичний хронометраж окремих етапів та загальної тривалості програми і рекламних матеріалів. Разом з редактором режисер працює над підготовкою програми, визначаючи необхідні виражальні і технічні засоби, найліпші шляхи реалізації сценарної основи програми, при потребі проводить позастудійні зйомки, монтує позастудійні відеоматеріали, готуючи їх до ефіру. Технологічно робота режисера телебачення починається із затвердження теми майбутньої програми, отримання від головного режисера завдання на створення програми на основі сценарію, сценарного плану, або просто плану оперативних зйомок, за які відповідає редактор. Режисер входить до складу творчої групи, яка ще включає редактора та ведучого оператора. Інші працівники або включаються в творчо-виробничу групу відповідно до складності роботи, або працюють з нею за графіком. Також за графіком працює випускаючий режисер, тобто такий, який або тільки випускає програму в ефір, або ще й попередньо готує до випуску необхідні відео- та кіноматеріали. У художніх, постановочних програмах режисер, зазвичай, розробляє режисерську експлікацію (план майбутньої програми), або режисерський сценарій, в яких вказуються об'єкти зйомок, їх приблизний хронометраж, ролі, необхідні виражальні засоби, фахівці, техніка, спеціальні ефекти, передбачається використання архівних матеріалів. Для ігрових програм та складних за постановкою неігрових передбачаються репетиції з виконавцями, так звані трактові репетиції, тобто чорнові прогони програми з метою встановлення узгоджених дій усіх учасників телевізійної групи та відпрацювання технічних питань запису чи трансляції [4, с. 16].

Режисерська діяльність у телевізійному середовищі зазнає постійної модифікації під впливом техніко-технологічних інновацій. Впровадження новітніх технологій віртуальної та доповненої реальності, використання штучного інтелекту в процесах постпродакшну, залучення технологій дистанційного виробництва, застосування нейромережових алгоритмів – усі ці фактори розширюють творчий інструментарій режисера, одночасно вимагаючи адаптації до трансформацій телевізійного середовища. [1, с. 183].

Модель режисерської творчості, орієнтована на аудиторну взаємодію, модифікує класичні підходи до телевізійної режисури, актуалізуючи необхідність режисерської гнучкості та адаптивності. Означена трансформація визначає зміщення акцентів у режисерській діяльності: від односпрямованої трансляції смислів до організації діалогічного простору, від створення закритих нарративних структур до формування відкритих інтерактивних моделей, від фіксованого авторського висловлювання до динамічної аудиторної колаборації [2, с. 194].

Слід звернути увагу на те, що ефірне телебачення дозволяє одночасно здійснювати зйомку, обробку зображення й звуку та їхній монтаж, не зупиняючи реального процесу розгортання подій, що транслюються, або записуються на плівку. Ця особливість суттєво формує специфіку режисерської праці на телебаченні, вимагаючи від режисера великої динамічності мислення. При потребі режисер проводить озвучування програми – разом із звукорежисером записує закадровий дикторський текст, репліки акторів, проводить дубляж фільмів на необхідну мову, підбирає музичне та шумове оформлення. Режисер відбирає шрифти, необхідні для створення титрів програми, і формує їх композиційно, творчо розв'язує питання створення телезаставок і їх використання. Режисер – повноправний керівник, а отже, і вихователь творчо-виробничого колективу. Він повинен чітко розподілити обов'язки різних його членів, на кожному з творчо-виробничих етапів роботи пояснити кожному фахівцю особливості свого творчого бачення, уміти повноцінно використати його творчі особливості, знання, професійну майстерність.

Режисер повинен бути прикладом творчого пошуку, ентузіазму, чіткої організації праці, етичного ставлення до співробітників та інших учасників творчо-виробничої діяльності. Дуже важливо, щоб режисер зміг створити навколо себе більш-менш постійний творчо-виробничий колектив однодумців. Це значно полегшує творчу працю, робить її оперативнішою, організованішою, а стилістику всіх творчих компонентів – органічнішою. [4, с. 18].

Підсумовуючи, необхідно наголосити на інтегративній сутності режисерської діяльності в системі телебачення, яка поєднує художньо-естетичні, технологічні, комунікативні та організаційні аспекти.

Сучасний телевізійний режисер постає універсальним фахівцем, який балансує між творчістю та виробництвом, мистецтвом та індустрією, традиціями та інноваціями. Значення режисерської функції в телевізійному просторі зростає пропорційно ускладненню медіасередовища, збільшенню технологічних можливостей та підвищенню аудиторних очікувань. Режисер залишається центральною постаттю телевізійного виробництва, забезпечуючи цілісність та художню якість аудіовізуального продукту в умовах мультиплатформної медіареальності та постійних трансформацій телевізійної індустрії.

Література:

1. Брюховецька Л. І. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
2. Мусієнко О. О. Продюсерство і режисура: інтеграція професій у контексті соціокультурних трансформацій кінопроцесу. Сучасне мистецтво. 2020. Вип. 16. С. 189–196. DOI: <https://doi.org/10.31500/2309-8813.16.2020.220001>
3. Bresson R. Notes on the Cinematograph / ed. by J. Griffin. New York: NYRB Classics, 2016. 112 p.
4. Десятник Г.О. Професія: режисер кіно і телебачення. Київ. Видавництво Інституту журналістики КНУ, 2018. 45 с.

СЕКЦІЯ 9. НОВАЦІЇ В МИСТЕЦТВОЗНАВЧІЙ СФЕРІ

ДИЗАЙН ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНИХ КОДІВ: СИМВОЛІКА ВІЗУАЛЬНИХ РІШЕНЬ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-504-7-55>

Хлапова Анна Артемівна

*студентка I курсу магістратури факультет мистецтва і дизайну
Міжнародний гуманітарний університет*

Афтенієва Олександра Олександрівна

*студентка I курсу магістратури факультет мистецтва і дизайну
Міжнародний гуманітарний університет*

керівник: Татарнікова Анжеліка Анатоліївна

*доктор мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри мистецтвознавства
та загальногуманітарних дисциплін*

*Міжнародний гуманітарний університет
м. Одеса, Україна*

Дизайн є невід'ємною та актуальною складовою сучасного життя, що відіграє ключову роль у збереженні та популяризації національної ідентичності, інтегруючи традиційні елементи культурної спадщини у сучасні дизайнерські рішення [1]. Візуальні образи виконують не лише естетичну функцію, але й несуть у собі глибокі смисли, які розкриваються у контексті певної культури. Саме тому дослідження культурних кодів у дизайні допомагає краще зрозуміти, як символіка, кольори та форми впливають на сприйняття інформації та взаємодію між людьми.

Культурні коди – це система знаків, символів, архетипів та смислів, що формують культурну ідентичність спільноти та відображають історичний досвід, традиції, ментальність і світогляд певної групи людей. У дизайні культурні коди проявляються через:

- використання національних орнаментів і стилістичних прийомів;
- вибір кольорової гами, що має символічне значення;
- типографіку, яка може відобразити етнічні та історичні особливості;
- композиційні рішення, що враховують культурні уподобання.

Кожне суспільство має власні символи, які формувалися під впливом історичних подій, релігійних вірувань та соціальних норм. Наприклад,

використання червоного кольору в китайській культурі символізує удачу та щастя, у китайській весільній традиції червоний колір відіграє ключову роль, символізуючи любов, та процвітання. Наречена зазвичай одягає червону сукню «цзюнь куа» або «чі пао», вишиту золотими візерунками драконів і феніксів, що символізують гармонію та єдність у шлюбі. Весільний банкет також оформлюється в червоних тонах, а червоні ліхтарі та стрічки прикрашають місце святкування. Молодятам дарують червоні конверти «хунбао» з грошима, що символізують благословення на заможне життя. Червоний колір навіть у дрібницях підкреслює побажання щасливого та гармонійного шлюбу для молодої пари, тоді як у західній традиції він часто асоціюється з небезпечкою або пристрастю. Такі культурні особливості важливо враховувати при створенні візуальних комунікацій, особливо у глобальному контексті.

Важливу роль у передачі культурних кодів відіграє типографіка. Стили написання тексту можуть відображати історичні та етнічні особливості певного народу. Наприклад, українське скорописне письмо, яке було поширене в XVII–XVIII століттях, відзначалося плавними, зв'язаними літерами та використовувалося в офіційних документах, літописах і листуванні, а у сучасному дизайні застосовується як стилістичний елемент для підкреслення національної ідентичності. Готичні шрифти мають чітку культурну приналежність і використовуються в дизайні, щоб передати дух відповідної епохи – середньовіччя. Арабська каліграфія, з її витонченими лініями та плавними формами, є не лише засобом комунікації, а й мистецтвом, що передає глибокий духовний зміст. В ісламській традиції каліграфія відіграє центральну роль у сакральному мистецтві, адже зображення живих істот у релігійному контексті часто обмежене. Завдяки цьому арабська каліграфія розвинулася у високий художній стиль, де кожен штрих і вигин літери має особливе значення.

Символіка відіграє особливу роль у створенні візуальної ідентичності брендів та державних символів. Національні орнаменти, етнічні мотиви, використання гербів та прапорів у графічному дизайні допомагають передати національну ідентичність. Українська вишивка, наприклад, містить символи, що мають обереговий зміст, і її елементи часто використовуються в сучасному дизайні для підкреслення національної самобутності.

Прикладами вдалого використання дизайну як відображення культурних кодів є:

– *Логотипи та айдентика міст*. Айдентика Києва, Вільнюса, Амстердама та інших міст активно використовує історичні символи та кольорові гами, що асоціюються з регіоном. Наприклад, у візуальному стилі Києва використовується шрифт, натхненний стародавньою українською кирилицею.

– *Брендинг міжнародних компаній*. Бренди, що працюють на глобальному ринку, адаптують свою айдентіку до різних культур.

Наприклад, McDonald's у Китаї використовує золотий та червоний кольори, що асоціюються з удачею, а в мусульманських країнах меню адаптується з урахуванням релігійних норм.

– *Мода та текстиль*. Багато дизайнерських будинків та брендів інтегрують традиційні орнаменти у свої колекції. Наприклад, Dior використовував африканські етнічні мотиви у своїх показах, а українські бренди, такі як Vita Kin, популяризують вишиванку у сучасному контексті.

– *Архітектура та дизайн інтер'єру*. Традиційні архітектурні стилі знаходять своє відображення у сучасних будівлях. Наприклад, у скандинавському дизайні зберігаються мінімалістичні та природні мотиви, тоді як у японському стилі інтер'єру велика увага приділяється простору та гармонії.

– *Графічний дизайн у медіа та рекламі*. Етнічні візерунки, символи та кольори використовуються в рекламних кампаніях. Наприклад, Google Doodle регулярно змінює свій логотип, додаючи елементи культурних свят різних країн.

У міському середовищі дизайн є важливим засобом збереження та актуалізації культурної спадщини. Графіті, вуличне мистецтво, архітектурний дизайн, візуальна айдентика міст несуть у собі культурні коди, які відображають локальні традиції та цінності. Вдале поєднання традиційних символів із сучасними графічними рішеннями дозволяє містам створювати унікальний візуальний стиль, який стає впізнаваним не лише в межах країни, а й за її межами.

З розвитком цифрових технологій та глобалізацією постає питання адаптації дизайну до різних культурних контекстів. Глобальні бренди змушені враховувати особливості сприйняття кольорів, форм та символів у різних частинах світу, щоб уникати непорозумінь та створювати комфортний досвід для користувачів. Наприклад, компанії змінюють логотипи, рекламні матеріали та навіть пакування продукції відповідно до локальних особливостей. Це допомагає встановити емоційний зв'язок із аудиторією та зробити дизайн більш інклюзивним.

Таким чином, дизайн є живим і динамічним засобом вираження культурних кодів, що поєднує національні традиції з сучасними трендами та трансформується відповідно до потреб часу. Він залишається важливим елементом комунікації, що з'єднує минуле, сучасність і майбутнє в єдиній візуальній мові.

Література:

1. Нога А. Сучасний етнодизайн в айдентичі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 77. Том 3, 2024. С. 46-52.

НОТАТКИ

МАТЕРІАЛИ
II ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ
ІНТЕРНЕТ-КОНФЕРЕНЦІЇ МОЛОДИХ УЧЕНИХ,
СТУДЕНТІВ, АСПІРАНТІВ

СУЧАСНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ДИСКУРС

27 березня 2025 р.

Підписано до друку 01.04.2025. Формат 60×84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.
Умовно-друк. арк. 9,99. Тираж 100. Замовлення № 0525-054.
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.