

ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

ФАКУЛЬТЕТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

## МАТЕРІАЛИ

**XI Міжнародної науково-практичної конференції**

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

5–6 червня 2026 року



Львів – Торунь  
Liha-Pres  
2026

### ОРГАНІЗАЦІЙНИЙ КОМІТЕТ

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

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

**Русаков Сергій Сергійович** – кандидат філософських наук, професор, Київський науково – дослідний інститут судових експертиз Міністерства юстиції України;

**Хацінський Ярослав** – доктор габілітований, професор, завідувач кафедри музичного мистецтва Поморського університету в Слупську (Польща);

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

**Назарчук Марія Вікторівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри дизайну Волинського національного університету імені Лесі Українки;

**Косинець Іван Іванович** – доктор мистецтва, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки;

**Цапяк Микола Йосипович** – доктор філософії, доцент, завідувач кафедри кафедри хореографії Волинського національного університету імені Лесі Українки;

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

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

**А 43** **Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтв: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти** : матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції (м. Луцьк Волинської області, 5–6 червня 2026 року) ; Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів – Торунь : Liha-Pres, 2026. 312 с.

ISBN 978-966-397-630-3

УДК 7((477)+(100))(062.552)

## ЗМІСТ

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

Обласний перелік нематеріальної культурної спадщини

Миколаївщини як віддзеркалення культурного різноманіття регіону

**Божкова Г. Л.** ..... 9

Особливості функціонування театру під час війни

**Кобиляцька Г. С.** ..... 12

Експропріація українських культурних цінностей Росією: шляхи повернення  
в умовах війни

**Малиш Б. І.** ..... 16

Культурна спадщина в умовах сучасного загострення ізраїльсько-іранського  
протистояння: виклики та механізми захисту

**Малімон В. І.** ..... 20

Збереження й актуалізація культурної спадщини  
в контексті медіакультури: досвід Волині

**Москвич О. Д., Пазин О. Т.** ..... 24

Херсонес Таврійський як об'єкт Всесвітньої спадщини: збереження  
в умовах збройного конфлікту та окупації

**Семенцова Я. О.** ..... 27

Креативні ресурси Волині в контексті регіонального розвитку

**Шостак В. М.** ..... 30

### СУЧАСНА МОВА УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНОМУ МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ

Абстрактний пейзаж у сучасному українському мистецтві

**Панфілова О. Г.** ..... 33

Сродна праця Григорія Сковороди та феномен ікігай у японській культурі:  
культурологічне порівняння

**Пригода-Донець Т. М.** ..... 36

Український авангард: жіноча присутність

**Столярчук Н. М., Касянчук К. В.** ..... 39

### ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

Атрибуція картин на релігійну тематику «Тайна вечеря» в творчому доробку  
волинського художника Володимира Жупанюка

**Берлач О. П.** ..... 44

Пам'ять про Чорнобильську трагедію у мистецькому просторі Кіровоградщини

**Вівсяна І. А.** ..... 48

Сучасна інтерпретація хати-мазанки у міському просторі XXI ст.

**Давидюк М. І.** ..... 52

Робота регента з церковним хором: основні аспекти діяльності <b>Дерлюк З. М.</b> .....	54
Багатогранність творчої діяльності Мирона Максиміва (на вшанування 80-річчя від дня народження митця) <b>Карась Г. В.</b> .....	58
Концепція Любові у драматичній поемі «Одержима» Лесі Українки: передумови до музичних інтерпретацій <b>Кашаюк В. М.</b> .....	61
Реалізація архетипу Переродження: від психоаналітичних і культурологічних досліджень до хорових і сценічних інтерпретацій <b>Кухарик Г. М.</b> .....	65
Духовний вимір хорового твору «Гимн до Пречистої Діви Марії» отця Остапа Нижанківського <b>Молчко У. Б.</b> .....	69
«На крилах пісень»: Степан Стельмащук – композитор, диригент, педагог (до 100-річчя від дня народження) <b>Німлович О. М.</b> .....	73
Стилістичні грані камерно-вокальної творчості Анатолія Кос-Анатольського (на прикладі вибраних солоспівів) <b>Северин Т. Г.</b> .....	77
Осмилення культурної ідентичності Сергія Борткевича в сучасному музикознавчому дискурсі <b>Селянінов Л. О.</b> .....	81
<b>СЕКЦІЯ 4. ЕТНІКА В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ: КОНЦЕПЦІЇ, НАПРЯМИ</b>	
Способи інтерпретації образу берегині у сучасному візуальному мистецтві <b>Білінець О. І., Каленюк О. М.</b> .....	84
Етнічні образи та пластика кольору в традиційному та сучасному живописі українських митців <b>Гусєва Л. Г.</b> .....	88
Розпис на склі: еволюція техніки створення та художня інтерпретація <b>Острова А. В., Каленюк О. М.</b> .....	92
Передумови розвитку та тенденції сучасного живопису у творчому доробку волинських художників <b>Петренко К. О.</b> .....	95
<b>СУДОВА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА</b>	
Роль судової мистецтвознавчої експертизи у процесах реституції та повернення культурних цінностей <b>Логвіненко К. О.</b> .....	98
<b>МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ</b>	
Єдиноріг як символ чистоти і жертви у середньовічних гобеленах <b>Багірова І. Е., Головей В. Ю.</b> .....	102

Modern Musical Culture of Ukraine in the Context of Digitalization of Society <b>Kotsiurba N. E., Kotsiurba A. B.</b> .....	<b>105</b>
Місце стріт-арту в урбаністичному середовищі Луцька <b>Кущик Ю. Ю.</b> .....	<b>108</b>
Творчий доробок сучасних луцьких художників- муралістів <b>Сосюк Ю. М.</b> .....	<b>111</b>
Від традиційної східної філософії до сучасної візуальної культури: взаємодія азійської естетики у сучасній моді та дизайні <b>Супрунець А. І., Пригода-Донець Т. М.</b> .....	<b>113</b>
Від присутності до контенту: театр у логіці «мати» і «бути» <b>Шимчук А. М., Пригода-Донець Т. М.</b> .....	<b>116</b>
<b>ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ЯК ПРОЦЕС ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА</b>	
Синтез евристичних методів та нейромережевих алгоритмів в архітектурі сучасних цифрових аудіостанцій (DAW) <b>Голошук О. О.</b> .....	<b>120</b>
Звукозаписи у відображенні жанрово-стильової панорами творчості бандуристів України та зарубіжжя <b>Дутчак В. Г.</b> .....	<b>123</b>
Діджиталізація мистецтва як інструмент збереження культурної спадщини: нові підходи та можливості <b>Дяченко А. В.</b> .....	<b>128</b>
Мистецтво в цифрову епоху: виклики збереження та нові можливості <b>Крисюк В. В.</b> .....	<b>131</b>
Впровадження комп'ютерних технологій реставрації сакральних живописних творів в навчальний процес здобувачів вищої освіти <b>Шеломанова Ю. М., Муравець М. В.</b> .....	<b>134</b>
<b>ІННОВАЦІЇ У МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ</b>	
Арттерапія через народні мистецькі техніки як шлях до психологічного сцілення <b>Адамян Г. Р.</b> .....	<b>138</b>
Жінки – художниці на Волині. Нові формати та виклики <b>Берянич М. О.</b> .....	<b>142</b>
Інноваційні концепції організації простору супермаркетів: дизайнерський аспект <b>Білецький О. М., Склярєнко Н. В.</b> .....	<b>145</b>
Методи розвитку художнього мислення учнів у роботі над шкільним пісенним репертуаром <b>Бовканюк П. О.</b> .....	<b>149</b>
Концепції дизайну конвертів з тканини <b>Бокій Т. Ф., Марчук К. П.</b> .....	<b>151</b>

Імпліцитні навігаційні підказки горор-ігор	
<b>Бондарук В. А., Смикало К. О.</b> .....	<b>155</b>
Штучний інтелект у дизайні обкладинок музичних альбомів: типологія та візуальна мова	
<b>Вахович В. Р., Скляренко Н. В.</b> .....	<b>159</b>
Креативні індустрії в контексті сталого розвитку: освітній аспект	
<b>Вовк А. А.</b> .....	<b>162</b>
Коло як основа формотворення у дизайні логотипів	
<b>Вронська Р. Ю., Кучер Д. В.</b> .....	<b>165</b>
Використання колірних архетипів у візуальній комунікації б'юті-індустрії	
<b>Градиська Н. Б., Шимонюк В. В.</b> .....	<b>168</b>
Сучасні тенденції розвитку параметричного дизайну в інтер'єрах громадських закладів	
<b>Зарзка М. В., Пустьольга С. І.</b> .....	<b>172</b>
Сучасна українська мода: від становлення індустрії до світових трендів	
<b>Кривницька А. О., Пригода-Донець Т. М.</b> .....	<b>175</b>
Синтез обрядової традиції та інноваційних дизайн-практик у предметному наповненні сучасного храму	
<b>Куріленко П. О.</b> .....	<b>178</b>
Штучний інтелект в інтеграції мистецької та технологічної освіти культурологічного проєкту сироваріння	
<b>Ланова Л. М.</b> .....	<b>182</b>
Typological study of wiring line positions and structural design in smart pants	
<b>Liu Yi, Rubanka A.</b> .....	<b>186</b>
Біоміметичний дизайн як основа формування цифрового концепту 3D-друкованих сумок (на прикладі бренду JK3D)	
<b>Малімон А. О.</b> .....	<b>190</b>
Художньо-графічні особливості кіноплаката	
<b>Мирошниченко І. В., Семерей В. В.</b> .....	<b>193</b>
Концептуальний дизайн у розвитку локального культурного туризму: створення маскота «Підземник» для міста Олика	
<b>Назарчук М. В.</b> .....	<b>197</b>
Вторинна переробка прикрас з бісеру	
<b>Очеретяна Д. І., Смикало К. О.</b> .....	<b>199</b>
Засоби hand made як інструмент соціально відповідального графічного дизайну	
<b>Первих І. І.</b> .....	<b>204</b>
Емоційний дизайн у дитячих іграх: вплив сенсорних стимулів	
<b>Приступа О. В., Роскошенко К. А.</b> .....	<b>208</b>
Концепція онлайн-глосарія з мистецтва, дизайну та реклами	
<b>Прищенко С. В.</b> .....	<b>212</b>

Сучасні підходи до професійної підготовки фахівців образотворчого мистецтва <b>Прокопович Т. А.</b> .....	<b>216</b>
Концептуальні рішення у формотворенні карткових ігор у контексті інклюзивності <b>Романюк О. В., Рудик О. П.</b> .....	<b>219</b>
Редукція як основа стилю: інноваційні стратегії спрощення у візуальній мові <b>Синюк О. І.</b> .....	<b>222</b>
Візуалізація літературних образів в ілюстраціях Джона Р. Р. Толкіна <b>Спасскова О. П., Ієвлєва Л. Б.</b> .....	<b>224</b>
«Швидкий дизайн» або культура скролінгу, яка змінює візуальні рішення <b>Фелістович К. С.</b> .....	<b>228</b>
Проблематика базових кольорів у стилі сучасного одягу <b>Целева І. С., Смикало К. О.</b> .....	<b>230</b>
Ігрові та інтерактивні елементи в дизайні дитячих стоматологічних клінік як засіб психологічної адаптації <b>Ясюк А. М., Бондарчук Ю. С.</b> .....	<b>234</b>
<b>МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ</b>	
Польська музика ХХ століття в просторі сучасної української музичної освіти <b>Коменда О. І.</b> .....	<b>238</b>
Сучасне жіноче вокальне виконавство в Україні: стиль, інтерпретація, індивідуальність <b>Левчук І. І.</b> .....	<b>243</b>
Підготовка концертмейстера у вищій школі: поліфункціональність компетентностей та виклики сучасної освітньої практики <b>Назарчук Х. А.</b> .....	<b>246</b>
Оркестрове виконавство в системі сучасної мистецької освіти: засади формування професійної виконавської культури <b>Охманюк В. Ф.</b> .....	<b>248</b>
Індивідуалізація музичного навчання як умова розвитку фахових умінь студентів <b>Панасюк С. Л.</b> .....	<b>252</b>
Ансамблеве музикування в умовах трансформації сучасного музичного виконавства <b>П'явка К. М., Павлюк Н. М., П'явка І. М.</b> .....	<b>256</b>
Самостійна робота студентів-піаністів як складова професійного розвитку <b>Супрунюк С. В.</b> .....	<b>260</b>
Авторська й редакторська аплікатура у творах А. Барріоса Мангоре: до питання формування виконавської культури у класі гітари мистецького закладу вищої освіти <b>Таран О. О.</b> .....	<b>262</b>

Емоція, техніка, інтерпретація: сучасна модель вокального навчання студентів <b>Чепелюк В. А.</b> .....	<b>266</b>
Від кафедри музики до кафедри музичного мистецтва: ювілейні узагальнення діяльності творчих колективів <b>Чернецька Н. Г.</b> .....	<b>270</b>
До питання інтерпретації акомпанементу в камерно-вокальних творах Едварда Гріга <b>Щербаків Ю. В.</b> .....	<b>277</b>
<b>ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ТА ЄВРОПИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ</b>	
Відображення культурного спротиву в сучасному українському балеті періоду повномасштабної війни <b>Баран О. В., Цап'як М. Й.</b> .....	<b>280</b>
Serge Lifar in the Context of the French Intellectual Tradition: A Cultural-Philosophical Perspective <b>Brahina T. M., Brahina Yu. A., Honcharova O. S.</b> .....	<b>283</b>
Музесфікація танцю: український та міжнародний досвід <b>Гнатенко Ю. Б., Косаковська Л. П.</b> .....	<b>287</b>
Бал як соціокультурний феномен: історія, функції та трансформації <b>Кутузов М. Ю., Гілязова М. О.</b> .....	<b>290</b>
Балетмейстерська діяльність Артема Шошина на українських сценах, на прикладі балетів «Мавка» В. Польової та «Леся» Ф. Шуберта <b>Лейбик В. С., Косаковська Л. П.</b> .....	<b>293</b>
Танцювальний театр як соціокультурний феномен у європейській культурі ХХ ст. <b>Моли Є. К.</b> .....	<b>295</b>
Зимова обрядовість українців у контексті хореографічного мистецтва <b>Носок В. В.</b> .....	<b>299</b>
Танець полонез як символ шляхетності у церемоніальній частині проведення балу <b>Повідзюн О. В.</b> .....	<b>301</b>
Стильові напрями сучасного танцю та їх пластичні характеристики <b>Працонь В. В.</b> .....	<b>303</b>
Гуманізація сучасної культурно-мистецької освіти як основа процесу формування духовності особистості <b>Сохацька О.А.</b> .....	<b>307</b>

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

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-1>

## **ОБЛАСНИЙ ПЕРЕЛІК НЕМАТЕРІАЛЬНОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ МИКОЛАЇВЩИНИ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ КУЛЬТУРНОГО РІЗНОМАНІТТЯ РЕГІОНУ**

**Божкова Г. Л.**

*кандидат історичних наук,  
доцент кафедри українознавства і суспільних наук,  
Миколаївський національний аграрний університет  
м. Миколаїв, Україна*

Традиційна культурна спадщина є тим безцінним та надзвичайно важливим базисом, на ґрунті якого розвивається національна культура. Вона є основою збереження національної ідентичності суспільства, що особливо важливо в сучасних умовах глобалізаційних викликів та загроз, пов'язаних із вторгненням РФ в Україну.

Однією із задач суспільства, держави є необхідність дбати про дослідження, збереження, поширення й популяризацію живої вітчизняної нематеріальної спадщини. В жовтні 2003 р., на 32-й сесії Генеральної конференції ООН з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО) світова спільнота, спираючись на Рекомендації ЮНЕСКО щодо збереження традиційної культури і фольклору 1989 р., положення Загальної декларації ЮНЕСКО про культурне різноманіття (2001 р.) та Стамбульської декларації 2002 р. прийняла Конвенцію про охорону нематеріальної культурної спадщини (далі – НКС). Станом на 2025 р. Конвенція була ратифікована 178-ма країнами світу, Україна приєдналася до Конвенції в 2008 р. [1; 2].

Згідно із вимогами Закону України «Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини» від 6 березня 2008 року, кожна держава-учасниця бере на себе зобов'язання з охорони, розвитку й підвищення ролі НКС, наявної на її території [3]. В 2016 р., згідно із Наказом управління культури, національностей та релігій Миколаївської облдержадміністрації «Про забезпечення збереження нематеріальної культурної спадщини Миколаївщини» № 184 від 31.10.2016 р., функції координації роботи зі збору та систематизації елементів НКС було передано Миколаївському обласному центру народної творчості та культурно-освітньої роботи (МОЦНТ та КОР), а незабаром в містах, районах та ОТГ

області було створено низку комісій з дослідження і збереження місцевих елементів культурної спадщини [4; 5, с.19].

З 2019 р. за ініціативи МОЦНТ та КОР проводиться щорічний Обласний огляд НКС «Етнотрадиції Миколаївщини» (далі – Огляд). Свою головну мету організатори заходу бачать у виявленні, документуванні, збереженні та популяризації найкращих культурних практик краю, у активному залученні представників місцевих громад до цього процесу. В перший же рік проведення Огляду до участі у його роботі приєдналися представники 10 районів, 11 ОТГ та 2 міст обласного значення, які представили 27 елементів НКС, серед яких:

- «Традиційні хатні обереги Березанщини в роботах майстринь народного гурту «Свічадо»;
- «Лампач: старовинні технології виготовлення цегли в селі Пересаївка»;
- «Культурні традиції чеської громади села Богемка»;
- «Брикса: традиційне старовинне побутово-обрядове дійство села Троїцьке»;
- «Традиції щедрування сіл Кам'яний міст та Кримка» та інші.

В останні роки, попри воєнні дії на території області та окупацію частини Миколаївщини, традиція проведення конкурсу НКС не перервалася, зараз він проводиться в онлайн форматі. У вересні 2025 р. «Етнотрадиції» об'єднали 23-х учасників, які представили 13 громад Миколаївської області. Серед представлених елементів НКС:

- «Голубці з тертої картоплі» (представлені Баштанською та Снігурівською громадами) – традиційне блюдо, яке в нашій місцевості готують під час посту;
- «Легенда про заснування села Піски Баштанської громади»,
- «Кров'яна ковбаса по-арбузинські» – запечена або підсмажена страва, яку з покоління в покоління готують місцеві мешканці;
- «Обряд закосичення на кожусі» з Веселинівки;
- «Весільні традиції села Інгулки» з Інгульської громади;
- «Бойківські голубці» та «Бабине Купайло» від Баштанської громади тощо [6].

Загалом, станом на 07.08.2025 р. до Переліку елементів НКС Миколаївської області включено 13 елементів:

- галузі НКС «Виконавське мистецтво, звичаї, обряди, святкування» та «Традиційна музика» представлені сьома елементами: «Сурва» та «Мартениці» – елементи, які представляють календарну обрядовість Тернівської болгарської громади Миколаєва (внесені в 2018 р.); «Традиції різдвяного вертепу в смт Криве Озеро» та «Обряд Маланкування в селі Курячі Лози» – елементи, які представляють Кривоозерську громаду; «Весільні традиції обоянської громади смт Казанка та с. Троїцько-Сафоново»; «Обряд випікання весільного хлібу»

«Дівування» на Баштанщині (всі елементи внесені в 2019 р.); «Пісенні традиції села Калуга Березнегуватського району» (внесений в 2021 р.);

– галузь НКС «Традиційна кухня» представлена трьома елементами: «Технологія приготування традиційного матвіївського зеленого борщу з бичками “Червонянський”» миколаївського мікрорайону Матвіївка; «Польський бігос», що представляє культурну спадщину польської громади м. Південноукраїнська (обидва елементи внесені в 2019 р.) та «Кулінарні традиції рибалок Вітовщини: тюлька-насторчак та товченики по-вітовські» (внесений в 2020 р.);

– галузі НКС «Традиційні ремесла» та «Знання та практики, що стосуються природи та всесвіту» представлені трьома елементами: «Традиції та технології первомайської килимової вишивки»; «Таврійський розпис: унікальний декоративний розпис Північного Причорномор’я» (внесені в 2019 р.) та «Традиції та технології виготовлення рибальської сітки в селі Лупареве Галицинівської ОТГ» (внесений в 2021 р.) [7].

Станом на 2025 р. до Національного переліку елементів нематеріальної культурної спадщини України було включено два елементи НКС, які представляють Миколаївщину, зокрема:

– Обряд «Дівування» (інв. номер 111 нкс., наказ від 25.05.2025 р. № 510);

– «Традиція і практика просторового та ужиткового оздоблення: таврійський розпис» (інв. номер 116 нкс., наказ від 12.11.2025 р. № 915) [8].

Незважаючи на надзвичайно складні умови сьогодення, робота над дослідженням, збереженням та популяризацією НКС на Миколаївщині продовжується.

### **Література:**

1. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини. Дата підписання: 17.10.2003. Дата приєднання України: 06.03.2008. Дата набрання чинності для України: 27.08.2008. URL.: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995\\_d69#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_d69#Text)

2. Закон України «Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини». URL.: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/132-17#Text>

3. Про приєднання України до Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини (Текст Резюме від 06.03.2008). URL.: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/annot/uk/132-17>

4. Миколаївський обласний центр народної творчості та культурно-освітньої роботи. Інформаційна платформа «Культура Миколаївщини». URL.: <https://pkm.mk.ua/venue/ocnt/>

5. Божкова Г.Л. Дослідження НКС на Миколаївщині: традиції, напрями та перспективи. Краєзнавство Запорозжя. № 2 (6). 2018. С. 19-24.

6. Миколаївський обласний центр народної творчості. Нематеріальна культурна спадщина. URL.: <https://ocnt.com.ua/category/nematerialna-kulturna-spadshhina/>

7. МОЦНТ та КОР. Інформація щодо Регіонального (обласного) переліку елементів НКС Миколаївщини станом на 2025 р. від 07.08.2025 № 105. URL.: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D1%97%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0\\_%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C\\_%D0%9D%D0%9A%D0%A1-2.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c0/%D0%9C%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D1%97%D0%B2%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D1%8C_%D0%9D%D0%9A%D0%A1-2.pdf)

8. Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України. URL.: <https://mincult.gov.ua/kulturna-spadshchyna/natsionalnyu-perelik-elementiv-nematerialnoi-kulturnoi-spadshchynu-ukrainy/>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-2>

## ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ТЕАТРУ ПІД ЧАС ВІЙНИ

**Кобиляцька Г. С.**

*викладач кафедри германської філології*

*Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,*

*аспірантка*

*Київського національного університету театру, кіно і телебачення*

*імені Івана Карпенка-Карого*

*м. Київ, Україна*

Війна сильно вдарила по діяльності театрів. З міркувань безпеки багато театрів вимушені були перенести свої вистави зі стаціонарного сценічного майданчика в укриття та бомбосховища, або станції метро. Значно скоротився репертуар. Багато талановитих акторів вимушені були виїхати за кордон, багато – приєдналися до лав ЗСУ. Через фінансові труднощі глядачів та комендантську годину субсидії для державних театрів значно скоротилися, відвідуваність – значно зменшилася [2, с. 6].

Тема є вкрай **актуальною**, адже війна значно вплинула на стан мистецтва в Україні: мистецькі заклади вимушені були заново адаптуватися до нових умов та продовжувати створювати нові проекти. **Об’єкт дослідження** – сценічне мистецтво під час війни. **Предмет дослідження** – організаційно-творчі особливості існування театрів під час війни.

Війна загострює багато питань, особливо – фінансових. І стосується це як державного, так і приватного сектору. В державному театрі

багато аспектів фінансується державою, недержавний сектор – виживає за рахунок грантів або спонсорської підтримки. Звичайно, що державні театри не можуть існувати на самоокупності – їм необхідне державне фінансування. Недержавні театри, нажаль, не мають такої будівлі, яку одразу впізнають глядачі, та не мають такої медійної підтримки Міністерства культури або місцевих управлінь культури, як державні театри, отже, недержавним театрам набагато важче витримати конкуренцію під час війни [6, с. 240].

Війна вплинула на роботу майже всіх академічних театрів України: змінився репертуар, скоротилася кількість глядачів та спонсорських внесків, були введені додаткові заходи безпеки. Театри були вимушені адаптуватися до нових умов та давати вистави просто на виїзді або на місцях. Також виникли кадрові труднощі, такі як відтік кадрів за кордон, але, водночас, колективи театрів поповнилися і новими акторами.

### **Гуманітарна та волонтерська місія.**

Багато театрів активно продовжують роботу під час війни: дають благодійні вистави, організовують різноманітні аукціони, активно співпрацюють з гуманітарними організаціями (Червоний Хрест, ЮНІСЕФ), проводять терапевтичні програми, організовують інтерактивні вистави або театральні майстер-класи для постраждалих.

Наприклад, більшість співробітників Центру Леся Курбаса залишилися в Україні, а ті, хто переїхав в більш безпечніші міста, організовували там театральні студії, писали сценарії, працювали з місцевими театрами [4, с. 233].

Активно до волонтерської, благодійної та гуманітарної місії долучилися Миколаївський академічний художньо-драматичний театр, Національний академічний драматичний театр імені Лесі Українки, Львівський обласний академічний музично-драматичний театр імені Юрія Дрогобича, Львівський театр імені Леся Курбаса, Національний театр імені Марії Заньковецької [9, с. 72].

Багато інших театрів Львова, Ужгорода, Івано-Франківська, Чернівців, Харкова долучилися до волонтерської діяльності під час розпаду війни: приготування їжі, безкоштовні перевезення, гуманітарна допомога, надання притулку постраждалим, пошиття спеціального одягу для військових, відвідування військових шпиталів, кураторська робота та психологічна допомога.

### **Творчо-організаційні питання. Пошук приміщень для вистав.**

Під час війни з'являється новий формат роботи театрів під назвою «театр в укритті». Саме в такому форматі продовжив свою діяльність Одеський академічний український музично-драматичний театр імені В. Василька з червня 2022 року.

Під час війни багато театрів працювали онлайн, проводячи репетиції, представляючи театральні проекти та читання п'єс. Так, наприклад, через вимушене переміщення колективів Херсонського

обласного музично-драматичного театру імені Миколи Куліша працював онлайн, здійснював активну гастрольну діяльність. Після звільнення Херсона колектив продовжує поєднувати стаціонарну діяльність з гастрольною, працюючи з іншими театрами України.

Театри змушені були змінити формат роботи під час війни, використовуючи для вистав відкриті майданчики, підземні приміщення або тимчасові споруди, а також працюючи у віртуальному просторі. Популярним стає **мобільний театр** – коли вистави організовувалися на відкритих майданчиках, у військових частинах, лікарнях [5, с. 49].

Важливе місце під час війни посіли **міні-вистави**, в основу яких ліг мінімалізм у декораціях (спектаклі на сценічних майданчиках в укриттях) та активна діяльність у соціальних мережах (читка п'єс, казок та віршів для дітей тощо). Для показу спектаклів і концертів для населення в різних містах України актори почали об'єднуватися у мобільні бригади.

Багато театрів вимушені були працювати в евакуації: Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Шевченка дає вистави у Вінниці; майданчиком для роботи Донецького обласного академічного драматичного театру стає сцена Закарпатського музично-драматичного театру ім. братів Юрія-Августина та Євгена Шерегіїв в Ужгороді. Актори Харківського театру ляльок ім. Афанасьева давали вистави для дітей на всіх станціях метрополітену міста Харкова [8, с. 13-14].

Театри отримують нову назву: театр-кухня і театр-логістичний пункт, театр-склад, театр-укриття, театр-мінігостел та театр-пункт психологічної допомоги.

Отже, театральні формати змінюються під час війни: адаптація форматів (онлайн-покази, вистави в укриттях чи нетипових просторах), поєднання класики та сучасності, – як нове прочитання відомих п'єс, тактильність і близькість: камерні формати стають важливішими за масштабні постановки [10].

### **Репертуарна політика. Пошуки нових форм читання творів.**

Популярними під час війни стають **етномюзикли** – поєднання національної культурної спадщини із сучасними театральними засобами (етно-мюзикл «Крізь століття» в Чернівецькій обласній філармонії, «Назар Стодоля» – яскравий етно-мюзикл-модерн за Тарасом Шевченком у Хмельницькому обласному академічному музично-драматичному театрі ім. М. Старицького). Також популярними стають **документальні вистави** (вистави Театру переселенця, Дикого театру, PostPlay Театру, Театру «Лютий» «Сіра зона», «Трохи більше кисню», «Останній вагон», «Свідчення», а також вистави «Погані дороги», «Сталкери» та «Моменти/Momenti» Київського академічного театру драми і комедії на лівому березі Дніпра та ін.) [3, с. 552–553].

Наприклад, вже у березні 2022 р. у Чернівцях створилася група під назвою «Мистецький Штаб», яка об'єднала творчих людей з усієї України, яка намагалася інтерпретувати реальність за допомогою сучасних мистецьких засобів [7, с. 175].

Під час війни з'являються нові театральні форми, такі як *документальний театр*, *форум-театр*, *вербатім-театр*, *проектний театр* або *театр для діалогу*, а особливе місце посідає *моновистава – «поезія з окопу»* [11, с. 126].

#### **Інформаційна політика.**

Інформаційну підтримку театральних подій під час війни забезпечував офіційний сайт Національної спілки театральних діячів України та інші інформаційні ресурси (блог «Театральна риболовля», проєкт «ProТеатр»), інтернет-ЗМІ «Українська правда. Життя», журнал «Український тиждень», суспільний телеканал та інтернет-видання «Суспільне. Культура» [1, с. 453].

#### **Міжнародна діяльність.**

Але в той же час, війна сприяла поживленню міжнародної діяльності. Відбуваються сценічні читання творів молодих українських драматургів за підтримки іноземних держав. Сцени кількох країн побачили п'єси Неди Нежданой, Анатолія Крима, Наталії Ворожбит. Деякі автори та актори отримали запрошення до театрів Польщі та Німеччини, де працювали, зокрема, над створенням документальних вистав про Україну та просвітницькими проєктами. [2, с. 8].

**Висновки:** отже, під час війни театри перестають виконувати лише мистецьку функцію, перетворюючись на волонтерські, благодійні та гуманітарні центри. Розширюється міжнародна діяльність. Збільшується присутність України на міжнародній арені. Оновлюється репертуар, змінюється акторський склад. З'являються нові організаційні форми театральної діяльності, зокрема, – мобільний театр, «поезія з окопів» тощо.

#### **Література:**

1. Бенюк Б. Український театр в часі війни: публіцистичний та науковий дискурс. *Вісник НАКККіМ*. № 4. 2024. С. 451–457.
2. Васильєв С. Театр болю та мужності. *Арткурсив. Мистецький часопис*. № 10. 2023. С.6-9.
3. Гордєєва О. Вплив воєнного часу на творчі пошуки музично-драматичних театрів України. *Вісник НАКККіМ*. № 2. 2025. С. 551–555.
4. Інтерв'ю проф. Еріки Фаччіоллі з Неллі Корнієнко для французького журналу *Skénographie1* редактора Julia Peslier (Жюлі Песлієр), вид-во Université de Franche-comté. № 18. 2023. С. 229–234
5. Ішук Є. Пошук нових організаційно-творчих форм діяльності Київського Національного академічного Молодого театру під час воєнної агресії проти України. Дипломна робота на здобуття ступеня бакалавра КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2024. 51 с.

6. Кравченко О. Недержавний театр часів війни. *Курбасівські читання*. № 18. 2023. С. 237–241.

7. Мірошниченко О. Вектори інтерпретацій у сучасній українській драмі. *Курбасівські читання*. № 18. 2023. С. 171–178.

8. Пахарчук О., Полонський В. Актуальні питання організаційно-творчої діяльності театрів України у період воєнного стану. *Науковий вісник КНУТКиТ ім. І. К. Карпенко-Карого*. № 32. 2023. С. 1–17.

9. Слущкий В. Український театр і війни. Історія та сьогодення. *Науковий вісник КНУТКиТ ім. І. К. Карпенко-Карого*. № 32. 2023. С. 70–75.

10. Театр у часи війни: як він змінює сприйняття. URL: <https://theatrlab.com.ua/blog/41/teatr-u-casi-vijni-ak-vin-zminue-spriynnatta> (дата звернення 15.02.2026).

11. Цисельська О. Український театр в умовах російсько-української війни: історіографія питання. *Питання культурології*. № 46. 2025. С. 126–137.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-3>

## **ЕКСПРОПІАЦІЯ УКРАЇНСЬКИХ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ РОСІЄЮ: ШЛЯХИ ПОВЕРНЕННЯ В УМОВАХ ВІЙНИ**

**Малиш Б. І.**

*аспірант історичного факультету*

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

*м. Київ, Україна*

Впродовж століть Росія системно вивозила українські культурні артефакти до власних музеїв і колекцій. Процес ідентифікації та перші спроби повернення українських реліквій з російських музеїв відбувалися у 1917–1921 рр. На офіційному рівні, вперше питання пошуку, ідентифікації та повернення предметів культурно-історичної спадщини України підняв 17 квітня 1917 р. Голова Української Центральної Ради УНР Михайло Грушевський [8, с. 7]. Під час існування Гетьманату була створена комісія на чолі з Х. Вовком, яка до вересня 1918 р. підготувала каталог «Україніка», де були зібрані українські старожитності, що знаходилися в Петрограді [5, с. 25]. Проте з більшовицькою окупацією на майже десятиліття цей процес був призупинений.

Відновлення процесу ідентифікації та повернення культурної спадщини відбулася у 1930 р. Паритетна комісія зафіксувала тисячі українських культурних об'єктів у російських музейних фондах, загальна кількість яких склала 10 096 експонатів, серед яких:

- твори прикладного мистецтва;
- картини;
- візантійські та елліно-скіфські артефакти;
- археологічні знахідки.

Україна мала отримати від Ермітажу 6 916 пам'яток, з Державного російського музею – 2 820, з Державного історичного музею – 375, з Музею порцеляни – 3 [8, с. 73].

Масштаби втрат під час Другої світової війни набули катастрофічного характеру. У цей період було знищено, експропрійовано та втрачено 1,1 млн музейних експонатів лише з 32 музейних установ [4, с. 563], 51 млн томів Книжкового фонду та 46 млн справ ЄДАФ [4, с. 533]. За різними оцінками, довоєнна кількість музейних предметів складала 3–6 млн одиниць. Загальна кількість евакуйованих музейних предметів радянською владою склала 1–2 % [4, с. 560–561].

Внаслідок 10 років російсько-української війни (2014–2024) Росія знищила та експропріювала 2 – 2,6 млн експонатів [2], втрачено 187 млн примірників Книжкового фонду [6]. Загальні збитки сектора культури внаслідок війни складають 22,5 млрд доларів США [12].

Зважаючи на вищенаведені масштаби втрат варто проаналізувати міжнародні прецеденти та досвід реституції культурних цінностей. Одним із найяскравіших прикладів повернення експропрійованих культурних цінностей під час військового конфлікту є окупація Іраком Кувейту у 1990 р. Згідно з Гаазькою конвенцією 1954 р. Ірак зобов'язувався повернути Кувейту викрадені культурні цінності під контролем Організації Об'єднаних Націй. У результаті під контроль Кувейту повернулися 25 082 музейні експонати, викрадені Іраком [4, с. 152].

Окрім військових агресій, варто відзначити й дипломатичні перемовини у питаннях реституції. У 2011 р. Німеччина повернула сфінкса з Хаттуши (статуя Хетського царства II-го тис. до н. е. – кінець VIII ст. до н. е.) до Туреччини. Статуя була знайдена під час розкопок німецькими археологами у 1930-х рр. З 1934 р. вона перебувала на балансі Музейного острова у Берліні. Десятиліття намагань турецьких дипломатів закінчились успішним поверненням експонату на територію походження [1]. Це приклад відходу від колоніальної епохи та бажання сторін будувати рівноправну співпрацю не тільки у культурній площині, закладаючи принципи поваги та історичної справедливості.

Представлені кейси демонструють ефективність міжнародного права за умови політичного тиску та міжнародної координації. У контексті вищесказаного, стисло розглянемо українські кейси та підходи у поверненні культурних цінностей в умовах російсько-української війни.

Після анексії Росією Криму у 2014 р. почалася міжнародна судова справа щодо музейних експонатів колекції «Скіфське золото», які перебували на виставці в Нідерландах. Апеляція до Конвенції ЮНЕСКО

1970 р. та українського законодавства дозволила підтвердити право власності України на колекцію:

- 19 експонатів київського музею;
- 565 експонатів кримських музеїв [10].

Цей кейс став прецедентом міжнародного визнання українського права на культурну спадщину. Варто відзначити, що кейси з повернення українських культурних цінностей, можливі лише у тих випадках, коли вони знаходяться на території цивілізованих країн, апелюючи до міжнародних правил та норм. При перетині російського кордону міжнародні інституції безсилі.

Кардинально протилежним підходом, зрозумілішим для російської сторони, є приклад повернення реліквії митрополита Андрея Шептицького. У 2025 р. внаслідок контрнаступальних бойових дій Збройних Сил України на території Росії українські військові повернули викрадене крісло митрополита з Курщини, яке було незаконно вивезене зі Львова у 1989 р. [3]. Це яскравий приклад повернення культурних цінностей військовим та силовим методом.

Зважаючи на сучасні реституційні приклади взаємодії з Росією, можна зробити висновок про неможливість їхньої реалізації дипломатичним шляхом. Росія демонструє системне ігнорування будь-яких міжнародно-правових зобов'язань, що суттєво ускладнює реалізацію дипломатичних механізмів реституції.

Розглянемо приклад покарання агресора у глобалізованому світі. Після повномасштабного вторгнення в Україну було заморожено понад 270 млрд доларів США російських активів за межами Росії. Станом на 2024 р. країни G7 вже спрямували близько 50 млрд доларів на підтримку України [9]. Предмети російської культурної спадщини також повною мірою експонуються у світі, зокрема у Європі та США. Для прикладу виставка колекції Морозових у Парижі [7], експонати російських регалій та яєць Фаберже у Музеї Вікторії та Альберта в Лондоні [11], полотна Пікассо, Тіціана, Кандинського та інших у Італії та Іспанії [7]. Можливість арешту як окремих російських цінностей, так і цілих виставок дозволила б українській стороні отримати «розмінну монету» для повернення власних викрадених скарбів. У випадку відмови росіян – ці предмети інкорпоровалися б у нові контрибуційні експозиції новітньої історії України. Проте, для реалізації таких максималістських проєктів необхідно проробити ще безліч кроків, починаючи з політичної волі як в Україні, так і серед ключових партнерів, якої нині недостатньо для вирішення критичних питань сьогодення, таких як стабілізація фронту, посилення протиповітряної оборони, міжнародна допомога, захист критичної інфраструктури тощо.

Загалом експропріація українських культурних цінностей є складовою ширшої стратегії Росії щодо культурного знищення та привласнення історичної спадщини. Водночас міжнародний досвід доводить,

що повернення культурних об'єктів є можливим навіть через десятиліття. Ефективне повернення української культурної спадщини першочергово залежатиме від ситуації на полі бою, міжнародної підтримки, економічної ситуації та політичної волі. Збереження та повернення культурних цінностей є не лише юридичним або музейним питанням – це відновлення історичної справедливості, національної пам'яті та важливий елемент збереження Української держави.

### Література:

1. Буцко А., Брянцева Д. Сфинкс возвращается: Германия отдала долг Турции. *Deutsche Welle*. 2011. URL: <https://www.dw.com/ru/сфинкс-возвращается-германия-отдала-долг-турции/a-15102209> (Дата звернення 04.03.2026).
2. Втрати музейного фонду України за 10 років сягають близько двох мільйонів предметів. *Укрінформ*. 2024 URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3870369-vtrati-muzejnogo-fondu-ukraini-za-10-rokiv-vijni-sagaut-blizko-2-miljoniv-predmetiv.html> (Дата звернення 04.03.2026).
3. Іванова К. ЗСУ біля Курщини знайшли крісло митрополита Шептицького, яке викрав росіянин у 1980-х. *Главком*. 2025. URL: <https://glavcom.ua/country/culture/zsu-bilja-kurshchini-znajshli-krislo-mitropolita-sheptitskoho-jake-vikrav-rosijanin-u-1980-kh-1051406.html> (Дата звернення 04.03.2026).
4. Кот С. Повернення і реституція культурних цінностей у політичному та культурному житті України (XX – поч. XXI ст.). Київ : Інститут історії України НАН України, 2020. 1020 с.
5. Кот С., Нестуля О. Українські культурні цінності в Росії: Перша спроба повернення. 1917–1918. Київ : Соборна Україна, 1996. 320 с.
6. МКІП наполягає на ратифікації конвенції Ради Європи про захист культурних цінностей. *Укрінформ*. 2024. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3763302-mkip-napolagae-na-ratifikacii-konvencii-radi-evropi-pro-zahist-kulturnih-cinnostej.html> (Дата звернення 04.03.2026).
7. Мох А. “Повернути поки неможливо”. Європейські музеї думають, що робити з російськими експонатами. *Pragmatika*. 2022. URL: <https://pragmatika.media/news/povernuti-poki-nemozhливо-ievropeski-muzei-dumajut-shho-robiti-z-rosijskimi-eksponatami/> (Дата звернення 04.03.2026).
8. Нестуля О., Нестуля С. Українські культурні цінності в Росії: спроба діалогу про повернення. 1930. Полтава : Інститут історії України НАН України, 2006. Серія повернення культурного надбання України: документи свідчать. Випуск 4. 331 с.
9. Рикун К. Заморожені активи РФ на понад 270 млрд доларів США: чи має право на ці гроші зруйнований війною бізнес в Україні. *Сусільне Чернівці*. 2024. URL: <https://suspilne.media/chernihiv/773877->

zamorozeni-aktivi-rf-na-ponad-270-mlrd-dolariv-ssa-ci-mae-pravo-na-ci-grosi-zrujnovanij-vijnou-biznes-v-ukraini/ (Дата звернення 04.03.2026)

10. Строчкова Л. «Крим. Золотий острів у Чорному морі» Хроніка боротьби за «Скіфське золото» України. *Кримська світлиця*. Випуск № 29–32. 2019. URL: <https://crimea-is-ukraine.org/svitlytsa/skifske-zolote> (Дата звернення 04.03.2026).

11. Багдасарова С. Судьбу яйца Фаберже из собрания Виктора Вексельберга решает британское Казначейство. *The Art Newspaper Russia*. 2022. URL: <https://www.theartnewspaper.ru/posts/20220523-cpcv/> (Дата звернення 04.03.2026).

12. RDNA4: Уряд України разом з міжнародними партнерами представили нову оцінку шкоди та потреб на відновлення України. Міністерство культури України. 2025. URL: <https://mincult.gov.ua/news/rdna4-uryad-ukrayiny-razom-z-mizhnarodnymu-partneramy-predstavlyl-povu-oczinku-shkody-ta-potreb-na-vidnovlennya-ukrayiny/> (Дата звернення 04.03.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-4>

## **КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА В УМОВАХ СУЧАСНОГО ЗАГОСТРЕННЯ ІЗРАЇЛЬСЬКО-ІРАНСЬКОГО ПРОТИСТОЯННЯ: ВИКЛИКИ ТА МЕХАНІЗМИ ЗАХИСТУ**

**Малімон В. І.**

*кандидат наук з державного управління, доцент,  
доцент кафедри публічного управління, адміністрування  
та національної безпеки*

*Івано-Франківський національний технічний університет нафти і газу  
м. Івано-Франківськ, Україна*

У сучасних умовах загострення воєнно-політичної ситуації на Близькому Сході проблема охорони культурної спадщини набуває не ситуативного, а системного характеру. Це зумовлено тим, що культурні об'єкти зазнають впливу не лише безпосередніх воєнних загроз, пов'язаних із руйнуванням, пошкодженням або втратою доступу до них, а й опосередкованих ризиків, спричинених деградацією інституційного середовища, порушенням механізмів обліку, охорони, реставрації та музейного зберігання. У такому контексті культурна спадщина постає не просто як сукупність матеріальних пам'яток і нематеріальних практик, а як важливий носій історичної пам'яті, культурної тяглості, соціальної ідентичності та суспільної стійкості [3].

Особливість сучасних конфліктів полягає в тому, що загрози для культурної спадщини мають багаторівневий характер. Вони охоплюють фізичне пошкодження пам'яток, порушення функціонування музеїв, архівів і культурних установ, обмеження доступу фахівців до об'єктів, зростання ризиків незаконного переміщення культурних цінностей, а також послаблення спроможності державних і місцевих інституцій забезпечувати належний захист спадщини. За таких умов культурні об'єкти перетворюються на вразливий компонент гуманітарного простору, що потребує не лише охоронних заходів, а й включення до ширших стратегій безпеки, кризового реагування та післяконфліктного відновлення.

Сучасні міжнародні аналітичні матеріали [2; 3] засвідчують, що ескалація конфліктів на Близькому Сході супроводжується не лише загальним зростанням безпекових ризиків, а й конкретними випадками пошкодження об'єктів культурної спадщини, що створює загрозу їх часткової, тривалої або незворотної втрати. Особливо небезпечними є ситуації, коли культурні пам'ятки розташовані поблизу зон бойових дій, об'єктів критичної інфраструктури, адміністративних центрів або територій, які зазнають інтенсивного військового впливу. У таких умовах навіть відсутність прямого прицільного ураження не усуває ризику пошкодження, оскільки руйнівними чинниками можуть бути вибухова хвиля, уламки, пожежі, вібраційне навантаження, порушення інженерної стійкості споруд, а також неможливість своєчасного проведення консерваційних чи аварійно-рятувальних робіт.

Зокрема, у заяві ICOMOS 2026 року [3] акцентовано увагу на високій вразливості культурних пам'яток в умовах воєнної ескалації, політичної нестабільності та недостатньої захищеності об'єктів, розташованих у зонах підвищеного ризику. Такий підхід є принципово важливим, оскільки він переносить проблему охорони спадщини з площини післяфактумного реагування у площину превентивної безпеки. Ідеться не лише про фіксацію вже завданої шкоди, а й про завчасне виявлення об'єктів, які можуть опинитися під загрозою, документування їхнього стану, визначення охоронних зон, інформування сторін конфлікту про культурний статус таких об'єктів і забезпечення міжнародного моніторингу.

Міжнародні організації послідовно підкреслюють, що забезпечення збереження культурної спадщини в умовах збройних конфліктів має здійснюватися у суворій відповідності до норм міжнародного гуманітарного права, які встановлюють чіткі зобов'язання держав щодо недопущення її знищення або пошкодження. Зокрема, ICOM у 2026 році [2] наголошує на обов'язку держав не лише утримуватися від дій, що можуть завдати шкоди культурним цінностям, а й активно впроваджувати превентивні та захисні заходи відповідно до положень Гаазької конвенції 1954 року та її протоколів. Такий підхід передбачає інституційне закріплення механізмів ідентифікації, обліку, маркування

та охорони об'єктів культурної спадщини, а також інформування учасників конфлікту про їхній особливий правовий статус.

Зокрема, матеріали ЮНЕСКО 2026 року [4; 5] підтверджують, що культурні об'єкти можуть зазнавати пошкоджень не лише внаслідок прямого ураження, а й через непрямий вплив бойових дій. Ідеться, зокрема, про вибухові хвилі, уламки, пожежі, дестабілізацію прилеглої інфраструктури та ведення бойових дій поблизу охоронних зон пам'яток. Саме тому превентивний захист культурної спадщини має охоплювати не лише фізичну охорону об'єктів, а й попереднє документування їхнього стану, визначення зон ризику, інформування сторін конфлікту про статус охоронюваних пам'яток, а також постійний міжнародний моніторинг. У цьому контексті дотримання міжнародних конвенцій є не формальною правовою вимогою, а практичним інструментом зменшення ризику незворотних культурних втрат.

Європейські культурні інституції також розглядають загрози культурній спадщині як проблему ширшого гуманітарного й безпекового порядку. Зокрема, Europa Nostra у 2026 році [1] звернула увагу на серйозність ризиків для культурних пам'яток, музеїв та інших культурних інституцій у регіоні, підкресливши зв'язок між збереженням спадщини, захистом людської гідності, підтриманням соціальної стабільності та збереженням історичної пам'яті. Такий підхід дає підстави стверджувати, що охорона культурної спадщини в умовах загострення ізраїльсько-іранського протистояння має розглядатися не ізольовано, а в межах комплексної політики кризового реагування, миру, безпеки та післяконфліктного відновлення.

Зазначені підходи відображають сучасне розуміння культурної спадщини як об'єкта, що виходить за межі виключно національного значення і набуває статусу спільного надбання людства. У цьому контексті її знищення або пошкодження спричиняє не лише матеріальні втрати, а й має глибокі гуманітарні, ідентифікаційні та соціально-психологічні наслідки, пов'язані з руйнуванням історичної пам'яті, ослабленням культурної тяглості та підривом символічних основ існування спільнот. Саме тому охорона культурної спадщини в умовах конфлікту розглядається як складова гуманітарної безпеки, що безпосередньо пов'язана із забезпеченням прав людини, підтриманням соціальної стабільності та збереженням культурного різноманіття.

Узагальнення сучасних міжнародних підходів дає підстави виокремити декілька взаємопов'язаних механізмів захисту культурної спадщини в умовах конфліктів. Передусім ідеться про неухильне дотримання міжнародно-правових норм, зокрема положень Гаазької конвенції 1954 року, розвиток систем постійного моніторингу стану культурних об'єктів, їх завчасне документування, цифрову фіксацію, створення електронних реєстрів і архівів, посилення міжінституційної координації та залучення місцевих громад до охоронних практик.

Для України цей досвід має особливу прикладну цінність, оскільки повномасштабна війна також актуалізувала потребу в переході від реактивної моделі охорони спадщини до превентивної та доказово обгрунтованої системи управління ризиками. Зокрема, доцільним є посилення цифрової інвентаризації пам'яток, регулярне оновлення даних про їхній стан, формування карт ризику, розроблення місцевих планів евакуації рухомих культурних цінностей, підготовка фахівців до роботи в кризових умовах, а також розширення співпраці з ЮНЕСКО, ICOM, ICOMOS, Europa Nostra та іншими міжнародними професійними мережами. Не менш важливим є залучення територіальних громад, музейних працівників, архівістів, освітніх і культурних інституцій до документування пошкоджень, збереження локальної пам'яті та відновлення культурного середовища.

Отже, сучасне загострення ізраїльсько-іранського протистояння демонструє, що культурна спадщина в умовах воєнно-політичної ескалації перебуває під впливом комплексних і часто непрямих загроз. Для України цей контекст є важливим не як зовнішній приклад для механічного запозичення, а як підстава для посилення власної політики охорони спадщини в умовах війни. Ефективний захист культурних цінностей можливий лише за умови поєднання міжнародно-правових гарантій, інституційної узгодженості, цифрових технологій, участі громад і сталої міжнародної співпраці.

### Література:

1. Europa Nostra issues statement of grave concern over destruction of cultural heritage in the wider region of the Middle East. *Europa Nostra*. 2026. URL: <https://www.europanostra.org/europa-nostra-issues-statement-of-grave-concern-over-destruction-of-cultural-heritage-in-the-wider-region-of-the-middle-east>
2. ICOM Reaffirms the Protection and Respect of Human Lives and Cultural Heritage during Conflict. *International Council of Museums*. 2026. URL: <https://icom.museum/en/news/icom-reaffirms-the-protection-and-respect-of-human-lives-and-cultural-heritage-during-conflict>.
3. ICOMOS Statement on the Protection of Cultural Heritage in the Context of the Escalation of Conflict in the Middle East. *International Council on Monuments and Sites*. 2026. URL: [https://admin.icomos.org/wp-content/uploads/2026/03/ICOMOS\\_Statement\\_Middle\\_East\\_2\\_EN.pdf](https://admin.icomos.org/wp-content/uploads/2026/03/ICOMOS_Statement_Middle_East_2_EN.pdf)
4. UNESCO expresses concern over the protection of cultural heritage sites amidst escalating violence in the Middle East. *UNESCO*. 2026. URL: <https://www.unesco.org/en/articles/unesco-expresses-concern-over-protection-cultural-heritage-sites-amidst-escalating-violence-middle>
5. UNESCO Middle East Crisis : Cultural Heritage under Threat. *UNESCO*. 2026. URL: <https://www.unesco.org/en/mea-crisis>

## **ЗБЕРЕЖЕННЯ Й АКТУАЛІЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ В КОНТЕКСТІ МЕДІАКУЛЬТУРИ: ДОСВІД ВОЛИНИ**

**Москвич О. Д.**

*кандидат філософських наук, доцент,  
завідувач кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

**Пазин О. Т.**

*аспірант кафедри культурології*

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

Актуальність теми зумовлена соціокультурними змінами, медіа-трансформаціями та необхідністю захисту, збереження і популяризації культурного надбання в контексті викликів сучасності. Війна в Україні актуалізувала потребу не лише у фізичному збереженні об'єктів культурної спадщини за допомогою цифрових рішень, а й популяризації української культури, зокрема за допомогою медіаінструментів, а також створенні інклюзивного доступу до фондів.

В сучасній культурі досвід візуального сприйняття і комунікації перейшов від традиційних рівнів «людина-світ», «людина-людина» до «людина-медіа-світ», «людина-медіа-людина», що сформувало новий соціокультурний простір – медіакультуру. Поняття «медіакультура» в сучасному культурологічному дискурсі інтегрує три семантичні аспекти: сукупність матеріальних і духовних цінностей у сфері медіа (а також система їх відтворення і функціонування); новий культурний простір у вимірі медіареальності та система рівнів розвитку особистості, здатної сприймати й аналізувати медіатексти. Сьогодні збереження й актуалізація культурної спадщини в контексті медіакультури передбачає 3D-сканування і моделювання, створення віртуальних просторів, застосування інтерактивних та імерсивних технологій, використання соціальних медіа, мобільних додатків, практик гейміфікації тощо. Прикладами є успішні проекти, що були реалізовані культурними діячами Волині завдяки міжнародному співробітництву і підтримці Українського культурного фонду. Пропонуємо до розгляду кейси Музейного простору «Окольний замок», театру «Гармидер», Волинського краєзнавчого музею, Художнього музею у Луцьку та Музею сучасного українського мистецтва Корсаків.

В рамках реалізації проекту «Нове життя старого міста: ревіталізація пам'яток історико-культурної спадщини Луцька та Любліна» у 2023 р. було відкрито Музейний простір «Окольний замок», який

створено на основі відреставрованих пам'яток архітектури національного значення: Вежі князів Чорторийських з частиною оборонного муру і Монастиря єзуїтів із підземеллями. Креативний музейний простір містить галерею рицарства, експозицію навчального процесу в Єзуїтському колегіумі, силіконову фігуру монаха-єзуїта, голограму привида, мультимедійну систему з інтерактивним смарт-табло, шоломи віртуальної реальності. Зокрема, для відвідувачів доступна послуга віртуальної реальності, де гості можуть поринути в середньовічну культуру в режимі гри (гравець стає стрільцем із лука, його завдання – відбивати хвилі ворогів через спеціальну VR-систему) [6; 7].

«Сарцевич: віртуальне повернення луцького генія наївного мистецтва» (2025 р.) – це міждисциплінарний проект, метою якого є «дереалізація» українського наївного мистецтва, дослідження спадщини скульптура, відновлення і повернення в культурний простір імені митця-наївіста Станіслава Сарцевича. Реалізація інтегрує історію, мистецтво, театр, цифрові технології та урбаністику за участю відомих українських експертів і фахівців (Р. Порицька, З. Навроцька, В. Головей, П. Гудімов, П. Гончар та інші культурні активісти). Театр «Шарж» за матеріалами дослідження представив перформанс про Станіслава Сарцевича у різних містах України [1; 3].

«Коло часу: мультимедійна подорож спадщиною» (2025 р.): – це імерсивний проект, композиційном центром якого стала глиняна писанка XII століття, знайдена у 2023 році ветераном російсько-української війни в селі Древині Волинської області. Представлена мультимедійна виставка інтегрована в оновлену етнографічну експозицію Волинського краєзнавчого музею з метою популяризації локальної культурної спадщини [4].

В межах швейцарсько-українського проекту «Мистецтво об'єднує: шедеври Художнього музею у новому вимірі» у Луцьку створили інноваційний цифровий продукт і забезпечили інклюзивний доступ до культурної спадщини для різних соціальних груп (2025 р.). Міждисциплінарна команда розробила цифровий продукт нового покоління, аби зробити доступною колекцію європейського та українського мистецтва (XVI – поч. XX ст.), яку було переміщено з Художнього музею в безпечні сховища через загрози війни. Завдяки VR-технологіям, 3D-моделюванню й аудіовізуальному супроводу шедеври мистецтва стали доступними для публіки у форматі віртуальної екскурсії [2].

В Музеї сучасного українського мистецтва Корсаків у Луцьку зібрано колекції творів мистецтва українських авторів XX–XXI ст., поряд з основною експозицією «Генеza сучасного українського мистецтва» та Художньо-меморіальним музеєм Миколи Кумановського функціонують змінні експозиції та створено масштабний інтерактивний культурно-мистецький проект «Космогонія» (2022–2024 рр., куратор й автор ідеї – В. Корсак, автор картини –

П. Антип) з однойменною імерсивною виставою. Також в Музеї Корсаків пропонують інтерактивні вхідні квитки з доповненою реальністю, мобільний додаток МСУМК та віртуальний 3D-тур на офіційному сайті. Команда культурних менеджерів організовує проекти, дискусії, зустрічі, що популяризують українське мистецтво, відкривають можливості для публічного діалогу і фахової комунікації, поєднують збереження культурної спадщини із сучасними технологіями [5].

Отже, в контексті сучасної медіакультури досвід Волині демонструє створення високотехнологічних культурних продуктів, цифровізація стає інструментом не лише фізичного збереження об'єктів культурної спадщини, а й інструментом культурної дипломатії, промоції українського мистецтва, консолідації суспільства і формування національної ідентичності.

### Література:

1. Головей В., Гаврилюк С., Москвич О. Пріоритети культурної політики України в умовах війни : медіа-інформаційний аспект. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. (51), 344–350 (2025). URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1067>

2. Головій О. Мистецтво об'єднує: у Луцьку презентували 3d-тур експозицією художнього музею. URL: <https://www.volynnews.com/news/all/mystetstvo-obyednuye-u-lutsku-prezentuvaly-3D-tur-ekspozyciyeiu-khudozhnoho-muzeiu/> (12.05.2026 р.)

3. Дослідження життя і творчості Станіслава Сарцевича. URL: <https://algoritm.ngo/projects/doslidzhennia-zhyttia-i-tvorchosti-stanislava-sartsevycha> (12.05.2026 р.)

4. Запрошуємо до Волинського краєзнавчого музею на виставку з елементами 3D мапінгу «Коло часу: мультимедійна подорож спадщиною». URL: <https://www.lutskrada.gov.ua/publications/zaproshuiemo-do-volynskoho-kraieznavchoho-muzeiu-na-vystavku-z-elementamy-3d-mapinhu-kolo-chasu-multymediina-podorozh-spadschynoiu> (11.05.2026).

5. Музей сучасного українського мистецтва Корсаків. Офіційна сторінка. URL: <https://msumk.com/about/> (13.05.2026)

6. Музейний простір «Окольний замок». Офіційна сторінка. URL: <https://okolnyi-lutsk.com/> (13.05.2026).

7. Надольська В. В. Музейний простір «Окольний замок» у Луцьку: новітні практики музеєфікації і використання культурної спадщини. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/6fe145d9-64c0-4010-bca7-0c3925b48135/content> (14.05.2026).

## **ХЕРСОНЕС ТАВРІЙСЬКИЙ ЯК ОБ'ЄКТ ВСЕСВІТНЬОЇ СПАДЩИНИ: ЗБЕРЕЖЕННЯ В УМОВАХ ЗБРОЙНОГО КОНФЛІКТУ ТА ОКУПАЦІЇ**

**Семенцова Я. О.**

*аналітикиня*

*ГО «Регіональний центр прав людини»*

*студентка III курсу історичного факультету*

*Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

*м. Київ, Україна*

В умовах триваючої окупації Кримського півострова та повномасштабної збройної агресії Російської Федерації проти України, важливо розглядати Крим не лише територією з унікальною історією та культурою, що має виняткове значення для України, а й місцем, де культура стає зброєю проти нас і нашої держави. Важливо усвідомлювати, що культурна спадщина є не нейтральним об'єктом, що «поза політикою», вона – є складовою національної ідентичності, історичної пам'яті та державного суверенітету.

Найбільш відомі пам'ятки світового значення Криму включені до Списку всесвітньої спадщини ЮНЕСКО, в якому перебуває місто Херсонес Таврійський та його хора. 20 вересня 2013 р. Херсонес Таврійський офіційно отримав сертифікат Всесвітньої спадщини ЮНЕСКО. Такий статус стародавньому місту було присвоєно 23 червня 2013 р. під час 37-ї сесії Комітету ЮНЕСКО в Камбоджі [4]. Херсонес, заснований дорійцями, зберіг сліди епохи грецької колонізації, Римської та Візантійської імперій.

Поліс і хора Херсонеса Таврійського є видатним прикладом античного архітектурно-технічного ансамблю, що складається з міського центру та його сільськогосподарської округи. Цей комплекс сформувався внаслідок активної економічної та торговельної діяльності грецьких колоністів у IV–III ст. до н. е. і функціонував безперервно протягом майже двох тисячоліть. Херсонес розташований у південно-західній частині Криму, біля Карантинної бухти в межах сучасного міста Севастополя, та є складовими Національного заповідника «Херсонес Таврійський». Поліс і хора були спроектовані і побудовані відповідно до єдиного чітко дотриманого плану, що відповідає концепції міського планування Гіпподама Мілетського.

Херсонес Таврійський є одним із найбільш досліджених античних центрів Північного Причорномор'я, що зумовило формування значної історіографічної традиції його вивчення. Проте після 2014 року дослідження Криму в українському та міжнародному науковому полі суттєво ускладнилося через відсутність доступу до території,

археологічних пам'яток і музейних фондів. Це призвело до того, що класичні польові дослідження були фактично зупинені, а основний акцент змістився на дистанційний моніторинг та аналіз відкритих джерел.

Після націоналізації окупаційний уряд Криму вирішив об'єднати всі музеї Севастополя в одну установу, що позбавило заповідник права вести будь-яку діяльність і поставило під загрозу збереження колекцій. У фондах заповідника налічується більше 200 тисяч предметів побуту, культурного й релігійного призначення, знайдених під час розкопок в околицях Севастополя. Це одна з найбагатших археологічних колекцій Європи. У серпні 2015 р. президент Росії Володимир Путін доручив внести пам'ятники й території Національного заповідника «Херсонес Таврійський» в окупованому Криму до Єдиного державного реєстру об'єктів культурної спадщини народів Росії. Указом президента РФ від 7 грудня 2015 р. «Херсонес Таврійський» прийнятий у федеральне відання [3], а також включений до реєстру об'єктів культурної спадщини народів РФ. За час окупації Росія перетворила об'єкт ЮНЕСКО, що має універсальну культурну цінність для всього людства, на інструмент пропаганди. Це проявляється у забудові території пам'ятки псевдоісторичними спорудами, що призвело до знищення культурного шару, створенні так званого «Нового Херсонеса», проведенні ідеологічно спрямованих заходів, а також привласненні та вивезенні унікальних артефактів.

«Новий Херсонес» – це будівлі та споруди загальною площею 140 000 кв. м, розташовані на 22,4 га території. Територія комплексу включає музеї Християнства, Криму і Новоросії, Античності та Візантії, археологічний парк, інші будівлі, а також готельні та ресторанні комплекси. В російських джерелах зазначається, що цей проєкт має велике значення для майбутнього Росії[2]. Ми прослідковуємо ідеологічну направленість парку, замість фокусу на античній спадщині, комплекс просуває наратив про Крим, називаючи його «сакральним місцем, колицкою російського православ'я», а музей Криму і Новоросії, що був побудований, має на меті легалізацію окупації через підміну історичних фактів і створення міфу про причетність Росії до окупованої території. Таким чином, історична пам'ятка стала задіяна не лише в політиці, а й у війні. Ідеологія РФ базується на запереченні української ідентичності та історії[1].

Важливість дослідження зумовлена сучасними геополітичними процесами, пов'язаними з тимчасовою окупацією території Автономної Республіки Крим та міста Севастополя, що супроводжується системними порушеннями норм міжнародного гуманітарного права та національного законодавства України у сфері охорони культурної спадщини, зокрема привласнення та експлуатація культурних об'єктів з метою формування викривлених історичних наративів. Значну увагу привертає ситуація навколо об'єкта Всесвітньої

спадщини ЮНЕСКО «Стародавній Херсонес Таврійський та його хора», який зазнає змін, що можуть призвести до втрати його автентичності та історичної цінності.

Для світової науки це означає формування нового міждисциплінарного дослідницького поля, що поєднує археологію, дослідження культурної спадщини та міжнародне право в контексті збройного конфлікту. Кейс Херсонесу Таврійського є унікальним прикладом об'єкта культурної спадщини, що перебуває під окупацією та водночас має статус пам'ятки світового значення. Його стан є показовим для розуміння того, як змінюються режими управління, інтерпретації та використання культурної спадщини в умовах політичного контролю з боку держави-окупанта. Крім того, аналіз ситуації з Херсонесом має значення для розробки міжнародних підходів до захисту культурної спадщини на окупованих територіях, оскільки чинні правові механізми виявляються недостатньо ефективними в умовах тривалої окупації. Вивчення цього кейсу сприяє не лише документуванню порушень, а й формуванню нової теоретичної рамки для розуміння культурної спадщини як об'єкта, що може бути інструменталізований у сучасних війнах.

Особливої уваги набуває роль культурної спадщини як елементу інформаційної війни, де історичні об'єкти стають засобом політичного впливу та формування суспільної думки. У цьому контексті Херсонес Таврійський виступає показовим прикладом трансформації культурного об'єкта в інструмент пропаганди. У цьому контексті культурна політика Російської Федерації спрямована на переінтерпретацію культурної спадщини як складової російської ідентичності, що дозволяє інтегрувати окуповані території у власний символічний простір. Водночас відбувається конструювання подвійного нарративу: з одного боку – для населення окупованих територій, де поступово витісняється український культурний контекст, з іншого – для російського суспільства, в якому формується уявлення про історичну «природність» такого контролю. У межах цього нарративу утверджується ідея винятковості та доміантної ролі російської культури, що подається як першоджерело ширших цивілізаційних процесів. У результаті цього відбувається трансформація сприйняття простору: окуповані території починають інтерпретуватися як частина «власного» культурного середовища, тоді як місцеве населення поступово втрачає зв'язок із українською культурною та історичною традицією.

Темі Херсонесу Таврійського досі приділяється недостатньо уваги з боку міжнародних інституцій та органів державної влади України. Водночас науковці та громадськість здійснюють значну роботу з документування дій РФ щодо Херсонесу, і саме вони є рушійною силою у просуванні цього питання на міжнародний та національний порядок денний. Здійснюється системна робота з моніторингу та захисту об'єкта, підтримуючи міжнародні механізми охорони культурної

спадщини та намагаючись забезпечити його збереження як частини національного та світового культурного надбання. Ситуація підкреслює важливість збереження культурної спадщини як інструменту історичної пам'яті та культурної ідентичності у сучасних збройних конфліктах.

### **Література:**

1. ГО «Регіональний центр прав людини». Культурна спецоперація, або як Росія використовує свою культуру у війні проти України. 2022. URL: <https://rchr.org.ua/wp-content/uploads/2023/03/kulturna-spetsoperatsiia-.pdf> (дата звернення: 08.04.2026).
2. Новый Херсонес. URL: <https://херсонес.рф/page60677327html> (дата звернення: 11.04.2026).
3. Указ Президента Российской Федерации від 07.12.2015 № 596 «Об отнесении федерального государственного бюджетного учреждения культуры "Государственный историко-археологический музей-заповедник "Херсонес Таврический" к особо ценным объектам культурного наследия народов Российской Федерации». URL: <http://www.kremlin.ru/acts/bank/40262> (дата звернення: 08.04.2026).
4. World Heritage List. Nomination 1411 (inscribed). Ancient City of Tauric Chersonese and its Chora. 2013. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/1411/documents> (дата звернення: 10.04.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-7>

## **КРЕАТИВНІ РЕСУРСИ ВОЛИНИ В КОНТЕКСТІ РЕГІОНАЛЬНОГО РОЗВИТКУ**

**Шостак В. М.**

*кандидат історичних наук,*

*доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Сучасна парадигма регіонального розвитку передбачає перехід від ресурсного типу економіки до креативного. Питання актуалізації креативних ресурсів є стратегічно важливим для інтеграції Волині і Луцька в євро-пейський культурний простір.

Історико-архітектурний фундамент Волині – це "базовий капітал", який найчастіше згадується як ресурс для розвитку туризму та креативних індустрій. Найбільша концентрація цього капіталу спостерігається в місті Луцьку. Луцький замок (Замок Любарта) – головний

соціокультурний магніт регіону. Дослідники і креативні менеджери часто розглядають його не просто як музей, а як локацію для фестивалів, наприклад, "Ніч у Луцькому замку" [1, с. 45].

В Старому місті останнім часом акцент змістився на ревіталізацію підземель Костелу єзуїтів та Вежі Чорторійських. Це приклад того, як "мертвий" ресурс стає інтерактивним культурним простором.

Луцьк активно просуває себе як місто міжвоєнного модернізму. Це нішевий, але дуже перспективний ресурс для архітектурних турів та урбаністичних досліджень. Серед урбаністів та практиків використання ревіталізації найбільш успішним є Олександр Котис. Він – головний дослідник архітектурної спадщини Луцька. Його публікації як медійні, так і науково-популярні змінили сприйняття луцького модернізму та підземель. Він розглядає архітектуру не як "каміння", а як ресурс для міського сторителінгу. Дослідник зазначає, що луцький модернізм – це не просто старі будинки міжвоєнного періоду. Це заархівований у бетоні та склі європейський досвід міста. Наш ресурс – це "неочевидна історія", яку ми маємо розпакувати, перетворивши звичайні вулиці на відкритий музей інтелектуального урбанізму[3,с.34].

Команда ГО "Волинська фундація" публікують дослідження щодо збереження та промоції культурної спадщини зокрема, дерев'яної архітектури Волині, що є базою для еко-креативних проєктів.

Серед сучасних креативних кластерів та інституцій, які демонструють зростання і розвиток, найбільш відомим є Музей сучасного українського мистецтва Корсаків (МСУМК). Це унікальний приклад для України, коли бізнес створює масштабний культурний ресурс та перетворив Луцьк на один із центрів сучасного мистецтва в країні.

Простір "City Park"- приклад того, як поєднання вуличного мистецтва (пам'ятник Кузьмі, графіті) та рекреації створює новий міський ландшафт. Галерея мистецтв "Арт-кафедра" фокусується на інтелектуальному мистецтві та просвітництві [2].

Фестивальна культура увібрала найкращий досвід івент-технологій та найновіших креативних форм. Волинь позиціонує себе через масштабні заходи, що формують імідж регіону. "Бандерштат" – фестиваль українського духу, який став майданчиком для дискусій, музики та літератури. "Поліське літо з фольклором" є дієвим ресурсом для збереження нематеріальної культурної спадщини та міжнародного обміну. "Lutsk Food Fest" демонструє гастрономію як частину креативної економіки.

Отже, культурні ресурси Волині поступово переходять від моделі "збереження" музейної тиші до моделі "капіталізації" креативної економіки. Луцьк стає містом, де історія стає фоном для сучасних арт-експериментів.

### **Література:**

1. Бондаренко Г. В. Пам'ятки культури Волині як ресурс туристичної галузі. Минуле і сучасне Волині та Полісся. Луцьк, 2021. Вип. 68. С. 42–48.
2. Голубець О. Креативні практики в просторі сучасного музею: волинський кейс. *Культурні індустрії в сучасній Україні*. 2024. С. 142–150.
3. Котис О. Луцький модернізм : інтерактивне видання. Луцьк : Волинські старожитності, 2022. 164 с.

# СУЧАСНА МОВА УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНОМУ МІЖКУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-8>

## АБСТРАКТНИЙ ПЕЙЗАЖ У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

**Панфілова О. Г.**

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

Сучасний мистецтвознавчий дискурс дедалі частіше звертається до абстрагування як домінантного способу самовираження в українському живописі. Пейзаж, який історично посідав центральне місце в національній культурі, сьогодні трансформується у складну інтелектуальну систему, де об'єктивна реальність заміщується суб'єктивним переживанням простору. Дослідження цього процесу дозволяє відстежити, як класична школа живопису адаптується до викликів сучасності, зберігаючи при цьому унікальний «генетичний код» українського колоризму. Актуальність даного дослідження зумовлена необхідністю теоретичного осмислення новітніх тенденцій в українському живописі, де пейзажний жанр зазнає глибокої деформації під впливом постмодерністських практик. Метою роботи є аналіз переходу від фігуративного зображення природи до безпредметних форм, що стають засобом вираження національної ідентичності та індивідуальної рефлексії митця. Об'єктом дослідження виступає творчість провідних українських абстракціоністів кінця ХХ – початку ХХІ століття, а предметом – художні засоби та філософські підтексти їхніх робіт. Сучасний український абстрактний пейзаж базується на потужній колористичній традиції, де колір перестав бути описовим елементом і набуває статусу самостійної енергетичної сутності. Візуальний образ природи редукується до мінімалістичних кольорових площин, що стимулюють глядача до роздумів та внутрішнього діалогу. Все частіше спостерігаємо активне використання фактурних нашарувань та пастозного мазка як інструментів передачі «матеріальності» ландшафту без прямого копіювання його форм. В Україні розвитку сучасного мистецтва сприяє декілька значних інституцій, зокрема, Мистецький Арсенал, Національний художній музей України, PinchukArtCentre, Львівський муніципальний

мистецький центр, ЄрміловЦентр, Фонд Ізоляція тощо [3, с. 55]. Сучасний абстрактний пейзаж в Україні є не просто відмовою від реальності, а глибоким філософським переосмисленням взаємодії людини та довкілля, де емоційна достовірність домінує над візуальною подібністю. Окрему увагу заслуговує концепція «генія місця», яка дозволяє митцям зберігати зв'язок із українським ландшафтом навіть за умов повної абстракції.

Абстрактний пейзаж у сучасному українському мистецтві – це динамічний напрямок, що поєднує традиційне захоплення красою української природи з європейськими модерністськими та постмодерністськими течіями. Він базується не на точному відтворенні ландшафту, а на передачі емоцій, атмосфери та енергії через колір, фактуру та форму. Трансформація пейзажного жанру в сучасному українському мистецтві позначена переходом від дескриптивності до метафізичного осмислення простору. Чимало цікавих робіт, у тому числі пейзажних, авторства як досвідчених так і молодих митців було представлено на Всеукраїнській виставці «Абстрактний живопис України» Київ, 2015).

Фундаментальною постаттю процесу розвитку абстрактного живопису є Анатолій Криволап, чия творчість стала уособленням «радикального колоризму». Як зазначає мистецтвознавець Г. Склярченко, у його роботах «колір набуває автономного значення, перетворюючись із засобу опису природи на саму сутність живопису» [5, с. 112]. У серіях «Український мотив» ландшафт редукується до горизонтальних площин, де драматизм досягається через зіставлення активних пігментів, що асоціюються із візуальним кодом українського степу. Його роботи із серії «Медитативний пейзаж» (близько 50 робіт), запрошують до осмислення, а головною метою є спроба передачі стану тиші, духовної глибини та внутрішнього потенціалу. Попри умовність зображення, лаконічність та відсутність зайвих деталей, глядач чітко «зчитує» силуети пагорбів, сільських хаток, пасовиська з худобою.

Інший вектор представляє Тиберій Сільваші, ідеолог творчого об'єднання «Живописний заповідник». Його підхід базується на відмові від зображальності на користь дослідження «хроно-реалізму». У своїй праці «Реальність» митець наголошує: «Живопис – це не вікно у світ, а сама присутність світу в кольорі» [4, с. 45]. Пейзажність тут прочитується через багатошаровість фарби, де кожен мазок фіксує плинність часу, а полотно стає не копією краєвиду, а його енергетичним еквівалентом. Роботи Т. Сільваші часто не мають назв «пейзаж», але вони досліджують світло й колір як природні стихії («Живопис», (з серії «Монохромії»), «Блакитний простір», «Об'єкт»):

Експресивний напрям репрезентує київський митець Петро Лебединець – яскравий представник нефігуративного напрямку в сучасному

мистецтві України. Його абстракції позбавлені звичного горизонту, створюючи ілюзію занурення глядача у першоелементи – воду, повітря, світло, тож пейзажами його роботи можна вважати лише умовно. Художник відкидає будь-який образотворчий сюжет, відомо уникає будь-яких асоціацій із навколишньою дійсністю, наголошуючи, що сучасне мистецтво має існувати незалежно від візуального світу [2]. Такий підхід інколи характеризують як «інтелектуальний гедонізм», де колірна пляма стає інструментом емоційного вибуху. Творам Лебединця П. притаманні динамічні мазки та відсутність лінії горизонту, що створює ефект занурення в середовище (виставка «Світло-ритми живопису»). Петро Лебединець уникає драматичних колірних поєднань (чорний практично зникає з його полотен останніх років), завдяки чому не руйнується позитивна образність його життєрадісних по духу картин.

У напіваабстрактних міських пейзажах Олени Придувалової місто постає як живий організм. Живопис художниці «балансує на межі впізнаваного силуету та повної кольорової деформації, фіксуючи не архітектуру, а дух локації». Після 2014 року абстрактний пейзаж набув нових асоціацій, трансформувавшись на «ландшафт пам'яті». Для багатьох митців абстракція стала єдиною можливою мовою для передачі травми руйнування. Використання деструктивних фактур та монохромної гами відображає процес «стирання» фізичного простору, що вимагає нового теоретичного інструментарію для опису, який Г. Вишеславський окреслює як пошук «нових смислових меж у безпредметності» [1, с. 205]. Роботи Придувалової О. балансують на межі впізнаваних архітектурних форм та їх повного кольорового розчинення (твори з виставки «Осіньне світло»: «Вечірнє місто», «Київ. Стіни», «Тіні міста»).

Отже, можемо стверджувати, що абстрактний пейзаж у сучасному українському мистецтві еволюціонував від декоративного експерименту до глибокої філософської системи. Він виконує роль медіатора між традиційним сприйняттям природи та постмодерною деконструкцією образів. Основними чинниками розвитку жанру залишаються домінування колористичного начала, звернення до архетипів української землі та пошук нових можливостей живопису. Це дозволяє українським митцям створювати унікальний інтелектуальний продукт, що інтегрує національний досвід у глобальний контекст сучасного мистецтва.

### **Література:**

1. Вишеславський Г., Сидор-Гібелінда О. Термінологія сучасного мистецтва: Означення, підходи, смисли. Київ : ІПСМ НАМ України, 2010. 416 с.
2. Експансія живопису Петра Лебединця. URL: «Експансія живопису» Петра Лебединця | Газета «День» (дата звернення: 11.05.2026).

3. Каленюк О., Панфілова О. Актуальні мистецькі практики: особливості впровадження в навчальний процес ЗВО. *Актуальні питання гуманітарних наук*: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2022. Вип. 47, Т. 2. С. 55–60.

4. Сільваші Т. Реальність. Київ: Видавництво Артбук, 2017. 160 с.

5. Склярєнко Г. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ: ArtHuss, 2016. 400 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-9>

## **СРОДНА ПРАЦЯ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ ТА ФЕНОМЕН ІКІГАЙ У ЯПОНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ПОРІВНЯННЯ**

**Пригода-Донець Т. М.**

*кандидат філософських наук,*

*доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Пошук себе, свого призначення у світі, осмислення свого місця через філософію, релігію, мистецтво, буденну діяльність – це чи єдина місія людини впродовж усього свого існування крізь тисячоліття. Поняття сродної праці Г. Сковороди якраз з таких досвідів самовтілення і саморозгортання, екзистенційної присутності, що дає відчуття свободи, творчості і щастя водночас, правда, часто нівелюючі загальноприйняті уявлення про ідеальне життя. У японській культурі схожим є поняття ікігай, що дедалі більше набуває популярності у західному світі, пропонуючи рідкісну гармонійну єдність особистого збування і суспільного блага. Ідея сродної праці Сковороди і японська концепція ікігай належать до різних культурних традицій, але обидві репрезентують спільний пошук: осмислення сенсу життя, гармонії між внутрішнім покликанням і зовнішнім діянням. У культурологічному вимірі вони постають як дві форми «антропології гармонії»: українська – через духовно-християнський та екзистенційний досвід, японська – через буддійсько-синтоїстський баланс життя і служіння світу.

Сковорода вводить поняття сродної праці як діяльності, що відповідає «заставі», внутрішній природі людини, її покликанию. Він вважав, що щастя людини залежить не лише від зовнішніх умов, а від відповідності між здібностями, нахилами і вибраною справою. У соціальному контексті ця категорія мала й ідею справедливості:

не кожна праця відповідає людині, якщо йдеться про працевлаштування «зі збитком» власної натури. Сродна праця – це поєднання особистого задоволення, реалізації і суспільної корисності. «Сродна праця» виступає як культурний й етичний ідеал: людина, яка займається тим, що їй «до роду», реалізує свою природу і відповідає божественному чи духовному покликанию. Ця ідея відображає антропологічну модель, де людське призначення, самопізнання і діяльність утворюють єдність. Сковорода розвиває поняття сродності як відповідності між внутрішньою природою людини (серцем, душею) і зовнішнім ділом (працею). Сродна праця є не просто професійною самореалізацією, а духовним шляхом до свободи. «Сродна праця то єсть істинне життя; хто знайшов її, той віднайшов свій рай» [2, с. 102]. У цьому вченні поєднуються ідеї самопізнання, внутрішньої свободи, природовідповідності. Людина щаслива не тоді, коли має все, а коли живе «по серцю», тобто відповідно до своєї природи. Сковорода протиставляє «сродну працю» примусовій, нещирій, несродній діяльності, яка відчужує людину від самої себе. Етична формула Сковороди – бути у злагоді з собою, служачи іншим. Така позиція утверджує активне, але ненасильницьке ставлення до світу: робити те, що любиш, і світ стане кращим.

Термін «ікігай» буквально може перекладатися як «причина жити», «сєнс життя». Його культурне осмислення сягає доби Хейан (IX–XII ст.), але як філософська концепція розвивається у XX ст. У японському контексті це поняття означає діяльність чи стан, який дає життю цінність і радість, і проявляється у взаємодії: що люблю, у чому вправний, що потребує світ, що можу отримати винагороду. Ікігай виступає як модель поєднання індивідуального сєнсу (що люблю, чим вправний) і соціального значення (що світ потребує). У культурі Японії цей концепт інтегрований у повсякденне життя як спосіб тривалого, змістовного життя: наприклад, у регіоні Окінава він пов'язаний із довголіття. Сьогодні ікігай часто використовується у психології, коучингу й культурі саморозвитку як інструмент пошуку призначення.

Японський науковець і письменник Кен Моґі виокремлює п'ять основ ікігай: 1) почати з малого, 2) звільнитися від себе, 3) гармонізуватися з природою, 4) радіти дрібницям, 5) бути в теперішньому [1]. Таким чином, ікігай – це не кар'єрний успіх, а стан цілісності між тим, що людина любить, у чому компетентна, що потрібно іншим і за що вона може здобути визнання. Ікігай отримав широку популярність як метод саморозвитку, мінімалізму й життєвого стилю у західній культурі і в Україні зокрема.

Обидва поняття акцентують на відповідності людини і її діяльності: природних нахилів у Сковороди та особистого сєнсу в ікігай. Обидва підходи підкреслюють цінність дії як способу реалізації: не просто праця заради заробітку (Сковорода) або життя без сєнсу (японський

контекст), а діяльність із значенням. Обидва мають етичний вимір: праця/дія повинні бути не лише ефективними, а й морально значущою, що приносить задоволення та самореалізацію. Обидва включають елемент внутрішньої свободи: Сковорода – свобода через проживання своєї природи; ікігай – сенс життя, що дає мотивацію вставати шоранку. Варто зазначити різний культурно-історичний контекст: «сродна праця» – український етичний концепт XVIII ст., що критично ставився до традиційної ієрархічної праці; ікігай же – японська концепція, що розвивалася як частина життєвої філософії, без прямої соціальної критики праці. Сковорода зосереджувався на праці як покликанні, що відповідає природним задаткам; ікігай має трохи інший фокус: сенс життя, щоденну діяльність, участь у спільноті. Обидва концепти можуть бути ресурсом у сучасному світі, де праця часто стає джерелом невдоволення: вони пропонують переосмислення роботи як сенсу, а не лише засобу.

У глобалізованій, цифровій культурі активне занепокоєння «сенсом життя» і «справжньою справою» робить ці ідеї актуальними: пошук «зі смыслом», «з покликанням», «з балансом». З практичної точки зору, ці концепти можуть застосовуватися у освіті, коучингу, культурній політиці. Вони пропонують модель, де індивід не лише виконує функцію, а творить себе через діяльність. Ймовірно, що «сродна праця» може стати важливим елементом українського культурного дискурсу самореалізації, а ікігай – корисним містком до глобальної дискусії про призначення й задоволення в житті. Ці поняття – культурно-історично різні, але концептуально суголосні способи осмислення того, як людина може жити згідно зі своєю сутністю, з покликанням, з сенсом. Через них ми бачимо, що робота може бути не тягарем, а радістю; не лише джерелом доходу, а джерелом натхнення і щастя. І в сучасному світі ці ідеї можуть надати гуманістичної альтернативи вимогам продуктивності, ефективності та беззмістовній активності. Онтологічною основою сродної праці є самопізнання, духовна свобода, життя «по сродності», ікігай – внутрішній баланс, служіння, щоденна радість буття. У Сковороди етичний принцип сродної праці передбачає не йти проти природи, навпаки, слідувати природнім талантам і здібностям, реалізовувати їх у світі у служінні і духовному самовираженні, досягати «раю на землі», у духовній гармонії. Ікігай – це бути в потоці, теж не протиставлятися світові, жити у співбутті з іншими у спільній користі, перебувати у постійній тихій радості у буденному існуванні.

І «сродна праця», і ікігай формують антропологію цілісності – людину як єдність душі, тіла і дії. Вони вкорінені у локальних духовних традиціях, але мають універсальний зміст: шлях до гармонії з собою і світом. Для сучасної культурології обидві концепції є альтернативою риторикі успіху та продуктивності, що домінує в актуальній

культури. Обидві пропонують модель етичної самореалізації, де праця постає не як обов'язок, а як форма духовного розкриття людини.

### **Література:**

1. Могі К. Маленька книжка ікігай. Секрети щастя по-японському. Київ: Видавництво РМ, 2019. 160 с.
2. Сковорода Г. Благодарний Еродій. Повне зібрання творів : у 2-х т. Київ : Наукова думка, 1973. Т. 2. С. 99–118.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-10>

## **УКРАЇНСЬКИЙ АВАНГАРД: ЖІНОЧА ПРИСУТНІСТЬ**

**Столярчук Н. М.**

*кандидат філософських наук, доцент,  
доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

**Касянчук К. В.**

*студенка IV курсу факультету культури та мистецтв  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Український авангард початку ХХ століття став одним із найпопулярніших явищ у світовому мистецтві, радикально змінивши уявлення про форму, колір та простір. Важливою особливістю цього періоду є активна участь жінок-художниць, які не лише стояли біля витоків нових напрямів (кубофутуризму, конструктивізму, симультанізму), а й стали теоретиками та реформаторами візуальної мови. Творчість Олександри Екстер, Соні Делоне та Віри Ермілової демонструє тяглість української традиції, інтегрованої в європейський контекст [1].

Олександра Екстер посідає центральне місце в ієрархії українського авангарду як мисткиня-універсал, чий творчий шлях став унікальним синтезом європейського інтелектуалізму та української стихійної вітальності. Її роль у мистецтві початку ХХ століття виходила далеко за межі традиційного живопису: О. Екстер виступила головним медіатором між Парижем та Києвом, адаптуючи радикальні знахідки Пабло Пікассо та Жоржа Брака до місцевого ґрунту. Проте, на відміну від стриманого в кольорах західного кубізму, її роботи вирізнялися особливою колористичною напругою. О. Екстер зуміла інтегрувати у свої кубофутуристичні композиції ритміку та барвистість українського

народного мистецтва, що згодом трансформувалося у створення потужної «київської школи» авангарду. Її студія на вулиці Фундуклеївській стала справжньою лабораторією нових форм, де виховувалося ціле покоління митців, здатних мислити категоріями чистої пластики та кольору [5].

Найбільш революційний внесок О. Екстер здійснила у сфері сценографії, фактично ставши реформатором світового театру. До її появи театральна декорація сприймалася як двовимірне тло для актора, проте О. Екстер запропонувала концепцію «ігрового простору». Вона вперше винесла на сцену об'ємні архітектурні конструкції – багаторівневі сходи, подіуми та вертикальні структури, що дозволяли акторам рухатися не лише в горизонтальній площині, а й у висоту. У славнозвісних виставах Камерного театру, таких як «Саломея» Олександра Таїрова, художниця довела ідею синтезу мистецтв до абсолюту: костюм актора перестав бути просто одягом і перетворився на динамічну скульптуру, що продовжувала лінію жесту та підкреслювала анатомію руху. Це бачення знайшло своє продовження і в кінематографії, зокрема в роботі над фільмом «Аеліта», де футуристичні костюми марсіан з використанням скла, металу та геометричних форм заклали візуальні канони жанру наукової фантастики.

Паралельно з театральними пошуками О. Екстер активно займалася дизайном та декоративно-прикладним мистецтвом, вбачаючи в ньому можливість виходу авангарду в реальне життя. Її співпраця з майстернями Вербівки та Скіпців стала прецедентом, де ескізи безпредметного мистецтва втілювалися в традиційній українській вишивці. Цей експеримент не лише актуалізував народний промисел, а й заклали підвалини сучасного дизайну одягу та текстилю. Творчість Олександри Екстер – це приклад безперервного пошуку структури та ритму, де кожне полотно чи театральний ескіз є частиною глобального проєкту з естетизації простору. Вона довела, що авангард не є лише руйнуванням старого, а є передусім створенням нової, функціональної та гармонійної візуальної мови, що об'єднує минуле і майбутнє [2].

Соня Делоне увійшла в історію світового авангарду як мисткиня, що зуміла перетворити радикальні теорії кольору на візуальну мову повсякденності. Її творчість базується на концепції симультанізму – методі, розробленому спільно з чоловіком Робером Делоне, в основі якого лежить ідея передачі руху та світла через ритмічне поєднання контрастних кольорових площин і концентричних кіл. Проте, на відміну від суто теоретичних пошуків європейських абстракціоністів, мистецтво Соні Делоне мало глибоке коріння в її дитячих спогадах про Україну. Художниця неодноразово підкреслювала, що її пристрасть до чистого, насиченого кольору та сміливих декоративних рішень народилася під впливом барвистих сільських весіль, народного вбрання та ярмарків Одещини. Ця вітальна енергія стала фундаментом її стилю,

який вона згодом експортувала в Париж, перетворивши абстракцію на стиль життя.

Творчий шлях Делоне позначений рішучим стиранням меж між «високим» живописом та дизайном. Вона стала першою художницею, яка довела, що полотном може бути не лише рама, а й людське тіло, автомобіль чи інтер'єр будівлі. Її знаменита «сукня-вірш» та «симультаністські тканини» здійснили справжню революцію в моді 1920-х років. Соня Делоне відмовилася від традиційних орнаментів на користь динамічної геометрії, де кожна лінія та кольорова пляма працювали на створення оптичної ілюзії руху. Її текстильні проекти мали такий успіх, що призвели до відкриття власного модного ательє в Парижі та співпраці з найбільшими торговими марками. Художниця фактично створила концепцію сучасного брендингу, де єдиний візуальний стиль пронизував усі аспекти побуту – від обкладинки журналу до дизайну гральних карт.

Окрім текстилю та моди, Соня Делоне зробила вагомий внесок у книжкову графіку та театральне мистецтво. Її спільна робота з поетом Блезом Сандрамом над книгою «Проза про Транссибірський експрес і маленьку Жанну Французьку» стала шедевром «одночасної книги», де текст і кольорові ілюстрації зливалися в єдину вертикальну стрічку завдовжки два метри. Спадщина Соні Делоне – це торжество кольору над формою; вона довела, що авангардне мистецтво може бути не лише інтелектуальною концепцією, а й живим, функціональним середовищем, що дарує радість і натхнення через візуальну гармонію [6].

Віра Єрмілова займає особливе місце в історії українського авангарду як ключова постать харківської художньої школи, чия творчість стала уособленням принципів конструктивізму та функціонального дизайну. На відміну від своїх колег, які тяжіли до театральної пишності чи колористичної експресії, В. Єрмілова сповідувала естетику суворої геометрії, точності та лаконізму. Її шлях нерозривно пов'язаний із розвитком «харківського стилю» 1920-х років – періоду, коли місто було столицею радянської України та осередком найсміливіших мистецьких експериментів. У тандемі зі своїм чоловіком, видатним дизайнером Василем Єрміловим, вона працювала над створенням нової візуальної мови, яка мала б обслуговувати потреби сучасної людини: від оформлення міського простору до книжкової графіки.

Основою творчого методу Віри Єрмілової було раціональне використання площини та шрифту. Вона була одним із піонерів системного підходу до дизайну періодичних видань та плакатів. Її роботи вирізнялися чіткою архітектонікою, використанням обмеженої, але виразної палітри кольорів (найчастіше червоного, чорного та сірого) та активним впровадженням типографіки як самостійного художнього елемента. В. Єрмілова майстерно оперувала лінією та порожнім простором листа, створюючи композиції, що мали виразний

індустріальний ритм. Її внесок у графічний дизайн того часу допоміг сформувати обличчя української книги та часопису, перетворивши їх із простого носія інформації на цілісний об'єкт конструктивістського мистецтва.

Окрім графіки, Віра Єрмілова активно проявляла себе в оформленні інтер'єрів та агітаційному дизайні, що було характерним для епохи заперечення «чистого мистецтва» на користь виробничого. Вона брала участь у створенні ескізів для розпису агітпоїздів, оформленні громадських будівель та клубів, де кожен елемент підпорядковувався логіці доцільності та масового сприйняття. Її діяльність також мала важливий педагогічний та організаційний аспект, адже вона стояла біля витоків нових художніх інституцій Харкова, сприяючи переходу від традиційної академічної освіти до викладання сучасних дизайнерських дисциплін. Творчість Віри Єрмілової – це приклад інтелектуального авангарду, який шукав гармонію не у декоративності, а в чистоті структури та функціональній досконалості форми [3].

Аналіз творчої спадщини Олександри Екстер, Соні Делоне та Віри Єрмілової дозволяє зробити наступні висновки щодо ролі жіночої присутності в українському авангарді:

- жінки-художниці не лише інтегрували українське мистецтво в загальноєвропейський контекст (кубофутуризм, симультанізм, конструктивізм), а й стали фундаментальними реформаторами візуальної мови, трансформували традиційний живопис у нові форми сценографії, моди та графічного дизайну;

- творчість мисткинь базувалася на унікальному поєднанні радикального авангардного мислення з архаїчними коріннями українського народного мистецтва. Саме народна колористика та орнаментальність стали основою для створення нових концепцій, таких як «ігровий простір» Екстер чи симультанні тканини Делоне;

- завдяки діяльності цих художниць авангард перестав бути суто інтелектуальною концепцією і став частиною повсякденного життя. Вони заклали підвалини сучасного дизайну, брендингу та функціональної естетики, довівши, що об'єктом мистецтва може бути будь-яка сфера людського побуту;

- через створення власних шкіл, майстерень та участь у освітніх реформах (зокрема у Києві та Харкові), мисткині забезпечили тяглість авангардних ідей, виховавши нові покоління дизайнерів та художників.

Отже, жіноча присутність в українському авангарді була визначальним фактором, який забезпечив цьому напрямку його мультидисциплінарність, функціональність та світове визнання.

### **Література:**

1. Горбачов Д. О. Авангард. Українські художники першої третини ХХ ст. Київ : Мистецтво, 2017. 320 с.

2. Горбачов Д. О. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. Київ : Тріумф, 2005. 382 с.
3. Кашуба-Вольвач О. Д. Українська академія мистецтва. Історія заснування та фундатори. Київ : Родовід, 2022. 272 с.
4. Маркаде Ж-К. Малевич. Київ : Родовід, 2013. 304 с.
5. Столярчук Н. Український кубофутуризм: екстерівський варіант. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філософські науки*. 2014. № 18. С. 134–140
6. Sonia Delaunay: The Colors of Abstraction / Anne Montfort (Ed.). Paris : Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2014. 256 p.

# ЗБЕРЕЖЕННЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-11>

## АТРИБУЦІЯ КАРТИН НА РЕЛІГІЙНУ ТЕМАТИКУ «ТАЙНА ВЕЧЕРЯ» В ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ВОЛИНСЬКОГО ХУДОЖНИКА ВОЛОДИМИРА ЖУПАНЮКА

**Берlach О. П.**

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

Володимир Григорович Жупанюк заслуговує бути помітним представником мистецької еліти не тільки на Волині, але й в Україні загалом. Його творчий доробок широко відомий як на Батьківщині, так і за кордоном. Він характеризується пластичною завершеністю, виразною художньою мовою, особливим мистецьким почерком, який передає чітку життєву позицію автора.

Творчий доробок митця складає значну кількість мистецьких творів, їх поліваріантністю. Зміст його робіт на релігійну тематику має примітну особливість яка характеризується не звичним для глядача композиційним рішенням і потребує мислення, співтворчості. Художника цікавлять не лише події та факти зображуваного, а філософський сенс буття людини, трепетний зв'язок із навколишнім світом, духовне наповнення. Звідси алегоричність та багатозначність композицій.

Володимир Григорович Жупанюк народився 8 березня 1947 р. в селі Вовковій Демидівського району Рівненської області в сім'ї селян. Малювати розпочав малий Володимир ще до школи. Спеціальної художньої освіти не здобув, але його потяг до знань з образотворчого мистецтва перевершив всі здобуті ним спеціальності. Після закінчення Київського торгово-економічного інституту та армійської служби Володимир Григорович переїздить на Волинь. У тридцять років залишає набуту професію та вирішує перейти у загадковий світ художньої творчості, влаштовується працювати майстром у Волинському художньо-оформлювальному комбінаті. Допомігав у становленні мрії художника Є. Кусарук. Знань та досвіду бракувало, та почав вчитися самотужки: спілкувався з художниками, відвідував виставки тощо [1].

На кількох сторінках не можливо описати весь творчий шлях та талант майстерного волинського митця, творчістю якого захоплюються як на рідній Волинській землі, так і за межами України. Художник має значну кількість робіт на релігійну тематику, але автор наукової розвідки зосереджує увагу на аналізі вичерпно двох картин: «Тайна вечеря 1» і «Тайна вечеря 2».

До написання картин на релігійну тематику художник звернувся у 2002 році. Для Володимира Григоровича головною темою для написання своїх творів є Свята Волинь. Ця «головна тема» так чи інакше, але заповонила всю його творчу натуру останніх років, без якої подальшу творчість майстер уже собі не уявляв.

Якщо подивитися конкретику його творчості, то тут вся багатогранна палітра духовного життя Волині. Тут і православні святі, портрети, ікони, історичні події міст і сіл та окремих регіонів Волині, захист і шанування подвижників православ'я, висвітлення художніх, літературних, архітектурних пам'яток, вшанування видатних та мало відомих осіб, які зробили вагомий вклад у розвиток та розбудову Волинської землі [3, с. 141].

Вивченню іконопису Волині присвячено багато публікацій, але саме картинам на релігійну тематику, відповідно до проведеного аналізу, комплексного дослідження не проводилось.

У творчому доробку художника значна кількість робіт. У світовій художній практиці до Євангельського оповідання зверталось не одне покоління митців. Не пройшов повз цього і В. Жупанюк. Він пише картину «Тайна вечеря» у двох варіантах.

У першому варіанті «Тайна вечеря 1» (мал. 1), Христос зображений не за столом, а представлений художником на передньому плані композиції з хлібиною в руці. Тут він звертається ніби не до своїх учнів, а безпосередньо увага композиційного центру повернута на глядача. Нижче в картині представлено декілька епізодів-сюжетів. В центрі показано Різдво Христове, а нижче сюжет колядки з колядниками. У лівій частині картини – Хрещення Господнє, а під ним освячення води яке проводиться у теперішньому часі. У правій половині – Голгофа.

У другому варіанті картини «Тайна вечеря 2» (мал. 2), зображення містить проведення Тайної вечері Ісуса Христа з апостолами. Цю композицію художник написав ближче до іконографічного письма. Картину можна розділити на три частини – верх, середина і низ.

Середина виконана іконографічним сюжетом. На столі присутній хліб і чаша. Ісус промовляє свої слова про Тіло і Кров для спасіння, показуючи рукою. Вся увага зосереджена на композиційному центрі – Ісусові, лише дві особи не дивляться на нього, це Іуда Іскаріотський та Іоанн Богослов.



Мал. 1. В. Жупанюк. Тайна вечеря 1



Мал. 2. В. Жупанюк. Тайна вечеря 2

Верхня частина композиції з трьох вікон виконана (за прикладом середньовічного майстра, з пейзажами Єрусалиму), Володимир Жупанюк в першому вікні показує спомин про Берестечківську битву, та музей «Козацькі могили»; друге вікно – м. Луцьк з його історичною архітектурою: замок Любарта, Покровська та Хрестовоздвиженська церкви, будинок Пузини; третє вікно – демонстрація храмів Успенського собору Володимира та обриси монастиря оборонного значення в селі Зимне.

Третя частина, нижня – різнопланова, але також трьохкомпозиційна. Права – результат зради Ісуса Христа його учнем Іудою привела до смерті Господа Ісуса Христа, що відтворено художником на картині у вигляді Розп'яття; середня нижня частина середня – глечик для води з рушником, що символізує умивання ніг; третя нижня ліва – Євхаристичний канон, спомин Тайної Вечері. Художник тут зображує таїну Причастя, яку виконує українська святково одягнена сім'я [3, с. 142].

Живопис картин виконаний олійною фарбою на полотні. Риси постатей в картині відповідають пропорційним співвідношенням написані дрібними роздільними мазками. Дослідження фарбового шару виявило нечіткий підготовчий малюнок. Одяг Ісуса Христа та його учнів переданий досить виразно за рахунок підсиленої пишності та динамічного розподілу об'ємів драперії. Під час написання картин проаналізованого типу, можна стверджувати, що художник апелював до західноєвропейських гравюр.

Колорит живопису картин на релігійну тематику «Тайна вечеря 1», «Тайна вечеря 2» побудований на дзвінких фарбах, вміло збалансованих за допомогою ритмічного розподілу кольорів.

Таким чином, у процесі атрибуції картин на релігійну тематику В. Г. Жупанюка «Тайна вечеря 1» і «Тайна вечеря 2» зіставлялися технологічні прийоми та технічні засоби, аналіз фактури фарбового шару та колориту.

Робота з бібліографічними джерелами дозволила встановити розмір картини «Тайна вечеря 1» – 60x80 см., та дату написання художником 2005 р.

Картина «Тайна вечеря 2» – розмір 160x20 см., дата написання 2012 р. Замовником виступав владика Луцький і Волинський Михаїл для Троїцького собору.

### Література:

1. Клімчук В. Освіту художнику дав Усевишній. *Волинські єпархіальні відомості*. № 3 (88) березень 2012.
2. Корецька К. У майстерні художника. *Народна трибуна*. № 45, 16 червня 1993.
3. Патлянь С. Чарівний пензлик в руках маестро. Луцьк : ПП «Волинська друкарня». 2022. С. 141–143.

## ПАМ'ЯТЬ ПРО ЧОРНОБИЛЬСЬКУ ТРАГЕДІЮ У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ КІРОВОГРАДЩИНИ

**Вівсяна І. А.**

*кандидат історичних наук, доцент,  
старший науковий співробітник  
Комунального закладу «Музей мистецтв  
Кіровоградської обласної ради»  
м. Кропивницький, Україна*

40 років проминуло з часу, коли над Україною поширився гіркий присмак радіації з Чорнобиля. Від початку 1990-х років і донині техногенна та біологічна катастрофа Чорнобиля впливає на мистецтво, закликаючи задуматися про глобальні проблеми і їх наслідки [2, с. 28]. Тема Чорнобиля є досі актуальною для митців, розкриваючи завісу над «мертвою зоною». Митці Кіровоградщини активно осмислюють Чорнобильську трагедію через візуальне мистецтво, літературу та сценічні постановки, акцентуючи увагу на болю, пам'яті та героїзмі ліквідаторів.

«Духовний Чорнобиль» охоплює всі царини соціокультурної реальності в Україні – духовність, культуру, екологію, мову і позначає загрози для духовно-релігійного, національного буття. Т. Гундорова, окреслюючи вплив Чорнобиля на українську культуру, вважає, що він зруйнував звичну картину світу, знищив буттєву лінеарність, надав апокаліптичного звучання [3, с. 29]. Особливо це відчули ті, хто був ліквідатором аварії чи хоч якось причетний до суспільних процесів, викликаних нею. 1996 року вийшла книга «Ми, переможені Чорнобилем», своєрідна сповідь ліквідаторів-степовиків [6]. Серед літераторів Кіровоградщини вирізняються учасники ліквідації аварії на ЧАЕС Сергій Колесников (художньо-документальна повість «Відрядження до пекла» та інші), Леонід Коцар (поема-реквієм «Сивий смерч»). Поет-бард Андрій Фоменко у співавторстві з Сергієм Колесниковим створив монооперу «Біла палата», присвячену побратимам, пожежникам-ліквідаторам аварії на Чорнобильській АЕС. Журналіст і фотограф Ігор Філіпенко все частіше реагує на чергову річницю трагедії поезією [7].

Візуальні образи трагедії підірвали основи соціалістичного реалізму. Однією із найпоширеніших цитат у цьому ракурсі є думка Марії Хрущак: «Після Чорнобиля українське мистецтво з головою пішло в містику, залишившись при цьому мистецтвом мальовничим і образотворчим. Божевільний страх перед майбутнім і можливими “деформаціями” форм живого викликав до життя виключно вітальні і візіонерські проекти...» [1]. За висновками дослідниці О. Ліщинської,

«Чорнобиль як феномен трагедії впливає на всю сучасну культуру. Художня царина також звертається до екологічної катастрофи. Митці рефлексують, розмірковують, висловлюються, вони втягнуті в орбіту соціокультурного буття, відчувають суспільні потрясіння і реагують на них у креативний спосіб через літературні твори, картини, кінострічки, пісні і т.ін. Так з'являється унікальний феномен, названий дослідниками «пост-чорнобильський арт». У візуальному мистецтві чорнобильська тематика представлена кількома лініями філософсько-естетичних інтерпретацій: документалізація/меморіалізація події, творення гіпер-/віртуальної реальності, антиутопічні візії, ідеї нагадування/попередження, звільнення, прийняття, а також ревіталізація, відродження і нове буття» [5, с. 154].

Музей мистецтв у Кропивницькому системно працює над Чорнобильською проблематикою, її відображенням засобами образотворчого мистецтва. У експозиції музею зібрані твори місцевих художників. Назва віртуальної експозиції «Чорнобиль: на межі катастрофи» вибрана не випадково, адже є нагадуванням про можливості глобальної небезпеки. Саме тому центральною картиною презентованої віртуальної експозиції «Чорнобиль: на межі катастрофи» по праву можна вважати художній твір Миколи Бондаренка (1914–1999) «Трагедія Чорнобиля» (1994), який наглядно ілюструє можливий фінал історії людства, якщо воно не перегляне свою поведінку, спрямовану на самознищення. Спустошена планета, радіаційні хмари і випромінювання та загиблій маленький птах на першому плані створюють жахливу картину Апокаліпсису, абсолютно реального за певних умов.

Особливі емоції викликає робота «Обличчя Чорнобиля» (2008), адже її автор – Володимир Чорний (1976–2023), художник-земляк, письменник, доброволець, головний сержант ЗСУ з позивним «Кара», який загинув 9 травня 2023 року біля села Невське на Луганщині. Володимир працював у різних графічних техніках: офорт, ліногравюра, літографія, акватинта, монотипія тощо. Саме у техніці «монотипія» виконана його робота «Обличчя Чорнобиля» із серії «Українські трагедії». Митець зумів передати в ній не тільки величезні згубні наслідки Чорнобильської катастрофи, а й пануючу на той час у зоні аварії атмосферу, що створює асоціацію із зоною воєнних дій: сліди руйнації, ніби після запеклого бою, людей у спецодязі, відповідне обладнання, транспорт, залучений до ліквідації наслідків аварії та вивезення людей із забрудненої зони.

Художній твір Володимира Плітіна (1956 р.н.) «І впала зірка Полину» (2006) віддзеркалює не тільки страшні екологічні наслідки Чорнобильської катастрофи, а й приреченість людей, що залишилися жити у своїх домівках, відмовившись від переселення. Атмосферу спустошення та аномальної зони відображено також у виконаній в техніці батіку роботі «Де той лелека, що літав над Прип'яттю?» (2006) художниці-землячки і майстрині Наталії Завалій (1969 р.н.),

яка передала свій твір до фондового зібрання Музею мистецтв напередодні 35-ї річниці жакливої трагедії.

Цікавим експонатом віртуальної експозиції став також гобелен «Відлуння Чорнобиля», виконаний безпосередньо у рік трагедії (1986), майстром з ткацтва Володимиром Сливкою (1950-2009). По особливому сприймається картина Леонтія Орлика (1936-2012) «Вартовий» (1985), оскільки вона нагадує нам про подвиг пожежників, які першими вступили у бій з чорнобильським лихом. Свого часу наша область послала в якості ліквідаторів аварії на Чорнобильській АЕС 20 тисяч пожежників, медпрацівників, правоохоронців тощо. Це єдина робота віртуальної експозиції, яка виконана напередодні Чорнобильської трагедії у 1985 році, стаючи таким чином своєрідним символом точки неповернення [8].

Цього року у Музеї мистецтв за ініціативи І. Філіпенка відкрили масштабний експозиційний простір «Пам'ять бентежить», присвячений 40-річчю Чорнобильської катастрофи. Презентовано майже 300 предметів, серед яких архівні фотографії, дозиметри, протигази та вогнегасники. Організатори проводять паралелі між катастрофою 1986 року та сучасною війною, наголошуючи на екологічних руйнуваннях та нехтуванні людськими життями з боку радянського та сучасного російського режимів. Художня частина експозиції включає згадані полотна із фондів музею, роботи вихованців Кропивницького будівельного фахового коледжу, Подільської та Грузьківської гімназій, імпровізовану «покинуту кімнату в Прип'яті» [4].

Кіровоградщина пам'ятає про самопожертву ліквідаторів і жертв аварії, вшановуючи їх пам'ятниками та пам'ятними знаками у багатьох населених пунктах (близько 100). У більшості випадків авторами пам'ятних об'єктів є місцеві митці. Найвідомішою локацією є «пам'ятник жертвам Чорнобильської катастрофи 1986 року» на набережній р. Інгул у м. Кропивницькому. Пам'ятник встановлено в 1996 році. Автором проекту є О. Кривко, архітектор – О. Городецький, виконавці в натурі, скульптори – В. Френчко, А. Мацієвський, О. Кривко, С. Савченко. Скульптор В. Френчко є також автором пам'ятної медалі до 25-річчя трагедії.

Чорнобильська трагедія – одна із багатьох болючих сторінок нашої історичної пам'яті. Мистецьке осмислення історичної травми допомагає зрозуміти її причинно-наслідкові зв'язки, сутність на рівні людської психіки. Митці Кіровоградщини долучаються до глибинного прочитання та сприяють збереженню пам'яті про Чорнобиль.

### Література:

1. 30-а річниця Чорнобильської катастрофи: трагедія та її слід в мистецтві. URL: <https://art-holst.com.ua/blog/30-a-richnicya-chornobils'koy-katastrofi-tragediya-ta-yu-slid-v-mistectvi> (дата звернення: 10.05.2026).

2. Герман О. Відображення Чорнобильської трагедії засобами мистецтва. *Воєнні конфлікти та техногенні катастрофи: історичні та психологічні наслідки* : збірник тез I Міжнародної наукової конференції присвяченої 35 роковинам аварії на ЧАЕС, 22-23 квітня 2021 р. Тернопіль : ФОП Паляниця В. А., 2021. С. 24–30.
3. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. Київ : Критика, 2005. 263 с.
4. Експозицію до 40-річчя аварії на Чорнобильській АЕС відкрили в Кропивницькому (фоторепортаж). URL: <https://cbn.com.ua/news/ekspozytziiu-do-40-richchia-avarii-na-chornobylskii-aes-vidkryly-v-kropyvnytskomu-fotoreportazh> (дата звернення 10.05.2026).
5. Ліщинська О. Екологічна трагедія Чорнобиля у візуальному мистецтві: філософсько-естетичне осмислення та інтерпретації. URL: [http://www.culturologicaslovaca.ff.ukf.sk/images/No3/Li%C5%A1%C4%8Dyňska\\_Cernobyl.pdf](http://www.culturologicaslovaca.ff.ukf.sk/images/No3/Li%C5%A1%C4%8Dyňska_Cernobyl.pdf) (дата звернення 09.05.2026).
6. Ми, переможені Чорнобилем / авт.-упоряд. В. Бондар. Кіровоград : Центрально-Українське вид-во, 1996. 142 с.
7. «Сорок років незримого бою»: ліквідатор Ігор Філіпенко презентував поезію до річниці Чорнобильської трагедії. URL: <https://fotoinform.net/news/virshi/sorok-rokiv-nezrimogo-boyu-likvidator-igor-filipenko-prezentuvav-poeziyu-do-richnitsi-chornobilskoyi.html> (дата звернення 09.05.2026).
8. Юрченко О. Прес-реліз до віртуальної експозиції «Чорнобиль: на межі катастрофи» з нагоди 39-ї річниці аварії на Чорнобильській АЕС та Міжнародного дня пам'яті жертв радіаційних аварій і катастроф. Кропивницький : Музей мистецтв, 2025. 4 с.

## СУЧАСНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ХАТИ-МАЗАНКИ У МІСЬКОМУ ПРОСТОРІ ХХІ СТ.

**Давидюк М. І.**

*студентка I курсу магістратури факультету культури і мистецтв  
Волинський національний університет імені Лесі Українки,  
науковий співробітник*

*Державний історико-культурний заповідник у місті Луцьк*

*Науковий керівник: **Москвич О. Д.***

*кандидат філософських наук, доцент,*

*завідувач кафедри культурології*

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

В сучасній урбаністичній культурі дизайн, який виконаний в українському етностилі, набирає все більшої популярності. Поєднання екоматеріалів, традиційних орнаментів та декоративних виробів ручної праці дають змогу людині стати ближчою до автентичності, приналежності до своєї культури і дати змогу відчувати себе у безпеці та затишку, яких не вистачає в умовах глобалізації. Елементи українського етностилю деталі частіше можна простежити в приватних будинках, квартирах, готелях та громадських місцях (наприклад проекти Makhnostudio – Shkrub House та Mazanka Apartment). В ХХІ ст. з'явилося багато цікавих інтерпретацій традиційних елементів архітектури українського етностилю, які привертають увагу не лише пересічних користувачів, а й дослідників культури і мистецтва.

Найвпізнаванішою традиційною формою українського житла вважається хата-мазанка. Вона є місцем для проживання і символом зв'язку людини з навколишнім середовищем. Здавна ці будівлі будувалися із природних матеріалів, які були доступні селянам. Здебільшого хату зводили з очерету, хмизу, дерева та соломи. Щодо етимології, термін «мазанка» походить від слова «мазати» та відсилає до технології будівництва (всередині стіни обмащували глиняним розчином, згодом робили побілку із вапна та крейди, аби будівля мала привабливий та охайний вигляд). При зведенні будинку із лісоматеріалу застосовували дві техніки: зрубу і каркасно-струкову. Важливо, що вибір сировини мав символічний зміст. Зокрема, потрібно вибрати «мудре і чисте дерево». А про осіку, можна було почути, що вона є проклятою, через християнські легенди про те, що «Іуда повісився на цьому дереві» [3].

Виділяють декілька типів споруди: солом'яні мазанки, плетенні мазанки, дерев'яні мазанки, очеретяні мазанки. Сьогодні вони відповідають

багатом стандартам екологічності та енергоефективності, оскільки завжди будувалася з екологічних матеріалів. Це «справжній маніфест екостилі в сучасному дизайні», – переконані в Єдиному бюро молодого українського архітектурного стилю. Технологія зведення каркаса з дерев'яних стовбурів та лози дозволяє будівлі дихати й висихати значно швидше за класичні глинобитні споруди. Використання виключно місцевих матеріалів, а саме глини, очерету та соломи, робить такий простір сталом екологічності. Тому актуальність мазанки лише зростає, вона водночас транслює культурні коди та створює унікальну візуальну естетику [5]. Окрім того, вона створює особливий психологічний комфорт в урбаністичному просторі, де домінують холодні матеріали, перетворюючи житло на ідеальний прихисток від міського шуму. В архітектурному середовищі вирішується проблема з мікрокліматом: глиняні стіни можуть регулювати вологість повітря в межах 40–60%, так зменшується пил у повітрі, що неможливо у цегляних приміщеннях без використання дорогих систем кондиціонування. Будівельні матеріали з глини не викликають алергії, оскільки сама глина діє як фільтр, поглинаючи шкідливі для здоров'я речовини. Крім того, глиняні поверхні не утримують зарядів статичної електрики [1].

Стріха із очерету нині також оживає та набирає поширення серед будівельних компаній. «Дах не потребує постійного оновлення і особливого догляду, після дощів не лишає вологості та й взагалі нічого не боїться», – так зазначає киянин Руслан Полонець, який хотів оформити екстер'єр території під містом у карпатському стилі [4]. Насправді, щоб дах служив віки, потрібно просто його зводити під нахилом 45 градусів, щоб вода не збиралася на покрівлі. Отже, чому вона знову стає актуальною? По-перше, це естетично й мінімалістично виглядає, що відповідає сучасним урбаністичним тенденціям. Своєрідна «шапочка» узгоджено інтегрується із навколишнім середовищем через приємний відтінок. По-друге, натуральність. Матеріал не виділяє ніяких шкідливих випарів, тому дихати в просторі максимально безпечно для здоров'я. По- третє, звукоізоляція. У містах, де зазвичай чути звуки машин, гуркіт техніки тощо, інколи людина потребує суцільної тишини. Завдяки трубчастій будові стебла звук практично не доходить до оселі і не перевантажує нервову систему [4].

Українська мазанка сьогодні отримує міжнародне визнання. Яскравим прикладом є проєкт «хата-мазанка» від YOD Group, яка не просто привернула увагу, а перемогла на конкурсі Hospitality Design Award [2]. Це доводить, що українські традиційні методи будівництва є конкурентоспроможними на світовому рівні. Отже, сучасна інтерпретація хати-мазанки – це не просто повернення до минулого, а стратегічний крок у майбутнє, де архітектура стає антропоцентричною та екологічною і відповідає цілям сталого розвитку. Мазанка сьогодні виступає як потужний засіб передавання культурних смислів, формуючи унікальну візуальну естетику, що відповідає запитам сучасної людини на автентичність і сталий розвиток.

### Література:

1. Будинок з глини: переваги і недоліки – Zagorodna.com. URL: <https://www.zagorodna.com/uk/budivnictvo/budinok-z-glini-perevagi-i-nedoliki.html> (дата звернення: 13.05.2026).
2. Джанов Д. Хата-мазанка від YOD Group перемогла на конкурсі Hospitality Design Award. The Village Україна. URL: <https://www.village.com.ua/village/business/news/373601-hata-mazanka-vid-yod-group-peremogla-na-konkursi-hospitality-design-award> (дата звернення: 13.05.2026).
3. Навіщо мати мерця під порогом? Традиційне українське житло та його символіка. Історична спадщина України: візуальні джерела та архів – LocalHistory. URL: <https://localhistory.org.ua/videos/bez-bromu/navishcho-mati-mertsia-pid-porogom-traditsiine-ukrayinske-zhitlo-ta-iogo-simvolika-roman-siletskii/> (дата звернення: 13.05.2026).
4. Стильно, екологічно, раціонально: дах з очерету – вибір людей 21-го століття\*. ВолиньPost. URL: <https://www.volynpost.com/articles/2008-stylno-ekologichno-racionalno-dah-z-ocheretu--vybir-lyudej-21-go-stolittia> (дата звернення: 13.05.2026).
5. Bureau.x [Електронний ресурс] : Instagram-сторінка. URL: <https://www.instagram.com/reel/DXj7UUEjB-x/?igsh=MXdhOGxtenprOTVsYQ==> (дата звернення: 14.05.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-14>

## РОБОТА РЕГЕНТА З ЦЕРКОВНИМ ХОРОМ: ОСНОВНІ АСПЕКТИ ДІЯЛЬНОСТІ

**Дерлюк З. М.**

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

Дослідження роботи регента з церковним хором обумовлене сучасною потребою збереження та розвитку духовної музичної традиції в умовах динамічних культурних змін, яке дозволяє систематизувати знання про ефективні методи організації хорового співу, вдосконалення виконавської майстерності та формування духовно-естетичного виховання парафій. Окрім того, аналіз професійної діяльності регента сприяє підвищенню якості музичного супроводу богослужінь та зміцненню церковної спільноти.

Діяльність регентів церковних хорів відіграє ключову роль у розвитку сучасного церковного хорового мистецтва, саме завдяки їхній професійній праці, творчій ініціативі та мистецькому баченню

відбувається еволюція традиційного церковного співу, його адаптація до сучасних культурних тенденцій.

Психологічні та методичні аспекти діяльності керівника церковного хору досліджувалися низкою вітчизняних авторів. Зокрема, Д. Болгарський описує символіко-драматичну естетику православного богослужіння в освіті регента [1]; Ю. Воскобойнікова [2] підкреслює значення психологічної підготовки хористів та формування емоційного контакту між регентом і колективом, що забезпечує ефективну виконавську взаємодію; С. Осадча [5] акцентує увагу на православній співочій традиції, включаючи поетапну підготовку репертуару та особливості навчання церковному співу; Г. Шпак [6] досліджує семантику диригентського жесту у творчості регента та хормейстера. У Н. Николина знаходимо використання сучасного репертуару під час війни [4].

Крім наукових публікацій, значний масив інформації про практику регентської діяльності зберігається в аудіо та відеоматеріалах, мемуарах, спогадах учасників хорових колективів, статтях у періодичних виданнях, архівах тощо. Такі джерела дозволяють реконструювати як історико-практичний контекст діяльності регентів, так і конкретні прийоми організації хорової роботи, забезпечуючи комплексне розуміння професійної діяльності керівника церковного хору.

Як зазначає Г. Шпак: «поняття «диригент» і «регент» несуть у собі той самий змістовний сенс: *diriger* (фр.) – «спрямовувати, управляти, керувати», і *rego* (лат.) – «правити, керувати, управляти». Регент і диригент займають однією справою організації і здійснення виконавської діяльності колективу співаків. У процесі диригування саме вони вчать співати хор, «ставлять голос» хору, ґрунтуючись на об'єктивних, фізіолого-акустичних закономірностях голосоутворення, забезпечуючи ансамблеву стрункість та інтонаційну досконалість виконання співацького тексту та дотримання його жанрово-стилістичних особливостей» [6, с. 103].

Зупинимося на ключових особливостях структури та змісту регентської діяльності. Так, у церковному хорі основна відповідальність за організацію та координацію колективної роботи покладается переважно на регента. Характер і специфіка його діяльності значною мірою залежать від умов у яких відбувається ця робота. На думку С. Осадчої «для ефективного функціонування регентської діяльності визначальними є кілька груп факторів: мотиваційні, кадрові, матеріально-технічні та фінансові умови. Кожен із цих аспектів безпосередньо впливає на результативність діяльності керівника хору, визначаючи як організаційні, так і творчі підходи до роботи з колективом» [5, с. 9].

У даному контексті звернемося до аналізу мотиваційних факторів, оскільки саме мотиваційні умови, на нашу думку, мають особливо вагоми вплив на зміст і характер регентської діяльності. Як зазначає

Ю. Воскобойнікова «мотивація у цьому контексті є складним багатокомпонентним процесом, що передбачає аналіз та оцінку альтернативних рішень, обрання оптимальної стратегії поведінки та прийняття відповідних управлінських і творчих рішень. У процесі роботи регента мотиваційні чинники визначають не лише ефективність взаємодії з хористами, а й формують стиль керівництва, сприяючи або обмежуючи розвиток хорового колективу» [2, с. 94].

Регентська діяльність у церковному хорі може характеризуватися різними типами мотивації, що визначають пріоритети та напрямки його роботи. Так, релігійно мотивований регент концентрується передусім на богослужбовій діяльності, приділяючи особливу увагу духовному стану та поведінці півчих, встановлюючи високі моральні та етичні вимоги до колективу.

Регент із гносеологічною мотивацією зосереджує свою діяльність на дослідницькій, просвітницькій або реставраційній роботі, спрямованій на збереження та відновлення традицій церковного співу, а також на розвиток науково-освітніх аспектів роботи хору. Такий підхід дозволяє колективу поєднувати практичну хорову діяльність із глибоким аналізом музичних джерел, підвищуючи рівень професійної компетенції учасників [2, с.95].

Естетично мотивований регент орієнтується на художнє вдосконалення хору, ініціюючи створення додаткового мистецького продукту, такого як аудіо та відеозаписи виконань, організацію концертних виступів, участь у фестивалях та інших культурних заходах. Цей тип мотивації сприяє розвитку творчого потенціалу колективу та розширенню його впливу поза межами церковної громади, підвищуючи культурну цінність хорового мистецтва для широкої аудиторії.

Регентська діяльність у церковно-хоровому середовищі є невід'ємною складовою музично-педагогічної системи, оскільки вона поєднує навчальну, виховну та духовно-просвітницьку функції. Основним завданням регента є не лише навчання учасників хору хоровому виконанню та музичній грамотності, а й надання їм базових богословських знань, необхідних для повноцінного розуміння та участі у богослужінні [5, с. 24].

Ця діяльність тісно інтегрована з педагогічними методами, що застосовуються у навчальному процесі. Значна частина регентів є висококваліфікованими фахівцями, які заснували власні регентські школи та курси, передаючи досвід і методичні підходи наступним поколінням. Завдяки цьому регентська практика поєднує традиційні музично-педагогічні методики з особливостями духовного виховання, формуючи комплексну систему підготовки як виконавців, так і майбутніх керівників церковних хорів.

Як керівник церковного хору, регент обов'язково повинен виступати як лідер, здатний організувати роботу колективу та мотивувати

півчих до високоякісного виконання. Це передбачає володіння основними принципами управління хоровим колективом та ефективними прийомами спілкування з учасниками, що неможливе без глибокого розуміння психології міжособистісних взаємин. Вміння налагоджувати контакт, враховувати індивідуальні особливості хористів та підтримувати гармонійну атмосферу в колективі є невід'ємною складовою професійної компетентності регента.

Як хормейстер, регент повинен володіти фундаментальними музично-теоретичними знаннями, що включають теорію музики та суміжні дисципліни, такі як гармонія, диригування, сольфеджіо та хорознавство. Ці знання дозволяють не лише технічно та художньо підготувати виконання, але й систематично розвивати музичну грамотність хористів, забезпечуючи комплексний підхід до музично-педагогічної роботи в церковному хорі.

Сучасний регент постає перед нами як багатогранна професійна особистість, що поєднує в собі компетенції висококваліфікованого музиканта, керівника, педагога, теолога та психолога. Така синтетична професійна роль передбачає не лише майстерність у музичному виконанні та володіння методикою роботи з хоровим колективом, а й здатність до духовного наставництва, розуміння богословських основ церковного співу та психологічну чутливість для ефективної взаємодії з учасниками хору.

Таким чином, основні аспекти регентської діяльності розглядається нами як багатокомпонентний процес, що поєднує організаційне, психологічне, методичне та творчо-психологічне лідерство у роботі церковних хорових колективів. Організаційний аспект включає планування репертуару, координацію репетицій та управління хоровим колективом; методичний – забезпечує систематичне навчання півчих, формування техніки виконання та розвиток музичної грамотності; а творчо-психологічний компонент передбачає здатність регента мотивувати, надихати та підтримувати духовний та емоційний стан учасників хору, створюючи умови для ефективної колективної роботи та високої художньої якості виконання.

### Література:

1. Болгарський Д. Символіко-драматична естетика православного богослужіння в освіті регента. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14 «Теорія і методика мистецької освіти»*. 2014. Вип. 16 (2). С. 37–43.
2. Воскобойнікова Ю. Регентська діяльність у сучасній православній культурі : монографія. Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2016. 307 с.
3. Гасанов Р., Заверуха О. Відродження Київської регентської справи: поступ за часів здобуття незалежності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 36. Т. 1. С. 50–54.

4. Николин Н. Релігійні практики у кризових умовах: адаптація православної традиції під час війни. *Труди Київської Духовної Академії*. № 25 (197). Київ, 2025. С. 216–231.

5. Осадча С. Православна співоча традиція як системологічний феномен у контексті сучасної музичної культури : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав : 17.00.03. Київ, 2012. 36 с.

6. Шпак Г. Семантика диригентського жесту у творчості регента та хормейстера. *Acta Paedagogica Volynienses. Волинський національний університет імені Лесі Українки*. Вип. 4. Луцьк, 2024. С. 99–107.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-15>

## **БАГАТОГРАННІСТЬ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ МИРОНА МАКСИМІВА (НА ВІШАНУВАННЯ 80-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ МИТЦЯ)**

**Карась Г. В.**

*доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри методики музичного виховання та диригування  
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника  
м. Івано-Франківськ, Україна*

Українська музична культура як цілісна система розвивається у ХХ–ХХІ століттях завдяки поєднанню її двох складових – на рідній землі України і за її межами – в діаспорі. Духовна музична спадщина українців в силу багатьох об'єктивних чинників була zagrożеною в окреслений період в Україні, тому функцію і місію її збереження взяли на себе діячі за кордоном.

Одним із них є **Мирон Максимів** (13. 05. 1946, м. Гослар, Німеччина) – український і канадський диригент. Окремі аспекти висвітлення діяльності митця вперше здійснено нами у монографії, котра присвячена музичній культурі української діаспори [2], однак цілісного осмислення його творчого феномену ще не здійснено. З нагоди 80-річчя від дня народження Мирона Максимів пропонуємо ці тези, а також підготовлено розділ до колективної монографії.

Дитячі роки майбутній диригент провів у Ковентрі (Англія), середню освіту здобув в Українській папській малій семінарії. Вищі студії митець продовжив у Понтифікальному інституті Селезіян. До Канади М. Максимів прибув 1968 року і продовжував студії славістики в Торонтонському університеті (бакалавр, магістр). Тут теж на музичному факультеті під керівництвом Віктора Фелдбріла студіював музику і диригентуру, закінчуючи ступенем бакалавра (1979). Від 1976 року М. Максимів – керівник церковних хорів

у Канаді (в Торонто; при парафії Пресвятої Євхаристії (1979–1981) та парафії св. Дмитрія (від 1981)). У червні 1981 року М. Максимів заснував у Торонто музичне товариство «Musicus Bortnianskii» та одночасно став музичним керівником його виконавського відділу. Товариство вивчає, пропагує і виконує українську класичну і сучасну хорову, симфонічну і оперну музику.

Більше сорока років М. Максимів проводить копітку дослідницько-пошукову роботу української духовної хорової літератури, насамперед українських композиторів. Він склав, відредагував, упорядкував і видав для хору «Антологію церковних піснеспівів і колядок», «Тропарі і Кондаки», чотиричастинну Літургія Миколи Дилецького. Тільки впродовж п'ятнадцяти років (2005–2020) ним зібрано, упорядковано, зредагувано та аранжовано на мішаний хор більше як двадцять фундаментальних видань. Найперше, це Божественні Літургії українських композиторів Артемія Веделя, Михайла Вербицького, Кирила Стеценка, Петра Гончарова, Якова Яциневича. Українська духовна хорова музика (літургічна і паралітургічна), котра вивчалася, реставрувалася і упорядковувалася М. Максимівим, представлена композиторами досить тривалого історичного періоду – від другої половини XVII – до наших днів.

Як диригент високомистецької одиниці «Musicus Bortnianskii» М. Максимів здійснив численні концерти, на яких вперше були виконані духовні твори наших класиків від XVII століття – до сучасних, виступав на канадському радіо СВС. Хору «Musicus Bortnianskii» притаманні ансамблева довершеність, чистота інтонування, бездоганне злиття всіх голосів, м'якість теситурних переходів, чіткість словесного ансамблю в поєднанні з тембровою рельєфністю окремих груп хору.

Відзначення Ювілею Тисячоліття Хрещення Руси-України, яке набуло світового масштабу, спонукало до звукозаписів духовної музики. З цією метою хор «Musicus Bortnianskii» під керівництвом Мирона Максиміва у 1980-х роках вперше записав п'ять платівок 35 хорових концертів Д. Бортнянського.

Рецензуючи вихід у світ першої з них у листопаді 1985 року, відомий музикознавець Василь Витвицький відзначав добрий професійний рівень виконання концертів, фахову роботу диригента над їх інтерпретацією: «Під рукою диригента Мирона Максимова музика нашого великого композитора промовляє до нас усіх своїм удуховленням і всією своєю красою. У виведенні тонко вирізьблених музичних фраз, у безчисленних впадах солістів і хору, у хвилюваннях темпа, у динамічній градації на кожному кроці чуємо інтерпретаційні тонкощі, яких не можна вивчити з ніяких книжок, а з почуттям яких треба вродитися. А що найважливіше, так це піетизм, з яким диригент, соліст, і хор передають духовну музику Дмитра Бортнянського» [1].

Хор «Musicus Bortnianskii» продовжує працювати в новому тисячолітті. М. Максимів записав на касети 35 хорових концертів Дмитра

Бортнянського [3], а також 12 компакт-дисків, у т. ч. «Партесні концерти», «Коляда», «Різдвяна псальма», «Літургичні співи на два хори» Д. Бортнянського і Джузеппе Сарті, «Велика Вечіря» М. Федоріва. У 2006 році він видав перший диск у серії трьох, якими представляє твори Д. Бортнянського. Хор записує на компакт-диски духовні твори М. Федоріва, різдвяні піснеспіви, твори про Чорнобиль [4; 5; 6].

Здійснивши аналіз багатогранної діяльності Мирона Максиміва крізь призму творчого універсализму, з'ясовано, що вона реалізовувалася ним як диригентом, науковцем, аранжувальником, менеджером, редактором та упорядником музичних видань.

Працюючи над збереженням української духовної хорової спадщини, М. Максимів намагається зберегти культову традицію на чужині, наповнити репертуар церковних хорів діаспори, забезпечити неперервність процесу творення української духовної музики. Взаємодія національних джерел і сучасного соціокультурного простору не тільки зумовила оновлення релігійних жанрів, а й забезпечила збереження духовної музики сучасними видами масової комунікації і доступність для всіх, хто прагне пізнати її.

#### Література:

1. Витвицький В. Наше тисячоліття і музика. *Свобода*. 1986. 11, 12 лют., ч. 27, 28.
2. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
3. D. Bortniansky K 32 – Скажи ми, Господи – Let me know, O my Lord – (Psalm 39: 5, 6, 7, 11, 13, 14) – Musicus Bortnianskii – Myron Maksymiw. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cnMt-Mp2SaA> (дата звернення: 05.05. 2026).
4. Musicus Bortnianskii. Myron Maksymiw, conductor. Bells of Chernobyl. Дзвони Чорнобиля. CD (Toronto, Canada, 2005).
5. Musicus Bortnianskii. Myron Maksymiw, conductor. Christmas psalm. Різдвяна псальма. CD (Toronto, Canada, 2002) WRC8-7663.
6. Musicus Bortnianskii. Myron Maksymiw, conductor. Great Vespers with Lytia. Myron M. Fedoriv. Велика Вечіря з литією. Мирон М. Федорів. CD (Toronto, Canada, 2020) TA4566.



**Хор «Musicus Bortnianskii» з диригентом Мироном Максимівим**

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-16>

**КОНЦЕПЦІЯ ЛЮБОВІ У ДРАМАТИЧНІЙ ПОЕМІ  
«ОДЕРЖИМА» ЛЕСІ УКРАЇНКИ: ПЕРЕДУМОВИ  
ДО МУЗИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

**Кашаюк В. М.**

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

Актуальність теми зумовлена зростанням інтересу сучасного музикознавства й міждисциплінарних гуманітарних студій до проблеми художньої інтерпретації літературного тексту, зокрема – до виявлення його архетипно-символічного, емоційно-психологічного та семантичного потенціалу у музичному мистецтві. Драматична поема «Одержима» Лесі Українки є одним із найглибших творів української літератури, у якому концепція Любові постає як складний екзистенційний, духовний і жертовний феномен. Багаторівнева образно-

символічна система поеми, драматизм внутрішніх конфліктів та високий ступінь емоційної напруги формують значний потенціал для музичного втілення, однак, твір отримав нечисельні музичні інтерпретації та мало відображений у музикознавчому дискурсі. Водночас, звернення до цієї проблематики сприяє актуалізації творчої спадщини Лесі Українки у сучасному культурному просторі та розширенню уявлень про її музичні інтерпретації.

Основні позиції сучасного літературознавства щодо творчості Лесі Українки у цілому та концепції драматичної поеми «Одержима» зокрема, на які спираємося у даному контексті, відображені у працях О. Забужко [3], М. Моклиці [5], С. Романова [8], Р. Тхорук [9], Г. Яструбецької [13] та ін.

У результаті аналізу тексту «Одержимої» та масиву літературної критики приходимо до висновку, що архетип одержимої Міріам – це гімн жіночій Любові, який склала поетеса і у житті, і у творчості. «Знакова» для життя і філософії Лесі Українки драматична поема «Одержима» створена мисткинею, «не перетравивши туги, а в самому її апогею» [10] (як писала поетеса Іванові Франку через у 1903 році із Санremo) – туги з приводу смертельної хвороби коханого С. Мержинського (1901). У подиві – «як я з того всього жива вийшла» [4, с. 654] – авторка говорить про ту *наднапругу*, з якою творила й, очевидно, має на увазі не римовані рядки – а своє бачення, свої сенси Любові, які विकарбовувалися у її серці і в її житті: «J'en ai fait un drame» – «я здійснила драму» [10]. Напевно, тільки пройшовши таке життєвотворче горнило, Леся Українка «відкрила» себе для майбутніх «Кассандри», «Боярині», «Руфіна і Прісцилли», «Лісової пісні», а «Одержимій» співає гімн Любові, пов'язуючи героїв своєї життєвої історії з євангельськими героями. Про це за два місяці до написання драматичної поеми пророчо сказала у поезії «То, може, станеться і друге диво...»: «Прийду, як Магдалина, / Тобі віддать остатнюю послугу, / І саме в ту хвилину, як у тузі / Я буду гірко плакати, що навіки / Тебе втеряла, – раптом я побачу, / Що ти воскрес...» [12]. Отож, Леся Українка стосунки з С. Мержинським проектувала на стосунки Магдалини-Міріам і Месії. Як і Леся, Міріам *сповнена Любові* до Месії, він захопив її цілісно – «такий «книжний ідейний зв'язок» – вислів Е. Ренана, який вживає у контексті описаної ситуації М. Моклиця [5, с. 43].

Таким чином, в «Одержимій» Леся Українка створила цілісну концепцію Любові – у її двох виявах, що взаємодоповнюють (а ніяк не заперечують!) одна одну: Любов-Дух Месії – всепрощаюча християнська Любов як мудрість, все проникаюча любов до всіх, любов як світле високочастотне випромінення; Любов-Душа Міріам – екзальтована Любов як вірність, любов до вибраного – коханого чоловіка-Бога, любов як яскраве горіння. Месія вчить любити всіх – як сонце світить – всім: «А та любов, що я від тебе хочу, / повинна бути

як сонце – всім світити» [11, с. 132]. Міріам любить вибраного: «Усіх, крім тебе, – се можливо. Але тебе і всіх – се понад силу» [11, с. 132]. Через те, що Любов Міріам – це почуття надзвичайної, гіпертрофованої експресивної сили, у стані екзальтації, її сама героїня не може відмежувати від ненависті: «Не знаю: чи ненависть, чи любов» [11, с. 128]. Але тільки така гіпертрофована експресія, яка переповнювала Леся у передсмертний період С. Мержинського, екзальтація, що виводить «на межу» почуттів, дала силу Міріам бути жертвою вірною Месії, що героїня доводить і своїм життям, і смертю. Таким чином, Леся Українка показала приклад вірності і як духовна послідовниця, і як жінка, одержима у пориві нероздільної божественно-людської Любові до чоловіка-Бога.

Для увиразнення розуміння концепції Любові Лесі Українки звернемося до дещо іншого його трактування. Про два види Любові в «Одержимій», які визначає як «amore sacra» та «amore profano», з гендерних позицій міркує Я. Поліщук [7], при цьому покликаючись до ідеї Г. Сквороди про «нерівну рівність» (зауважу, що у «любителя святої Біблії – це різні обдарування талантами, надані Богом) і трактуючи героїв таким чином: для Месії це викуплення людських гріхів, наділене вищим божественним сенсом, для Міріам – це переосмислення пересічного випадку «нещасної жінки», яка перетворюється на сильну особистість і кидає виклик натовпу [7]. Не розділяючи тлумачення вихідного образу Міріам як «пересічного випадку», дозволю собі подискутувати з автором вказаної вище праці і стосовно трактування божественної Любові «amore sacra» як чоловічої, а пристрасної «amore profano» – як жіночої, і представляти цю «неспівмірність» крізь призму жіночого і чоловічого світів. Вважаємо недоречним божественну Любов апіорі представляти як чоловічу: та Любов, що вкладає в образ Месії, є Любов'ю Бога, а не чоловіка-мужчини. З іншого боку – Меріам любить Месію – і настільки сильно, що у цій Любові поєднуються почуття до Бога та чоловіка, вона є «amore sacra» та «amore profano» одночасно, у нерозривній єдності жіночої Любові.

«Одержима», вочевидь, через складність і багатовекторність концепції твору, не отримала чисельних музичних інтерпретацій. Серед винятків – фільм «На полі крові. Aceldama» режисера Я. Лупія з музикою І. Карабиця, знятий Одеською кіностудією (2001) на основі творів з біблійними сюжетами «На полі крові», «Йоганна, жінка Хусова», «Одержима». Концепція фільму ґрунтується на показі граничних виявів смертного гріха – гордині, асоційованої з гріхом Іуди, та духовної одержимості, репрезентованої через образи Йоганни та Міріам [6]. Музика фільму, в основі якої – інтонації сопілки, – має тонку постмодерне звучання з множинними підтекстами, зосереджене навколо зменшеноквартового ядра, що викликає перегуки із музикою

Є. Станковича до фільму «Лісова пісня. Мавка», знятого Ю. Ілленком на кіностудії ім. О. Довженка (1981).

Наступним варіантом інтерпретації «Одержимої» стала однойменна опера М. Волинського (1990), яка протягом більш як тридцяти років не отримувала сценічного втілення, поки не була поставлена Оперною студією НМАУ у колаборації з солістами Київської муніципальної опери та формації ART.Razom (2022) – партію Месії виконав С. Дерун, Міріам – А. Поліщук, диригент оркестру – С. Голубничий [2]. Як стверджувала режисерка-постановниця М. Рижова, «...я намагалась максимально відійти від біблійного та релігійного трактування персонажів та подій опери, натомість, спробувала зрозуміти їх витоки, трансформувати свої уявлення у живих людей на сцені» [1]. Відтак, на сцені прозвучала історія кохання, сповнена внутрішнього страждання та екзистенційного відчаю, насичена образно-символічними смислами у пізньоромантично-експресіоністичних музичних висловлюваннях. Зауважимо, що авторкою лібрето А. Волинською створено і німецькомовний варіант опери, що розширює горизонти її майбутніх виконань.

Драматична поема «Одержима» Лесі Українки ще очікує на нові музичні інтерпретації...

#### Література:

1. Антошевська В. Мирослав Волинський. «Одержима»: 30 років до прем'єри. *Збруч*. URL: <https://zbruc.eu/node/110590> (11.05.2026).
2. Волинський М. «Одержима». Картина І. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=nuYGhFJy3X0> (11.05.2026).
3. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Вид. 3-є, доп. Київ : Факт, 2007. 640 с.
4. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. Нью-Йорк : Українська вільна академія наук, 1970. 923 с.
5. Моклиця М. Естетика Лесі Українки (контекст європейського модернізму) : монографія. Луцьк : ВНУ імені Лесі Українки, 2011. 242 с.
6. «На полі крові. Aceldama». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=C5xIcnkLYRo> (11.05.2026).
7. Поліщук Я. Неспівмірність світів: Проблема чоловічого і жіночого у драматичній поемі Лесі Українки «Одержима». *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство*. 2001. Вип. 10. Спецвип. : Український модернізм зі столітньої відстані : [матеріали наук. конф., Рівне, 26–27 квіт. 2001 р.]. С. 58–69.
8. Романов С. Етико-естетична система Лесі Українки і національний літературний контекст епохи : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01, 10.01.06. Київ, 2019. 40 с.
9. Тхорук Р. До питання інтертексту «Одержимої» Лесі Українки. *Український модернізм зі столітньої відстані. Актуальні проблеми*

сучасної філології. *Літературознавство*. 2001. Вип. X, спеціальний. С. 77–90.

10. Українка Леся. Зібрання творів у 12 тт. Київ : Наукова думка, 1979 р. Т. 12. С. 11–20. URL: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Corresp/1903/19030113ijf.html> (11.05.2026).

11. Українка Леся. Повне академічне зібрання творів: у 14 т. Луцьк: Волинський національний університет ім. Лесі Українки, 2021. Т. 1. Драматичні твори [1896–1906]. 512 с. URL: [https://lesyaukrainka.com/ua/tvorchist/bagatotomni-vidannya/2\\_povne-akademichne-zibrannya-tvoriv-u-14-tomah/1\\_tom-01--dramatichni-tvori--1896-1906-](https://lesyaukrainka.com/ua/tvorchist/bagatotomni-vidannya/2_povne-akademichne-zibrannya-tvoriv-u-14-tomah/1_tom-01--dramatichni-tvori--1896-1906-) (11.05.2026).

12. Українка Леся. То, може, станеться і друге диво. *Бібліотека української літератури*. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=22924> (11.05.2026).

13. Яструбецька Г. «Одержима» Лесі Українки крізь призму теорії експресіонізму. *Слово і час = Word and time*. 2011. № 4. С. 20–27.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-17>

## **РЕАЛІЗАЦІЯ АРХЕТИПУ ПЕРЕРОДЖЕННЯ: ВІД ПСИХОАНАЛІТИЧНИХ І КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ ДО ХОРОВИХ І СЦЕНІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ**

**Кухарик Г. М.**

*викладач циклової комісії викладачів хорового диригування  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний інститут»  
Волинської обласної ради  
м. Луцьк, Україна*

Сучасний етап розвитку українського музикознавства позначений увагою втілення архетипних моделей, що зумовлено потребою осмислення мистецтва як форми збереження історичної пам'яті та самоідентифікації в умовах суспільних трансформацій військового часу. У цьому аспекті особливі аналітичні перспективи відкриває хорова музика, оскільки саме цей вид музичного мистецтва є найбільш глибинно укорінений у національну ментальність, а відтак – поєднує змістові, музично-виразові й виконавські чинники, здатні формувати узагальнений образ колективного переживання. Таким чином, хорове і сценічне мистецтво, завдяки вказаній ментальній особливості, створює специфічний тип художньої комунікації з особливо увиразненими символічним й архетипним рівнями музичного висловлювання, що набуває значення «психоінформаційної моделі» (термін, уведений у музикознавство В. Драганчук-Кашаюк [1]). Подібна модель характеризується, на думку авторки, вже сформованими ознаками, які

відображають властивості архетипу колективного несвідомого й актуалізуються у процесі сприйняття та інтерпретації на рівні психічних реакцій, вироблених майже рефлекторно. Відтак, «внаслідок тривалого функціонування в якості ментальної одиниці у культурній і суспільній свідомості та колективному безсвідомому така модель набула узагальнено-концептуального значення мета- рівня, що дозволило назвати її метаконцептом. У сфері образності, що функціонує як ментальна одиниця у свідомості певної нації... це поняття стає національним метаконцептом» [1, с. 41].

Одним із найбільш стійких архетипів світової культури є архетип Переродження, пов'язаний із семантикою кризи, переходу, оновлення та духовної трансформації. Попри значну поширеність цього архетипу у світовій та українській культурі, особливості його музичного втілення залишаються недостатньо дослідженими. Таким чином, актуальним є дослідження вказаного феномену, насамперед, на прикладі хорової та сценічної музики, де архетипна семантика може реалізовуватися як через специфічно-музичні засоби виразовості, так і, головним чином, внаслідок яскравого прояву вербальних і драматургічних факторів у комплексному відображенні музичної програмності.

Аналіз психоаналітичних та культурологічних джерел увиразнив таку картину уявлень про архетип Переродження. Так, у межах юнгіанської психоаналітичної концепції архетипи розглядаються як універсальні моделі колективного несвідомого, що проявляються через типові образи та ситуації. Серед них окрему групу становлять архетипи трансформації, пов'язані з переходом від одного стану буття до іншого, – до цього типу належить і архетип Переродження, який дослідник поділяє на кілька форм: метемпсихоз, реінкарнацію, воскресіння, відродження та непряме переродження, кожна з яких репрезентує різні моделі оновлення особистості, – від переселення душі чи перевтілення до духовного преображення та внутрішньої трансформації [4].

Культурологічне осмислення архетипу Переродження тісно пов'язане з релігійними уявленнями про життя і смерть. У ведизмі, буддизмі, слов'янських дохристиянських та інших віруваннях людське життя трактується як циклічний процес, в якому смерть є переходом до нового етапу буття (Осіріс, Таммуз, Адоніс, Діоніс, Аттис, Персефона, Мітра та ін.), натомість, християнська традиція формує лінійну модель, де земне існування є одноразовим, а подальша доля душі пов'язується з переходом у трансцендентний вимір (Ісус Христос та ін.).

Архетип Переродження та пов'язані із ним мотиви відображені у низці культурологічних концепцій, з яких виокремимо найбільш дотичні до представленого дослідження. Серед них – концепція Дж. Фрейзера, котрий у праці «Золота гілка: дослідження магії і релігії» [3] інтерпретує образ помираючого й воскресяючого божества як

символічне уособлення природних циклів – зокрема, щорічного «вмирання» природи восени та її «відродження» навесні. Е. Нойман у дослідженні «Витоки та історія свідомості» [5] обґрунтовує архетип Уробороса, змія-дракона, що кусає свого хвоста і символізує вічну циклічність життя. Образ такого змія, що замикається у власному колі, з'являється в різних культурах – у давньоєгипетській традиції він пов'язаний з уявленнями про плин часу й солярні цикли, у скандинавській (як Йормунганда) – із космічною замкненістю світу тощо. До визначення сутності людського життя безпосередньо підходить Дж. Кемпбелл, котрий у праці «Тисячолікий герой» стверджує, що «тільки народження перемагає смерть – не відновлення чогось старого, а саме народження чогось цілком нового. Якщо хочемо жити довго, то в нашій душі і в суспільному організмі мусить відбуватися постійна «повторюваність народжень» (palingenesis), що компенсує ненастанну повторюваність смерті. Адже коли ми не відроджуємось... тоді мир стає пасткою, війна стає пасткою, зміна – пасткою, сталість – пасткою. І коли настає день перемоги смерті, вона нас огортає, і ми нічого не можемо вдіяти, хіба що розіп'ятись – і воскреснути, померти – і знову відродитись» [2, 18]. «Знакові» приклади архетипічних історій, на які спирається Дж. Кемпбелл, – від Осіріса, Прометея, Будди, Мойсея до Христа, Мугамеда та ін. Таким чином, зміщуючи фокус у вимір внутрішнього світу людини, її страхів, переконань й уявлень, автор відкриває можливості інтерпретації глибинних механізмів міфологічної мови.

Культурологічні концепції Переродження створюють широкий семантичний спектр для його музичної інтерпретації. В українській хоровій та сценічній музиці представлено низку прикладів відповідної реалізації, які *вважаємо за можливе уподібнити до двох головних моделей*, відповідних до поняття «психоінформаційної моделі» (В. Драганчук-Кашаюк [1]).

У *циклічній архетипно-семіотичній моделі*, яка реалізується при інтерпретації первинно-релігійного міфу, людське життя осмислювалося як безперервний циклічний процес, підпорядкований ідеї постійного оновлення та переходу між різними станами буття. Тому смерть є не остаточним завершенням існування людини, а межовим етапом духовної трансформації, що відкриває можливість для нового народження, перевтілення чи переходу душі в інший вимір буття. Серед прикладів реалізації цієї моделі – низка хорових і сценічних творів української музики, в яких відображено різні форми Переродження: метемпсихоз – Л. Дичко. Рапсодія «Думка», реінкарнація – Є. Станкович. «Плач Ярославни» із Симфонії-диптиху на слова Т. Шевченка, опера В. Кирейка, балет М. Скорульського, фільми з музикою І. Шамо та Є. Станковича за драмою-феєрією «Лісова пісня» Лесі Українки; воскресіння – Б. Лятошинський. Опера «Золотий обруч»; відродження і трансформація у календарному циклі: коло

річного Переродження – Л. Дичко. Кантати «Чотири пори року» і «Сонячне коло»; М. Леонтович. «Щедрик». Л. Дичко. «Щедрівка». М. Лисенко. Опера «Зима і весна», «Орися ж ти, моя ниво»; ініціація у купальському обряді – І. Шамо. Хорова опера «Ятранські ігри», Є. Станкович. Фольк-опера «Цвіт папороті» («Купало»); образ «осіннього» Світовида як символ повноти буття – Б. Лятошинський. Опера «Золотий обруч»; особистісна та національна трансформація – Л. Дичко. Опера «Золотослов», кантата «Червона калина», С. Людкевич. Кантата-симфонія «Кавказ», М. Скорик. Опера «Мойсей»; непряме переродження національного мислення – М. Скорик. Кантата «Весна», В. Камінський. Кантата «Благодатна пора наступає» та ряд ін.

В основі **лінійно-есхатологічної архетипно-семіотичної моделі, реалізованої в інтерпретації християнського міфу** – відповідно, християнська традиція, в якій утверджується принципово інша концепція людського буття, заснована на лінійному розумінні часу та унікальності земного життя. Людське існування розглядається як одноразовий шлях, що має чіткий початок і завершення, а смерть постає не етапом нового перевтілення, а переходом душі у трансцендентний, позаземний вимір, тому подальша доля людини пов'язується вже не з повторенням циклу народжень, а з ідеєю спасіння, воскресіння та вічного життя, що визначаються духовним змістом земного існування. Серед прикладів реалізації цієї моделі: Воскресіння Христове – М. Дилецький. Воскресенський канон, К. Стеценко. Пасхальна Утрення літургія, О. Щетинський. «Христос Воскресе», Три великодні хори, Д. Бортянський. «Хай воскресне Бог», Г. Гаврилець. «Нехай воскресне Бог»; архетипне Відродження як Різдво Христове – християнські колядки, В. Барвінський. «Що то за Предиво», В. Камінський. О. Козаренко. «Різдвяна літургія», Л. Дичко. Опера «Різдвяне дійство»; особистісна та національна трансформація крізь призму християнської ідеї: семантика найвищих рівнів архетипу Переродження – І. Карабиць. «Сад божественних пісень», В. Камінський. Кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога», ораторія «Іду. Накликую. Взиваю» та ряд ін.

### Література:

1. Кашаюк В. Трагізм чи героїзм? Психоінтерпретаційна модель лицаря-козака в українській музиці як національний метаконцепт. *Fine art and culture studies*. 2022. № 4. С. 39–44. DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-4-5> (13.05.2026).
2. Кемпбелл Дж. Тисячолікий герой / пер. з англ. О. Мокровольського. Львів : Terra Incognita, 2020. 416 с.
3. Frazer J. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*. New York : The Macmillan company, 1922. URL: <https://sacred-texts.com/pag/frazer/index.htm> (13.05.2026).

4. Jung C. G. The archetypes and The Collective Unconscious. Princeton : Bollingen, 2012. 368 p.

5. Neumann E. The Origins and History of Consciousness / C. G. Jung (Foreword), R.F.C. Hull (Translator). Princeton : Princeton University Press, 1969. 520 p. URL: <https://www.goodreads.com/book/show/5071154> (13.05.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-18>

## **ДУХОВНИЙ ВИМІР ХОРОВОГО ТВОРУ «ГИМН ДО ПРЕЧИСТОЇ ДІВИ МАРІЇ» ОТЦЯ ОСТАПА НИЖАНКІВСЬКОГО**

**Молчко У. Б.**

*доктор філософії, доцент,  
доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін  
та інструментальної підготовки  
Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка  
м. Дрогобич, Україна*

Проблема збереження історичної пам'яті в сучасному українському мистецтві набуває особливої актуальності в умовах суспільних трансформацій та боротьби за національну ідентичність. Художня культура України сьогодні постає важливим чинником духовного самоусвідомлення народу, засобом утвердження культурної спадковості та збереження духовних та національних традицій. У цьому контексті особливе значення має звернення до духовно-музичної спадщини українських композиторів, творчість яких формувала культурний простір України наприкінці XIX – на початку XX століття. Вагоме місце серед таких постатей посідає отець Остап Нижанківський – священник, композитор, диригент, громадський діяч, чия спадщина стада невід'ємною складовою української духовної культури.

Музична творчість о. Остапа Нижанківського для співочих колективів сьогодні є унікальною сторінкою української музичної культури. Упродовж років «... хори О. Нижанківського відіграли <...> велику культурну роль, виявляли і стверджували українську народність, зміцнювали національну свідомість» [4, с. 6]. Аналізуючи його композиторський стиль, Любов Кияновська характеризує його як «реалістичний», для котрого притаманним є «...кордоцентричність, сердечність, задушевність почуттів переважає аналітичні засади»

[3, с. 166]. Саме ці ознаки засвідчують їх популярність і тривале концертне життя.

У творчому доробку о. О. Нижанківського композиції для чоловічих хорів: «Гуляли», «З окрушків» (слова Ю. Федьковича), кантати: «Благословен сей день», «Ясна зоря засвітила» (слова С. Сембратовича), «Із низьким поклоном» (слова невідомого автора), «Витайте нам, гості» (слова о. О. Бобикевича) хоровий цикл «Коляди», літургійні хорові твори, «Слов'янські гимни», патріотичного змісту – «Нова Січ» (слова Ю. Федьковича), «Наша дума, наша пісня» (слова Т. Шевченка), «Пісня вечірня» (слова Б. Кирчіва), а також ряд аранжувань народних, духовних, популярних авторських творів. Окремі композиції для співочих колективів є раритетними взірцями, а нотний матеріал – малодоступний. До них належить марійський хор «Гимн до Пречистої Діви Марії», змістово-тематичне наповнення робить його актуальними у часи воєнного лихоліття 2014–2026 років.

Попри наявність окремих наукових праць (С. Людкевича [5; 6; 7], Я. Колодій [4], М. Загайкевич [1], Р. Сов'яка [9; 10; 11]), присвячених хоровій творчості о. О. Нижанківського, зазначений твір не став об'єктом спеціального музикознавчого аналізу. Коротку інформацію про «Гимн до Пречистої Діви Марії» містить книга Р. Сов'яка. Водночас нотний матеріал марійської композиції сьогодні залишається малодоступним, знаходиться в рукописному вигляді і сьогодні є бібліографічною рідкістю.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю введення до наукового та виконавського обігу раритетного хорового твору о. О. Нижанківського, а також потребою його музикознавчого осмислення у контексті сучасних виконавських і культурних практик та поглиблення інтересу до української сакральної музики, усвідомлення важливості процесів збереження історико-культурної пам'яті в теперішньому мистецькому просторі України.

Мета дослідження – здійснити комплексний музикознавчий та музично-естетичний аналіз хорової композиції «Гимн до Пречистої Діви Марії» задля визначення її художньої вартості, а також подальшого впровадження в навчальну та концертну практику освітнього простору України.

Для прослави Божої Матері о. О. Нижанківський обирає жанр славня, створюючи хоровий твір для жіночого співочого складу «Гимн до Пречистої Діви Марії», який написаний в простій, двочастинній формі. Тональний план композиції (Es-dur) у поєднанні з темповою ремаркою *Andante maestoso* формує піднесено-урочистий характер звучання, що відповідає семантиці величання. Виклад а cappella актуалізує сакральну природу твору, зосереджуючи слухачку увагу на вербальному тексті та інтонаційній виразності хорового письма. Питання авторства поетичного тексту залишається відкритим; імовірно, його автором є сам композитор, що узгоджується з традицією

синкретизму духовної творчості. Композиції притаманна діалогічність фактурної організації: початковий інтонаційний імпульс представлений одновисотним викладом у партії сопрано, який отримує «відгук» у партії альтів. Такий принцип антифонного зіставлення зумовлює просторову та темброву диференціацію звучання. Фактурна організація тяжіє до поєднання унісонно-монодичного та гомофонно-гармонічного типів викладу. Зокрема, унісонне проведення тематичного матеріалу в партії сопрано виконує функцію семантичного «носія» тексту, забезпечуючи чіткість дикції та змістову рельєфність. Водночас терцієве співвідношення голосів в окремих епізодах апелює до інтонаційної моделі народнопісенної традиції, що надає твору національно-стильового забарвлення.

Повторність віршованих структур, особливо в партії альтів, виконує функцію риторичного підсилення, акцентуючи ключові смислові вузли молитовного звернення. Такий прийом сприяє формуванню внутрішньої драматургії твору, побудованого на поступовому наростанні емоційної напруги.

Кульмінаційний розділ пов'язаний із текстом: «Той блиск, Зоря, Той день Твої, то все Твоє, Маріє» та його варіантним повторенням: «І Русь, і нарід все твоє, і ми твої, Маріє». У цьому епізоді відбувається трансформація фактури в акордово-гармонічний тип викладу, що забезпечує вертикалізацію музичної тканини та надає звучанню гімнічної монументальності. Гармонічна мова базується на функціональній стабільності: перше проведення утворює тонічну сферу *Es-dur*, тоді як у повторі з'являється відхилення до паралельного мінору (*c-moll*), що інтенсифікує емоційне напруження. Кульмінаційна зона підкреслюється також гармонічними засобами, зокрема активізацією домінантової функції, яка виступає носієм напруження та спрямованості до розв'язання. Динамічна градація (*crescendo* до *ff*) у поєднанні з акордовою фактурою формує ефект максимальної експресії, що відповідає семантиці піднесеного молитовного звернення.

Особливої уваги заслуговує інтонаційно-ритмічна організація завершального розділу. Фраза «Пренепорочная радуйся, Маріє» у першому проведенні подана рівномірними четвертними тривалостями з акцентуацією метричних опор, що надає музиці рис урочистої процесійності з елементами маршовості. У повторному проведенні застосовано принцип ритмічного збільшення (*augmentation*), внаслідок чого мелодична лінія набуває більшої протяжності та узагальненості. Це сприяє створенню ефекту просторового розгортання музичної думки та підсилює відчуття завершеної величальної кульмінації.

Отже, у творі о. О. Нижанківського органічно поєднуються засоби хорової фактури, функціональної гармонії та інтонаційної риторики, що забезпечують цілісність музичної драматургії та сприяють глибокому розкриттю сакрального змісту. Композиція демонструє

синтез традицій духовної музики та національно-пісенних інтонацій, що визначає її художню цінність і виконавську значущість.

Хор «Гимн до Пречистої Диви Марії» має значний дидактичний, виконавський потенціал і може бути впроваджений у сучасний освітній простір, сприяючи актуалізації маловідомої спадщини о. О. Нижанківського, збагачуючи духовну спадщину культури України. Осмислення сакральної хорової музики священника, композитора, диригента, культурно-освітнього діяча Східної Галичини засвідчує безперервність української культурної традиції та її важливу роль у процесах духовного відродження сучасного суспільства.

### Література:

1. Загайкевич М. Остап Нижанківський і його творчість. *Мистецтво*. 1957. № 4. С. 43–46.
2. Залеський О. Композитор Остап Нижанківський. *Новий Шлях*. 1962. Ч. 34. 25 серпня. С. 1, 7, 10.
3. Кияновська Л. Остап Нижанківський (1862–1919). *Любов Кияновська. Галицька музична культура XIX–XX ст.* : навчальний посібник. Чернівці : Книги – XXI, 2007. С. 166.
4. Колодій Я. Остап Нижанківський. Львів : Логос, 1994. 64 с.
5. Людкевич С. Бібліографія творів Остапа Нижанківського. *С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упорядкування, редакція, переклади, вступна стаття і примітки З. Штундер*. Львів : Видавництво М. Коць, 1999. Т. I. С. 300–302.
6. Людкевич С. О. Й. Нижанківський. *Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упор., редак., переклади, примітки і бібліографія З. Штундер*. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 1. С. 390–400.
7. Людкевич С. Остап Нижанківський і наша суспільність. *Станіслав Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., редак., переклади, примітки і бібліографія З. Штундер*. Львів : Дивосвіт, 2000. Т. 1. С. 296–299.
8. Осадця О., Соловій Л. Нотографічний покажчик творів Остапа Нижанківського. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Праці музикознавчої комісії*. Львів, 1994. Т. 226. С. 477–494.
9. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість. Дрогобич : Відродження, 1994. 86 с.
10. Сов'як Р. Остап Нижанківський та його музично-педагогічна спадщина. Дрогобич : НВЦ «Каменярь» ДДПУ, 2005. 198 с.
11. Сов'як Р. Остап Нижанківський. Стрий : Щедрик, 2019. 256 с.
12. Соловей Л. Остап Нижанківський: Життя і творчість. Рукопис: Машинопис. *Архів ЛДК ім. М. Лисенка*. Львів, 1987. 40 с.

**«НА КРИЛАХ ПІСЕНЬ»: СТЕПАН СТЕЛЬМАЩУК –  
КОМПОЗИТОР, ДИРИГЕНТ, ПЕДАГОГ  
(ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

**Німелович О. М.**

*доцент,*

*доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін  
та інструментальної підготовки*

*Дрогобицький державний педагогічний університет*

*імені Івана Франка*

*м. Дрогобич, Україна*

У 2025 році виповнилося 100 років визначному хоровому диригенту, педагогу, композитору, музикознавцю, фольклористу, культурно-громадському діячеві, професору Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка Степану Стельмащuku (1925–2011). З цієї нагоди у Дрогобичі побачила світ книжка спогадів про митця [8]. Сьогодні такі постаті – це вже цікава історія розвитку Франкового університету в древньому Дрогобичі і музичного мистецтва в Україні загалом. Спогади залишаються і промовляють до нас своєю глибиною, теплом, правдивістю, залишаючи в пам'яті образ світлої особистості. Сьогодні, в часі руйнівної війни з одвічним московським окупантом, з глибоким розумінням і відчуттям сприймаються ті виразні риси натури Степана Стельмащука, який, пройшовши II світову війну і беручи участь у воєнних діях у Білорусі, Польщі і боях за Берлін, бачивши і переживаючи це зло, так ревно любив рідну землю, вітчизну, рідну пісню і все життя, незважаючи на важкі перепони, присвятив служінню своєму народові та його культурно-освітньому розвою. А закладалися ці риси особистості в родинному колі в селі Скородинці Чортківського району на Тернопільщині, у товариствах «Сокіл» і «Відродження», в Українському війську (УВ), «Українському освітньому товаристві». Проте потяг до мистецтва, зокрема хорового, проявлявся з дитинства і після закінчення війни С. Стельмащук отримав ґрунтовну освіту у Львівському державному музичному училищі і консерваторії ім. М. Лисенка у знаних музичних діячів – С. Людкевича, І. Гриневецького, І. Негребецької, А. Кос-Анатольського, Р. Сімовича, В. Василевича, М. Антківа, Я. Шуста, Є. Козака, отримавши кваліфікацію диригента хору та викладача музичних дисциплін. Згодом праця: у Львівському державному педагогічному інституті та музично-педагогічному училищі ім. Ф. Колесси; від 1961 року, після об'єднання Львівського і Дрогобицького педінститутів у Дрогобицькому педінституті ім. І. Франка до 2001 року.

Захоплюючою постає робота диригента як керівника хору ровесників у рідних Скородинцях та хорів Магдебурзького будинку офіцерів і військових частин під час служби в Німеччині, праця з різноманітними хорами Львова, керівництво студентським хором Львівського, а згодом і Дрогобицького педагогічного інституту (1955–1964), з яким здійснив ряд успішних концертних подорожей до Вільнюса, за маршрутами Львів – Київ – Ніжин – Канів та Дрогобич – Моршин – Рогатин – Бережани – Тернопіль – Скородинці, у містах Стрийщини, Сколівщини, Турківщини, Старосамбірщини і у Львові. Диригент готував цікаві програми, вводив до репертуару твори українських композиторів-класиків і сучасних авторів, обробки народних пісень, подорожі колективу надавали багато інформації студентській молоді, плекали любов до рідної землі, патріотизм, розкривали факти і творчість заборонених на той час видатних особистостей української культури. Все це привертало пильну увагу керівників партійних органів, які вбачали в заняттях хору загрозу для «правильного» виховання молоді, й у 1964 році було припинено існування колективу.

Та особливе місце серед усіх цих хорів займає чоловіча хорова капела «Бескид» створена у 1962 році при Дрогобицькому державному педагогічному інституті ім. І. Франка (сьогодні – університет). Вона постала в процесі підготовки до відзначення 120-річчя від дня народження М. Лисенка. До репертуару входили обробки народних пісень, класичні твори, композиції сучасних авторів, а відгуки на виступи колективу рясніли захопленням і зворушливими побажаннями. С. Стельмашук керував капелою впродовж 37 років, до 1999. За ці роки талановитий диригент боровся з московсько-комуністичним режимом пісню, високопатріотичним репертуаром і це йому вдалося ціною свого здоров'я, проте ця боротьба знаходила відгомін у серцях вихованців та тисяч і тисяч слухачів...

Творча спадщина С. Стельмашука містить авторські твори (найвідоміші з яких «Плач Ярославни» (за Т. Шевченком), «Ой ідуть тумани» (сл. І. Франка), «Остання ніч» (сл. М. Старицького), «Серенада» (сл. С. Руданського), а також солоспіви на вірші Т. Шевченка, Р. Братуня, Д. Павличка, Я. Купали. Збірка «Двадцять українських коляд для мішаного хору» [4] в гармонізації С. Стельмашука, створена до 2000-ліття народження Ісуса Христа, подає у фаховому опрацюванні для хору зразки відомих і малознаних церковних коляд. Понад п'ятдесят років (1949–1992 з перервами) композитор працював над музикою до «Служби Божої» [6], опублікованої 2002 року у Львові.

Як збирач і дослідник музичного фольклору С. Стельмашук упорядкував збірки «Сто українських народних пісень села Скородинці на Тернопільщині» (1967) та двотомне видання «Пісні Тернопільщини» (1989 – 347 фольклорних зразків, 1993 – 325 пісень, видані спільно з П. Медведиком). «У наш час – це найповніша і ще за обсягом неперевершена збірка народних пісень Тернопільщини,

створена не спільною працею якогось дослідницького колективу, а подвижницькими зусиллями однієї людини» [1, с. 49]. Знаковим виданням в упорядкуванні С. Стельмашука, С. Процика і А. Славича стала книжка «Перший ужинок» (2003) [3] як підсумок велетенської праці у сфері фольклорної практики студентів музично-педагогічного факультету ДДПУ ім. І. Франка у 1989–1994 роках. Тут подано понад 160 записаних народних пісень із понад тисячі зібраних студентами на великій території – від Надсяння на заході до Хмельниччини й Житомирщини на сході. Здійснити розшифрування на належному фаховому рівні студентам допомагали викладачі кафедри О. Яцків, Б. Пиц, А. Славич, Л. Федоронько. До книжки ввійшли пісні календарно- (веснянки і гаївки, коляди, весільні і колискові пісні) та родинно-обрядові, побутові, історичні, народні романси, пісні літературного походження, стрілецькі й повстанські пісні, пісні-молитви, а також фольклорні зразки, які виявилися знахідками – дві дражнилки («Бережани-сакрамани» і «Біличани-дрітярі») зі Старосамбірщини, цікаві тим, що не вигукуються звично, а співаються. Збірник, з вичерпною паспортизацією пісень, алфавітним індексом фольклорних зразків, поданням пісенної географії видання, став добрим прикладом для подібних студентських фольклорних експедицій і вартий продовження у справі систематизації матеріалів, зібраних під час практики.

Творча спадщина С. Стельмашука повниться також і чотирма пісенниками для молоді: «Ой, зібралась звірина» (50 українських народних пісень-казок для дітей, Київ, 1991), «Педагогічні пісні» (72 пісні, Київ, 1997), «Пісенник для учнівської молоді» (55 пісень, Львів, 2006), «Нас Україна зове. Патріотичні пісні для школярів» (61 пісня, Львів, 2009), спрямованими на патріотичне виховання, на формування світоглядних уявлень учнів про систему людських цінностей. Заслуговує на увагу співпраця С. Стельмашука у 1994–2010 рр. з дитячим часописом «Світ дитини» у музично-пісенному розділі.

У науковій царині вагомим здобутком стала монографія «Дмитро Котко та його хори» [5]. Замилювання мистецтвом співу хору Д. Котка С. Стельмашук проніс ще з дитинства, слухаючи розповіді брата Павла, а згодом вчителя Сельського. Поштівка 1930-х років зі світлиною хору Котка, яку йому в 1945 році вислав брат до Німеччини, стала талісманом у часі військової служби [9]. Задум написати монографію про Д. Котка виник під час зустрічі у 1969 році з дири-

гентом, а праця над нею затягнулася на роки, до 2000 року. З «Особової справи професора Степана Стельмашука» [1, 90-93] проливається світло на всі перипетії і перешкоди, пов'язані з обранням теми для наукового дослідження про диригента, який (за формулюванням партійних органів) вів націоналістичну та антирадянську діяльність. Проте книжка вийшла друком і вдалася на славу, а згодом

примножилось ще усіяких матеріалів і з'явилась чергова праця про Д. Котка – «Причинки до публікацій про Дмитра Котка» [7].

Степанові Стельмашукові випало жити й творити в атмосфері суспільної безвиході, коли духовно ламалися найстійкіші... Але яскраво виражений моральний максималізм С. Стельмашука дозволив митцеві вистояти.

Ювілейне видання ввібрало спогади однодумців і друзів С. Стельмашука, від яких композитор, диригент і науковець черпав наснагу й впевненість у своїй праці. Серед них видатні представники українського музичного мистецтва, композитори, виконавці, педагогіко-колеги, яких гуртувало служіння українському мистецтву і популяризація української пісні. Презентація видання відбулася в Дрогобичі 17 грудня 2025 року [2] та 18 березня 2026 року у рамках II книжкового фестивалю «Літературна Дрогобиччина». Видання слугуватиме джерелом для поглибленого вивчення творчості Степана Стельмашука та розуміння процесів трансформації художнього життя окресленого періоду, сприятиме глибшому усвідомленню культурних і духовних процесів в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

### Література:

1. Блашків В., Гушоватий П. Степан Стельмашук – композитор, хоровий диригент, фольклорист і педагог. Дрогобич : Посвіт, 2014. 184 с.
2. З нагоди 100-річчя від дня народження Степана Стельмашука у Дрогобицькому університеті презентували книгу спогадів. URL: <https://dspu.edu.ua/news/z-nagody-100-richchya-vid-dnya-narodzhennya-stepana-stelmashhuka-u-drogobyckomu-universyteti-prezentuvaly-knygu-spagodiv/>
3. Перший ужинок: матеріали фольклорної практики / упор. : С. Стельмашук, С. Процик, А. Славич. Дрогобич : НВЦ «Каменяр» ДДПУ, 2003. 142 с.
4. Стельмашук С. Двадцять українських коляд для мішаного хору. Дрогобич : Відродження, 1998. 40 с.
5. Стельмашук С. Дмитро Котко та його хори. Жовква : Місіонер, 2000. 335 с.
6. Стельмашук С. Служба Божа для недільної відправи (з недільними антифонами та причасними різних свят цілого року). Львів : ПП Сорока Т. Б., 2007. 88 с.
7. Стельмашук С. Причинки до публікацій про Дмитра Котка. Львів, 2010. 87 с.
8. «На крилах пісень»: Степан Стельмашук / ред.-упор. : О. Німилович, Л. Філоненко, П. Гушоватий. Дрогобич : Посвіт, 2025. 400 с.
9. Чернопиский М. Стельмашук Степан Ількович URL: <http://ntsh.org/content/stelmashchuk-stepan-ilkovich>

## СТИЛІСТИЧНІ ГРАНІ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ АНАТОЛЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО (НА ПРИКЛАДІ ВИБРАНИХ СОЛОСПІВІВ)

Северин Т. Г.

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

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення камерно-вокальної творчості Анатолія Кос-Анатольського у контексті розвитку української музичної культури ХХ століття, «знаковими» постатями якої на західноукраїнських теренах стали Станіслав Людкевич і Микола Колесса, Василь Барвінський і Стефанія Туркевич-Лукіянович, Мирослав Скорик і ряд інших мистців, котрі поєднували європейські художні тенденції з національними фольклорними джерелами, формуючи самобутній пласт українського музичного мистецтва. Важливе місце у цьому процесі посідає і творчість А. Кос-Анатольського, позначена яскравим оновленням семантико-стилістичних параметрів музичного мистецтва доби.

Особливої ваги звернення до камерно-вокальної спадщини композитора набуває в сучасних умовах збереження української культурної ідентичності та національної мистецької спадщини. У зв'язку із цим вважаємо дослідження стилістичних граней камерно-вокальних творів Анатолія Кос-Анатольського, їх жанрової специфіки та індивідуально-авторських засобів музичної виразності актуальним для сучасного музикознавства.

Окремі солоспіви композитора та естрадна музика мистця неодноразово були предметом мистецтвознавчих досліджень. Це, зокрема, праці таких дослідників, як О. Гнатишин [1], В. Конончук Л. [3], У. Молчко [4], Ніколаєва [5], О. Фрайт [7], Чжан Язцін [8], Є. Шуневич [9], Т. Ясюк [10] та ін., у контексті загальних процесів розвитку української музичної культури краю – Л. Кияновської [2], Х. Охітви [6] та ін.

Більшість дослідників приходять до висновку, що солоспіви Анатолія Кос-Анатольського, ґрунтуючись на засадах академічного музичного мистецтва, що виявляється у продуманості композиційної організації, професійному опрацюванні вокальної партії та високій культурі гармонічного мислення, водночас, органічно зберігають зв'язок із народнопісенною традицією, яка надає творам особливої емоційної ширості, мелодичної виразності та національного колориту. За висловом Л. Ніколаєвої, музична мова ліричних солоспівів мистця «тяжіє до інтонаційності загальноромантичного типу, національні риси

приховано в узагальнено романтичному мовному каноні й виявляються насамперед в особливій ліричній аурі, сердечності висловлювання» [5, с. 30]. Таким чином, поєднання академічних принципів композиції з інтонаційними, ритмічними й образно-семантичними рисами українського фольклору формує своєрідний стиль композитора, в якому професійна музична мова невіддільна від «тепла» народного світовідчуття, – саме тому камерно-вокальна творчість мистця вирізняється доступністю музичного висловлювання, ліричною глибиною та здатністю передавати тонкі емоційно-психологічні стани.

У музикознавчій царині найбільшу увагу приділено таким камерно-вокальним творам Анатолія Кос-Анатольського, як «Ой піду я межі гори» та «Солов'їний романс» на власні слова, «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на слова Івана Франка та ін. Ці солоспіви часто виконуються на концертах і конкурсах, мають великий успіх у слухача, взірцеві приклади виконавських інтерпретацій представили відомі виконавці ХХ століття – Євгенія Мірошниченко, Дмитро Гнатюк, Діана Петриненко та ряд сучасників і послідовників. Ці солоспіви увійшли в репертуар сучасних співаків і як учбовий матеріал для студентів закладів музичної освіти. Але є й такі твори, які залишилися поза музикознавчою увагою і не так часто виконуються. Звернемося до деяких із них.

«Казка синіх гір» – солоспів, написаний композитором у 1965 році на власні слова. За формою солоспів є куплетним, що забезпечує цілісність композиції та, водночас, створює передумови для виконавської інтерпретації, основаної на відповідній драматургії твору. Серед головних засобів виразовості – вальсова ритміка, активна модуляційність, переважання висхідного мелодичного руху у соліста, який доповнюється звукообразальними ефектами у партії фортепіано (бризки води, шум водоспадів та ін.).

Провідною рисою вокальної партії є широка кантиленність, поєднана з гнучким динамічним розвитком, натомість, каскад арпеджіюваних фігурацій в інструментальному супроводі формує своєрідне звукове тло для легкої, «летючої» вокальної мелодії, завдяки чому виникає виразна атмосфера гірського пейзажу. При цьому контрастні динамічні зміни та хвилеподібний мелодичний рух асоціюються зі зміною гірських краєвидів – чергуванням стрімких висот, полонин, водоспадів і річкових потоків. Тональна драматургія твору, побудована на контрастному зіставленні G-dur і g-moll, – вступ звучить у світлій мажорній сфері, заспів переносить розвиток у мінорну атмосферу, тоді як приспів повертає музичний рух до початкової тональності G-dur, – сприяє посиленню образної виразності та створює відчуття емоційної мінливості природного простору.

У виконавському аспекті, на нашу думку, особливого значення набуває збереження плавності мелодичної лінії, природності фразування

та поступового розгортання динаміки, що сприяє цілісному розкриттю пейзажно-ліричної образності твору.

Іншим солоспівом, що репрезентує звернення Анатолія Кос-Анатольського до народнопісенних джерел, є лірико-пейзажна замальовка «Пастушка» на слова Івана Кутеня, що вирізняється яскравою жанровою образністю. Основою музичного тематизму, що розвивається у тональності з досить глибокою семантикою, – f-moll – є інтонаційні та ритмічні особливості коломийкового мелосу, що надає твору природності, невимушеності та виразного національного колориту. У такий спосіб композитор виявляє органічний зв'язок із гуцульською пісенною традицією, переосмислюючи її засобами академічної вокальної музики.

Вокальна партія характеризується рухливістю мелодичної лінії, котра містить гуцульські інтонаційні звороти та танцювальну ритміку, а також яскраві колоратурні елементи при активному використанні високої теситури, що створює особливу емоційну насиченість музичного висловлювання. Таким чином, у музичному полотні постає колоритна картина карпатської природи – гірських полонин, струмків, озер і пастушого побуту, сповненого світлого емоційного настрою, відтак, солоспів набуває рис своєрідної музичної ідилії, у якій поєднуються пейзажність, народнопісенна стихія та ліричний первінь.

Вважаємо, що виконання вокальної партії потребує від співака легкості звуковедення, технічної гнучкості та здатності передавати безпосередність і життєрадісність образного змісту. Особливу роль у формуванні художнього образу відіграє партія фортепіано, яка не обмежується функцією акомпанементу, а виступає самостійним учасником творення музичної драматургії, – фактурні фігурації, ритмічна рухливість і гармонічні барви створюють атмосферу природного середовища, у якому розгортається сюжет твору, що надзвичайно важливо відобразити у процесі музичної інтерпретації.

Таким чином, творчість мистця, питомими рисами якої є особливий мелодизм, ліризм та органічний зв'язок із народнопісенною традицією, репрезентує характерні стильові риси української музики ХХ століття.

### Література:

1. Гнатишин О. Джерелознавчий аспект дослідження творчої лабораторії Анатолія Кос-Анатольського (на матеріалах архіву композитора) : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Київ, 2001. 16 с.
2. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ–ХХ ст. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 424 с.
3. Конончук В. Пісенна творчість Анатолія Кос-Анатольського в контексті становлення розважальної музики Галичини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2006. 15 с.

4. Молчко У. Вокальні твори Анатолія Кос-Анатольського на вірші Віктора Романюка. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2010. Вип. 5. С. 257–265.
5. Ніколаєва Л. Солоспів Анатолія Кос-Анатольського як феномен української камерно-вокальної музики. *Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно*. 2010. Число I (29). С. 28–34. URL: [https://sm.etnolog.org.ua/download/pdf/sm\\_2010\\_1.pdf](https://sm.etnolog.org.ua/download/pdf/sm_2010_1.pdf) (10.05.2026)
6. Охитва Х. Українська естрадна пісня Галичини 1930–1980-х років як засіб творення національної ідентичності : дис. ... доктора філософії : 025. Київ, 2024. 235 с.
7. Фрайт О. Анатоль Кос-Анатольський як інтерпретатор поетичних творів Олександра Олеся. *Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно*. 2010. Число I (29). С. 22–27.
8. Чжан Яцзін. Камерно-вокальна творчість Анатолія Кос-Анатольського: жанрово-стильовий вимір : дипломна робота на здобуття ступеня «Магістр». Львівська національна академія імені М. В. Лисенка, 2021. 75 с.
9. Шуневич Є. Внесок А. Кос-Анатольського у розвиток розважальної музики у Галичині. *Молодь і ринок*. Дрогобич, 2010. № 1–2 (60–61). С. 79–82.
10. Ясюк Т. Культурна спадщина А. Кос-Анатольського у формуванні естрадної пісенної творчості в контексті історичного розвитку української популярної культури. *Теоретичне та практичне застосування сучасних наукових досліджень* : матеріали науково-практичної конференції. Чернівці, 28–29 жовтня 2022 р. Одеса : Молодий вчений, 2022. С. 72–75. URL: <https://molodyivchenyi.ua/omp/index.php/conference/catalog/book/19> (03.05.2026).

## ОСМИСЛЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА В СУЧАСНОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Селянінов Л. О.

*студент I курсу фортепіанно-теоретичного факультету  
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової  
м. Одеса, Україна*

**Вступ:** *Проблема «вторинності» як інструмент колоніального дискурсу.*

Постать Сергія Борткевича (1877–1952) у сучасному науковому просторі постає як об'єкт радикального переосмислення. Протягом десятиліть його ім'я було марковане колоніальним штампом «російського романтика» (*russian romantic*), що ґрунтувалося на зовнішніх чинниках: навчанні в Санкт-Петербурзі та тривалій еміграції. Проте найбільш руйнівним для сприйняття композитора став міф про його «епігонство». Кліше на кшталт «український Рахманінов» є класичним прикладом імперської апропріації, де національний митець позбавляється суб'єктності та перетворюється на «локальну копію» метропольного канону. Сьогодні деколонізація постаті С. Борткевича вимагає не лише зміни біографічної атрибуції, а й повної деконструкції уявлень про вторинність його музичної мови.

**Естетика «захисного панцира» проти міфу про епігонство.**

Традиційні звинувачення Борткевича у плагіаті або надмірній схожості зі стилем Ф. Ліста, Ф. Шопена чи С. Рахманінова ігнорують глибинну стратегію митця [3, С. 3-4]. Наша теза полягає в тому, що С. Борткевич свідомо використовував західноєвропейську академічну форму (модель Ліста – Райзенауера) як «захисний панцир». В умовах вимушеної еміграції та культурної ізоляції досконала пізньоромантична техніка слугувала інструментом для трансляції глибоко українського, лірико-кордоцентричного змісту. Це не «імітація», а **свідома стратегія** збереження ідентичності: використання зрозумілої світові мови для збереження національної інтонації. Там, де імперський романтизм демонструє пафос і масштабність, музика Борткевича завжди залишається камерною, сповідальною та щирою, що є прямою апеляцією до українського ментального коду.

**Активний простір ідентифікації:** *Виконавець як деколонізатор.*

Інтенсифікація дослідницького інтересу протягом останніх років до Борткевича (2021–2025 рр.) свідчить про перехід від накопичувального етапу до аналітичного. Проте ми вважаємо, що саме виконавське мистецтво сьогодні виступає головним суб'єктом наукового пошуку. Спираючись на концепцію «нейтрального простору» Є. Левкуліча

[2, с. 33–34], ми пропонуємо запровадити термін «**активний простір ідентифікації**». У цьому просторі кожне виконання перестає бути просто відтворенням тексту, а стає науковим та політичним аргументом на користь української природи музики Борткевича. Піаніст стає «*адвокатом*» композитора, руйнуючи через інтонацію нав'язані міфи про його «вторинність».

**Інтонаційний код Балади тв. 42: психологічний опір еміграції.**

Наукова новизна тез підкріплюється аналізом Балади до-діез мінор тв. 42 (1931 р.), яку запропоновано розглядати крізь призму її деколонізаційного потенціалу. На протипагу традиційній рецепції твору в контексті «імперського романтизму», виконавська інтерпретація базується на виявленні генетичного зв'язку музичної мови С. Борткевича з українським ліричним модернізмом.

- Жанрова семантика: Балада трактується як *епічна автобіографічна нарація*. Драматизм основного тонального центру (до-діез мінор як тональність трагічного фатуму) конфліктує з світлою темою Ля-мажору, що інтерпретується як художній образ «*втраченого раю*» Харкова.

- Український мелос: У другій темі простежується широка інтерваліка та характерні «зітхання», що генетично споріднює її з лірикою В. Косенка та В. Барвінського. Це виступає не ознакою «*спігонства*», а свідомого вияву культурного опору та збереження ідентичності на чужині. Аналізуючи інтонаційну структуру балади, зазначимо, що Борткевич використовує особливий тип мелодики, який Н. Зимогляд окреслює як «пейзажну лірику» [1, с. 7, 13]. Проте ми пропонуємо піти далі й розглядати баладу як трансформацію цього пейзажу у внутрішній психологічний стан, де інтонаційні засоби стають інструментом національної самоідентифікації в умовах еміграції.

**Висновки: Протокол виконавської ідентифікації.**

Повернення С. Борткевича до українського культурного простору – це еволюція від «реанімації таланту» до повноцінної інтеграції в національний канон. У роботі запропоновано концепт «**Протоколу виконавської ідентифікації**»: кожна концертна презентація має підкріплюватися критичним коментарем, що деконструюватиме колоніальні міфи. Лише через синергію живого виконання та глибокої наукової рефлексії ми зможемо можливо остаточно позбавити постать Борткевича тавра «чужого» митця, повернувши йому право на питому національну суб'єктність у глобальному мистецькому світі.

**Література:**

1. Зимогляд Н. Ю. Жанр мініатюри у творчості С. Борткевича. *Аспекти історичного музикознавства*. 2024. Вип. XXXVII (37). URL: [https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS\\_37-7-24-Zymohliad.pdf](https://aspekty.kh.ua/vypusk37/ASPECTS_37-7-24-Zymohliad.pdf) (дата звернення: 01.05.26).

2. Левкулич Є. О. Фортепіанна спадщина Сергія Борткевича у актуальному просторі виконавського мистецтва XX – початку XXI століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського Київ, 2021. 367 с.

3. Соланський С. С. Рецепція творчості Сергія Борткевича в Україні. *Українська музика*. 2025. Вип. 2 (53). URL: <https://journals.inma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/878/840>

## **СЕКЦІЯ 4. ЕТНІКА В СУЧАСНОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ: КОНЦЕПЦІЇ, НАПРЯМИ**

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-22>

### **СПОСОБИ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОБРАЗУ БЕРЕГІНИ У СУЧАСНОМУ ВІЗУАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ**

**Білінець О. І.**

*студент I курс магістратури факультету культури і мистецтв  
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

**Каленюк О. М.**

*кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри культури і мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Образ Березини – це фундаментальний архетип жіночого захисту, який у традиційному суспільстві акумулював цінності материнства та моральної опори роду, а в умовах сучасності трансформувався у символ незламності та вольової суб'єктності. У нинішніх реаліях Березиня гармонійно поєднує автентичну роль хранительки дому із сакралізацією захисту країни та її духовних цінностей, створюючи підґрунтя для новітніх мистецьких інтерпретацій, де її функції варіюють від камерної охоронниці родини до універсальної захисниці-волонтерки або воїтельки [3].

Образ Березини має давні корені у слов'янській міфології як жіночий дух-охоронець, пов'язаний із природою, водою та родючістю. У старих міфах вона описується як водяний дух, схожий на русалку, що може бути благодійною або небезпечною для людей. Назва «Березиня» походить від праслов'янського «берегти» та підкреслює її функцію захисниці [1; 2].

У образотворчому мистецтві образ Березини проявляється у живописі, графіці, скульптурі, декоративно-прикладному мистецтві та стріт-арті. Він має як традиційні, так і модерні інтерпретації, де художники поєднують народну символіку з актуальними соціальними темами [4].

Серед сучасних художніх репрезентацій Березини – як живописні полотна, так і стріт-арт, що активно використовують міфологічні мотиви для передачі соціальних смислів. Так, художниця Анна

Мамчур у своїй роботі *Berehynia Spirit* (мал. 1) створює актуальну інтерпретацію Березині через символічний мотанковий образ і деталі національного костюма, що поєднують традиційну символіку з сучасним художнім баченням [5].



**Мал. 1. А. Мамчур «Berehynia Spirit» (2025)**

У декоративно-живописних практиках українських митців образ Березині може мати глибоке міфологічне та духовне значення, як, наприклад, у роботах Ірини Клименко (мал. 2-3), де Березиня постає як сакральна праматиця, органічно пов'язана з первісною енергією життя та природою.



**Мал. 2-3. І. Клименко. «Молодість. Мудрість. Материнство» (2025);  
«Зародження цивілізації» (2025)**

Крім того, українські митці різних поколінь звертаються до цього образу й у традиційному живописі. Наприклад, художниця Надія Маргиненко у своїх творах (мал. 4-5) показує Березиню як символ матері, що оберігає родину та культурний спадок, підкреслюючи, що «українська жінка – охоронниця родини, традицій і гармонії»

у світі». Її роботи не лише представлені в Україні, а й експонуються за кордоном – у музеях і приватних колекціях [6].

У візуальних мистецтвах образ Березини поєднує народні символи, етнографічні мотиви та художні традиції, що передають її як захисницю та дають простір для авторської інтерпретації. Часто її зображають у вигляді жіночої фігури з піднятими або розпростертими руками – символами захисту, молитви та зв'язку неба й землі. У писанках та декоративному мистецтві постава може мати кілька рук, або фігуру стилізують як «дерево життя» чи «вазу», що символізує родючість і безперервність життя. Композиція зазвичай симетрична, з геометричними формами та традиційними символами (вода, трикутники, ромби), а кольори мають символічне значення: червоний – життя, чорний – земля, білий – духовність.



**Мал. 4–5. Н. Мартиненко.**  
**«Divia. The Goddess of a young Moon» (2023); «Ruta» (2020)**

Образ Березини в українському мистецтві поєднує міфологію, історичну пам'ять і сучасну культуру. Вона постає як архетип захисту, материнства і родинного затишку, охоронниця дому, роду й природного порядку. Символічно пов'язана з водою, землею, деревом життя та домашнім вогнищем, Березиня виступає посередницею між людиною, природою та духовним світом.

У мистецтві вона зображується спокійною, внутрішньо сильною, поєднуючи м'якість і стійкість, що викликає відчуття довіри та духовної опори. У сучасному контексті її образ розширюється до національної охоронниці, символізує державу, культуру, колективну пам'ять, жіночу жертвовність та відповідальність за збереження життя

й ідентичності. Гендерний аспект підкреслює активну духовну силу жінки, здатну захищати, зцілювати та відновлювати, формуючи нову емоційну мову українського мистецтва.

У сучасному мистецтві жіночі архетипи, як Берегиня чи Мати, дедалі частіше стають центральними мотивами, поєднуючи традиційні символи турботи, захисту та стійкості з актуальними соціальними та політичними темами. Вони слугують засобом осмислення ролі жінки у світі, зокрема в періоди конфлікту та криз, і виступають символом безпеки, життєвої сили та духовного стержня. Особливо виразно ця тенденція проявляється під час сучасних конфліктів, як-от війна в Україні, де образ Матері набуває символічної «суперсили», стаючи формою активного спротиву та моральної стійкості.

Отже, образ Берегині в українському мистецтві є багатозначним архетипом, що поєднує міфологічні, історичні та соціокультурні аспекти. Особливо виразно потенціал образу розкривається через синтез традиційної символіки та новітніх художніх технік. Сучасні митці використовують не лише класичні живописні засоби, а й цифрові медіа та стріт-арт, перетворюючи архетип Берегині на динамічний візуальний код. Це дозволяє глядачеві не просто споглядати образ, а відчувати його актуальність у сучасному соціокультурному просторі.

#### Література:

1. Berehynia. *Encyclopedia of Academic Dictionaries*. URL: <https://en-academic.com/dic.nsf/enwiki/1163960> (дата звернення: 11.12.2025).
2. Буйських Ю. «Берегиня»: спроба деконструкції одного «кабінетного» міфу. *UaModerna*. URL: <https://uamoderna.com/md/buyskykh-berehynia-myth> (дата звернення: 11.12.2025).
3. Добродійна Р. Берегиня. 1992. № 1. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Berehynia/1992\\_N1.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Berehynia/1992_N1.pdf) (дата звернення: 11.12.2025).
4. Бурлаченко М. Зміни в репрезентації образів Жінки-Матері, Жінки-Берегині, Жінки-Воїна в українському мистецтві 2014–2024 років. *Вісник Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури*. URL: <https://journals.naoma.kyiv.ua/index.php/bulletin/article/download/108/100/201> (дата звернення: 11.12.2025).
5. Mamchur A. Berehynia Spirit: artistic portfolio. URL: [https://anna-mamchur-art.net/EN/portfolio/2025/02\\_Berehynia\\_Spirit.php](https://anna-mamchur-art.net/EN/portfolio/2025/02_Berehynia_Spirit.php) (дата звернення: 11.12.2025).
6. Martynenko O. Ukrainian Cultural Initiative. URL: <https://ukrainian-cultural-initiative.com/martynenko> (дата звернення: 11.12.2025).

## ЕТНІЧНІ ОБРАЗИ ТА ПЛАСТИКА КОЛЬОРУ В ТРАДИЦІЙНОМУ ТА СУЧАСНОМУ ЖИВОПИСІ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ

Гусєва Л. Г.

*викладач кафедри мистецтв*

*Центральноукраїнський державний університет*

*імені Володимира Винниченка*

*м. Кропивницький, Україна*

Для українського живопису пошук власного обличчя завжди був нерозривно пов'язаний із зверненням до етнічних першоджерел. У сучасному глобалізованому світі мистецтво стає головним майданчиком для самоідентифікації нації. Нині етнічний образ у мистецтві не просто етнографічна цитата чи декоративний елемент, – це динамічний код, що трансформується під впливом часу, набуваючи нових пластичних і сенсових форм.

Одним з головних інструментів цієї трансформації є **пластика кольору**. В українській традиції колір завжди мав сакральне, енергетичне значення [11]. Перехід від канонічних кольорових сполучень народного малярства та іконопису до експресивних, майже стихійних кольорових просторів сучасного живопису дозволяє простежити еволюцію національного світовідчуття: від споглядальної гармонії минулого до драматичного самоствердження сьогодення. Така тяглість та трансформація національної ідентичності в художніх образах завжди є актуальним і важливим об'єктом дослідження. Специфіка колористичного мислення та способи втілення етнічних архетипів у роботах майстрів як класичної школи (О. Мурашко, Ф. Кричевський), так і представників сучасного мистецтва (І. Марчук, А. Криволап, В. Зарецький) заслуговує окремого розгляду.

Аналіз того, як переосмислюються традиційні етнічні образи (козак, берегиня, пейзаж-символ) через новітню пластику кольору, стаючи живим зв'язком між архаїчним корінням та авангардними пошуками сучасності дозволяє зрозуміти, чому український живопис залишається впізнаваним у світовому контексті, попри зміну художніх мов та епох.

Дослідженням пластики кольору та колористичного мислення українських митців займалися провідні науковці та мистецтвознавці. Так, фундаторами теоретичного підґрунтя українського мистецтва є один із дослідників українського авангарду Д. Горбачов та дослідника творчості класиків В. Киричевського та О. Мурашка О. Федорук. Праці Д. Горбачова пояснюють генезис яскравої української палітри. Він детально аналізував як «селянський» колір та народна естетика вплинули на модернізм К. Малевича, О. Богомазова, О. Екстер [4, 5].

О. Федорук в своїх дослідженнях аналізує «світлоносність» українського живопису, як колір у традиційному малярстві формує національний характер образу [13, 14]. У творах О. Мурашка простежується як колір створює життєву пластику народного побуту, у роботах М. Пимоненка поєднується реалізм з поетизацією образів українського села, на полотнах Ф. Кричевського образи українців набувають античної величності через стриману але потужну палітру.

О. Найден досліджував народне та наївне мистецтво. Доробком відомої етнографки та мистецтвознавиці Л. Орел є дослідження народних джерел кольору – від розпису хат до ткацтва. Її праці допомагають зрозуміти чому саме такі кольорові сполучення стали «канонічними» для традиційного живопису. Відомий фахівець з народного мистецтва О. Найдена розглядав колір як семіотичну систему (код). Його аналіз творчості М. Приймаченко та Г. Собачко-Шостак фокусується на «пластичному ритмі» кольору в просторі полотна [7, 8]. Марія Приймаченко через фантастичних звірів та флористику закодувала прадавні символи. Твори Г. Собачко-Шостак показують як традиційний розпис трансформується в складну абстрактну пластику кольорових плям [7].

Р. Яцків та В. Панькова є дослідниками регіональних шкіл («львівського колоризму»), та творчості митців-модерністів), аналізуючи синтез орнаменту та пластики кольору в їхніх роботах. Вони зазначають, що традиційний український живопис завжди тяжіє до «внутрішнього світла» кольору; емоційність кольору переважає над суворою раціональністю форми.

Своєрідним філософським переосмисленням сутності кольору у мистецтві став період модернізму та шістдесятництва. До прикладу, В. Зарецький поєднував народну орнаментуку з витонченою пластикою ліній, створюючи мозаїчне кольорове поле навколо жіночих образів. Т. Яблонська використовувала локальні яскраві кольори, притаманні народному ткацтву, для створення загального образу вічності. В роботах І. Марчука образи українського ландшафту та хат виплетені з безлічі кольорових ниток, створювали неймовірну фактурну пластику.

Сучасний погляд на колористику презентують праці О. Авраменко та Г. Склярєнко. Мистецтвознавиця О. Авраменко досліджує «метафізику кольору», а саме, як сучасна пластика фарби передає нематеріальні змісти та національну ідентичність [1, 2]. Провідна дослідниця сучасного українського мистецтва Г. Склярєнко розглядає еволюцію образу в живописі ХХ–ХХІ століть, аналізуючи, як змінювалася роль колірної плями від традиційного реалізму до сучасних концептуальних практик [9,10].

Українські митці постмодернізму та неофольклору презентують сучасне бачення проблеми кольору. О. Ройтбурд використовує етнічні архетипи у постмодерній іронічній манері, експериментуючи з класич-

ною пластикою живопису. О. Тістол працює з національними символами (гори, козаки), як з брендами, досліджуючи стереотипи через насичений, плакатний колір. Автор нефігуративного пейзажу А. Криволап, доводить пластику кольору до абсолюту; його радикальні червоні, сині та жовті поля передають «код землі» без зайвих деталей. Представник львівської школи Р. Сельський синтезує європейський фовізм з карпатським колоритом (гуцульська тематика).

Порівняння пластики кольору традиційних та сучасних мистецьких творів дозволяє побачити, як український живопис пройшов шлях від сакрального символізму до чистої емоційної енергії. Так, у традиційному живописі колір мав описову та символічну функцію (М. Пимоненко), він служить образу, створюючи ілюзію реальності. У сучасних майстрів (А. Криволап) колір стає самостійним суб'єктом, він створює простір.

Майстри традиційного та сучасного українського живопису також по різному працюють з фактурою (пластиком мазка). Традиційний живопис використовує стримано-рельєфний гладенький мазок, а пластика досягається за рахунок плавних переходів світлотіні, що створює об'єм. О. Мурашко використовував імпресіоністичний мазок, однак, він завжди підпорядковувався логіці сонячного проміння. І. Марчук створює гіперпластичну поверхню, де колірні лінії переплітаються як нитка полотна і колір стає фізично відчутною матерією [15]. Джерелом колориту в традиційному живописі є природні пігменти, колористика ікони чи народного розпису (вохра, золото, кіновар). У сучасних майстрів (О. Тістол) застосовуються «штучні» кольори, приєднуючи їх з архаїчними образами, що створює ефект «кислотної традиції», яка відображає динаміку мегаполісу.

Також в традиційному живописі колір використовується для побудови повітряної перспективи; глибина створюється через висвітлення дальніх планів. В сучасному мистецтві майстри часто відмовляються від глибини на користь площинної пластики (В. Зарецький).

В основі етнічного образу лежить архетип – образ Мамаєва, жінки-берегині, козака-лицаря, це – символи національної ідентичності, що транслюють духовні цінності. Сучасні митці (І. Марчук, В. Зарецький, Л. Медвідь) деконструюють ці образи, поєднуючи народну щирість з філософськими роздумами про долю нації в глобальному світі [2, 3, 15].

Сучасний український живопис активно використовує елементи етно-дизайну, поєднуючи абстракцію з автентичними візерунками, що створює ефект живого минулого, де традиція не консервується, а розвивається. Таким чином у мистецькому творі відбувається своєрідний діалог епох. Таким чином, можемо зробити висновок, що трансформація етнічних образів у творчості українських художників демонструє перехід від етнографічної точності до метафоричності. Пластика кольору при цьому залишається головним носієм «україн-

ського духу», адаптуючись до нових мистецьких мов – від модернізму до постмодернізму.

Сьогодні етнічні образи в живописі – це актуальна політична та культурна суб'єктність. Це «мова», якою Україна говорить зі світом, і ця мова зараз є однією з найцінніших в світовому арт-просторі.

### Література:

1. Авраменко О. О. Криволап. Метафізика чистого кольору. Київ : Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України 2018. 168 с.
2. Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ : Інтертехнологія. 2006. 256 с.
3. Богомазов О. К. Живопис та елементи. Київ: Задумливий пан. 1996. 152 с.
4. Горбачов Д. О. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. Київ : Тріумф, 2005. 384 с.
5. Горбачов Д. О. Малевич та Україна. Київ: СІМ студія, 2006. 456 с.
6. Марія Приймаченко: Альбом. Київ : Мистецтво. 1994. 132 с.
7. Найден О. С. Українська народна картинка: Семіотика, семантика, естетика. Київ : Стилос. 2018. 240 с.
8. Найден О. С. Марія Примаченко. Орнамент і образ. Київ : Стилос, 2011. 240 с.
9. Скляренко Г. Я. Українські художники: з відлиги до Незалежності. Київ: Huss, 2020. 304 с.
10. Скляренко Г. Я. Сучасне мистецтво України. Портрети художників. Київ: Huss, 2016. 376 с.
11. Українські замовляння. Київ: Дніпро. 1993. 300 с.
12. Українські народні декоративні розписи. Київ : Мистецтво, 1968. 160 с.
13. Олександр Мурашко. Український живопис ХХ – початку ХХІ століття: Альбом. Хмельницький: Галерея : К. Артанія Нова, 2006. С. 35–39.
14. Членова Л. Г. Олександр Мурашко. Сторінки життя і творчості. Київ : Артанія Нова. 2005. 256 с.
15. Шоріна А. Український геній Марчук: історії. Київ, 2016. 151 с.

## **РОЗПИС НА СКЛІ: ЕВОЛЮЦІЯ ТЕХНІКИ СТВОРЕННЯ ТА ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ**

**Острова А. В.**

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

**Каленюк О. М.**

*кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри культури та мистецтв  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

У сучасному мистецтві розпис на склі переживає суперечливий період: з одного боку, техніка має глибоке історичне коріння та багату художню традицію, з іншого – стикається з викликами масового виробництва, втратою справжніх прийомів. Глобалізація та комерціалізація призводять до спрощення технік і поступового зникнення унікальних регіональних особливостей, що створювались упродовж століть. Для мистецтвознавчої науки важливо простежити, як ця техніка трансформується з площини декоративного вжитку в простір концептуального художнього вислову.

В українському контексті ця проблема є особливо актуальною, адже розпис на склі – зокрема традиція народних «мальованок», ікон на склі та вітражного мистецтва – є невід'ємною частиною національної культурної спадщини. Упродовж тривалого часу ця традиція зазнавала тиску й замовчування, що призвело до часткової втрати технічних знань і художніх прийомів. Нині, в умовах зростання національної свідомості та активного пошуку культурної ідентичності, питання збереження й переосмислення таких технік набуває особливої ваги. Це зумовлює необхідність аналізу художньої мови скла як медіуму, що поєднує в собі крихкість матеріалу та тривкість культурного смислу.

Метою роботи є визначення місця розпису на склі в актуальному мистецькому й культурному просторі на основі вивчення еволюції техніки. Особливий акцент зроблено на сучасному етапі «ревіталізації» (відродження) цієї техніки через професійне малярство та виставкову діяльність. Важливими завданнями, які варто детально опрацювати в цьому контексті є: 1) висвітлення основних історичних етапів становлення та розвитку техніки розпису на склі у світовому та українському контексті; 2) аналіз трансформації художніх прийомів, матеріалів і стилістичних особливостей у різні епохи; 3) характеристика

сучасних підходів до інтерпретації та використання розпису на склі в мистецькій практиці; 4) визначення ролі цієї техніки у збереженні культурної спадщини та формуванні національної ідентичності.

Сучасний світ відкриває широкі можливості по-новому осмислювати традиційні техніки завдяки новим матеріалам і технологіям, що дозволяє мистецтву залишатись актуальним і привабливим для різних поколінь. Особливу роль у цьому процесі відіграють творчі особистості – митці, дизайнери, педагоги, – які здатні показати, що традиційна техніка не є чимось застарілим, а навпаки – розвивається та набуває нових форм вираження в сучасному мистецтві [1].

Розпис на склі має тисячолітню історію, що бере початок від ранньохристиянських вітражів і середньовічних соборів Західної Європи. Вже у XI–XII століттях вітраж набув статусу повноцінного виду монументального мистецтва, досягши розквіту в готичний період із характерними складними композиціями та насиченою колірною палітрою. Кольорове скло слугувало не лише декоративним, а й дидактичним засобом – розповідало біблійні сюжети широкому загалу [4].

На теренах України ця традиція набула самобутніх рис, особливо через техніку реверсного малярства (живопис «навпаки»), де зображення наноситься із зворотного боку скла. Це вимагало від народного майстра особливого композиційного мислення. Особливого поширення набули ікони на склі – так звані «мальованки» – характерні для Галичини, Поділля та Карпатського регіону. Ці твори вирізнялись яскравою кольоровістю, декоративністю з використанням традиційних орнаментів та народних образів, що відображали глибинний зв'язок із українським світоглядом і духовністю. Важливо зазначити, що саме народний розпис на склі став одним із виявів стійкості культурної традиції в умовах історичних утисків. [2]

З часом техніка зазнавала суттєвих змін: епоха бароко принесла пишність, модерн – витончену лінійність і символізм. Поява спеціальних фарб для розпису та сучасних вітражних емалей зробила техніку доступною, проте професійні художники продовжують експериментувати з лєсуванням та оптичними властивостями скла.

У сучасному українському контексті важливість розпису на склі як частини національної культури підтверджується зростаючим інтересом до традиційних технік. Майстри цього напрямку активно презентують свої здобутки на таких заходах, як Всеукраїнська виставка-конкурс «Світ Божий як Великдень», Всеукраїнська Різдяна виставка та Трієнале художнього скла у Львові, що є ключовим центром академічної освіти в цій галузі. Українці дедалі більше звертаються до культурної спадщини як засобу самовираження та зміцнення національної свідомості. Це підкреслює ключову роль традиційного мистецтва в сучасному просторі [3].

У сучасній мистецькій практиці техніка розпису на склі знаходить своє місце в монументальному мистецтві, дизайні інтер'єрів,

сакральному мистецтві та арт-об'єктах. Яскравим прикладом переосмислення традиції є діяльність сучасних українських студій і художників, які поєднують автентичну орнаментику й народну символіку з актуальною суспільною тематикою. Така взаємодія традиційного й новітнього робить техніку привабливою як для старшого покоління, що зберігає пам'ять про автентичні зразки, так і для молоді, яка шукає нові форми культурного самовираження.

Окремої уваги заслуговує роль освітніх та культурних інституцій. Майстер-класи, мистецькі резиденції, фестивалі та онлайн-платформи стають важливими інструментами популяризації розпису на склі серед широкої аудиторії. Цифрові технології дають нові можливості для фіксування технік і залучення нових прихильників цього виду мистецтва.

Дослідження доводить, що розпис на склі є живою і динамічною технікою, яка постійно розвивається, зберігаючи тісний зв'язок із традицією та відповідаючи на виклики сучасності. Еволюція матеріалів, інструментів і художніх підходів не руйнує, а розширює художні можливості цього виду мистецтва. В українському контексті розпис на склі набуває особливого культурного значення як засіб збереження національної спадщини та вираження ідентичності. Поєднання традиційних технік із сучасними мистецькими підходами, медіа та технологіями робить цю техніку актуальною та перспективною як у мистецькій практиці, так і в культурно-освітній діяльності.

### Література:

1. Денькович Н. Живопис на склі: методична розробка з поетапним виконанням техніки. URL: <https://naurok.com.ua/metodichna-rozrobka-z-temi-zhivopis-na-skli-399435.html> (дата звернення: 27.03.2026).
2. Желізна С. Народний живопис по склі (іконопис). URL: <https://www.academia.edu/12447282> (дата звернення: 28.03.2026).
3. Розпис скла: реферат. Ukrreferat.com. URL: <https://ukrreferat.com/chapters/obrazotvorche-mistectvo/rozpis-skla-referat.html> (дата звернення: 28.03.2026).
4. Вітражі. Коротка історія скляного мистецтва. Verbum. URL: <https://www.verbum.com.ua/04/2019/faith-and-beauty/short-history-of-glass-art/> (дата звернення: 28.03.2026).

## ПЕРЕДУМОВИ РОЗВИТКУ ТА ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОГО ЖИВОПИСУ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ВОЛИНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ

**Петренко К. О.**

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

Передумовами для розвитку сучасного живопису України в ХХ–ХХІ століттях могло слугувати багато факторів, але серед них можна зазначити декілька основних.

По-перше, це розвиток технологій, оскільки це сприяло появі нових способів та технік малювання, спрощенню та пришвидшенню процесу створення витворів мистецтва, а також з'явився інтернет, завдяки якому відбулась популяризація образотворчого мистецтва.

З першої причини витікає наступна – глобалізація. Кожна людина тепер може ознайомитись із мистецьким доробком далеких країн без необхідності відвідувати галереї. Художники можуть надихатись, ділитись ідеями та досвідом, створюючи щось зовсім нове та цікаве.

Окрім того, на художників та їх творчість дуже великий вплив мали й мають політичні та соціальні зміни. Якщо говорити про ХХ століття, то варто відзначити феміністичний рух, через який збільшилась кількість жінок-художниць, які могли виражати свої ідеї та почуття завдяки мистецтву. Окрім того, в кінці століття провідною ідеєю в образотворчому мистецтві стали антивоєнні сюжети картин та плакатів, що закликали до миру. Так було в багатьох країнах Європи та світу, але на сьогоднішній день тема війни, на жаль, стала надзвичайно актуальною саме для України. Багато робіт художники присвячено патріотизму, болю за країну та близьких, надіям на щасливе майбутнє Батьківщини [1, с. 82].

Якщо говорити конкретно про Волинь, то крім зазначених передумов, не малий вплив мають культурно-історичні особливості регіону. Велику цінність для місцевих майстрів представляла тема релігії, тобто її представлення в сакральному мистецтві. Іконопис, що здавна розвивався в цьому регіоні, має вплив і на сучасних художників, які у своїх роботах використовують традиційні образи, сюжети, орнаменти та символіку. Більш того, традиційні підходи до написання ікон можуть переглядатися і вже давно знайомі образи святих можуть бути представлені у незвичних стилях, матеріалах та поєднанні кольорів.

Не можливо не зазначити красу природи Волині, що у всі часи заворожувала та надихала художників до написання пейзажів поліських краєвидів лісів та озер.

Важливу роль у становленні мистецького середовища волинського краю відіграв обласний центр – місто Луцьк. Тут сформувалось декілька поколінь художників, які мали можливість навчатись у мистецьких школах, здобувати професійні навички в закладах вищої освіти, переймаючи досвід і знання титулованих педагогів, а також було відкрито велику кількість галерей, які щороку представляють безліч виставок художників з Луцька та всієї України.

Молоді художники не самі у великому світі мистецтва та отримують багато підтримки творчих проєктів від Волинської організації Національної спілки художників України, що допомагає талановитим митцям у відкритті виставок та популяризує волинське мистецтво не лише в Україні, але і поза її межами.

При обговоренні сучасного живопису Волині неможливо не згадати за Музей сучасного українського мистецтва Корсаків у Луцьку, де твориться майбутнє образотворчого (і не тільки) мистецтва. Музей займається формуванням, збереженням та постійним поповненням колекцій робіт українських митців, регулярно проводить тематичні виставки мистецьких творів різних стилів і жанрів та сприяє творчому розвитку молоді.

Провідною тенденцією для сучасного волинського живопису є метафоричність. Відомий український художник Микола Кумановський, що є важливою постаттю в мистецтві Луцька, творив у стилі метафоричного реалізму. На його полотнах можна побачити досить філософські сюжети, часом драматичні та іронічні. Автор роздумує над сенсом життя та його швидкоплинністю з долею насмішки від абсурдності та безпорадності людської натури [3, с. 59].

Згадуючи тему пейзажів, яка проступає в творчості багатьох волинських художників, сучасний підхід можна охарактеризувати як абстрактне та імпресіоністичне бачення. Основна увага спрямована не на передачу реалістичності зображуваного, а на трактування художником настрою та почуттів від спостереження природи та архітектури. Волинський живописець Леонід Литвин на полотнах з краєвидами поєднує реалістичне зображення предметів з м'якою, ніби імпресіоністичною передачею кольорів та текстур, завдяки чому виражається певна емоційність, спокій природи.

Сучасний живопис Волині неможливо уявити без жінок та їх мистецького погляду. Оксана Ядчук-Мачинська у своїх роботах часто поєднує декоративні етно-мотиви із сучасною стилістикою, шляхом переосмислення традицій [3, с. 60].

Для створення своїх робіт, ще одна ключова постать волинського живопису, Тетяна Мялковська надихається духовною тематикою та традиційними сюжетами Полісся. Її роботи із сакральним підтекстом

виконуються у експресивній манері із спрощеним зображення людей та тварин у гармонійному кольоровому рішенні [4, с. 143].

Отже, прогресивний розвиток суспільства, своєрідна «прозорість кордонів» і доступність інформації для широких шарів населення відкриває нові можливості для розвитку сучасних художників як України в цілому, так і окремих її регіонів. І в цьому сенсі географічне розташування Волині, славетна історія, наявність великої кількості унікальних сакральних пам'яток, прагнення до збереження традицій додають унікальності і впливають на тренди сучасного живопису.

### Література:

1. Малежик, Ю. Передумови та тенденції розвитку сучасного образотворчого мистецтва (друга половина XX – початок XXI століття). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2025. С. 81–87. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2024.6.10>
2. Музей сучасного мистецтва Корсаків. URL: <https://msumk.com/about> (дата звернення: 13.05.2026).
3. Панфілова О., Прокопович Т. Сучасні тенденції живопису Волині. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 72. Т. 3. 2024. С. 57–61. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-3-8>
4. Прокопович Т. А. Живопис Волині. Жінки-художниці кінця XX – початку XXI сторіччя. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. Х. : ХДАДМ, 2017. № 3. *Мистецтвознавство*. С. 143.

# СУДОВА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ЕКСПЕРТИЗА

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-26>

## РОЛЬ СУДОВОЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ У ПРОЦЕСАХ РЕСТИТУЦІЇ ТА ПОВЕРНЕННЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

**Логвіненко К. О.**

*магістр культурології,*

*судовий експерт лабораторії забезпечення експертної діяльності*

*Київський науково-дослідний інститут судових експертиз*

*Міністерства юстиції України*

*м. Київ, Україна*

У сучасних умовах зростання незаконного обігу культурних цінностей, воєнних конфліктів та активізації міжнародних процесів захисту культурної спадщини особливої актуальності набуває проблема реституції культурних цінностей. Під реституцією розуміють повернення культурних об'єктів законному власнику, державі або культурній інституції у випадках їх незаконного вивезення, привласнення, переміщення чи втрати внаслідок воєн, окупації, колоніальної політики, мародерства або нелегального обігу на міжнародному артринку. Реституційні процеси мають комплексний характер і поєднують правові, історичні, мистецтвознавчі, культурологічні, етичні та соціологічні аспекти, оскільки передбачають не лише встановлення права власності, а й підтвердження культурної, історичної та національної значущості об'єкта [4]. Особливого значення проблема реституції набула після Другої світової війни, коли масштабне переміщення музейних колекцій, архівів, творів мистецтва та археологічних артефактів спричинило формування міжнародних правових механізмів повернення культурних цінностей.

Важливим інструментом у цих процесах виступає судова мистецтвознавча експертиза, яка забезпечує науково обґрунтоване дослідження культурного об'єкта та формує доказову базу для судових і міжнародно-правових процедур. У справах щодо реституції саме експертний висновок нерідко є ключовим доказом для встановлення автентичності твору, його авторства, часу створення, техніки виконання, матеріалів, а також походження та належності конкретній державі, музейній установі або приватному власнику. Судова мистецтвознавча експертиза має міждисциплінарний характер і поєднує методи мистецтвознавчого аналізу, техніко-технологічного

дослідження, атрибуції, архівного пошуку та документального аналізу. Її функціональне значення полягає не лише у встановленні художніх характеристик об'єкта, а й у визначенні його культурної цінності, ринкової вартості та історії побутування. Особливу роль у процесах доказування права власності та підтвердження законності вимог щодо повернення культурних об'єктів відіграє *provenance research* – дослідження історії походження та переміщення твору. Цей інструмент передбачає реконструкцію ланцюга власності, аналіз архівних документів, інвентарних книг, каталогів аукціонів, музейних реєстрів, приватних колекцій та інших джерел, що дозволяють простежити історію об'єкта від моменту його створення до сучасного місцезнаходження. *Provenance research* має особливе значення у справах, пов'язаних із творами мистецтва, переміщеними внаслідок воєнних конфліктів, окупації чи незаконного продажу, оскільки саме встановлення безперервного або перерваного ланцюга власності часто визначає перспективу успішного повернення культурної цінності [5].

Міжнародно-правове регулювання процесів повернення культурних цінностей ґрунтується на низці міжнародних документів, серед яких ключове значення мають Гаазька конвенція 1954 року про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту [2], Конвенція ЮНЕСКО 1970 року про заходи, спрямовані на заборону і попередження незаконного ввезення, вивезення і передачі права власності на культурні цінності [6], а також Конвенція ЮНІДРУА 1995 року про викрадені або незаконно вивезені культурні цінності [3]. Ці документи формують правові механізми міжнародної співпраці, визначають процедури повернення незаконно переміщених культурних об'єктів та регулюють питання відповідальності держав, інституцій і приватних осіб. Водночас важливу роль у практичній реалізації реституційних процесів відіграють міжнародні організації та професійні інституції, зокрема Інтерпол (Interpol), Міжнародна рада музеїв (ICOM) та Всесвітня митна організація (WCO), діяльність яких спрямована на координацію міждержавної взаємодії, ведення баз даних викрадених культурних цінностей і протидію нелегальному артринку.

Практична значущість судової мистецтвознавчої експертизи у реституційних процесах особливо виразно простежується на прикладі міжнародних кейсів, пов'язаних із поверненням культурних цінностей, переміщених під час Другої світової війни. Зокрема у справі повернення Портрета Адели Блох-Бауер I («Золота Адель») художника Густава Клімта, ключову роль відіграв комплекс методів мистецтвознавчого аналізу, інтегрованих у *provenance research*. Йдеться про архівно-документальне дослідження, атрибуційний аналіз, вивчення музейних інвентарних записів та реконструкцію історії побутування твору. Сукупність цих методів забезпечили встановлення повної історії походження твору та стали доказовою базою для юридичного

вирішення справи на користь повернення об'єкта спадкоємиці Марії Альтман [7].

Український контекст також демонструє значення експертного та доказового супроводу у справах, пов'язаних із культурною спадщиною. Показовим є кейс так званого «скіфського золота» – колекції археологічних артефактів із кримських музеїв, що експонувалася в Музеї Алларда Пірсона (Нідерланди) під час початку окупації Криму у 2014 році. Після завершення виставки виник міжнародний судовий спір щодо правового статусу колекції та визначення належного суб'єкта її повернення – музейних установ тимчасово окупованої території чи держави Україна. У межах розгляду справи значну роль відіграли експертні матеріали та документальні докази, що стосувалися музейного обліку, археологічного походження артефактів, їх культурної цінності та правового статусу як частини Національного музейного фонду України. Ці дані були інтегровані у процес судового розгляду в Нідерландах і стали складовою доказової бази, на основі якої ухвалювалися рішення щодо подальшого зберігання та повернення колекції державі Україна [1].

У сучасних умовах зростання незаконного обігу культурних цінностей та збройних конфліктів судова мистецтвознавча експертиза набуває ключового значення як інструмент доказування у процесах реституції та повернення культурної спадщини. Її основна функція полягає у встановленні автентичності, атрибуції, походження та історії побутування культурних об'єктів, що формує доказову основу для визначення їх правового статусу. Ефективність реституційних процедур забезпечується інтеграцією судової мистецтвознавчої експертизи з provenance research та іншими міждисциплінарними методами. Такий підхід дозволяє реконструювати ланцюг володіння культурними цінностями та забезпечує їх доказову релевантність у міжнародно-правових спорах. Міжнародні кейси, зокрема справа Портрета Аделі Блох-Бауер I та справа «скіфського золота», демонструють, що саме експертні та документальні матеріали є визначальними елементами доказової бази у процесах повернення культурних цінностей законному власнику. Це підтверджує системну роль експертного знання як складової сучасних реституційних механізмів. В умовах російської збройної агресії проти України особливої актуальності набуває розвиток національної системи судової мистецтвознавчої експертизи як елементу культурної безпеки держави та інструменту фіксації втрат, ідентифікації та документування незаконного переміщення культурних цінностей. У культурологічному вимірі реституція постає як механізм відновлення історичної пам'яті, культурної тяглості та символічної справедливості. Відтак розвиток судової мистецтвознавчої експертизи в Україні є важливою умовою збереження культурної спадщини, зміцнення національної ідентичності та інтеграції держави у міжнародні механізми захисту культурних цінностей.

### Література:

1. Верховний Суд Нідерландів постановив повернути «скіфське золото» Україні. Міністерство культури України. 09.06.2023. URL: <https://mincult.gov.ua/news/verhovnyj-sud-niderlandiv-postanovuyv-povernuty-skifske-zoloto-ukrayini/> (дата звернення: 14.05.2026).
2. Конвенція про захист культурних цінностей у разі збройного конфлікту: Гаазька конвенція від 14.05.1954. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995\\_157#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_157#Text) (дата звернення: 14.05.2026).
3. Конвенція ЮНІДРУА про викрадені або незаконно вивезені культурні цінності: Конвенція ЮНІДРУА від 24.06.1995. URL: [https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995\\_590#Text](https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995_590#Text) (дата звернення: 14.05.2026).
4. Мистецтвознавча експертиза. КНДІСЕ. URL: <https://kndise.gov.ua/expertise/examinations-of-works-of-arts> (дата звернення: 14.05.2026).
5. Петрова І. Інфраструктура пам'яті та провенанс у постколоніальному дискурсі: аналітика Дж. Баха. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2025. Т. 50. С. 228–233. ISSN 2518-1890. URL: <https://zbirnyky.rshu.edu.ua/index.php/ucpmk/article/view/964/1918> (дата звернення: 14.05.2026).
6. Про ратифікацію Конвенції про заходи, спрямовані на заборону і запобігання незаконному ввезенню, вивезенню та передачі права власності на культурні цінності: Указ Президії Верховної Ради Української РСР від 14.12.1960 № 1514-XV. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/5396-11#Text> (дата звернення: 14.05.2026).
7. Republic of Austria v. Altmann, 541 U.S. 677 (2004). Justia. 07.06.2004. URL: <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/541/677/> (дата звернення: 14.05.2026).

# МИСТЕЦТВО В ЕПОХУ СОЦІАЛЬНИХ МЕРЕЖ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-27>

## ЄДИНОРІГ ЯК СИМВОЛ ЧИСТОТИ І ЖЕРТВИ У СЕРЕДНЬОВІЧНИХ ГОБЕЛЕНАХ

**Багірова І. Е.**

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

**Головей В. Ю.**

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

Сьогодні на просторах TikTok дедалі більше зростає увага до давніх епох, в тому числі пізнього середньовіччя. Через трендові відео-каруселі, колажі, гіфки оживають давні символи, утворюючи явище «medieval core». Одним із найяскравіших прикладів і основ для цифрового мистецтва сучасності вважаються гобелени з тих часів.

Середньовічні європейські гобелени постійно використовували сцени з біблійної історії та античної міфології, як показує їх огляд на виставці в музеї мистецтва в Метрополітен [2]. Це і «Троянський цикл», і «Апокаліпсис», «Благовіщення» та інші. Серед міфічних істот, задіяних в сценах гобеленів, однією з найвідоміших і найпопулярніших є єдиноріг – істота з виглядом коня, але дуже довгим, витим рогом посеред лобу. Перші відомості про цей міфічний образ тварини відносяться ще до стародавньої індської цивілізації доби бронзи, де він має вигляд бика. Пібронзиобраз єдинорога поширюється у згадках античних авторів про тваринний світ екзотичних країн, переважно Індії, а також Африки, і очевидно, тісно переплітається з уявленнями про носорога. Він також згадується і в Біблії, що пізніше надає біблійної контамінації його символіці.

В одному з перших середньовічних бестіаріїв – «Фізіолог» – з'являється міф, пов'язаний із незайманою дівчиною, який стає надзвичайно популярним в епоху середньовіччя. Згідно з міфічною традицією (велика монографія з цього питання написана Оделлом Шепардом [4]),

єдиноріг настільки швидкий, дикий та сильний, що його не захопити живцем, а вбити його вдасться, лише приманивши незайманою дівчиною, на солодкий аромат якої єдиноріг ласий. Після цього, за «Фізіологом», його відносять до палацу короля [4, с. 47]. Міф про полювання на єдинорога заради його чарівного рога, очевидно, є більш архаїчним, і відображає небезпеку полювання на носорогів, роги яких теж мали велику цінність в усіх культурах.

Вважалося, що ріг єдинорога здатний виявляти отруту, і в природі єдиноріг використовує його, щоб очищати джерела, отруєні зміями. Є дослідження, які прямо виводять образ єдинорога з мисливської міфології, де образ дівки може відноситися до «Хазяйки звірів» (див., наприклад, статтю Девіда Ханта [1]).

На початку XVI ст. у Фландрії були створені найвідоміші серії середньовічних гобеленів (у стилі «millefleur» (тисяча квітів)) із зображеннями єдинорога: «Дама та єдиноріг» і «Полювання на єдинорога», які, незважаючи на спільний час їх створення, розповідають дещо різні міфічні історії про цю загадкову тварину. Численні зарубіжні публікації присвячені як іконографії цих серій, так і особливостям послідовності відображених сцен [3, с. 9]. Але в українській культурології немає спеціальних наукових публікацій, присвячених образу єдинорога на середньовічних гобеленах (як показує пошук в бібліографічній базі Google Scholar), що свідчить про наукову новизну нашої розвідки.

Серія «Полювання» складається з 7 гобеленів, негомогенних за своїм стилем. Кожен відображає окрему сцену з міфічного циклу: від початку полювання на вільного єдинорога в природі до його захоплення завдяки діві, вбивства і воскресіння вже у неволі. Вважається, що за християнською символікою це символізує інкарнацію (боговтілення) Христа в утробі Діви Марії, а захоплення єдинорога означає Благовіщення [2, с. 69].

Сцени в серії «Дама і єдиноріг», за традиційною інтерпретацією відображають звичайні відчуття, як «Зір», «Слух», «Дотик» тощо [2, с. 101]. На відміну від серії «Полювання», в «Дамі» єдиноріг грає вторинну роль [2, с. 69], як охоронець, слуга, помічник або навіть коханець (бо образ єдинорога може бути пов'язаний і з шлюбною символікою). Дія цієї історії відбувається на невеличкому островці, де в оточенні рослин, квітів і маленьких тваринок перебуває Дама (інколи з нею служниця) разом з левом і єдинорогом. Роль єдинорога в цих сценах оцінюється по-різному (в двох сценах він головніший за лева). В сцені «Дотик» Дама тримає єдинорога за його ріг, який, як було зазначено, вважався надзвичайно цінним в середньовічній Європі, і під його виглядом продавалися бивні нарвалів. Вирізняється лише одна сцена з вибиранням коштовностей – «A mon seul désir», де наявний намет.

Якщо ми порівняємо ці дві серії гобеленів, то побачимо, що в обох наратив зосереджений навколо міфу про полювання на єдиного за допомогою незайманої дівки, але тут наявна певна трансформація образу чарівної тварини. Так, розташовуючи всі сцени в одному хронометражі, очевидно, що за уявним сюжетом «Полювання» передуватиме «Дамі». Таким чином дикість і волелюбність єдиного приборкується і він, воскреснувши, як Ісус, вже перетворюється на вірного слугу і помічника Дами (Дівки Марії), яка може користуватися його чарівним рогом, коли схоче. Саме в цьому переході від здичилого, небезпечного стану до «домашнього» і покірного ми бачимо приклад трансформації міфологічного символу в мистецтві середньовічних гобеленів. Цікаво відмітити, що в цей час з'являються і трактовки, які намагаються узгодити два означених стани єдиного – як в гобелені «Єдиноріг та дика жінка», де теж дуже популярний в середньовічному мистецтві образ диких, волохатих людей («вудхоуз») грає роль дівки («Хазяйки звірів»), що приборкала єдиного, не виходячи з дикого світу.

Популярність і актуальність середньовічних гобеленів підтверджується через цифрову культуру, зокрема естетику явища «medieval core». Сюжети гобеленів не просто відображення давніх міфів, а переконання архаїки, в тому числі у християнській культурі. Перспективним і цікавим напрямком подальших досліджень цієї проблематики може бути аналіз символічного значення інших міфічних істот, зображених на середньовічних гобеленах, як, наприклад, образу кентавра («Кентавр б'ється з греками») або крилатих оленів («Три крилатих оленя») тощо.

### **Література:**

1. Hunt D. *The Association of the Lady and the Unicorn, and the Hunting Mythology of the Caucasus*, 2003. P. 75–90.
2. *Masterpieces of Tapestry from the Fourteenth to the Sixteenth Century*. Translated by Richard A.H. New York: Metropolitan Museum of Art, 1974. P. 222.
3. Nickel H. About the Sequence of the Tapestries in «The Hunt of the Unicorn» and «The Lady with the Unicorn». *Metropolitan Museum Journal*. 1982. P. 9–14.
4. Shepard O. *The Lore of the Unicorn*. Boston and New York : Houghton Mifflin Company, 1930. P. 312.

## **MODERN MUSICAL CULTURE OF UKRAINE IN THE CONTEXT OF DIGITALIZATION OF SOCIETY**

**Kotsiurba N. E.**

*Concertmaster of the Department of Musical Art,  
Lesia Ukrainka Volyn National University*

**Kotsiurba A. B.**

*Second-year student of the Faculty of Foreign Philology,  
Lesia Ukrainka Volyn National University  
Lutsk, Ukraine*

The beginning of the 21st century is characterized by the rapid development of digital technologies, which have significantly influenced all spheres of social life, including art. One of the most important factors in the transformation of modern culture was the use of social networks (such as Instagram, TikTok, YouTube, Facebook, etc.) to distribute artistic product. This has formed a new communicative space and changed the ways in which artists and audiences interact: artistic activity goes beyond traditional institutions – theaters, concert halls, museums, galleries or publishing houses. Artists, musicians, actors, photographers and others gain new opportunities for creative self-realisation and the promotion of their own work. Art is increasingly integrating into the digital environment, where visibility, the speed of information transmission and interactivity become the defining characteristics of the cultural process. Today, artists can establish their presence and present their work to a wide audience independently, gaining followers and recognition without the involvement of professional intermediaries. To achieve this, it is enough to create a social media page and publish content regularly. The digital space fosters the democratisation of art, making creativity more accessible to both creators and audiences [3].

For musicians, social networks have become a virtual concert stage. Live streams, video performances and creative blogs allow them to maintain constant contact with listeners [1]. At the same time, new demands are being placed on artists: professional skills are no longer the only thing that matters; the ability to attract attention, create visually appealing content, and keep up with current trends has also become vital. A key feature of contemporary art is its multimedia nature. The combination of visual, musical, textual and audiovisual components gives rise to new artistic forms and genres. Digital art, interactive performances, multimedia installations, online concerts and virtual exhibitions are becoming widespread. As a result, art becomes more dynamic, accessible, and oriented towards the mass consumer. Furthermore, social platforms contain a substantial amount of educational material – masterclasses, lectures, online concerts, arts

courses and professional advice – which stimulates self-education and enhances professional skills [2].

Despite numerous advantages, the impact of social networks on art also carries negative consequences. Frequently, the greatest attention is received not by a professional artistic product, but by content that fits current trends and quickly captures users' attention. Another issue is the simplification of artistic content. Due to the fast pace of information consumption, users prefer short and vivid content. This can lead to a loss of depth, emotionality and artistic value of works. Additionally, the issue of copyright remains relevant. In the digital space, artistic works are easily copied and shared without the author's permission, creating obstacles to the protection of intellectual property [5].

One of the hallmark features of digital culture is interactivity. Unlike the traditional model of artistic communication, where the viewer or listener mostly remains a passive observer, modern social platforms allow the audience to actively interact with the artist: to comment on their work, participate in online discussions, create their own interpretations of artworks and share cultural content.

Social networks have opened up a range of new opportunities for art. They help to popularise national culture and the creativity of the younger generation, as well as ensure the rapid dissemination of creative products and access to an international audience. Artists can collaborate with colleagues from different countries, participate in international projects and learn about different cultural traditions [4].

The Eurovision Song Contest plays a significant role in the popularisation of Ukrainian musical culture within the digital space. In modern conditions, it serves not only as a large-scale artistic event but also as a powerful media platform for presenting national culture. For Ukraine, participation in Eurovision has become an essential tool for representing its national musical culture at the international level. Ukrainian performers have repeatedly demonstrated a high level of professionalism, combining contemporary musical trends with elements of national tradition, folklore and authentic culture. A significant phenomenon for Ukrainian musical art was Ruslana's victory in the 2004 Eurovision Song Contest with the song "Wild Dances". The composition combined modern popular music with elements of Carpathian folklore, folk rhythm and theatrical stage performance. The winning performance by the singer Jamala in 2016 with the song "1944" also had a significant social and cultural resonance. This piece stood out for its deep historical and emotional content, raising the theme of the deportation of the Crimean Tatar people. A vital stage in the development of Ukrainian musical culture in the digital era was the victory of the Kalush Orchestra at the Eurovision Song Contest in 2022 with the song "Stefania". The defining feature of this performance was the organic combination of modern musical style with elements of Ukrainian folklore and folk melody. The song gained extreme popularity

on social networks and became a symbol of global support for Ukraine. It is precisely due to social networks that the performances of Ukrainian artists achieve widespread reach in the digital environment. Platforms like YouTube, TikTok, Instagram and Twitter ensure the instant sharing of contestants' performances, behind-the-scenes content, judges' comments and audience reactions. Thus, the contest goes beyond television broadcasting and transforms into a continuous media process that lasts before, during and after the official live broadcast, becoming a significant factor in shaping a positive cultural image of the state. Social networks turn viewers into co-creators of the media space, as users create their own interpretations of performances, analyses, reactions and creative content. Successful performances by Ukrainian artists are actively debated online, which amplifies their cultural impact and ensures a long-term presence in the global media field. This fosters a broader cultural dialogue and enhances the interactivity of the artistic event. Thanks to the active development of social networks, the contest has gained a global information resonance.

In conclusion, the era of social networks has significantly transformed contemporary art and determined new directions for the development of artistic culture. Social platforms have become an essential tool for creative self-realisation, cultural communication and the popularisation of art on a global scale. They contribute to the democratization of the cultural process, the development of intercultural interaction and the expansion of opportunities for arts education.

### References:

1. Юферова Г. Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній музиці : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ, 2021. Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, Суми, 2021. 255 с.
2. Чекан Ю. Сучасна соціокультурна ситуація і проблеми музичної освіти. *Українська музика*. 2013. Вип. 3(9). С. 41–53.
3. Духаніна Н. Медіатехнології як мотивація студентів до навчання. Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору. *Вища освіта України*. 2008. Дод. 3. Т. V. (12). С. 189–193.
4. Бзіта А. В. Інформатизація освітнього процесу при вивченні гуманітарних дисциплін. *Наукова молодь – 2021* : збірник матеріалів ІХ Всеукраїнської науково-практичної конференції молодих вчених (Київ, 30 листопада 2021р.). Київ, ІТЗН НАПН України. 276 с.
5. Кушнір К. Роль сучасних музично-комп'ютерних технологій у фаховій підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. Актуальні питання культурології: альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства. Рівне : РДГУ, 2017. Вип. 17. С. 259–263.

## МІСЦЕ СТРІТ-АРТУ В УРБАНІСТИЧНОМУ СЕРЕДОВИЩІ ЛУЦЬКА

**Куцик Ю. Ю.**

*студентка I курсу магістратури факультету укультури і мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Сучасне місто – це не лише будинки, дороги та інфраструктура. Це також простір культури, самовираження та комунікації між людьми. Одним із найяскравіших проявів сучасної міської культури є стріт-арт. У різних містах світу вуличне мистецтво давно перестало сприйматися лише як графіті чи вандалізм. Сьогодні воно стало важливою частиною урбаністичного середовища, здатною формувати атмосферу міста, привертати увагу до соціальних проблем і створювати нову культурну ідентичність. Луцьк також поступово стає містом, у якому стріт-арт займає помітне місце.

Стріт-арт – це форма мистецтва, що існує у відкритому міському просторі. До нього належать мурали, графіті, трафаретні малюнки, інсталяції та інші художні об'єкти, розміщені на вулицях, фасадах будівель або в громадських місцях. Головною особливістю такого мистецтва є його доступність для всіх мешканців міста. Людині не потрібно відвідувати музей чи галерею, щоб побачити художній твір, адже він стає частиною повсякденного життя [2, с. 238].

Для Луцька стріт-арт є відносно новим, але дуже перспективним явищем. Місто має багату історію, старовинну архітектуру та власну культурну атмосферу. Саме тому сучасне вуличне мистецтво тут виконує особливу роль – воно поєднує минуле та сучасність. Багато муралів і графічних робіт у Луцьку створюються не просто для декору, а для передачі певної ідеї чи емоції. Вони можуть розповідати про історію міста, українську культуру, війну, свободу або людські цінності.

Особливу роль у розвитку стріт-арту Луцька відіграв фестиваль «Lutsk WallKing». Саме завдяки цьому фестивалю в місті з'явилося багато нових художніх робіт, які стали справжніми символами сучасного Луцька. Організатори фестивалю прагнули не лише прикрасити міський простір, а й популяризувати стріт-арт як повноцінне мистецтво та сформувати креативне урбаністичне середовище [4].

Одним із найвідоміших луцьких муралів є робота «Рівновага», створена художником Сергієм Радкевичем на вулиці Шопена. Цей мурал вирізняється глибоким символізмом та філософським змістом. У ньому зашифровані елементи, що пов'язані з архітектурою та

атмосферою навколишнього простору. Робота закликає людину до внутрішньої гармонії та спокою.

Ще одним цікавим прикладом є мурал «Квантовий стрибок», створений командою Kickit Art Studio на проспекті Волі. Ця робота привертає увагу яскравими кольорами, динамічною композицією та сучасною стилістикою. Мурал символізує зміни, розвиток і рух вперед, що добре відображає ідею сучасного урбаністичного середовища.

Також у Луцьку відомий мурал «Споглядання», який створив художник Тарас Довгалюк на вулиці Винниченка. Ця робота має більш емоційний та атмосферний характер. Її головна особливість полягає у здатності викликати в людей роздуми та емоції. Особливо оригінальним став мурал на вулиці Романюка, де художники Андрій Присяжнюк та Sogozo зобразили персонажів, які ніби намагаються «захопити» Замок Любарта. У цій роботі поєднано гумор, сучасний стиль і символіку Луцька. Замок виступає як головний символ міста та центральний образ композиції [2, с. 240].

Ці мурали не лише прикрашають місто, а й роблять Луцьк більш впізнаваним для туристів. Вони створюють нові культурні локації, де люди фотографуються, проводять час і знайомляться з сучасним мистецтвом. Крім того, стріт-арт допомагає змінити ставлення суспільства до міського простору. Сірі стіни перетворюються на мистецькі об'єкти, а саме місто стає більш живим і сучасним.

Крім естетичної функції, стріт-арт у Луцьку виконує й соціальну роль. Через мистецтво художники часто висловлюють реакцію на важливі події в суспільстві. Особливо це стало помітно після початку повномасштабної війни в Україні. На вулицях українських міст, зокрема і Луцька, почали з'являтися патріотичні мурали, символічні зображення та роботи, присвячені військовим, волонтерам і боротьбі за незалежність, зокрема мурал на честь бійців «Вовків Да Вінчі» (проспект Волі, 20), завершений у червні 2025 року, який вшановує загиблих воїнів Михайла Сакіра, Володимира Кота та Родіона Савчука; мурал «Військовополоненим» у Центральному парку імені Лесі Українки, створений місцевим художником Андрієм Горбалем, що привертає увагу до долі полонених; а також мурал, присвячений воїну Олександрю «Капі» Ющенку. Таке мистецтво не лише прикрашає місто, а й підтримує моральний дух людей, допомагає відчувати єдність та спільну відповідальність за майбутнє країни [4].

Важливо й те, що стріт-арт сприяє розвитку локальної культури та творчої спільноти. У Луцьку поступово формується середовище молодих художників, дизайнерів і митців, які прагнуть реалізувати себе саме через вуличне мистецтво. Це створює можливості для проведення фестивалів, культурних акцій і співпраці між митцями та міською владою. Таким чином стріт-арт стає не лише мистецтвом, а й інструментом розвитку міста.

Отже, стріт-арт займає важливе місце в урбаністичному середовищі Луцька. Він робить місто більш сучасним, емоційним і культурно насиченим. Завдяки унікальним муралам Луцьк поєднує історичну атмосферу з сучасною культурою та створює власний впізнаваний стиль. Стріт-арт у Луцьку – це не просто малюнки на стінах, а форма діалогу між містом, митцями та людьми. Саме тому, його розвиток є важливою частиною формування сучасного архітектурного вигляду міста.

### Література:

1. Берлач О. П. До питання аналізу діяльності народних зодчих та малярів Волині доби бароко. *Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури*. Дніпро : Державний вищий навчальний заклад «Придніпровська державної академії будівництва та архітектури». 2020. № 2 (263–264). С. 37–47.
2. Берлач, О., Прокопович, Т. Стріт-арт як нова художня практика в архітектурному середовищі Луцька. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. 1. С. 240–243, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-35>
3. Волинські новини. Про тих, хто бачив війну зблизька: у Луцьку з'явився мурал, присвячений військовополоненим. URL: <https://www.volynnews.com/news/all/pro-tykh-khto-bachyv-viynu-zblyzka-u-lutsku-ziavyvsia-mural-prysviachenyu-viyskovopolonenym/> (дата звернення: 12.05.2026).
4. У Луцьку намалювали мурал на честь воїна Олександра «Капи» Ющенко. URL: <https://www.volynpost.com/news/251656-u-lucku-namalyuvaly-mural-na-chest-voina-oleksandra-kapy-yuschenka> (дата звернення: 11.05.2026).
5. У центрі Луцька створюють мурал на честь полеглих воїнів батальйону «Вовки Да Вінчі». URL: <https://misto.media/news/hromadski-initsiatyvy/2238-u-tsentri-lutska-stvoriuiut-mural-na-chest-polehlykh-voyniv-batalyonu-vovky-da-vinchi> (дата звернення: 10.05.2026).

## ТВОРЧИЙ ДОРОБОК СУЧАСНИХ ЛУЦЬКИХ ХУДОЖНИКІВ- МУРАЛІСТІВ

**Сосюк Ю. М.**

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

Сучасне монументальне мистецтво відіграє важливу роль у формуванні культурного простору міста, його візуальної ідентичності та суспільної атмосфери. Особливе місце серед різновидів монументального мистецтва займає муралізм, який поєднує художню виразність, соціальну проблематику та взаємодію з міським середовищем. У монументальному мистецтві закріпилася нова мистецька практика, в ході якої суспільство ознайомилося з такими напрямками як мурал, стріт-арт та графіті. Розмежування цих понять є важливим і важливим завданням, бо деякі науковці схильні зараховувати до стріт-арту всі види вуличних зображень. Нині доволі нагальним є питання всебічного дослідження та залучення до наукового обігу високохудожніх зразків вуличного мистецтва Луцька з метою розширення, доповнення і коригування критеріїв атрибуції [1]. Упродовж останніх років у Луцьку активно розвивається мистецтво муралу, а творчість місцевих художників-муралістів стає помітною складовою культурного життя міста. Актуальність дослідження полягає у необхідності вивчення творчого доробку сучасних луцьких художників-муралістів, аналізу їхніх художніх особливостей, тематичного спрямування та впливу на формування естетичного образу міського простору. Незважаючи на активний розвиток муралізму в Україні, творчість Луцьких митців у цьому напрямі залишається недостатньо дослідженою в мистецтвознавчому аспекті. Більшість праць присвячена загальним тенденціям українського стріт-арту, тоді як регіональні особливості, авторські стилі та локальний культурний контекст потребують окремого наукового осмислення.

Мета дослідження полягає у цілісному розгляді мистецької спадщини нинішніх луцьких стріт-митців, виявленні специфіки їхньої образотворчої манери, змістового та художнього спрямування стінописів, а також окресленні значення монументального малярства у становленні мистецького та візуального простору сучасного міста Луцька.

Об'єктом дослідження є сучасне монументальне мистецтво Луцька.

Предметом дослідження – творчий доробок сучасних луцьких художників-муралістів, їхні художні особливості, тематика та роль у культурному просторі міста.

Стріт-арт – це мистецтво відкритого простору, демократичне і вільне. Хоча сьогодні митці мають погоджувати свої художні проекти і з громадськістю, і з владою, але залишається свобода творчості, свобода художнього висловлювання [2].

У рамках дослідження було проаналізовано особливості становлення сучасного муралізму в Україні, акцентуючи увагу на його ролі як ключового елемента сучасного монументального мистецтва. З'ясовано, що мурали виконують не лише естетичну функцію, але й відіграють важливу соціальну, культурну та комунікативну роль у міському середовищі. Мурали Луцька, також відомі як стінописи, являють собою настінний розпис на архітектурних поверхнях будівель міста. Ці роботи створені волинськими художниками-монументалістами і виступають не лише естетичною прикрасою, але й способом вираження прагнення до соціальних змін і реалізації певних суспільних ідей. Міський простір формується сукупністю специфічних символів, метафор і образів, які стають невід'ємною частиною культурного обличчя Луцька. Нарівні з іншими українськими містами Луцьк активно підтримує розвиток мистецтва муралів – ініціативи знаходять відгук як серед місцевих мешканців, так і з боку міської влади [4]. Аналіз творчих досягнень луцьких художників-муралістів дозволив визначити характерні риси їхньої художньої мови, ключові тематичні напрямки та стилістичні особливості. Для луцьких муралів властиві символічність, образність, живі композиційні рішення, а також інтеграція традиційних і сучасних художніх підходів. Вони сприяють популяризації сучасного мистецтва, оновленню міського простору та підвищенню зацікавленості громадськості до місцевої культурної спадщини.

Серед найвідоміших художників, які створюють луцькі мурали, варто відзначити Андрія Калькова, Андрія Присяжнюка, Сергія Радкевича, Андрія Горбала, Юрія Чайку та інших [5]. Їх роботи візуально і символічно збагачують урбаністичний пейзаж міста.

Таким чином, під час дослідження було виявлено, що творчість сучасних луцьких художників-муралістів відіграє значну роль у розвитку монументального мистецтва та формуванні культурного простору міста. Мурали Луцька вирізняються яскравим тематичним і стилістичним розмаїттям, в якому вдало поєднано сучасні художні прийоми з національними мотивами. Результати дослідження засвідчили, що муральне мистецтво не лише прикрашає міський ландшафт, а й виконує важливі культурні та соціальні функції, сприяючи створенню естетичного образу міста та залучаючи громадськість до сучасного мистецького процесу.

### **Література:**

1. Берлач, О., Прокопович, Т. Стріт-арт як нова художня практика в архітектурному середовищі Луцька. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. 1. С. 240–243, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2025-1-35>
2. Берлач, О. П. Мурал-арт як засіб спілкування на прикладі урбаністичного середовища Луцька. In Сучасний стан та тенденції розвитку науки та освіти. Міжнародний гуманітарний дослідницький центр. 2025. С. 1–4.
3. Васюріна А. О., Клімова А. Стріт-арт як соціально-естетичний феномен урбанізованого простору. *Світогляд – Філософія – Релігія*. 2018. Вип. 13. С. 26–31.
4. Вулична краса в Луцьку: як у смартфонах «оживають» неймовірно круті мурали : вебсайт. URL: <https://tilkyrazom.com.ua/vulychna-krasa-v-luczku-yak-u-smartfonah-ozhyvayut-nejmovirno-kruti-muraly/> (дата звернення: 10.05.2026)
5. Стріт-арт: мистецтво, що виходить за межі. URL: <https://www.uadim.in.ua/post/strit-art-mystetstvo-shcho-vykhodyt-za-mezhi> (дата звернення 10.05.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-31>

## **ВІД ТРАДИЦІЙНОЇ СХІДНОЇ ФІЛОСОФІЇ ДО СУЧАСНОЇ ВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ: ВЗАЄМОДІЯ АЗІЙСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ У СУЧАСНІЙ МОДІ ТА ДИЗАЙНІ**

**Супрунець А. І.**

*студентка IV курсу факультету культури і мистецтв  
Волинський національний університет імені Лесі Українки,  
наукова співробітниця*

*Адміністрація державного історико-культурного заповідника*

*у м. Луцьк  
м. Луцьк, Україна*

**Пригода-Донець Т. М.**

*кандидат філософських наук,  
доцент кафедри культурології*

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

Азійський стиль – це естетика, натхнена культурами країн Східної Азії (Китай, Японія, Корея). Вона проявляється у дизайні, декоративно-прикладному мистецтві та моді зокрема. У сучасному світі мода

на «східний колорит» здобула популярність передусім завдяки соціальним мережам TikTok та Pinterest, перетворившись на особливу візуальну естетику з елементами східної філософії.

Азійський стиль не короточасний тренд, він знаходиться «поза часом». Це поєднання давніх традицій, філософії, духовних практик з їх сучасною інтерпретацією. Історично у Західну Європу азійська культура починає проникати переважно у XVII столітті. Це відбувається через розширення торговельних шляхів Європи з Китаєм та Японією і розвиток дипломатичних контактів Ост-Індської компанії. У палацах європейської аристократії з'являється китайська порцеляна, тканини, прикраси, гравюри та меблі. Натхненні китайським декоративним мистецтвом місцеві майстри починають створювати власні вироби, що копіювали китайські. Ця естетика азійського шику отримала назву «шинуазрі», що з французької перекладається як «китайщина». Змішування реальних та вигаданих сюжетів створювало новий світ, який заворожував глядача і надихав на вивчення нової культури [1]. Згодом вже у XX столітті відомі дизайнери надихались азійською культурою під час створення власних колекцій, а соціальні мережі перетворили азійський стиль на візуальну естетику, яка поєднала у собі сучасність з традиціями та філософією давнього Сходу.

У сучасній моді азійський стиль проявляється через інтеграцію традиційних елементів у повсякденний, вуличний одяг, що створює гібридний образ. Дизайнери спрощують традиційні елементи – мандаринські коміри, силуети кімоно, ханфу та ціпао, поєднуючи їх з сучасним баченням, матеріалами та мінімалістичним кроєм. Це дозволяє досягти балансу між традиціями та актуальністю. У створенні одягу переважає використання натуральних тканин (шовку, льону, бавовни), палітра кольорів приглушена з акцентом на природних відтінках, крій вільний, образи багатошарові з різними фактурами та оверсайз-силуетом без надмірної декоративності, що відображає принцип мінімалістичної краси, що характерно для японської філософії wabi-sabi.

Серед молоді здійснила ажіотаж колекція Adidas New Year Chines, що була створена ексклюзивно для країн Азії, але здобула прихильність серед молоді аудиторії у всьому світі. Найбільшу увагу привернули спортивні куртки «Тан» з застілками-вузлами панкоу та спортивні сукні фасону ціпао [3]. Ця колекція стала прикладом вдалого синтезу традиційних силуетів та сучасної інтерпретації. З аксесуарів найбільшу популярність отримали шпильки для волосся виконані здебільшого з дерева чи металу, рідше з пластику, декоровані квітами, що нагадували традиційні мотиви азійських зачісок. Макіяж у «східному» стилі передбачає акцент на очах, їх намагаються збільшити, малюючи агейо-сай, додаючи тонкі стрілки і накладні вії, це допомагає створити ефект лисячого погляду і надає йому виразності. Тон обличчя - вибілений, засмага, як правило, не актуальна і небажана.

Загалом, такі косметичні прийоми покликані створити лялькоподібне лице, що відповідає стандартам краси Східної Азії.

У соціальних мережах азійська естетика відображається через відео з підбіркою фото пейзажів Китаю, Японії, Кореї під спокійну ритмічну, часто медитативну музику. Автори роликів і сайтів використовують фільтри, які затемняють або навпаки роблять фотографії світлими. Також у ТікТок ширяться відео з романтизацією японських та корейських шкіл, цьому посприяла популярність японських аніме, манг і корейських дорам, у яких сюжет пов'язаний зі шкільним життям. У соціальній мережі Pinterest користувачі публікують фотографії образів в азійському стилі та створюють колажі у яких пропонують кольорову гаму та комбінацію різних елементів одягу, що допомагає створити образ натхнений азійською естетикою.

У дизайні інтер'єру естетика азійського стилю проявляється через філософію wabi-sabi. Wabi-sabi – це японська філософія, що знаходить красу в недосконалості речей. Вона поєднує в собі скромність, простоту з плином часу та унікальністю. В основі такої філософії лежить прийняття непостійності життя. Інтер'єр мінімалістичний, простір складається з функціональних речей які мають свою історію. У дизайні використовують природні матеріали: дерево, камін, глина. Їхню поверхню часто не обробляють, щоб зберегти фактуру та запах, таким чином зберігаючи і підкреслюючи зв'язок з природою. Кольорова гама інтер'єру пастельна (білий, сірий, коричневий), це створює атмосферу спокою, простір стає легким та невагомим [2]. В організації простору звертаються до китайського вчення фен-шуй, яке спрямоване на гармонізацію потоків енергії Ци (вітер і вода) у просторі для покращення життя, здоров'я та добробуту. Згідно з цим вченням енергія розподіляється через потоки людини у навколишній світ і назад, але за умови правильного облаштування простору. Житло ділиться на локації, які відповідають за певну сферу життя, для правильного зонування використовують карту Багуа. Це допомагає організувати інтер'єр, що покликаний створювати адекватну атмосферу для кожного місця в помешканні.

Отже, азійський стиль пройшов еволюцію від естетики «шинуазрі» до візуальної естетики, що сформувалася в соціальних мережах. Глобалізація теж сприяє поширенню по усьому світові традицій, естетики, філософії, духовних практик Східної Азії. Її культура непомітно, але стрімко проникає у різні сфери нашого життя, суттєво змінюючи їх. Сучасні дизайнери по-новому інтерпретують традиційні мотиви, модернізуючи культурний досвід, водночас зберігаючи давні мистецькі зразки в одязі, інтер'єрі, естетичних смаках. Азійський стиль демонструє унікальні приклади як культура з тисячолітньою історією продовжує розвиватися, зберігати свою автентичність і разом з цим інтегруватись у сучасний інфопростір.

### **Література:**

1. Дмитренко Н. Стиль шинуазрі в контексті культурно-мистецьких традицій Далекого Сходу в європейському просторі. Веб-сайт. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.50.933> (дата звернення: 06.05.2026).
2. Махно С. Вабі-сабі – мистецтво жити просто. 2016. Веб-сайт. URL: <https://makhnostudio.com/uk/blogs/wabi-sabi-the-art-of-simple-living/> (дата звернення: 09.05.2026)
3. Stephy Chung. Why the Adidas ‘Chinese New Year’ jacket has gone viral. *CNN*. 2026. URL: <https://edition.cnn.com/2026/02/16/style/adidas-tang-jacket-chinese-new-year-trend-intl-hnk> (дата звернення: 12.05.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-32>

### **ВІД ПРИСУТНОСТІ ДО КОНТЕНТУ: ТЕАТР У ЛОГІЦІ «МАТИ» І «БУТИ»**

**Шимчук А. М.**

*студентка V курсу факультету культури і мистецтв  
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

**Пригода-Донець Т. М.**

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

Сучасна культура дедалі глибше занурюється у режим безперервного документування реальності. Переживання більше не задовольняється власною миттєвістю; воно прагне залишити після себе слід, бути зафіксованим, вписаним у цифрову пам'ять. Тут мимоволі пригадується думка Сьюзен Зонтаг про фотографію як особливу форму привласнення реальності, спробу не лише зберегти момент, а й засвідчити власне існування всередині нього [1]. Втім, навряд чи це варто розглядати виключно як наслідок технологічного розвитку або поверхневості сучасної людини. Можливо, йдеться про значно глибшу психологічну потребу – спробу на мить уповільнити плинність досвіду, втримати його від остаточного зникнення. Соціальні мережі здаються простором колективного архівування буття: людина безперервно залишає після себе цифрові сліди, намагаючись ненадовго зупинити розпад моменту, закарбувати власну присутність перед тим, як вона знову стане частиною нестійкого потоку життя. Тут виникає

суперечність: чим інтенсивніше досвід документується, тим важче інколи безпосередньо перебувати всередині нього. Особливо виразно ця напруга проявляється у театрі. На відміну від мистецтв, які органічно співіснують із повторенням і тиражуванням, театр залишається прив'язаним до крихкої матерії моменту. Він існує у змінній атмосфері співприсутності, у варіативному просторі між сценою та глядачем, де значення народжується не лише через текст чи дію, а й через важко вловлювані стани: ритм мовчання, густину повітря, колективне напруження уваги. Навіть цифрова фіксація театру часто нагадує спробу зберегти воду у формі відбитка хвилі. Так, запис утримує контур події, проте сама присутність залишається рухомою, мінливою, такою, що вислизає від остаточного архівування.

Відомий психолог і філософ Е. Фромм, розмірковуючи про два способи людського існування «бути» і «мати», пише не стільки про матеріальне володіння, а й про сам принцип взаємодії людини зі світом. Модус «мати» тяжіє до накопичення, стабілізації та привласнення пережитого. Модус «бути», навпаки, пов'язаний із процесуальністю, відкритістю та здатністю перебувати всередині досвіду без потреби негайно перетворювати його на доказ, образ або цифровий артефакт [2]. Людина ризикує колекціонуванням не тільки речей, але й власних станів, емоцій, подій, вражень. У такому разі пережите набуває остаточної реальності лише після того, як стає видимим, опублікованим, вписаним у цифровий простір. Масштабність цього спостереження складає враження, що людина прагне володіти навіть власною присутністю, перетворюючи її на серію заархівованих фрагментів. Втім, саме театр особливо гостро оголює межі такого привласнення. На відміну від цифрового контенту, який потенційно може бути нескінченно відтвореним, збереженим або повторно переглянутим, театральна подія існує у значно вразливішому режимі. Вона майже приречена на власне зникнення. Навіть одна й та сама вистава ніколи не повторюється: змінюється внутрішній стан актора, ритм мовлення, уважність залу, сама щільність вечора. Театр щоразу народжується наново і щоразу частково вислизає ще у момент свого існування.

Можливо, саме тому театральний досвід так складно остаточно перетворити на контент. Камера здатна зафіксувати композицію кадру, сценографію, голос, послідовність дій, проте між записом вистави та безпосереднім перебуванням у залі все ж залишається певний, майже невидимий, надлишок присутності. Йдеться про ті нестабільні й важковловлювані аспекти переживання, які народжуються лише у спільному просторі: напруження колективного мовчання, раптову зміну атмосфери, дивне відчуття співбуття з абсолютно чужими людьми у темряві театральної зали. Театр зберігає щось принципово незручне для культури безперервного архівування. Його неможливо повністю «мати», оскільки сама його природа побудована не на

стабільності, а на процесуальності та зникненні. Театральне переживання не накопичується як річ або цифровий файл. Воно радше осідає у пам'яті як емоційний післяобраз, зміна внутрішнього стану, тілесне відчуття пережитої присутності. Тілесність у театрі взагалі переживається анахронічніше, ніж у цифровому просторі. Вистава проходить крізь людину не лише як образ чи інтелектуальна конструкція, а й як фізичний стан: через втому у спині після кількох годин сидіння, через сухість повітря у залі, через надто різкий вдих актора, який чути у тиші. Іноді достатньо короткої паузи або збою інтонації, щоб атмосфера сцени змінилася майже відчутно і простір ненадовго змістив власну температуру. Театр погано піддається остаточному редагуванню саме тому, що в його структурі завжди залишається людська непередбачуваність. Тут немає можливості повністю усунути випадковість, надто довге мовчання, нервовість або помилку. Проте саме ця нестабільність і формує відчуття живої присутності, яке так важко перенести у цифровий формат без втрати чогось суттєвого.

Цифровий контент значною мірою функціонує через принцип безперервного потоку: швидкої зміни образів, інтенсивності, нескінченного перемикавання уваги. Його структура побудована так, аби досвід залишався максимально керованим і легким для споживання. Людина може зупинити перегляд, пришвидшити його, миттєво перейти до наступного фрагмента, майже не затримуючись у жодному стані надто довго, не осмислюючи переживань і вражень, їхнього місцезнаходження у тілі. Така форма взаємодії створює ілюзію контролю над власною увагою, хоча, насправді, сама увага поступово починає існувати у режимі автоматизованого ковзання поверхнею вражень. У цьому потоці майже не залишається місця для паузи, незручності, затримки чи мовчання, яке нічого не пояснює і не розважає. Контент прагне бути достатньо динамічним, щоб не дозволити людині остаточно випасти з ритму безперервного споживання. Театр функціонує за зовсім іншою логікою часу. Він не приховує тривалості моменту і не намагається згладити його шорсткість. Надто довга сцена, випадкова помилка, емоційний збій або пауза, що починає тиснути власною тишею, не руйнують театральну подію, а навпаки – повертають людину до фізичного переживання присутності, яку вже неможливо безболісно “перегорнути” до наступного фрагмента.

Можливо, саме тому після вистави людина нерідко пам'ятає не стільки конкретний текст чи послідовність сцен, скільки власний стан усередині пережитого. Театр і далі залишається простором, у якому досвід не перетворюється остаточно на завершений об'єкт. Вистава не осідає у пам'яті як щось стабільне й цілісне; після неї часто залишаються лише уривки станів, інтонацій, тілесних відчуттів, внутрішнє зміщення, через яке звичне сприйняття реальності на короткий час починає втрачати свою монолітність. Культура соціальних

мереж привчила людину безперервно документувати власне існування, накопичувати сліди пережитого, перетворювати присутність на видимий і доступний архів. Проте навіть найбільш детальна фіксація не здатна усунути минуцність самого досвіду. Запис вистави зберігає світло, звук, композицію сцени, але не може повністю перенести ту напругу живої співприсутності, яка виникає між людьми у спільному просторі й зникає одразу після завершення театральної події.

Фроммівський модус «бути» тут набуває особливої ваги не як абстрактна філософська категорія, а як спосіб взаємодії з переживанням, що не потребує негайного привласнення. Театр залишає людину всередині нестійкого й незавершеного моменту, де увага ще не встигає перетворитися на контент, а присутність не редукується до цифрового сліду. Саме ця невловимість і робить театральний досвід настільки складним для остаточного архівування.

### **Література:**

1. Зонтаг С. Про фотографію. Київ : Основи, 2002. 272 с.
2. Фромм Е. Мати чи бути? Київ : Український письменник, 2010. 272 с.

# ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ ЯК ПРОЦЕС ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ МИСТЕЦТВА

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-33>

## СИНТЕЗ ЕВРИСТИЧНИХ МЕТОДІВ ТА НЕЙРОМЕРЕЖЕВИХ АЛГОРИТМІВ В АРХІТЕКТУРІ СУЧАСНИХ ЦИФРОВИХ АУДІОСТАНЦІЙ (DAW)

**Голошук О. О.**

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

На сучасному етапі розвитку інформаційних технологій у креативних індустріях спостерігається виражений конфлікт парадигм між традиційними архітектурами цифрових аудіостанцій (DAW) та новітніми генеративними системами штучного інтелекту [5, с. 353]. Класичні DAW (такі як Cubase, Logic Pro, Avid Pro Tools) представляють когнітивно-керований підхід до звуковиробництва [1, с. 45]. Вони є архітектурно потужними та гнучкими інструментами, які повністю залежать від ручного введення даних та професійної евристики користувача. Кожна операція – від побудови гармонічної сітки до фінального зведення – вимагає значних когнітивних та часових витрат з боку звукорежисера чи аранжувальника [2, с. 115].

З іншого боку, генеративні системи штучного інтелекту (наприклад, Suno, AIVA, Soundraw) пропонують революційну швидкість генерації аудіоконтенту та здатність до продукування нетривіальних творчих рішень [7, с. 10]. Однак більшість із цих систем функціонує за принципом «чорної скриньки» (black box) з обмеженими можливостями користувацького контролю. Це породжує гострі проблеми сумісності даних (data interoperability) та конфлікту робочих процесів (workflow conflict), що унеможливорює безшовну інтеграцію стохастичного результату ШІ у лінійний інженерний процес комерційного продакшну.

Таким чином, актуальність дослідження зумовлена необхідністю подолання цього технологічного розриву шляхом обґрунтування та розробки гібридної моделі, яка здатна синергетично об'єднати детерміновану надійність традиційних DAW із генеративною швидкістю нейромережових алгоритмів [6, с. 142].

Матеріалом дослідження визначено комплексне моделювання евристичних процесів людського ресурсу в архітектурі та інтерфейсах

цифрових аудіостанцій (Finale, Cubase) у поєднанні з аналізом обчислювальних моделей та структур даних генеративних систем штучного інтелекту, що застосовуються до музичних послідовностей [3, с. 12]. Порівняльний аналіз ефективності різних підходів здійснювався на основі розробленої системи метрик, яка інтегрує:

- *Часову ефективність (Time Complexity)*: сумарні часові витрати оператора від моменту імпорту первинних даних до отримання фінального майстер-файлу;

- *Керованість процесу (Controllability)*: можливість прецизійного редагування окремих елементів (нот, тембрів, динаміки) на рівні внутрішніх шарів системи;

- *Якість вихідного сигналу (Signal Quality)*: спектральні та психо-акустичні характеристики згенерованого або обробленого аудіоматеріалу.

Для забезпечення наукової чистоти та верифікованості експерименту було зафіксовано набір незмінних вхідних параметрів (Control Variables). В якості вхідного вектора даних (Input Vector) використано оригінальну музичну композицію, формалізовану у середовищі Finale (мелодійна лінія, темп, тональність, гармонічна сітка). Цільовим результатом (Target Output) визначено створення завершеного музичного аранжування у жанрі Eurodance тривалістю 4:35 хв, що передбачає наявність основної вокальної партії та бек-вокалу.

Емпірична частина дослідження передбачала послідовну реалізацію та аудит трьох диференційованих пайплайнів (pipelines) обробки музичного матеріалу:

- *Модель А (Reference Model)*: Чисто евристичний підхід (Людина + DAW). Процес аранжування та зведення повністю реалізується звукорежисером у середовищі Cubase із використанням комерційних інструментальних бібліотек (Kontakt, Nexus, Ueberschall). Ця модель є індустріальним стандартом, що гарантує абсолютну керованість та чистоту сигналу, проте характеризується високою вартістю людина-годин та низькою часовою ефективністю [3, с. 15].

- *Модель Б (Pure AI Model)*: Чисто алгоритмічний підхід. Завдання аранжування та синтезу повністю делегується нейромережам. MIDI-файл із Finale завантажується в систему AIVA як референсний трек («Influence Track») для генерації інструментального супроводу без антропогенного втручання. Паралельно у системі Suno AI на основі деталізованого текстового інженерного промпту англійською мовою здійснюється генерація треку «з нуля» у режимі Text-to-Audio (із заданням ліричного тексту, жанрових маркерів Eurodance, структури куплетно-приспівної форми та вимог щодо фінальної модуляції).

- *Модель В (Hybrid Model)*: Синтезований підхід, формалізований у межах даного дослідження. Модель передбачає чітке розмежування зон відповідальності між людиною та алгоритмами

штучного інтелекту в єдиному просторі DAW. Ритмічний фундамент, басова лінія та гармонічна сітка залишаються жорстко детермінованими та керуються людиною на основі вихідної партитури. Штучному інтелекту (Suno AI) делегується виключно генерація текстурних та фонових шарів – зокрема, варіативних партій бек-вокалу. Згенеровані ШІ-стеми (stems) імпортуються назад у Cubase, де піддаються глибокій інженерній DSP-обробці та частотному маскуванню для усунення цифрових артефактів [4, с. 12].

Емпіричний аудит Моделі Б (чисто алгоритмічного підходу) виявив низку критичних обмежень сучасних генеративних систем, що унеможливають їх ізольоване використання у професійному аудіо-виробництві. Функціонування ШІ-сервісів за принципом «чорної скриньки» призводить до непередбачуваних і неконтрольованих результатів.

Для вирішення вищезазначених проблем було імплементовано Модель В (Гібридну), яка концептуалізує використання штучного інтелекту не як автономного творця, а як «генеративного співпроцесора» у керованому середовищі DAW (Cubase). Фундаментальний принцип гібридної методології полягає у сегрегації музичних елементів: структурно-утворювальні компоненти (ритм-секція, басова лінія, лід-вокал, гармонія) створюються виключно евристичним шляхом (Модель А), що гарантує фазову чистоту та керованість. Генеративним системам (Suno AI) делегується створення вторинних текстур, зокрема багатоголосих бек-вокальних партій.

Для безшовної інтеграції алгоритмічно згенерованого аудіо (яке містить специфічні цифрові артефакти) у «чистий» мікс було розроблено спеціалізований ланцюг цифрової обробки сигналів (DSP-chain) [4, с. 18].

Системний аналіз і практичне моделювання підтвердили, що ефективне використання генеративних нейромереж у сучасному аудіо-виробництві можливе лише за умови їх підпорядкування когнітивно-керованим процесам в архітектурі традиційних DAW [5, с. 355]. Гібридний підхід забезпечує оптимальний баланс між швидкістю створення контенту та прецизійним інженерним контролем якості, а також забезпечить ефективне прототипування ідей при збереженні повного архітектурного контролю над фінальним результатом, відкриваючи можливість проектування плагінів нового покоління та розробки відкритих протоколів (API) між DAW та хмарними ШІ-сервісами.

### **Література:**

1. Бондаренко А. І., Шульгіна В. Д. Музична інформатика: навч. посіб. Київ: НАКККІМ, 2011. 190 с.
2. Гайденко І. Особливості створення музичного твору за допомогою сучасних комп'ютерних технологій. *Науковий вісник*

*НМАУ імені П. І. Чайковського*. К. : КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2002. Вип. 21. Музичний твір як творчий процес. С. 113–121.

3. Голощук О. О., Сорока Р. О., Шкоба В. А. Програма Steinberg Cubase SX. Виконання основних операцій, частина 1 : методичні рекомендації для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Луцьк, 2022. 22 с.

4. Голощук О., Сорока Р., Шкоба В. Монтаж та обробка звуку в музичному редакторі AVID Technology Pro Tools 12 : методичні рекомендації для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво». Луцьк, 2022. 21 с.

5. Голощук О. О. Вплив музично-інформаційних технологій на розвиток сучасного музичного мистецтва. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції (с. Світязь Шацького району Волинської області, 16–18 червня 2023 року) ; Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів – Торунь : Liha-Press, 352–356 с. DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-317-3-100>.

6. Камінський В. Електронна та комп'ютерна музика: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів із спеціальності «Музичне мистецтво». Львів : «Сполом», 2001. 212 с.

7. Ракунова І. М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. К., 2008. 16 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-34>

## **ЗВУКОЗАПИСИ У ВІДОБРАЖЕННІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ ПАНОРАМИ ТВОРЧОСТІ БАНДУРИСТІВ УКРАЇНИ ТА ЗАРУБІЖЖЯ**

**Дугчак В. Г.**

*доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувачка кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва  
Карпатський національний університет імені Василя Стефаника  
м. Івано-Франківськ, Україна*

Бандурне мистецтво є самотнім і неповторним явищем української музичної культури. Спираючись на традиції історичного кобзарства минулого, упродовж ХХ століття воно перетворилося на важливий засіб національної самоідентифікації українців як в умовах

радянської тоталітарної системи, так і серед еміграційних спільнот, поза межами українських етнічних територій. Вдосконалення конструкції бандури, зокрема її уніфікація, хроматизація та впровадження механізмів тонального перемикання, суттєво розширили виконавські можливості інструмента. Це особливо позначилося на розвитку інструментального виконавства, розширенні множини вокально-інструментальних та інструментальних жанрів, урізноманітненні стильового репертуару, утвердженні та трансформації ансамблевих форм музикування. Виконавські форми бандурного мистецтва отримали поширення на різних рівнях – аматорського, навчального, професійного, у сольному та ансамблевому варіантах. Важливу роль у популяризації бандурного мистецтва відіграв звукозапис, який зафіксував не лише еволюцію розвитку бандурного виконавства, але й його жанрово-стильову динаміку.

Звукозаписна спадщина посідає важливе місце серед здобутків української культури. У процесі розвитку звукозаписної справи сформувалася окрема галузь джерелознавства – дискографія, яка охоплює опис та систематизацію аудіоматеріалів: оформлення платівок, каталоги, переліки, тематичні рубрики періодичних видань із анотованими списками записів, інформацією про виконавців, нотографією, рецензіями та спеціалізованими виданнями. Таким чином, дискографія постає своєрідною музично-виконавською бібліографією. Звукозаписи відображають мистецькі досягнення певної історичної доби, фіксуючи творчі пошуки діячів культури у сфері виконавства, техніки гри та співу, репертуарних і жанрових пріоритетів, а також естетичні потреби слухачької аудиторії [2]. До звукових джерел належать першочергово традиційні носії – платівки, касети та компакт-диски. Їх використання поширюється і на трансляції – засобами радіо, згодом телебачення, а нині в інтернет-просторі та на сучасних аудіо- і відеоплатформах.

Традиційний репертуар кобзарів-бандуристів, який був зафіксований у нотних записах з кінця XIX ст. – початку XX ст. (М. Лисенка, О. Русова, пізніше Ф. Колесси, К. Квітки і Лесі Українки), окреслив основні жанрові напрями кобзарської спадщини: вокально-інструментальну – епічну (думи, історичні пісні), духовну (псалми, канти, колядки, щедрівки), ліричну та жартівливо-сатиричну (пісні), а також інструментальну – танці. Всі вони мали винятково сольний вимір [3].

Поширення звукозаписної продукції стало важливим чинником розвитку бандурного виконавства. Зафіксовані в аудіозаписах зразки кобзарського мистецтва дали можливість зберегти та відтворювати характерні риси виконавської стилістики й традиційної манери співогри. Вони сприяли подальшому розвитку окремих жанрових напрямів, формуванню особливостей інтерпретації репертуару в різні історичні періоди, а також відображали специфіку використання різновидів бандурного інструментарію – діатонічних і хроматичних

інструментів, бандур київського, харківського та інших типів – у процесі акомпанементу та сольного виконавства.

Показово, що розвиток звукозапису в бандурному мистецтві став ще одним маркером процесів академізації, розвитку освітніх процесів навчання бандуристів, появи самовчителів і підручників, формуванню нових напрямів репертуару та виконавських форм. Упродовж ХХ – початку ХХІ століття сфера звукозапису розвивалася надзвичайно інтенсивно. Однак у радянській Україні ця галузь, як і загалом мистецьке життя, перебувала під жорстким контролем ідеологічної системи та цензурних обмежень. Натомість українська еміграція й діаспора стали важливими осередками збереження національної культурної традиції, активно підтримували популяризацію творчості українських митців, особливо творів духовного та патріотичного спрямування. У зарубіжному середовищі, де українські виконавці часто були обмежені у можливостях повноцінної концертної чи гастрольної діяльності через фінансові та організаційні труднощі, саме звукозапис нерідко ставав головним способом комунікації зі слухачкою аудиторією. У багатьох випадках він виконував функцію основної форми існування українського музичного життя поза межами Батьківщини, забезпечуючи поширення й утвердження української музичної культури в інонаціональному середовищі [1, с. 291]. Разом із тим значна частина цієї звукозаписної спадщини сьогодні ще не отримала належного наукового осмислення, оскільки багато матеріалів зберігаються на застарілих аналогових носіях або перебувають у закордонних архівних і приватних колекціях. Це зумовлює необхідність їх пошуку, цифрового опрацювання, систематизації та подальшого комплексного дослідження.

Розвиток бандурного виконавства чітко зафіксований у звукозаписах. Це стосується сольних записів митців початку ХХ ст. – Василя Ємця, Івана Бондаренка, пізніше Михайла Теліги. Вони засвідчують початковий етап академізації бандури – нові напрями репертуару (інструментальні фантазії, варіації), новітні авторські обробки народних пісень, а також акомпанемент іншим виконавцям (наприклад, Василя Ємця співакці Софії Вербицькій). Інструмент впевнено демонструє віртуозність можливостей на основі свого удосконалення.

Розвиток ансамблевого напрямку в бандурному мистецтві дав потужний сплеск новим зразкам звукозаписів – і у колективних формах різного типу (однорідних та мішаних), і у жанровій панорамі. До творення репертуару залучаються виконавці і професійні композитори, розвивається аранжувальна сфера. Саме завдяки аранжуванням бандурний репертуар охоплює багату стильову множину – від епохи бароко і ренесансу до класицизму і романтизму. Також формуються тематичні напрями виконавства і звукозапису, наприклад шевченкіана [5].

Динаміку розвитку виконавства бандуристів України та української діаспори на основі звукозаписів можна простежити у кількох важливих

напрямах. Насамперед це стосується жанрової сфери, де представлені як суто інструментальні, так і вокально-інструментальні форми музикування. Важливим показником є також форма виконавства, що охоплює сольні виступи чоловіків і жінок, а також ансамблеве музикування – як однорідне за складом, так і мішане. Окремий аспект становить темброве розширення бандурного звучання. У звукозаписах простежується використання не лише сольної бандури, а й її поєднання з іншими музичними інструментами – скрипкою, лірою, сопілкою, флейтою, ударними, камерними чи симфонічними оркестрами, а також із синтезованими електронними тембрами.

Сольний репертуар бандуристів діаспори вирізняється значною різноманітністю. До нього входять автентичні фольклорні жанри, зокрема думи та історичні пісні, духовна музика – канти й псалми, академічні народно-інструментальні твори, авторські композиції та обробки народних мелодій. Поряд із цим у виконавській практиці представлені твори популярної музики, напрями World Music та New Age. Саме ці напрями вперше були представлені у звукозаписах В. Ємця, З. Штокалка, В. Мішалова, Ю. Китастого та ін.

В Україні слід відзначити важливу тенденцію фемінізації бандурного мистецтва, яка також зафіксована у звукозаписах другої половини ХХ ст. Це творчість Г. Менкуш, Л. Посікіри, С. Мирводи, а також численних тріо бандуристок, пізніше квітетів і великих ансамблів. Важливу роль у розвитку бандурного мистецтва відіграло й удосконалення самого інструментарію, що проявилось у переході від діатонічних моделей бандури до хроматичних конструкцій із розширеними технічними можливостями. Особливо яскравими здобутками позначена звукозаписна творчість в діаспорі – записи З. Штокалка, Капели бандуристів ім. Т. Шевченка та ін. Зміни торкнулися і виконавської стилістики. У звукозаписах можна простежити співіснування автентичної традиційної манери виконання, професійного академічного стилю, фольклорно-аматорських форм музикування, а також новітніх авангардних експериментів.

Отже, звукозаписна спадщина бандуристів України та української діаспори ХХ – першої чверті ХХІ століття є важливим джерелом для дослідження еволюції бандурного виконавства. Вона дає можливість простежити розмаїття виконавських форм, жанрово-стильові зміни, специфіку репертуару та особливості інтерпретації у різних історичних і культурних умовах. Аналіз аудіоматеріалів дозволяє не лише відтворити процес розвитку сольного, ансамблевого й акомпануючого музикування, але й виявити роль бандурного мистецтва у збереженні національної традиції, формуванні культурної пам'яті та популяризації української музичної спадщини у світовому мистецькому просторі.

### Література:

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя : монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.+ 72 іл.
2. Максимюк С. З історії українського звукозапису та дискографії. Львів – Вашингтон : Видавництво Українського Католицького ун-ту, 2003. 288 с.
3. Dutchak V. Epic repertoire in the work of ukrainiandiaspora bandura players 20 – the beginning of the 21st century: principles of performing creativity and soundrecording. *Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context* : scientific monograph. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2025. Pp. 69–90. <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-592-1-5>
4. Dutchak V. Sound recording dynamics in bandura art of ukrainian diaspora in the xx – the beginning of XXI centuries. *Culture and arts in the educational process of the modernity* : collective monograph / A. I. Dushniy, V. G. Dutchak, Yu. Medvedyk, I. O. Stashevskaya, etc. Lviv – Toruń: Liha-Pres, 2019. Pp. 17–37. <https://doi.org/10.36059/978-966-397-143-8/17-37>
5. Dutchak V. Shevchenkiana in the art of bandura players of the ukrainian diaspora: repertoire, performance, recording (to the 210th anniversary of Taras Shevchenko’s birth). *Cultural and artistic practices: world and Ukrainian context* : scientific monograph. Riga, Latvia : “Baltija Publishing”, 2024. P. 54–79. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-449-8-4>

## **ДІДЖИТАЛІЗАЦІЯ МИСТЕЦТВА ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ: НОВІ ПІДХОДИ ТА МОЖЛИВОСТІ**

**Дяченко А. В.**

*кандидатка педагогічних наук, доцентка, членкиня спілки дизайнерів  
України, членкиня Національної спілки художників,  
доцентка кафедри промислового дизайну і комп'ютерних технологій,  
деканка факультету декоративно прикладного мистецтва  
Київська державна академія  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені Михайла Бойчука  
м. Київ, Україна*

У сучасних умовах розвитку інформаційного суспільства діджиталізація стає невід'ємною складовою всіх сфер людської діяльності, включаючи культуру та мистецтво. Цифрові технології суттєво змінюють підходи до збереження, інтерпретації та поширення культурної спадщини. Особливої актуальності ця проблема набуває в умовах глобальних криз, зокрема воєн, коли значна кількість культурних об'єктів перебуває під загрозою знищення або втрати [2, с. 15].

Окремим інноваційним напрямом є використання блокчейн-технологій. Вони дозволяють фіксувати право власності на цифрові об'єкти мистецтва та забезпечують їх автентичність. NFT-технології стали новим етапом у розвитку цифрового мистецтва, відкривши можливості для монетизації творчості у цифровому середовищі.

В Україні цифровізація культури набуває особливого значення у зв'язку з необхідністю збереження національної спадщини в умовах війни. Багато музеїв створюють цифрові архіви, оцифровують колекції та впроваджують онлайн-експозиції. Наприклад, Міністерство культури України ініціювало проекти зі створення єдиної цифрової платформи культурної спадщини.

Культурна спадщина є важливим елементом національної ідентичності, історичної пам'яті та духовного розвитку суспільства. Як зазначає В. Борисенко, збереження культурної спадщини є не лише культурним, але й стратегічним завданням держави [1, с. 48]. У цьому контексті діджиталізація виступає як інструмент, що дозволяє забезпечити довготривале збереження культурних цінностей та їх доступність для широкого кола користувачів.

Діджиталізація мистецтва включає процеси оцифрування, архівації, візуалізації та інтерактивного представлення культурних об'єктів. Вона

сприяє створенню цифрових копій, які можуть існувати незалежно від фізичного стану оригіналу, що є критично важливим для унікальних і вразливих об'єктів.

Одним із ключових інструментів діджиталізації є 3D-сканування. Ця технологія дозволяє створювати точні цифрові моделі архітектурних пам'яток, скульптур та інших об'єктів мистецтва. В Україні показовим є проєкт “Backup Ukraine”, спрямований на цифрове збереження культурної спадщини в умовах воєнних загроз. Такі ініціативи дозволяють не лише архівувати об'єкти, але й використовувати їх у наукових дослідженнях та освітніх цілях.

Віртуальна та доповнена реальність відкривають принципово нові можливості для взаємодії з мистецтвом. Віртуальні музеї забезпечують доступ до культурних ресурсів незалежно від місця перебування користувача, що формує нову модель культурного споживання [2, с. 67]. Водночас AR-технології дозволяють інтегрувати цифрові об'єкти у реальний простір, що особливо активно використовується у міському культурному середовищі.

Значний потенціал має використання штучного інтелекту, який застосовується для аналізу мистецьких стилів, реставрації та прогнозування стану культурних об'єктів. Сучасні дослідження демонструють, що AI-технології можуть значно підвищити ефективність реставраційних процесів [5, с. 112].

Інноваційним напрямом є також використання блокчейн-технологій та NFT, які забезпечують захист авторських прав і створюють нові механізми функціонування мистецького ринку. Це сприяє формуванню цифрової економіки мистецтва та відкриває нові можливості для митців.

Важливим аспектом розвитку діджиталізації в Україні є активна участь музеїв у процесах оцифрування та створення цифрових колекцій. Зокрема, Національний художній музей України (NAMU) реалізує проєкти з цифрової каталогізації своїх фондів, що дозволяє дослідникам і широкій аудиторії отримати доступ до творів українського мистецтва онлайн. У межах діджиталізації музеї також активно використовують соціальні мережі та мультимедійні формати для популяризації мистецтва.

Музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків є одним із провідних прикладів впровадження цифрових технологій. Онлайн-експозиції музею дозволяють переглядати твори світового мистецтва у високій якості, а також супроводжуються науковими коментарями, що підвищує освітню цінність ресурсу. У період обмеженого фізичного доступу до музеїв саме такі цифрові ініціативи стали важливим інструментом збереження культурної комунікації.

Значний внесок у цифровізацію культурної спадщини здійснює Національний музей історії України, який створює електронні архіви та віртуальні виставки. Це дає можливість зберігати історичні

артефакти в цифровому форматі та забезпечувати їх доступність для дослідників і студентів.

Слід також відзначити діяльність Львівської національної галереї мистецтв імені Бориса Возницького, яка поступово оцифровує свою унікальну колекцію європейського та українського мистецтва. Важливим напрямом є створення цифрових турів, що дозволяють користувачам “відвідати” музей дистанційно

Окремої уваги заслуговують регіональні ініціативи. Наприклад, Одеський художній музей активно використовує цифрові платформи та інтерактивні формати, включаючи онлайн-лекції, віртуальні виставки та освітні проекти. Це сприяє залученню молодшої аудиторії та популяризації мистецтва.

Інноваційні підходи впроваджує Музей театального, музичного та кіномистецтва України, який працює над цифровими архівами сценічного мистецтва. Це є особливо важливим для збереження нематеріальної культурної спадщини, адже театральні постановки та музичні твори мають тимчасовий характер.

У контексті новітніх технологій варто згадати про проекти 3D-сканування українських пам'яток архітектури, зокрема дерев'яних церков Карпатського регіону, які входять до списку ЮНЕСКО. Такі ініціативи дозволяють створювати цифрові моделі об'єктів, що є особливо цінним у разі їх пошкодження або втрати.

Крім того, в Україні розвиваються незалежні цифрові платформи, спрямовані на популяризацію мистецтва, такі як “Ukraine WOW” або онлайн-архіви сучасного мистецтва. Вони поєднують елементи мультимедійності, інтерактивності та освітнього контенту, формуючи новий формат культурної комунікації.

Діджиталізація також відіграє ключову роль у популяризації мистецтва. Соціальні мережі, онлайн-платформи та мультимедійні ресурси формують нові форми культурної комунікації. Як зазначає Л. Сміт, культурна спадщина в цифрову епоху набуває динамічного характеру взаємодії [4, с. 83].

Попри значні переваги, діджиталізація супроводжується рядом викликів, серед яких технічні обмеження, фінансові труднощі та питання авторського права. Водночас перспективи розвитку цієї сфери залишаються надзвичайно широкими. Перспективи діджиталізації є надзвичайно широкими. Вона сприяє інтеграції культурної спадщини у глобальний простір, розвитку креативних індустрій та формуванню нових форм культурної комунікації. У майбутньому можна очікувати ще більш тісної інтеграції технологій штучного інтелекту, big data та метавесесвітів у сферу мистецтва.

Отже, діджиталізація мистецтва є важливим інструментом збереження культурної спадщини, що поєднує технологічні інновації та соціокультурні трансформації. Вона відкриває нові можливості для

доступу, дослідження та популяризації мистецтва, формуючи сучасний культурний простір.

### **Література:**

1. Борисенко В. Й. *Культурна спадщина України: збереження та розвиток*. Київ : Наукова думка, 2020. 256 с.
2. UNESCO. *Digital Heritage and Preservation*. Paris : UNESCO Publishing, 2021. 134 p.
3. Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge : MIT Press, 2001. 354 p.
4. Smith L. *Uses of Heritage*. London: Routledge, 2006. 351 p.
5. Kallinikos J., Aaltonen A. Digital Innovation in Cultural Heritage. *Journal of Cultural Economics*. Vol. 46. 2022. P. 101–120.
6. Міністерство культури та інформаційної політики України. *Цифровізація культурної спадщини*. Київ, 2023. 78 с.
7. Google Arts & Culture. *Digitizing Art Collections*. 2022. 95 p.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-36>

## **МИСТЕЦТВО В ЦИФРОВУ ЕПОХУ: ВИКЛИКИ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА НОВІ МОЖЛИВОСТІ**

**Крисюк В. В.**

*асистент на кафедрі дизайну*

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

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується активним входженням у цифрові технології та й у всі сфери життя, що формує нову культурну реальність. У цих умовах мистецтво перестає бути виключно матеріальною формою збереження культурного досвіду та поступово інтегрується у цифровий простір. Така трансформація зумовлює необхідність переосмислення механізмів збереження мистецьких об'єктів і способів їх представлення аудиторії [1, с. 170]. Особливої уваги це питання набуває в ситуаціях, коли культурна спадщина зазнає реальних загроз, що актуалізує пошук альтернативних, більш стійких форм її збереження [3,с.41]. Це актуалізує можливість цифрових технологій як засоби збереження мистецтва та розширення його доступності [2, с. 47].

**Мета** полягає у виявленні функціонування мистецтва в цифрову епоху, а саме в аспекті викликів його збереження та нових можливостей поширення.

**Основний вклад.** Мистецтво в цифрову епоху доцільно розглядати крізь призму цифрової трансформації. У цьому середовищі мистецький твір набуває нових форм, функціонування та сприйняття. Відтак йдеться не просто про копіювання, а про створення альтернативного способу буття культурного об'єкта [2, с. 52].

У контексті збереження мистецтва діджиталізація виконує компенсаторну функцію. Вона дозволяє зафіксувати об'єкти культури незалежно від фізичного стану чи місця перебування. Це особливо важливо для творів, які є вразливими до часу, умов зберігання або зовнішніх загроз [3, с. 43]. Цифрові архіви у цьому випадку виступають своєрідною формою культурної пам'яті, яка не прив'язана до матеріального носія і забезпечує довготривале забезпечення інформації та створює основу в подальшому для практик і досліджень [3, с. 45].

Водночас слід наголосити, що цифрова копія не є повноцінною заміною оригіналу. Вона не відтворює тактильних, просторових, і частково емоційних характеристик твору. Однак її значення полягає в іншому – у можливості збереження змісту, форми та візуальної структури об'єкта, що забезпечує його подальше вивчення та інтерпретацію [2, с. 55].

Окремого розгляду потребує популяризаційний потенціал діджиталізації. Крім того цифровізація сприяє подоланню просторових і соціальних бар'єрів. Доступ до мистецьких ресурсів більше не обмежується географічними розташування або рівнем матеріальних можливостей. Це в свою чергу розширює аудиторію та сприяє інтеграції національного мистецтва у світовий культурний контекст.

Завдяки цифровим технологіям мистецтво виходить за межі традиційних інституцій, онлайн-галереям та віртуальним музеям стає доступніший для широкої аудиторії та є частиною відкритого інформаційного простору [4, с. 113]. Це змінює логіку взаємодії глядача з мистецьким твором від пасивного споглядання до активної взаємодії і сприяє формуванню нових моделей взаємодії з культурними об'єктами та підвищує інтерес до мистецької спадщини. Віртуальні експозиції інтерактивні платформи та мультимедійні формати створюють нові сценарії сприйняття у яких користувач виступає не лише спостерігачем а й учасником культурного процесу [4, с. 115].

Разом із тим, варто врахувати що діджиталізація спонукає до нових викликів. Серед них – проблема автентичності цифрових копій, питання збереження цифрових даних у довгостроковій перспективі, а також необхідність правового регулювання доступу та використання мистецького контенту, необхідність захисту авторських прав та ризики втрати цифрових даних [2, с. 60]. Окрім цього існує ризик поверхневого сприйняття мистецтва в умовах надлишку інформації коли глибина осмислення поступається швидкості перегляду [1, с. 173].

У сфері мистецької освіти цифрові технології виконують роль каталізатора змін. Вони не лише розширюють навчальні можливості

але формують новий тип мислення орієнтований на поєднання традиційних художніх навичок із цифровими інструментами. Це особливо є важливим для підготовки сучасних фахівців у галузі дизайну.

**Висновки.** Отже, мистецтво в цифрову епоху розвивається в умовах поєднання традиційних та інноваційних підходів. Цифрові технології не лише відкривають нові можливості для збереження культурної спадщини, та розширюють способи їх поширення. Мистецтво постає як багатовекторний процес, що виходить за межі простого технічного відтворення культурних об'єктів. Діджиталізація забезпечує нові методи трансляції та формування творчого мислення, створюючи сучасне, динамічне, культурне середовище [3, с. 46].

Попри наявність певних обмежень, цифрові технології відкривають значні перспективи для розвитку мистецтва розширення його аудиторії та збереження культурного надбання. У цьому контексті цифровізацію доцільно розглядати як обов'язкову складову частину сучасної культурної та мистецької практики [2, с. 62].

#### **Література:**

1. Олійник О. М. Культурний простір, комунікація, місто: співвідношення понять. *Культура і мистецтво у сучасному світі*. 2019. Вип. 20. С. 169–177.
2. Бойко О. В. Цифрові технології в культурі та мистецтві. Київ : Ліра-К, 2020. 152.
3. Кравченко І. С. Діджиталізація культурної спадщини: сучасні виклики та перспективи. *Вісник культури і мистецтв*. 2021. № 3. С. 40–48.
4. Петренко Н. Л. Віртуальні музеї як форма популяризації мистецтва. *Мистецвознавчі записки*. 2022. Вип. 41. С. 112–118.

## **ВПРОВАДЖЕННЯ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ РЕСТАВРАЦІЇ САКРАЛЬНИХ ЖИВОПИСНИХ ТВОРІВ В НАВЧАЛЬНИЙ ПРОЦЕС ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

**Шеломанова Ю. М.**

*асистент кафедри образотворчого мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

**Муравець М. В.**

*старший викладач кафедри образотворчого мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки,  
молодший науковий співробітник  
Музей волинської ікони  
м. Луцьк, Україна*

У сучасному світі цифрові технології глибоко вкорінилися у повсякдення. Вони внесли зміни у комунікацію, освіту, медицину, науку, відпочинок. За умови відповідального використання цифрові технології відкривають великі можливості для розвитку людини й суспільства. Досить важливою є їхня роль і у збереженні культурної спадщини. На сьогоднішній день актуальність необхідності збереження унікальних мистецьких об'єктів, які з часом зазнають руйнування під впливом природних, механічних та людських факторів важко переоцінити. Так одним із перспективних напрямів є комп'ютерна реставрація творів мистецтва, зокрема іконопису, живопису та архітектурних пам'яток. Цифровий формат реставрації, в свою чергу, розширює та доповнює можливості класичних процесів.

Комп'ютерна реставрація дає можливість здійснювати віртуальне відновлення пошкоджених елементів без втручання в оригінал пам'ятки, що є особливо важливим для цінних та крихких артефактів. Використання цифрових технологій дозволяє дослідникам аналізувати первісний вигляд твору, моделювати можливі варіанти реконструкції та створювати електронні копії для наукових і освітніх потреб. Таким чином, комп'ютерна реставрація поєднує науку, мистецтво, історію та сучасні інформаційні технології, відкриваючи нові можливості для збереження культурної спадщини.

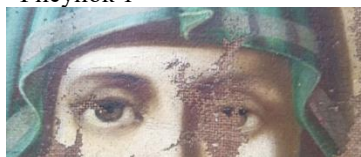
З огляду на актуальність збереження, відновлення, дослідження та популяризації регіонального мистецтвознавчого надбання в навчальний процес було впроваджено всебічне опрацювання матеріалів музею Волинської ікони. До прикладу, одним із практичних завдань ОК «Комп'ютерні технології в мистецтві» на кафедрі образотворчого мистецтва ВНУ імені Лесі Українки було виконання комп'ютерної

реставрації фрагментів сакрального живопису, а саме волинських ікон. Адже дослідження регіональної культурної спадщини сприяє не лише збереженню національної ідентичності, а й формуванню інтересу молодого покоління до історії мистецтва свого краю.

Із запропонованих фотоматеріалів волинських ікон фондів музею, та приватних колекцій, здобувачі освіти обирали фрагмент для відпрацювання навиків комп'ютерної реставрації. У процесі роботи вони здійснювали очищення поверхні від візуальних дефектів, корекцію кольору, цифрове відновлення пошкоджених ділянок ікони шляхом відтворення втрачених елементів. Така діяльність дозволила закріпити знання по роботі із сучасними графічними редакторами та ознайомитися з методами цифрової обробки сакрального мистецтва.

Під час виконання практичного завдання здобувачі освіти вчилися аналізувати композицію, колористику та особливості стилістичних рис волинського іконопису. Робота з музейними фотоматеріалами сприяла формуванню професійних навичок у сфері цифрового мистецтва та реставрації культурної спадщини. На основі раніше здобутих знань з історії образотворчого мистецтва та консультації реставратора крім технічних умінь, здобувачі освіти усвідомлювали важливість збереження мистецьких пам'яток за допомогою сучасних технологій. Завдання такого плану є ефективним способом поєднання традиційного мистецтва та цифрових інновацій, що відкриває нові можливості для дослідження й популяризації культурної спадщини Волині. Для виконання завдання було використано програми Photoshop із застосуванням таких інструментів, як "латка" "штамп" "копіювання виділеного фрагменту" та програми ibisPaint X з інструментами "ласо", "блюр" та "гумка" та програми

Рисунок 1



**Фрагмент ікони «Свята рівноапостольна Марія Магдалина» до комп'ютерної реставрації**



**Фрагмент ікони «Свята рівноапостольна Марія Магдалина» після комп'ютерної реставрації програмою Photoshop**

Рис. 1



**Фрагмент ікони «Свята рівноапостольна Марія Магдалина» до комп'ютерної реставрації**



**Фрагмент ікони «Свята рівноапостольна Марія Магдалина» після комп'ютерної реставрації програмою IbisPaint X**

**Рис. 2**

Безперечними перевагами комп'ютерної реставрації є те, що оригінал не зазнає фізичного втручання; можна створити необхідну кількість варіантів реконструкції твору; легко повернутися до початкового стану; безпечно тестувати реставраційні гіпотези. Такий метод особливо цінний для унікальних музейних експонатів, а також пам'яток мистецтва у поганому стані, наприклад крихких ікон. Для того, щоб під час комп'ютерної реставрації не відійти від оригінальності стилю твору робота має проводитися виключно з урахуванням консультації реставратора.

Порівняльний аналіз було проведено із роботою програм ШІ для комп'ютерної реставрації тих самих фрагментів. В результаті отриманих зображень отримуємо наступні спостереження: підсилена контрастність кольору, кращі результати по відновленню фону ікони, великі фрагменти втраченого фарбового шару, навіть і без деталізації, не відновлюються, деталі портрету втрачають характерні стильові риси, при роботі з фрагментами портрету якість суттєво втрачається. До прикладу, нижче наведено цифрова реставрація з використанням ШІ.



**Фрагмент ікони «Свята рівноапостольна Марія Магдалина» до комп'ютерної реставрації**

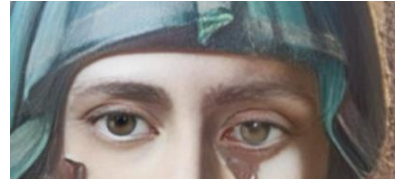


**Фрагмент ікони «Свята рівноапостольна Марія Магдалина» після комп'ютерної реставрації програмою "Gemini"**

**Рис. 3**



**Фрагмент ікони до комп'ютерної реставрації**



**Фрагмент ікони після комп'ютерної реставрації програмою Snapedit**

**Рис. 4**

Комп'ютерна реставрація сакральних живописних творів стає важливим інструментом у збереженні культурної спадщини. Вона дозволяє не лише відновлювати пошкоджені зображення, а й створювати цифрові архіви, наукові реконструкції, музейні експозиції та освітні матеріали. Завдяки сучасним цифровим технологіям і штучному інтелекту реставрація стає точнішою, безпечнішою та доступнішою, допомагаючи зберегти сакральне мистецтво для майбутніх поколінь. Отже висвітлена тема є досить актуальною та потребує подальшого вивчення та впровадження в навчальну практику.

#### **Література:**

1. Шевченко Н. Досвід віртуального відтворення розпису храмових творів сакрального мистецтва з застосуванням цифрових технологій: перспективи історичних реконструкцій в науковій реставрації. *Волинська ікона: дослідження та реставрація* : матеріали XXIX Міжнародної наукової конференції, присвяченої 30-річчю Музею волинської ікони (19–20 жовтня 2023 р.). Вип. 29. Луцьк, 2023 р. С. 71–75.
2. Велінець, Ю. І., Погрібний А. О. Сучасні наукові дослідження та реставрація ікон волинського прибузжя. *Культурологічний альманах*. 2023. Вип. 3. С. 31–39. <https://doi.org/10.31392/cult.alm.2023.3.4>
3. Віртуальна реставрація: у музеї в Рівному працюють над 3D-форматом ікон XIII–XX століть. Район. Історія. 28 серп. 2023. URL: [history.raion.in.ua](http://history.raion.in.ua) (дата звернення: 13.05.2026).
4. Хребтенко М. Дослідження та реставрація ікони «Богородиця з немовлям» з НМНАПУ як приклад «віртуального» розкриття пам'ятки зі складною стратиграфією. Українська академія мистецтва. 2017. URL: [academia.edu](http://academia.edu) (дата звернення: 13.05.2026).
5. Берлач О. П., Шеломанова Ю. М. Сучасні візуальні практики у комп'ютерній векторній анімації. Український мистецтвознавчий дискурс. 2026. Вип. 1. С. 17–24. <https://doi.org/10.32782/uad.2026.1.2>

# ІННОВАЦІЇ У МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-38>

## АРТТЕРАПІЯ ЧЕРЕЗ НАРОДНІ МИСТЕЦЬКІ ТЕХНІКИ ЯК ШЛЯХ ДО ПСИХОЛОГІЧНОГО СЦІЛЕННЯ

**Адамян Г. Р.**

*арт-терапевт, майстер петриківського розпису  
Дніпропетровська обласна бібліотека для дітей  
м. Дніпро, Україна*

Повномасштабна війна росії проти України створила зовсім нові, незвичні умови існування для української спільноти. Українським громадянам знадобилися великі сили для збереження ментального здоров'я нації. Особливо тій групі населення, яка пройшла крізь пекло війни та стала безпосередніми учасниками воєнних подій: внутрішньо переміщеним особам, пораненим бійцям ЗСУ, дітям, які через воєнні дії втратили родину чи здоров'я. Щоб витримати і не зламатися під час війни, ми звертаємося до мистецтва, і особливо образотворчого мистецтва, яке має велику цілювальну дію. Зважаючи на все це, виникла потреба в арттерапії, яка розрахована саме на ветеранів ЗСУ, які проходять лікування в медичних закладах Дніпра, а також для тимчасово переміщених осіб, дітей, які втратили батьків під час бойових дій. В умовах постійної військової агресії роботу зі зміцнення ментального здоров'я населення беруть на себе культурні установи, хаби та особливо бібліотечна структура, яка в наш час виконує функцію відкритого простору. Працівники, які мають навички та художню освіту, а особливо майстри петриківського та самчиківського розписів, беруть на себе завдання арттерапевтів у роботі з відвідувачами таких просторів, а також працюють на виїзних майстеркласах у лікувальних закладах прифронтових міст.

Якщо ми звернемося до теорії "колективного підсвідомого" Карла Юнга та його образів-архетипів, глибинний прошарок людського мислення, який містить історичний та релігійний досвід предків, і який не пов'язано з особистим досвідом людини, ми отримаємо величезну теоретичну базу, яку зможемо використати в арттерапевтичній роботі з людьми під час війни. [1] Концепція колективного підсвідомого включає спільні думки, уподобання, мотивації, які актуалізуються в культурі, міфології, релігійних формах, у снах. Моріс Хальбвасказав про колективну пам'ять, яка відповідає за зв'язок всієї національної спільноти крізь призму сприйняття світу окремими

соціальними групами, до яких входить сім'я, релігійна спільнота і нація взагалі. З цих окремих груп формується єдність народу [2]. Тобто всі ми, кожен окремо, як особистість, є частиною національної єдиної групи. Це вже історично закладено в нашій підсвідомій колективній сутності. І кожен з нас несе в собі та зберігає для нащадків пам'ять поколінь. Ганс-Георг Гадамер вважав мистецтво засобом розуміння та пізнання світу та істини, що виходить за межі суб'єктивного естетичного переживання [3]. Особливого значення у цьому контексті набуває петриківський розпис як один із найяскравіших феноменів українського народного мистецтва. Його характерні образи – квіти, рослинні орнаменти, птахи – мають глибоке символічне навантаження та пов'язані з уявленнями про життєву силу, відродження, гармонію та зв'язок людини з природним і культурним середовищем.

Таким чином, використання петриківського розпису в арттерапевтичній практиці постає не лише як естетична діяльність, але і як ефективний механізм психологічного відновлення, що забезпечує актуалізацію культурної пам'яті, зміцнення ідентичності та мобілізацію внутрішніх ресурсів особистості. Коріння українського народу втілено в мистецькій традиції, зокрема у петриківському та самчиківському розписах. Орнамент, розпис, символ – це не декор, а спосіб глибинного національного мислення українського народу, прадавня національна пам'ять, колективне підсвідоме українського народу, яке тримає в собі думки та відчуття поколінь, національна опора на яку ми маємо спиратися в часи невизначеності й тяжких випробувань. Звертаючись до народного живопису ми відновлюємося та зцілюємося через зв'язок з минулим нашої нації, через дотик до культурних традицій нашого народу.

У сучасних умовах воєнного часу бібліотека трансформується у багатофункціональний соціокультурний простір, що виконує не лише інформаційно-освітню, а й психоемоційну підтримувальну функцію. Особливої актуальності це набуває у роботі з дітьми, внутрішньо переміщеними особами та військовослужбовцями, які потребують безпечного середовища для відновлення психологічної рівноваги. На базі бібліотеки функціонує мистецький клуб «Креатив», діяльність якого спрямована на впровадження арттерапевтичних практик у роботу з різними категоріями відвідувачів. У межах клубу систематично проводяться заняття, що поєднують творчість, комунікацію та елементи психологічного розвантаження. У процесі роботи використовуються різноманітні арттерапевтичні техніки, зокрема малювання, ліплення, паперопластика, а також елементи нейрографіки. Застосування цих методів сприяє активізації творчого потенціалу учасників та створенню умов для невербального вираження емоцій. Особливе місце в діяльності клубу займає використання традиційних форм українського мистецтва, зокрема петриківського розпису. У ході занять

учасники не лише опановують техніку виконання орнаментів, але й залучаються до процесу осмислення культурної спадщини, що сприяє формуванню відчуття причетності до національної культури. Важливим напрямом діяльності є організація творчих занять для дітей, які пережили травматичний досвід. У процесі таких занять було зафіксовано підвищення рівня зацікавленості до творчості, активізацію комунікації та поступове зниження проявів тривожності. Окрему групу становлять заняття з військовослужбовцями, для яких арттерапевтичні практики виконують функцію психологічного розвантаження. Участь у творчій діяльності сприяє тимчасовому зниженню психоемоційного напруження та створенню умов для відновлення внутрішнього ресурсу. Таким чином, практичний досвід діяльності мистецького клубу «Креатив» демонструє ефективність впровадження арттерапевтичних практик у бібліотечному середовищі, як інструменту психоемоційної підтримки, соціалізації та розвитку творчого потенціалу різних категорій населення. Майстри приходять до військових та малюють у техніці петриківського розпису. Як показує досвід, це дуже добре впливає на настрій поранених бійців. Петриківський розпис – автентична техніка, яка зародилася на нашій козацькій землі, має дивовижну підтримувальну силу та міць, силу поколінь. Багато таких арттерапевтичних заходів було проведено з дітьми, котрі постраждали від військової агресії російської федерації. Це ще раз наводить нас на думку, що лікувальні можливості малювання ще не до кінця розкриті й мають бути використані в лікуванні нервових станів більш широко. Особливо це стосується лікування важких психологічних станів, контузій, нервових розладів.

Заняття петриківським розписом можна розглядати як ефективний метод арттерапії. Малювання повторюваних візерунків заспокоює, врівноважує емоційний стан та допомагає людині зануритися у світ гармонії. Традиційні способи – «зернятко», «пир'їнка», «гребінець» – в самих назвах підсвідомо закладено суто українське старовинне сакральне лікувальне тло на якому ми засновуємо арттерапевтичні засади психологічного відновлення. Зняття стресу і тривожності через повтор однотипних рухів мають схожу дію з медитацією. Робота з кольором вмикає в нашому розумі додаткові процеси які теж мають пряму лікувальну дію. Людина поринає у стан «поток» мозок концентрується і вимикає зайві шуми. Робота з формою: ритмічність дії під час нанесення малюнку вимикає більшість емоцій іноді навіть усі поточні тривожні емоції і перемикає мозок в режим повтору одної дії, але дії яка має медитативний ефект. Самовираження через символи – квіти, ягоди, птахи, фігури людей та звірів стають відображенням внутрішнього стану людини, а також напряму пов'язані з українською духовною історією, колективно пам'яттю і через закладений в них сенс занурюють людину в своє підсвідоме і підсвідоме самої української

нації. Відчуття єдності з культурою – торкаючись давньої традиції, людина відчуває опору та коріння.

Практика роботи з пораненими воїнами в шпиталях міста Дніпра показала, воїни, які перенесли чотири контузії з задоволенням малювали і дія таких творчих занять мала дуже сильний лікувальний ефект. Заняття проходили під наглядом лікарів, але без присутності їх в кімнаті для малювання і було помічено міцний лікувальний ефект з великою позитивною дією. Для дітей петриківський розпис стає грою й одночасно тренуванням уважності, кольоросприйняття, розвитком дрібної моторики й також шляхом відновлення після втрат та подій, що руйнує. Під час малювання на заняттях з арттерапії для дітей які втратили батьків, домівку, ВПО, теж було помічено великий лікувальний ефект особливо коли заняття проходять у великих групах дітей. І для дорослих і для дітей це шлях до самозаспокоєння та відновлення внутрішньої рівноваги. Таким чином, петриківський розпис – це не лише мистецтво, а й жива терапія, що лікує кольором, ритмом і символами української землі. В процесі реалізації арт-терапевтичних занять було зафіксовано позитивну динаміку психо-емоційного стану учасників. Зокрема, спостерігалось зниження рівня тривожності, підвищення комунікативної активності та формування більш стабільного емоційного фону. У роботі з дітьми, які пережили травматичні події, відзначено активізацію творчого самовираження та зростання інтересу до мистецької діяльності. У групах військово-службовців участь у творчих заняттях сприяла зниженню психоемоційного напруження та створенню умов для психологічного розвантаження. Застосування традиційних мистецьких технік, зокрема петриківського розпису, продемонструвало додатковий позитивний ефект, пов'язаний з актуалізацією культурної пам'яті та формуванням відчуття внутрішньої опори.

#### **Література:**

1. Jung C. G. The archetypes and the collective unconscious. Princeton : Princeton University Press, 1981. 451 p.
2. Halbwachs M. On collective memory. Chicago : University of Chicago Press, 1992. 244 p.
3. Gadamer H.-G. Truth and method. London : Bloomsbury Academic, 2013. 601 p.

## **ЖІНКИ – ХУДОЖНИЦІ НА ВОЛИНІ. НОВІ ФОРМАТИ ТА ВИКЛИКИ**

**Берянич М. О.**

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

Волинь – край із багатою культурною спадщиною, де мистецтво завжди було важливою частиною духовного життя суспільства. Особливе місце у розвитку художньої культури регіону посідають жінки-художниці, які не лише продовжують традиції народного та професійного мистецтва, а й активно формують нові творчі тенденції. У сучасному світі мистецтво постійно змінюється під впливом цифрових технологій, глобалізації та соціальних процесів, тому жінки-художниці Волині стикаються з новими викликами та можливостями. Вони працюють у різних жанрах – живописі, графіці, декоративно-прикладному мистецтві, фотографії, цифровому мистецтві, перформансі – і водночас прагнуть зберегти національну ідентичність та культурні традиції.

Коли говорять про сучасне мистецтво Волині, часто згадують виставки, галереї чи мистецькі проекти. Проте за кожною картиною стоїть людина зі своїм внутрішнім світом, переживаннями та особливим способом бачити реальність. Саме тому творчість волинських художниць сьогодні – це не лише про естетику. Це про пам'ять, війну, жіночий досвід, внутрішню свободу та бажання зберегти себе у світі постійних змін. Особливо цікаво спостерігати за тим, як художниці Волині поєднують традиційне мистецтво із сучасними форматами та новими формами діалогу з глядачем.

Однією з таких мисткинь є Оксана Цюп'яшук – художниця, яка вже понад двадцять років поєднує творчість і викладання. Вона керує гуртком «Чарівний пензлик» в Ковелі, що на Волині, навчає дітей мистецтва та переконана, що живопис схожий на поезію. Її слова про те, що малювати – це як писати вірші, дуже точно передають характер її творчості. У роботах художниці відчувається ніжність, спокій та уважність до краси звичайних речей. Вона працює у різних техніках – акриловому та олійному живописі, графіці, батіку, писанкарстві, настінному розписі. Саме така багатогранність є характерною рисою сучасних художниць, які не бояться експериментувати та виходити за межі одного жанру [1].

Зовсім інший художній світ відкриває Олена Бурдаш. Її творчість наповнена філософськими роздумами про людину, природу та внутрішню гармонію. Художниця цікавиться буддизмом, медитацією,

символікою та психологією, а її картини нагадують окремий простір фантазії, де поєднуються квіти, птахи, людські постаті та яскраві кольори. Особливо цінним є те, що Олена Бурдаш не боїться говорити про складні речі просто і щиро. У світі, де людина часто губиться серед інформаційного шуму та тривоги, її мистецтво стає простором тиші й внутрішнього діалогу [2].

Глибоким емоційним звучанням вирізняється і творчість Оксани Ядчук-Мачинської. Її виставка «На небесах. На землі. Між» стала не просто мистецькою подією, а своєрідною історією життя художниці, розказаною через картини. За понад тридцять років творчої праці мисткиня створила сотні робіт, у яких поєднуються духовність, символізм та особисті переживання. В умовах війни її мистецтво набуло особливої емоційної сили. Фраза художниці про те, що війна «розвалила храм душі», звучить як узагальнення стану багатьох українців сьогодні. Проте саме творчість допомагає відновити цей внутрішній світ і знайти опору навіть у часи втрат та невизначеності [3].

Серед молодого покоління волинських мисткинь особливо цікавою є Ірина Зиза. У своїй творчості художниця пройшла різні етапи пошуків, однак поступово зосередилася на міському та пейзажному живописі. Важливим джерелом натхнення для неї стали подорожі різними країнами світу, які вона фіксує у фотографіях і згодом переосмислює у живописних роботах. У картинах Ірини Зизи поєднуються реальні враження та емоційна інтерпретація побаченого, що надає її творчості особистісного та ліричного характеру [4].

Таким чином, мисткиня репрезентує новий тип художниці Волині – мобільної, відкритої до світу та орієнтованої на міжкультурний досвід, який стає основою для сучасного мистецтва [4].

Не менш важливою постаттю у мистецькому середовищі Волині є Леся Мартинюк – художниця, педагогиня та народна майстриня-писанкарка з міста Володимира. Її творчість поєднує традиційне українське мистецтво з сучасними ідеями. Вона працює у техніці воскового писанкарства, досліджує регіональні орнаменти та зберігає народну символіку, актуалізуючи її в сучасності [5].

Важливою складовою її діяльності є педагогічна робота: мисткиня навчає молодь образотворчого мистецтва, організовує виставки та підтримує розвиток нових поколінь художників. Разом із Оксаною Білик вона заснувала студію «Писанки княжого граду», що сприяє збереженню традиційного мистецтва [5].

Образ мисткині набув символічного значення далеко за межами регіону: її фотографія стала основою обкладинки пісні «Stefania» гурту Kalush Orchestra, що перемогла на Євробаченні 2022. Це підкреслило її як візуальне уособлення української жіночності, материнства та культурної ідентичності [5].

Поруч із мисткинями, що поєднують традицію та педагогічну діяльність, на Волині активно заявляє про себе нове покоління

художниць. Серед них – Катерина Ганейчук, Світлана Костукевич, Ольга Кучма, Лілія Стельмах, Тетяна Мялковська та Тетяна Ядчук-Богомазова, які представляють сучасні підходи до мистецтва. Вони дедалі частіше працюють у форматі виставкових проєктів, творчих лабораторій і мистецьких резиденцій, де важливим стає не лише результат, а й сам процес взаємодії та обміну досвідом. Показовим прикладом таких ініціатив є резиденція «Коло» у Луцькій галереї мистецтв, яку учасники «10-ї платформи» завершили підсумковою зустріччю-спілкуванням [6].

Проте разом із новими можливостями виникають і нові виклики. Сучасна художниця змушена бути не лише митцем, а й менеджером власної творчості: організовувати виставки, вести соціальні мережі, шукати фінансування та постійно взаємодіяти з аудиторією. Особливо складно це робити в умовах війни та суспільної нестабільності. Але саме в такі часи мистецтво стає особливо важливим. Воно допомагає говорити про те, що інколи неможливо висловити словами – про біль, пам'ять, втрату та надію.

Отже, жінки-художниці Волині сьогодні формують нове обличчя сучасного українського мистецтва. Їхня творчість – різна за стилем і настроєм, але об'єднана щирістю та глибоким відчуттям часу, у якому вони живуть. Водночас приймають нові виклики сучасності, адаптуються до складних умов сьогодення, шукають нові способи взаємодії з глядачем.

У роботах мисткинь можна побачити не лише красу, а й історію сучасної України – тривожну, складну, але живу, дивовижну й незламну.

### Література:

1. Цюп'яшук О. Восьмеро сучасних митців, якими пишається Ковель. *Район. Ковель*. 2021. URL: <https://kowel.rayon.in.ua/topics/387976-vosmero-suchasnih-mittsiv-iakimi-pishaetsia-kovel> (дата звернення: 12.05.2026).
2. Бурдаш О. Про обмеження і відновлення: діалоги з волинською художницею в Галереї мистецтв / розмовляла О. Куліш. *Волинські новини*. 2024. URL: <https://www.volynnews.com/news/society/olena-burdash-pro-obmezhenia-i-vidnovlennia-dialohy-z-volynskoiu-khudozhnytseiu-v-halereyi-mystetstv/> (дата звернення: 12.05.2026).
3. На небесах, на землі, між: ретроспектива волинської художниці Оксани Ядчук-Мачинської в галереї Спільки. *Волинські новини*. 2024. URL: <https://www.volynnews.com/news/all/na-nebesakh-na-zemli-mizh-retrospektyva-volynskoyi-khudozhnytsi-oksany-yadchuk-machynskoyi-v-halereyi-spilky/> (дата звернення: 12.05.2026).
4. Куліш О. Волинська художниця-мандрівниця Ірина Зиза: «Мене надихають нові міста». *Волинські новини*. 2024. URL: <https://www.volynnews.com/news/all/volynska-khudozhnytsia->

mandrivnytsia-iryna-zyza-mene-nadykhaiut-novi-mist/ (дата звернення: 12.05.2026).

5. Мартинюк Л. *Володимир: офіційний туристичний сайт*. URL: <https://volodymyr.travel/vydatni-osobystosti/> (дата звернення: 12.05.2026).

6. Художники «10-ї платформи» завершили творчу резиденцію «Коло» спілкуванням в луцькій Галереї мистецтв. *Район. Культура*. 2024. URL: <https://kultura.rayon.in.ua/news/853525-khudozhniki-10-platformi-zavershili-tvorchu-rezidentsiyu-kolo-splkuvannyam-v-lutskiy-galerei-mistetstv> (дата звернення: 12.05.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-40>

## **ІННОВАЦІЙНІ КОНЦЕПЦІЇ ОРГАНІЗАЦІЇ ПРОСТОРУ СУПЕРМАРКЕТІВ: ДИЗАЙНЕРСЬКИЙ АСПЕКТ**

**Білецький О. М.**

*аспірант кафедри дизайну*

*Луцький національний технічний університет*

**Скляренко Н. В.**

*доктор мистецтвознавства, професор,*

*в.о. зав. кафедри дизайну*

*Луцький національний технічний університет*

*м. Луцьк, Україна*

Сучасний супермаркет перестав бути виключно місцем реалізації товарів і поступово трансформувався у багатофункціональне середовище, що поєднує торговельні, сервісні, візуально-комунікаційні та цифрові функції. Зміни у споживчій поведінці, розвиток цифрових технологій, поширення автоматизації та зростання конкуренції між торговельними мережами зумовили необхідність переосмислення традиційних підходів до організації торговельного простору. У цих умовах особливого значення набуває дизайн як засіб формування комфортного, функціонального та технологічно інтегрованого середовища.

Теоретичне підґрунтя дослідження складають праці у сфері дизайну та модернізації просторового середовища [3], цифрових технологій у ритейлі та його модернізації [2], дослідження впливу атмосферних характеристик торговельного простору на поведінку покупців [4], омніканальних моделей торгівлі та персоналізації користувачького досвіду [5], а також прогнозування тенденцій розвитку сучасного ритейлу [1] як інструменту системної трансформації простору та

користувацького досвіду. Сучасний дизайн охоплює не лише візуальні рішення, а й організацію сервісів, цифрової взаємодії, навігації та функціональної структури простору. Такий підхід дозволяє розглядати супермаркет як адаптивну систему, у межах якої просторові рішення впливають на сценарії поведінки покупців, ефективність навігації та якість взаємодії з торговельним середовищем [3].

Мета дослідження полягає в аналізі інноваційних підходів до організації простору сучасних супермаркетів у контексті дизайну.

Важливим напрямом розвитку сучасного супермаркету є впровадження *концепції цифровізації*. У дослідженнях підкреслюється роль цифрових технологій у трансформації торговельного середовища [1; 5]. Інтеграція цифрових сервісів у фізичний магазин забезпечує новий рівень взаємодії між покупцем і простором. До таких рішень належать інтерактивні екрани, цифрові інформаційні панелі, електронні цінники, каси самообслуговування, роботизовані системи контролю полиць та розумні візки [2] (табл. 1:1-2).

Використання розумних візків є одним із найбільш показових прикладів технологічної інтеграції у простір супермаркету, що поєднує в собі функції сканування товарів, навігації, персоналізованих рекомендацій і контролю бюджету покупок. Їх упровадження змінює логіку просторової організації магазину, оскільки зменшується потреба у традиційних касових зонах, а натомість формуються безкасові зони.

*Персоналізація* є важливим складником сучасного торговельного простору, орієнтованого на індивідуальні потреби покупця. Реалізується через мобільні застосунки, програми лояльності, бонусні та накопичувальні картки, персоналізовані акційні пропозиції, знижки на основі історії покупок, а також навігаційні сервіси. Аналіз поведінкових патернів і попередніх замовлень дає змогу формувати індивідуальні рекомендації товарів та оптимізувати користувацький маршрут у межах магазину, підвищуючи комфорт і ефективність процесу покупки [2; 5] (табл. 1:3-5).

Третім важливим аспектом виступає *омніканальність*, що забезпечує інтеграцію фізичного та цифрового форматів торгівлі в єдину систему взаємодії з клієнтом. Споживач очікує безперервного користувацького досвіду незалежно від каналу здійснення покупки, що зумовлює трансформацію просторової структури супермаркету [5].

Це реалізується через створення зон видачі онлайн-замовлень, пунктів самовивозу, мобільних застосунків для навігації, доступ до персоналізованих пропозицій та систем лояльності. Слід зазначити, що ефективна організація такого середовища потребує ергономізації простору, яка охоплює функціональне зонування, оптимізацію потоків відвідувачів, використання модульного обладнання та адаптивних планувальних рішень [4] (табл. 1:6-7).

Таблиця 1

## Інноваційні концепції організації простору супермаркетів

Інноваційна концепція	Приклади
Цифровізація	<div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div> <p style="text-align: center;">1 – Machsanei Hashuk, Ізраїль, 2021; 2 – «Клас», Україна, 2018</p>
Персоналізація	<div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 10px;">   </div> <p style="text-align: center;">3-4 – Сільпо, Україна, 2018; 5 – АТБ, Україна, 2018</p>
Оmnіканальність	<div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div> <p style="text-align: center;">6 – Сільпо, Україна, 2025; 7 – Rozetka, Україна, 2020</p>
Сталий дизайн	<div style="display: flex; justify-content: space-around;">   </div> <p style="text-align: center;">8 – EUROSPAR, Україна, 2023; 9 – Bonus, Молдова, 2022</p>

Окремої уваги заслуговує вплив середовищних характеристик та принципів сталого дизайну на формування сучасного супермаркету. *Сталий дизайн* орієнтований на використання енергоефективного освітлення, перероблених матеріалів, озеленення та біофільних рішень, що сприяє зниженню екологічного навантаження та підвищенню якості торговельного середовища [1]. Водночас дослідження доводять, що атмосферні фактори як освітлення, колористика, музичний супровід, запахи та температурний режим впливають на поведінку споживачів, тривалість їх перебування в магазині та готовність до здійснення покупок [4]. У сучасному дизайні супермаркетів ці елементи використовуються як інструменти просторового зонування та навігації: тепле освітлення формує комфортні зони для свіжих продуктів, холодне – підкреслює функціональні або касові ділянки, а кольорові рішення та організація проходів допомагають структурувати простір і полегшують орієнтацію покупців (табл. 1:8-9).

Отже, інноваційна організація простору супермаркету базується на інтеграції дизайну, цифрових технологій, персоналізації, омніканальності та принципів сталого розвитку. Сучасний супермаркет постає як гібридний простір, у якому дизайн виконує стратегічну функцію організації взаємодії між людиною, технологіями та комерційним середовищем. Перспективним напрямом подальших досліджень є поглиблене вивчення ролі дизайну як інструменту адаптації торговельних просторів до змінних поведінкових моделей споживачів і швидкого розвитку цифрових технологій.

### **Література:**

1. Grewal D., Roggeveen A. L., Nordfält J. The Future of Retailing. *Journal of Retailing*. Vol. 93, Issue 1. 2017. P. 1–6. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jretai.2016.12.008>
2. Pantano E., Timmermans H. What is Smart for Retailing? *Procedia Environmental Sciences*. 2014. Vol. 22. P. 101–107. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.proenv.2014.11.010>
3. Sotamaa Y. The Impact of Design on the Modernization of Finland. *She Ji: The Journal of Design, Economics, and Innovation*. 2026. Vol. 12, Issue 1. P. 107–128. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.sheji.2026.02.005>
4. Turley L.W., Milliman Ronald E. Atmospheric Effects on Shopping Behavior: A Review of the Experimental Evidence. *Journal of Business Research*. Vol. 49, Issue 2. 2000. P. 193–211. DOI: [https://doi.org/10.1016/S0148-2963\(99\)00010-7](https://doi.org/10.1016/S0148-2963(99)00010-7)
5. Verhoef P. C., Kannan P. K., Inman J. J. From multi-channel retailing to omnichannel retailing. *Journal of Retailing*. 2015. Vol. 91, Issue 2. P. 174–181. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.jretai.2015.02.005>

## МЕТОДИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ УЧНІВ У РОБОТІ НАД ШКІЛЬНИМ ПІСЕННИМ РЕПЕРТУАРОМ

**Бовканюк П. О.**

*викладач баяна, циклова комісія народних інструментів  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний інститут»  
Волинської обласної ради  
м. Луцьк, Україна*

Музична освіта в системі загальної середньої освіти є важливим засобом формування естетичної культури та творчого потенціалу особистості. Вона представлена у всіх циклах початкової школи та спрямована на розвиток емоційної сфери, музичного слуху, виконавських навичок і художнього мислення.

У сучасній педагогіці художнє мислення розглядається як здатність учня сприймати музичний твір у єдності емоційного змісту, художнього образу та засобів музичної виразності. Саме шкільний пісенний репертуар є найбільш доступним і ефективним інструментом формування цієї здатності, оскільки поєднує музику, слово, рух і емоційне переживання.

Художнє мислення у музичній педагогіці базується на таких компонентах: емоційно-ціннісний (переживання музики); когнітивний (усвідомлення структури та змісту твору); інтерпретаційний (створення власного виконавського образу); творчий (імпровізація, варіювання, художнє осмислення) [2].

Розвиток цих компонентів відбувається через систематичну вокально-хорову діяльність, слухання музики та аналіз художніх засобів виразності.

Шкільна пісня виконує одночасно навчальну, виховну та розвивальну функції. Вона: доступна для сприйняття дітьми різного віку; має яскравий емоційний та образний зміст; поєднує поетичний текст і музичну інтонацію; сприяє формуванню колективного музичного досвіду [1].

Важливим є добір репертуару з урахуванням вікових можливостей, вокального діапазону дітей, художньої цінності та педагогічної доцільності.

У процесі роботи над пісенним репертуаром доцільно використовувати комплекс взаємопов'язаних методів:

- **інтонаційно-слуховий підхід** (розвиток слухового контролю через повторення і наслідування);
- **емоційно-образний підхід** (усвідомлення художнього змісту через почуття);

– **структурно-аналітичний підхід** (аналіз форми, фразування, ритму);

– **творчо-інтерпретаційний підхід** (створення власного виконавського бачення);

– **діяльнісний підхід** (активна участь у співі, русі, грі на інструментах) [3].

Важливою умовою ефективного розвитку художнього мислення є поетапність роботи з піснею:

– первинне слухання та емоційне сприйняття;

– розбір тексту і музичного образу; розучування фрагментами; об'єднання частин у цілісний твір; художнє виконання та інтерпретація [4].

Метод фрагментарного навчання (А–В–С–D) дозволяє поступово формувати музичну пам'ять, увагу та здатність до структурного мислення.

Слухання музики виконує подвійну функцію: розвиток музичних здібностей (ладове, ритмічне, інтонаційне відчуття); формування уявлень про стилі, жанри та історичні епохи [3].

Систематичне слухання різнохарактерних творів сприяє розширенню музичного кругозору та формує здатність до порівняння і аналізу.

Таблиця 1

**Методи розвитку художнього мислення учнів  
у роботі над шкільним пісенним репертуаром**

№	Метод	Зміст реалізації	Психолого-педагогічний ефект
1	Емоційно-образне слухання	Аналіз настрою, характеру, художнього змісту пісні	Розвиток емоційної чутливості та емпатії
2	Фрагментарне розучування	Поділ пісні на логічні частини (фрази, куплети)	Формування музичної пам'яті та структурного мислення
3	Метод наслідування	Повторення за вчителем, вокальне «дзеркало»	Розвиток інтонаційного слуху
4	Діалогічне навчання	Чергування виконання між учителем і учнями	Формування слухового контролю та взаємодії
5	Рухово-ритмічна діяльність	Жести, плескання, пластичні рухи	Узгодження руху, ритму та емоції
6	Інструментальне супроводження	Використання простих інструментів	Поглиблення відчуття гармонії та ритму
7	Поліфонічні вправи (канон, ostinato)	Розподіл партій між групами	Розвиток багатоканального слухання
8	Інтерпретаційний метод	Варіювання динаміки, темпу, характеру	Формування творчого мислення
9	Рефлексивний метод	Обговорення виконання після співу	Усвідомлення власного художнього досвіду

Таким чином, розвиток художнього мислення учнів у процесі роботи над шкільним пісенним репертуаром є складним багаторівневим процесом, що поєднує емоційне переживання, аналітичне осмислення та творчу інтерпретацію музичного матеріалу.

Ефективність цього процесу забезпечується використанням комплексної системи методів, які активізують слухову увагу, музичну пам'ять, уяву та здатність до художнього узагальнення.

#### **Література:**

1. Кишакевич С., Стець Г., Дитячі пісні у шкільному музичному вихованні : навчально-методичний посібник. Трускавець : Пляда. 2026. 64 с.
2. Прокопчук В. Європейський досвід професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. 2020. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-37-2.2.13>
3. Совік, Т. Технології використання пісенного шкільного репертуару в музичній анімаційній діяльності. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*, 2026.(222). С. 174–178.
4. Федорець М. Загальна музична освіта України: розвиток в умовах інтеграції до європейського культурного простору. *Південно-українські мистецькі студії*. 2022. Вип. 1. С. 21–26.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-42>

### **КОНЦЕПЦІЇ ДИЗАЙНУ КОНВЕРТІВ З ТКАНИНИ**

**Бокій Т. Ф.**

*кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри дизайну*

*Луцький національний технічний університет*

**Марчук К. П.**

*студентка III курсу факультету креативних індустрій,  
маркетингу та комунікацій*

*Луцький національний технічний університет  
м. Луцьк, Україна*

Популяризація екологічності матеріалів та багаторазовості виробів зумовлює пошук нових ідей для дизайну пакування. Використання тканини для конвертів є альтернативою до традиційного паперу. Вони поєднують естетичність, практичність, зручність та довговічність.

Однак, їхній дизайн залишається недостатньо вивченим, зокрема питання формоутворення конверту та застосування оздоблення.

Актуальність даної теми виражається у необхідності висвітлення текстилю як ефективного матеріалу для пакувального дизайну. Використання тканини розширює сприйняття конверту, дозволяє видозмінювати форму, а також комбінувати матеріали та додавати декоративні елементи.

Дослідження текстильного дизайну дедалі частіше говорять про зростання ролі матеріалу та декорування у формоутворенні художнього образу. J. Udale [2] у своїй праці підкреслює, що оздоблювальні техніки, такі як текстурні ефекти, вишивка, нашивки, є не лише декоративними елементами. Вони впливають на тактильне та візуальне сприйняття виробу. О. Gorlatova, М. Bryzghunova [1], акцентують увагу на використанні інноваційних технологій у текстильному дизайні, а також зазначають, що поєднання традиційних та сучасних технік розширюють можливості виробів та стимулюють створення нових ідей та підходів до проектування. І. Яковець, Н. Чугай [3] розглядають текстиль як важливий компонент сучасного дизайну. Він поєднує естетичність, практичність, довговічність, та створює особливий контакт зі споживачем через дотик. Особлива увага приділяється необхідності систематизації підходів до створення текстильних виробів. Автори підкреслюють значення декоративних засобів для формування цілісного художнього образу.

Дані джерела, показують що оздоблення, технології та матеріал є основними чинниками у процесі формоутворення конверту з тканини. Однак це питання залишається недостатньо вивченим.

Цілями роботи є висвітлення концепції формоутворення конвертів з тканини. Обґрунтування роль текстилю як основного матеріалу, а також його декорування, комбінування з іншими матеріалами. Виявити особливості взаємодії текстилю із споживачем через тактильність та створення емоційного зв'язку зі споживачем. Вивчити підходи використання оздоблювальних технік та розробити класифікацію тканинних конвертів за типами формоутворення.

Сучасний дизайн розглядає матеріал не лише як конструктивну основу, а й як засіб формування емоційного та сенсорного досвіду споживача. Властивості тканини – її фактура, пластичність, легкість, еластичність впливають на сприйняття конверту. Вони також формують тактильний контакт і підсилює візуальне враження. Завдяки цим характеристикам тканина створює особливий і персоналізований зв'язок між об'єктом та користувачем.

Підкреслюється актуальність та доцільність поєднання традиційних матеріалів із новітніми технологіями для формування нового образного рішення. Також акцентується увага на важливості використання декоративних елементів у текстильному дизайні. Саме вони формують художньо-образне рішення об'єкту. Із тканинними конвертами це

проявляється у використанні різноманітних оздоблювальних технік – рюшів, нашарувань, тиснень, декоративних швів, поєднання декорів, різних матеріалів, які не лише доповнюють виріб, а й частково визначають форму.

За типом формоутворення тканинні конверти класифікуються на три групи: декоративні, тактильні та комбіновані. Декоративні конверти характеризуються оздоблювальними елементами (рюші, кружево, аплікації), що визначають їхню художню виразність. Тактильні конверти базуються на властивостях самого текстилю – його м'якості, еластичності, фактурі, відчуття на дотик. Такі конверти формують особливий сенсорний досвід взаємодії споживача із виробом. Комбіновані конверти спрямовані на поєднанні тканини з іншими матеріалами, зокрема з папером. Це дозволяє одночасно зберегти конструкцію практичною та не втратити тактильну привабливість.

Застосування тканини у дизайні пакування сприяє формуванню нових ідей для створення конверту, поєднуючи функціональність, тактильну взаємодію та естетику. Тканина виступає основним чинником що створює емоційний зв'язок з споживачем, а різноманітність декоративних та конструктивних рішень, новітніх технологій збільшують спектр дизайнерських можливостей. Текстиль дозволяє переосмислити звичайну форму конверту і створити унікальний арт – об'єкт. Він додає художньої виразності та об'єму конверту.

Таблиця 1

### Принципи дизайну конвертів з тканини



У даній роботі було встановлено, що тканина як матеріал, дає нові можливості та ідеї для дизайну конвертів, поєднуючи функціональні, захисні, естетичні та сенсорні функції. На противагу класичним матеріалам (різні види паперу), текстиль, завдяки своїй м'якості, пластичності та фактурності створює особливий контакт зі споживачем, формуючи емоційний та тактильний зв'язок. Доведено, що оздоблення та декорація відіграють важливу роль не лише як у декоративному плані, а й у процесі формоутворення. Аналіз наукових джерел дозволив класифікувати конверти на три види, опираючись на їхні властивості та спосіб взаємодії з користувачем через сильну візуальну, тактильну або конструктивну взаємодію.

Отже, введення текстилю у дизайн конвертів є перспективним кроком, який відповідає вимогам сучасного ринку, тенденціям, екологічності. Тканина залучає сенсорний дизайн, а також забезпечує розширення художніх та конструктивних рішень.

### **Література:**

1. Gorlatova O., M. Bryzghunova. Innovative materials and techniques in the design of modern textile products. Матеріали II Всеукраїнської конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених, м. Київ, 18 листопада 2021 року. Т. 1. Київ : КНУТД, 2021. С. 163–168. URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/19510> (дата звернення: 12.04.2026).
2. Udale J. Textiles and Fashion: From Fabric Construction to Surface Treatments. Basics Fashion Design. Bloomsbury Academic. 2023.
3. Яковець І., Чугай Н. Український текстиль як невіддільний складник сучасного дизайну: еволюція, перспективи. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2022. № 1. С. 52–58. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2021.1.6> (дата звернення: 12.04.2026).

## ІМПЛІЦИТНІ НАВІГАЦІЙНІ ПІДКАЗКИ ГОРОР-ІГОР

**Бондарук В. А.**

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

**Смикало К. О.**

*PhD з технологій легкої промисловості,  
старша викладачка кафедри дизайну  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

У горор-іграх ключового значення набуває відчуття занурення у ігровий світ. Воно визначає наскільки гравець сприймає атмосферу напруження, небезпеки та невизначеності. Щоб втримати ці відчуття варто приділити увагу не лише візуалу та музичному супроводу, але і цілому середовищу, аби гравець міг відчути себе повноцінним учасником подій. Для жанру горору вкрай важливо зберегти баланс між складністю орієнтування і комфортом проходження. Гравець може втратити інтерес через нечитабельність ігрового простору, що стається досить часто – про це свідчить велика кількість допоміжних посібників з проходженням [1].

У ньому контексті особливої уваги потребують імпліцитні навігаційні підказки, тобто такі елементи середовища, які не подаються у вигляді прямої вказівки, а вбудовані в сам ігровий простір. На відміну від явних засобів орієнтування, як стрілки, мапи чи текстові інструкції, такі підказки працюють природніше, впливаючи на сприйняття гравця через форму, композицію, світло, колір, текстуру, розташування об'єктів та загальну організацію простору (наприклад, освітлення, яке підкреслює потрібний напрям руху або розміщення предметів і візуальні деталі, які підказують, куди потрібно рухатися далі). Це не збиває атмосферу страху яскравими кольорами та дає можливість відчути себе на місці головного героя.

У роботі [2] детально описаний вплив таких підказок на ігри з відкритим всесвітом (ігри-бродилки, RPG). Так, дійсно, у відкритих світах імпліцитні навігаційні підказки допомагають легше зосередитися та ефективніше просуватися. У жанрі горору проблема навігації поєднується ще з необхідністю зберегти ефект жаху й напруги. Різний досвід розробників та користувачів мав одним з наслідків, що певне покоління гравців важко адаптується під запропонований паттерн гри. Так гравці певної вікової категорії не помічають певних видів підказок, які розташовані на периферії. Вивчення таких елементів є актуальним для розуміння того, як дизайн середовища

може впливати одночасно і на орієнтацію, і на емоційне сприйняття гри. Це допоможе знайти баланс в підказках, які будуть легшими для сучасного сприйняття гравців.

Підказки можна умовно поділити на два типи: явні та вбудовані в ігровий світ. Явні підказки подаються у вигляді прямого вказівника, а саме мінікарти, стрілки, маркери завдань, підсвічування об'єктів. Такий тип ідеально підходить для ігор з відкритим світом, Action RPG, шутерів, де геймплей фокусується більше на дії. Натомість імпліцитні підказки є частиною самого ігрового середовища, тобто не є окремим елементом інтерфейсу. Найчастіше використовують освітлення, колірний акцент, геометрію та лінії, архітектуру, тощо. Це чудово допомагає в зануренні та створенні атмосфери в грі, що підходить для жанру горорів, адже саме тут найголовніше тримати гравця в стані напруги. Головна мета таких підказок – змусити гравця думати, що він сам знайшов дорогу, хоча насправді це була робота дизайнера. Але тут починаються труднощі, де потрібно зберегти баланс візуалу й зручності.

Імпліцитні підказки іноді залишаються непоміченими не лише через особливості дизайну, а й через різний досвід самих користувачів. Надто “тонкі” підказки можуть бути проблемою для сучасних гравців, що звикли до прямої навігації та менш уважно аналізують середовище. Також, через особливість жанру, увага гравця під час напружених сцен фокусується в центрі екрану, тому деталі розміщені на периферії часто ігноруються.

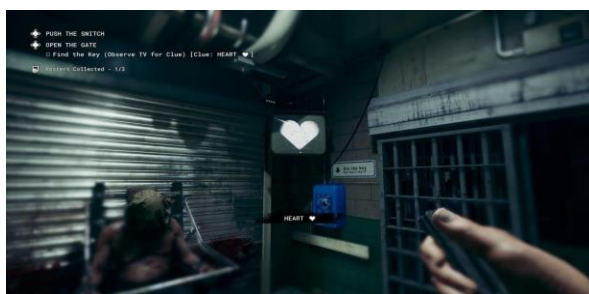


Рис. 1. Скрін проходження рівня “Kill The Snitch”

На прикладі гри The Outlast Trials можливо проаналізувати ситуацію, де багато людей не приділяли увагу елементу, що висів вгорі праворуч (рис. 1). Ця проблема виникала і в молодих гравців, і в досвідчених, що підкреслює наявність труднощів з елементами з краю. Під час переслідування ситуація загострюється і часу на аналіз мало, через це користувач може витратити більше часу на пошук правильного шляху. У наступних рівнях ситуація змінюється (рис. 2),

бо кількість підказок збільшується і навіть в разі чергової біганини у процесі проходження сюжету, шанс їх помітити вищий.



**Рис. 2.** Підказки на рівні “Kill The Snitch”

Гравці різного віку вочевидь “читають” підказки по-різному, адже використовують неоднакові когнітивні стратегії для навігації. У роботі [3] розглянуто два основні способи орієнтування в просторі: алоцентричний та егоцентричний.

У даній роботі до категорії молодих гравців відносяться користувачі у віці 16–30, а старших 30–50 років. Молоді гравці частіше використовують алоцентричний спосіб [3], що ґрунтується на зовнішніх орієнтирах і допомагає створити ментальну карту поєднуючи довкілля. Гравець запам’ятовує розміщення помітних або центральних об’єктів, відмінності в освітленні, кольори, форму приміщень. Старші ж більш схильні до егоцентричної навігації, що, навпаки, базується на особистому маршруті, запам’ятовуванні шляху як послідовність кроків. Для них імпліцитні підказки на рівні очей (світло, колір об’єктів поруч) працюють краще, аніж ландшафтні маяки.



**Рис. 3.** Зображення локації Fun Park (зліва) та її мінімапа (справа)

Рівень, зображений на рисунку 3 зліва, часто викликав труднощі в молодій аудиторії, адже єдиний центральний орієнтир – карусель – не помітно з інших точок локації. Навіть за наявності мінімапи (рис. 3, справа), яка вбудована в середовище, проходження цього випробування займає більше часу, що викликає лише роздратування

через значні втрати часу. Але при тому, молоді гравці, що виростили на сучасних іграх, мають більш “натренований” погляд, що допомагає шукати вихід на основі попереднього досвіду. Тоді як старші більше покладаються на реальну логіку простору [4].

Для ефективного орієнтування в середовищі потрібно поєднувати обидва способи. Якщо алоцентричні ознаки занадто слабкі, грає стає незручною (що сталося з рівнем на рис. 3). Якщо ж навігація занадто пряма й чітка, це порушує саму ідею імпліцитних підказок, зменшує атмосферність і напружена, що так важлива для жанру горору.

Перші горор-ігри не мали явних підказок, як, наприклад, в «Alone in the dark» (1992) або «Resident Evil» (1996), тому гравці старшого віку, маючи досвід проходження з мінімальним рівнем орієнтування, легко проходять сучасні ігри, в яких гравця мало не за руку проводять по локаціям сюжету. Тому для геймдеву стає складним задовольнити користувачів з різним досвідом. Одним із можливих вирішень даної проблеми є дублювання підказок різним способом: явним і прихованим. Такий підхід може бути реалізованим як за рахунок рушія гри, коли обмежується доступ до певних локацій і гравця направляють, або ж за рахунок підказок, прихованих в сюжетному середовищі. Проблема різних когнітивних здібностей поколінь гравців є сьогодні мало дослідженою у сфері геймдеву, тому дане питання потребує більш глибоких досліджень.

### Література:

1. Steam Community. Guide: Open World Navigation and Environmental Storytelling. URL: <https://steamcommunity.com/sharedfiles/filedetails/?id=3612752048> (дата звернення: 13.05.2026).
2. Grau V. *Implicit Wayshowing in Open World Games*: bachelor's thesis. 2025. URL: [https://www.theseus.fi/bitstream/10024/904850/2/Grau\\_Vesna.pdf](https://www.theseus.fi/bitstream/10024/904850/2/Grau_Vesna.pdf) (дата звернення: 13.05.2026).
3. Burles F., Iaria G. The cognitive effects of playing video games with a navigational component. *Telematics and Informatics Reports*. 2023. Vol. 10. Article 100043.
4. Age-related differences in spatial memory and navigation strategies. *Aging, Neuropsychology, and Cognition*. 2024. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13825585.2024.2326244#d1e317> (дата звернення: 13.05.2026).

## **ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У ДИЗАЙНІ ОБКЛАДИНОК МУЗИЧНИХ АЛЬБОМІВ: ТИПОЛОГІЯ ТА ВІЗУАЛЬНА МОВА**

**Вахович В. Р.**

*аспірант кафедри дизайну*

*Луцький національний технічний університет*

**Скляренко Н. В.**

*доктор мистецтвознавства, професор,*

*професор кафедри архітектури та дизайну*

*Луцький національний технічний університет*

*м. Луцьк, Україна*




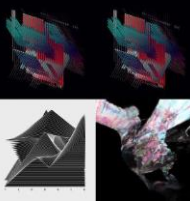

Розвиток генеративного штучного інтелекту суттєво змінив сучасний графічний дизайн, зокрема сферу музичної візуальної айдентики. Обкладинка альбому сьогодні виконує не лише декоративну функцію, а й стає частиною бренду артиста, елементом цифрової комунікації та інструментом маркетингу. Поява генеративних моделей на основі дифузійних моделей, GAN та мультимодального AI дала змогу створювати обкладинки музичних релізів без участі традиційного ілюстратора або фотографа. Це спричинило дискусії щодо естетики, авторства, унікальності та майбутнього професії дизайнера [1].

Сьогодні генеративні інструменти стали популярними завдяки швидкості створення контенту та доступності для користувачів, однак породили проблеми стандартизації стилю, етичних суперечок і втрати індивідуальності в дизайні [4]. У дослідженні Х. Цзоу, В. Чжан, Н. Чжао зазначається, що сучасний графічний дизайн на основі штучного інтелекту характеризується автоматизацією візуального мислення, швидким генеруванням концепцій та трансформацією ролі дизайнера від автора до редактора згенерованого матеріалу [5].

Огляд наведених джерел дозволяє виділити наступні питання, що викликають інтерес та дискусії, зокрема критика комерційного використання AI в музичній індустрії [1], теоретичне осмислення AI-зображень у контексті фотографічності й візуальної достовірності [2], а також аналіз AI як інструмента графічного проектування [4; 5].

Одним із найбільш показових прикладів AI-згенерованої естетики стала хвиля незалежних електронних та експериментальних релізів 2023–2025 років [3], що сформували джерельну базу дослідження. Для них характерні сюрреалістичні композиції, неонове освітлення, псевдо-3D об'єкти та надмірна деталізація. Такі візуальні рішення часто генеруються через Midjourney або Stable Diffusion. За особливостями створення зображень виділено основні типи AI-обкладинок, що представлено у таблиці 1.

## Класифікація AI-обкладинок за способом створення

Тип	Обкладинка
Повністю AI-згенерована обкладинка	 <p>1 Kesha «Delusional» (2024)</p>
Гібридна AI-обкладинка	 <p>2 Andriy Kyrychenko «Maria» (2024) [3]</p>
Обкладинка, розширена за допомогою штучного інтелекту	 <p>3 The Beatles «Abbey Road»</p>
Генеративна обкладинка	 <p>4 Halina Rice «Elision» (2022)</p>
Колаж, склеєний вручну, але за допомогою штучного інтелекту	 <p>5 Archonic Muse «Indeliberate Sonic Visions»</p>

*Повністю AI-згенерована обкладинка* створена виключно генеративною моделлю за текстовим prompt. AI-обкладинки електронної музики, наприклад, створені через генератори на зразок AlbumCoverAI. Вони вирізняються футуристичною стилістикою та світловими ефектами (табл. 1:1). Ці роботи демонструють перевагу AI для швидкого створення креативного контенту, але мають помітні типові артефакти генерації: неприродні форми, повторювані текстури.

*Гібридна AI-обкладинка* сформована на основі поєднання фотографії, типографіки та AI-генерації. Показовим прикладом є “Maria” Андрія Кириченка (табл. 1:2). Обкладинка поєднує людський дизайн та AI-візуалізацію, натхненну творчістю Марії Примаченко [3]. У цьому проєкті AI використовується як інструмент стилізації та розширення візуальної мови культурної спадщини, проте не заміняє художника.

*Обкладинка, розширена за допомогою штучного інтелекту*, представляє собою ілюстрація або фото, створені людиною, але з AI-обробкою (табл. 1:3).

*Генеративна обкладинка* – це візуалізація, створена алгоритмічно на основі музичних параметрів (табл. 1:4). Такі експериментальні AI-обкладинки для гар та trap-релізів, згенеровані через Midjourney та DALL·E. Такі обкладинки орієнтовані на алгоритмічну впізнаваність у стрічці цифрових платформ, характеризуються здатністю до швидкої адаптації до трендів TikTok та Spotify.

*Колаж, склеєний вручну, але за допомогою штучного інтелекту* представляє монтаж із декількох AI-зображень із подальшим ручним редагуванням (табл. 1:5). Такі AI-обкладинки створені на основі аудіоаналізу. У цьому випадку AI стає не лише інструментом генерації зображення, а й системою синестетичного перекладу звуку у візуальну форму.

Важливою тенденцією сучасного AI-дизайну є стандартизація естетики. Багато AI-обкладинок є стилістично подібними та надмірно реалістичними, що спричиняє проблему візуальної одноманітності [1]. Разом з тим AI відкриває нові можливості для музикантів без дизайнерської освіти. Генеративні системи, такі як AlbumCover.art, Fotor AI Album Cover Generator, дозволяють оперативно створювати музичну графіку без значних фінансових витрат.

Таким чином, AI-обкладинки музичних альбомів є важливим феноменом сучасної цифрової культури. Вони демонструють трансформацію ролі дизайнера, появу нових естетичних шаблонів та зміну підходів до створення візуального контенту. Генеративний штучний інтелект не заміняє повністю людську творчість, але стає потужним інструментом для експерименту, автоматизації та швидкого виробництва графічного контенту. Найбільш перспективним напрямом сьогодні є гібридний підхід, у якому III використовується як

допоміжний інструмент, а концептуальне мислення та фінальне художнє рішення залишаються за дизайнером.

### **Література:**

1. Bourton L. *POV: AI-generated album covers prioritise virality over creativity*. It's Nice That. 2024, February 22. URL: <https://www.itsnicethat.com/articles/pov-ai-generated-album-covers-prioritise-virality-over-creativity-220224> (дата звернення: 15.05.2026).

2. Hausken L. Photorealism versus photography: AI-generated depiction in the age of visual disinformation. *Journal of Aesthetics & Culture*. 2024. Vol. 16(1). Article 2340787. DOI: <https://doi.org/10.1080/20004214.2024.2340787>

3. Postrockcafe. ACL 2024 ~ The Year's Best Album Covers. A Closer Listen. 2024, December 9. URL: <https://acloserlisten.com/2024/12/09/acl-2024-the-years-best-album-covers/> (дата звернення: 15.05.2026).

4. Tang Y., Ciancia M., Wang Z., Gao Z. What's Next? Exploring Utilization, Challenges, and Future Directions of AI-Generated Image Tools in Graphic Design. arXiv. 2024. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2406.13436>

5. Zou X., Zhang W., Zhao N. From Fragment to One Piece: A Survey on AI-Driven Graphic Design. arXiv. 2025. DOI: <https://doi.org/10.48550/arXiv.2503.18641>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-45>

## **КРЕАТИВНІ ІНДУСТРІЇ В КОНТЕКСТІ СТАЛОГО РОЗВИТКУ: ОСВІТНІЙ АСПЕКТ**

**Вовк А. А.**

*аспірантка, асистентка кафедри дизайну*

*Український Державний Університет імені Михайла Драгоманова  
м. Київ, Україна*

Креативні індустрії є важливим інструментом у створенні сприятливих умов для розвитку суспільства, створення доданої вартості та робочих місць. Креативні індустрії охоплюють широкий спектр секторів, які є невід'ємною складовою у розвитку економіки, культури. Серед них: мистецтво, дизайн, архітектура, виробництво мультимедійних продуктів, музеї та багато іншого. Окрім традиційних сфер діяльності креативні індустрії охоплюють наукові дослідження, освіту, туризм та інжиніринг. Усі ці види діяльності знаходяться на перетині між мистецтвом, бізнесом і технологічними інноваціями, що дає можливість прогресивно здійснювати розвиток країн в рамках стійкої

економіки. Усе це сприяє створенню нових стартапів, удосконалює існуючі проекти, допомагає впровадженню нових методів в освіті та веденні бізнесу. Завдяки цьому креативні галузі є досить привабливими для інвесторів як приватного так і державного секторів.

Метою креативних індустрій є розвиток культурного та творчого потенціалу суспільства, збереження культурної спадщини, шляхом вироблення нової продукції, що відповідає сучасним вимогам ринку.

Інтелектуальна власність є ключовим чинником для економічного зростання. Впровадження цифрових технологій, активний розвиток підприємств в епоху Індустрії 4.0, підвищення ролі науки є головними аспектами для ефективного розвитку цифрової економіки. [1] Все це є гарним підґрунтям у досягненні цілей сталого розвитку, які затвердили у вересні 2015 року на Саміті ООН зі сталого розвитку у Нью-Йорку.

17 цілей сталого розвитку і 169 завдань, які поставлені перед усім світом до 2030 року, спрямовані на подолання бідності, стабілізування економічних процесів, збереження навколишнього середовища, розробку циклічного виробництва, здійснення якісної освіти. Всі ці процеси можуть бути досягнені саме за підтримки та активному розвитку креативних індустрій. Ця значущість була підкреслена у 2019 році, коли Генеральна Асамблея Організації Об'єднаних Націй (ООН) оголосила 2021 рік Міжнародним роком креативної економіки для сталого розвитку, а Всесвітній економічний форум (WEF) визначив креативність однією з головних компетенцій майбутнього. [2]

Як зазначено в Законі України «Про культуру» від 14.12.2010 № 2778-VI креативні індустрії окрім того, що створюють продукт, вони також сприяють створенню доданої вартості та нових робочих місць у сфері культури та мистецтва. [3] Станом на 2021 рік, за даними Центру розвитку креативної економіки, креативні індустрії забезпечують 50 млн робочих місць та 6,1% світового ВВП, зростаючи на 30% на рік. [2] Такий показник зростання значно перевищує інші економічні сфери. Тому, активний розвиток креативного ринку України і всього світу потребує висококваліфікованих спеціалістів з усіх сфер дизайну, які вміють продукувати нові рішення на актуальні проблеми в контексті цілей сталого розвитку.

Якісна освіта в галузі креативних індустрій визначається не лише здобуттям фахових знань, але й розвитком креативного та критичного мислення, спроможності працювати в команді та ефективно використовувати сучасні технології. Високий рівень підготовки фахівців у цих галузях гарантує їхню конкурентоспроможність на світовому ринку та сприяє розвитку креативного потенціалу країни.

Одним із шляхів підвищення якості освіти в рамках розвитку креативних індустрій є активна співпраця між університетами. Зокрема у 2020 році на засіданні Групи супроводу Болонського процесу було зазначено, що до 2030 року потрібно підвищити академічну мобільність. Це дає можливість здобувати освіту, викладати та

здійснювати наукову діяльність без відрахування в іншому навчальному закладі як у межах країни так і за кордоном. Активна співпраця між різними закладами вищої освіти дасть можливість здобувачам сформувати якісні комунікаційні зв'язки на майбутнє, сприятимуть активному підвищенню кваліфікації, збільшить інтелектуальний потенціал країни, підвищать конкурентоспроможність на ринку праці. [4].

Наступний варіант співпраці має більш потужний потенціал для якісного та швидкого зростання спеціалістів. Це взаємодія між університетами, державними органами та підприємцями, що дасть можливість здобувачам освіти креативних сфер та працівникам вищих навчальних закладів застосовувати набуті знання на практиці, втілюючи свої проекти у життя. Таким чином студенти зможуть підвищити економічне зростання країни, сприяти вирішенню екологічних проблем, а також наблизити суспільство до здійснення 17 цілей сталого розвитку. Такий взаємозв'язок трьох структур вже активно реалізується через державні гранти, форуми та міжнародні проекти, які націлені на розвиток креативної сфери України. Серед таких можна зазначити European Design Upgrade, «Креативна Європа» 2021–2027, грантові програми від Українського культурного фонду.

Таким чином креативні індустрії є невід'ємною частиною інших сфер суспільного життя та розвитку держави. Розвиток креативних індустрій та підготовка фахівців в цих галузях є ключовими елементами для забезпечення сталого розвитку. Тому важливо продовжувати сприяти розвитку креативних талантів, підтримувати інноваційні освітні програми та створювати сприятливі умови для розвитку креативності у молодого покоління.

### **Література:**

1. Цілі Сталого розвитку – Добровільний національний огляд. *М-во економіки України*. URL: <https://me.gov.ua/Documents/Detail?lang=uk-UA&id=a0fc2a99-ada3-4a6d-b65bcb542c3d5b77&title=DobrovolniiNatsionalniiOgliadSchodoTsileiStalogoRozvitkuVUkraini> (дата звернення: 10.05.2026).
2. Николаева О., Онопрієнко А., Таран С., Шоломицький Ю., Яворський П. Креативні індустрії: вплив на розвиток економіки України. *Київська школа економіки*. URL: <https://kse.ua/wp-content/uploads/2021/04/KSE-Trade-Kreativni-industriyi-Zvit.pdf> (дата звернення: 09.05.2026).
3. Про культуру : Закон України від 14.12.2010 р. 2778-VI. Дата оновлення: 21.09.2023. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17#Text> (дата звернення: 10.05.2026).
4. Стадний Є. Пріоритетами Болонського процесу до 2030 року мають стати збалансована академічна мобільність та посилена роль вищої освіти у досягненні Цілей сталого розвитку. *Міністерство освіти і науки України*. URL: <https://mon.gov.ua/news/prioritetami>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-46>

## **КОЛО ЯК ОСНОВА ФОРМОТВОРЕННЯ У ДИЗАЙНІ ЛОГОТИПІВ**

**Вронська Р. Ю.**

*асистент кафедри дизайну*

*Луцький національний технічний університет*

**Кучер Д. В.**

*студентка III курсу факультету креативних індустрій,  
маркетингу та комунікацій*

*Луцький національний технічний університет  
м. Луцьк, Україна*

У графічному дизайні спостерігається зростаюча потреба у створенні простих, та універсальних візуальних образів, які позиціонують цінності бренду. Однією з базових геометричних форм, що широко використовується у логотипах і фірмовому стилі, є коло. Воно асоціюється з цілісністю, гармонією, безперервністю та рухом. Попри активне застосування цієї форми, питання системного аналізу її функціональних можливостей у брендингу залишається недостатньо розкритим. Виникає потреба дослідити, яким чином коло як основа композиції впливає на сприйняття бренду через такі характеристики, як цілісність, симетрія та динамічність.

Використання геометричних форм у графічному дизайні, зокрема кола, досліджується в наукових і практичних роботах. Базові принципи композиції, такі як цілісність, рівновага та гармонія, розкрито у праці В.Михайленка та М. Яковлева [1], де підкреслюється значення простих форм як основи візуальної організації. Практичні аспекти створення логотипів розглядає Д. Ейрі [2], акцентуючи увагу на важливості простоти та універсальності форм для досягнення впізнаваності бренду. Вплив гештальт-принципів на сприйняття логотипів, зокрема роль цілісності та завершеності, що характерно для кругових форм є у дослідженні С.Бабалюглу [3]. Ю. Хе [4] підкреслює значення геометричних фігур як базових елементів логотипу, зазначаючи, що коло забезпечує візуальний баланс і асоціюється з гармонією та безперервністю. Форма логотипу безпосередньо впливає на сприйняття

бренду: круглі форми викликають асоціації з дружелюбністю, м'якістю та довірою доводять Ю.Цзян та Г.Горн [5]. Отже, аналіз джерел свідчить про значний потенціал кола як базової форми у дизайні, однак питання його комплексного застосування через призму цілісності, симетрії та динамічності потребує подальшого дослідження.

Метою роботи є дослідження ролі кола як базової форми у графічному дизайні та брендингу, а також визначення його впливу на формування візуальної ідентичності. Для досягнення поставленої мети передбачається вирішення таких завдань: проаналізувати значення кола у візуальній культурі, дослідити особливості використання кола в логотипах, розглянути приклади застосування кругових форм у відомих брендах, визначити основні принципи ефективного використання кола як композиційної основи в дизайні.

Коло є однією з найдавніших і найуніверсальніших геометричних форм, що відіграє важливу роль у візуальній культурі та графічному дизайні. Воно асоціюється з цілісністю, гармонією, безкінечністю та завершеністю, що робить його ефективним інструментом для створення впізнаваних і емоційно привабливих образів. У дизайні коло виступає базовою формою, яка структурує композицію та задає візуальний баланс. Згідно з теоріями композиції та гештальт-психології, у тому числі з принципами цілісності та симетрії, круглі форми легко сприймаються людським оком і сприяють швидкому розпізнаванню образів. Це пояснює їхню популярність у створенні логотипів, де важливо досягти простоти, лаконічності та легкому запам'ятовуванні. Коло не має початку і кінця, тому воно символізує єдність і стабільність, що є важливим для формування довіри до бренду. Для наочності використання кола як базової форми у графічному дизайні наведено узагальнення його основних властивостей і приклади застосування в логотипах відомих компаній (див. рис. 1). Представлені приклади демонструють, як коло реалізує такі характеристики, як цілісність, симетрія та динамічність, формуючи впізнавану та ефективну візуальну ідентичність.



**Рис. 1. Використання кола як композиційної основи в логотипах брендів**

У логотипах відомих брендів коло використовується по-різному, але завжди виконує важливу комунікативну функцію. Наприклад, у логотипі Starbucks коло підкреслює цілісність і глобальність бренду. Кільця Audi створюють відчуття симетрії та взаємозв'язку. Баланс і стабільність через поєднання кола та горизонтальної лінії демонструє логотип Nissan. У випадку з логотипом Mastercard накладання двох кіл формує ідею взаємодії та партнерства, тоді як Pepsi використовує динамічну кругову форму для передачі руху та енергії. Аналіз цих прикладів дозволяє виділити основні принципи ефективного використання кола в дизайні: простота та мінімалізм, симетрія, здатність кола об'єднувати елементи. Отже, простота та мінімалізм сприяють кращому сприйняттю, а симетрія або навмисне її порушення для створення динаміки, тоді як коло об'єднує елементи композиції в єдину систему. Крім того, важливим є використання кольору та пропорцій, які підсилюють емоційний вплив форми.

Отже, коло як базова форма є потужним інструментом у графічному дизайні та брендингу. Воно не лише забезпечує естетичну цілісність композиції, але й впливає на сприйняття бренду, формуючи позитивні асоціації та підвищуючи рівень довіри аудиторії. Використання кругових форм у логотипах підтверджує їхню універсальність і ефективність у створенні сильної візуальної ідентичності.

У результаті дослідження встановлено, що коло є однією з ключових базових форм у графічному дизайні та брендингу, яка має значний вплив на формування візуальної ідентичності. Завдяки своїм універсальним властивостям: цілісності, симетрії та динамічності – воно ефективно передає характеристики бренду. Аналіз використання кругових форм у логотипах таких компаній, як Starbucks, Audi, Nissan, Mastercard та Pepsi, показав, що коло може виконувати різні функції, а саме підкреслення стабільності та єдності до динаміки й взаємодії. Це підтверджує його гнучкість як композиційного елемента. Визначено, що ефективне використання кола в дизайні ґрунтується на принципах простоти, візуального балансу, гармонійних пропорцій та доцільного поєднання з іншими елементами. Таким чином, коло виступає не лише естетично привабливою формою, але й важливим інструментом комунікації, що сприяє створенню впізнаваного та цілісного образу бренду.

#### **Література:**

4. Михайленко В. Є., Яковлев М. І. Основи композиції. Київ : Каравела, 2008. 304 с.
5. Airey D. Logo design love: a guide to creating iconic brand identities. 2014. Berkeley : New Riders. 216 с.
6. Babalioğlu S. S. The effects of Gestalt visual perception theory in logotype design. *Atlas Journal*. 2020. Vol. 6. С. 513–518. DOI: <https://doi.org/10.31568/atlas.465> (дата звернення: 29.04.2026).

7. He Y. The application of geometric figures in logo design. Proceedings of the 4th International Conference on Art, Design and Cultural Studies. 2022. Vol. 15. С. 56–63. DOI: <https://doi.org/10.54691/bcpssh.v15i.363> (дата звернення: 29.04.2026).

8. Jiang Y., Gorn G. J. Does your company have the right logo? How and why circularity influences brand attitude. Journal of Consumer Research. 2016. Vol. 42. С. 709–726. DOI: <https://doi.org/10.1093/jcr/ucv049> (дата звернення: 29.04.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-47>

## **ВИКОРИСТАННЯ КОЛІРНИХ АРХЕТИПІВ У ВІЗУАЛЬНІЙ КОМУНІКАЦІЇ Б'ЮТІ-ІНДУСТРІЇ**

**Градиська Н. Б.**

*асистент кафедри дизайну*

*Луцький національний технічний університет*

**Шимонюк В. В.**

*студентка III курсу факультету креативних індустрій,  
маркетингу та комунікацій*

*Луцький національний технічний університет*

*м. Луцьк, Україна*

У сучасній б'юті-індустрії візуальна комунікація є одним із ключових інструментів взаємодії бренду зі споживачем. Одним із найважливіших елементів такої взаємодії є колір, який формує перше враження про продукт і визначає характер сприйняття бренду.

Разом із тим, у практиці дизайну косметичних брендів використання кольорових рішень часто здійснюється без глибокого врахування архетипічного значення кольору та його психологічного впливу на цільову аудиторію. Невідповідність між колірним оформленням і цінностями бренду може знижувати ефективність візуальної комунікації, ускладнювати сприйняття бренду та послаблювати його конкурентні позиції на ринку.

У зв'язку з цим актуальним є дослідження використання колірних архетипів у візуальній комунікації б'юті-індустрії, оскільки саме архетипічні кольорові образи дозволяють формувати цілісну візуальну ідентичність бренду, підсилувати емоційне сприйняття продукції та забезпечувати більш ефективну взаємодію зі споживачем.

Колір у дизайні косметичних брендів виконує не лише декоративну функцію, але й виступає носієм певних символічних значень та

архетипічних образів. Використання колірних архетипів дозволяє ефективніше будувати візуальну комунікацію та підсилювати позиціонування бренду на ринку.

Актуальність дослідження полягає в необхідності вивчення впливу колірних архетипів на формування візуальної ідентичності косметичних брендів та споживчого сприйняття продукції.

Питання впливу кольору на сприйняття бренду та поведінку споживачів є актуальним напрямом сучасних досліджень у сфері дизайну та маркетингу. Зокрема, О. Коротенко визначає, що колір є важливим інструментом формування емоційного сприйняття, оскільки здатний викликати стійкі асоціації та впливати на вибір споживача [1]. С. Коваленко підкреслює роль візуальних елементів у побудові брендової комунікації, зазначаючи, що колір виступає одним із ключових засобів передачі цінностей і характеру бренду [2].

У дослідженнях М. Колосніченка та ін. колір розглядається як складова візуальної ідентичності, що забезпечує цілісність образу бренду та його впізнаваність у конкурентному середовищі [3]. М. Іванов та Р. Філіпський акцентують увагу на психологічному сприйнятті упаковки, доводячи, що її візуальні характеристики, зокрема колір, безпосередньо впливають на формування довіри до продукту та рішення про покупку [4].

Попри значну кількість досліджень, у наукових працях недостатньо уваги приділяється саме архетипічному значенню кольору та його використанню у візуальній комунікації б'юті-брендів, що зумовлює необхідність подальшого дослідження цього питання.

Метою роботи є дослідження особливостей використання колірних архетипів у візуальній комунікації брендів б'юті-індустрії та їх ролі у формуванні образу бренду. Завданням роботи є проаналізувати значення основних кольорів, визначити їх вплив на емоційне сприйняття споживачами та дослідити, як колірні рішення впливають на впізнаваність і позиціонування косметичної продукції.

Колір у б'юті-індустрії є одним із ключових інструментів візуальної комунікації, оскільки він формує перше враження про продукт та безпосередньо впливає на емоційне сприйняття споживача. Використання кольору в дизайні косметичних брендів не є випадковим, адже кожен колір здатний передавати певні сенси, цінності та характеристики продукту.

У візуальній комунікації б'юті-індустрії використовуються кольори, що мають найбільш виражене асоціативне та емоційне значення. На відміну від класичної теорії кольору, у дизайні косметичної продукції перевага надається не базовим кольорам спектру, а тим, що найбільш ефективно формують образ бренду та відповідають очікуванням цільової аудиторії.

Найчастіше в упаковці косметичних засобів застосовуються такі кольори, як білий, чорний, рожевий, зелений, синій, а також відтінки

золотого та бежевого. Кожен із цих кольорів виступає носієм певного колірної архетипу, що формує у споживача відповідні асоціації та впливає на сприйняття продукції.

Систематизація основних колірних архетипів, їх характеристик та особливостей використання у б'юті-індустрії представлена у таблиці 1.

Аналіз наведених колірних архетипів показує, що їх використання у б'юті-індустрії ґрунтується на формуванні чітких асоціативних моделей сприйняття. Колір виступає інструментом швидкої ідентифікації продукту, дозволяючи споживачеві ще до ознайомлення зі складом або властивостями сформувати первинне уявлення про його характеристики.

Таблиця 1

**Основні колірні архетипи у візуальній комунікації б'юті-індустрії**

Колір	Колірний архетип	Характеристика архетипу	Вплив на споживача	Використання у б'юті-індустрії
Білий	Архетип чистоти	натуральність, простота, стерильність	формує довіру та відчуття безпеки	доглядова, аптечна косметика
Чорний	Архетип статусу (розкіш)	елегантність, сила, візуальна виразність	створює відчуття преміальності	люкс-сегмент
Рожевий	Архетип жіночності	м'якість, емоційність, делікатність	викликає емоційний відгук	мас-маркет, жіноча косметика
Зелений	Архетип природності	екологічність, гармонія, баланс	асоціюється з безпечністю	органічна косметика
Синій	Архетип довіри	стабільність, спокій, професійність	формує відчуття надійності	Дерматологічні бренди
Золотий	Архетип статусу (престиж)	розкіш, цінність, високий рівень	підсилює сприйняття якості	преміум-продукти
Бежевий (нюд)	Архетип натуральності	тілесність, нейтральність, мінімалізм	створює ефект природного вигляду	декоративна косметика

Застосування кольірних архетипів сприяє спрощенню процесу вибору продукції, оскільки споживач орієнтується не лише на раціональні, але й на емоційні чинники. Завдяки цьому кольорові рішення стають важливим елементом позиціонування бренду та підвищення його впізнаваності на ринку.

Таким чином, використання кольірних архетипів у візуальній комунікації б'юті-індустрії є ефективним засобом формування цілісного образу бренду та впливу на поведінку споживачів.

У роботі досліджено особливості використання кольірних архетипів у візуальній комунікації брендів б'юті-індустрії та їх роль у формуванні образу бренду. Встановлено, що колір є важливим інструментом передачі цінностей і характеру бренду, який безпосередньо впливає на емоційне сприйняття споживачів.

Проаналізовано значення основних кольорів та визначено, що вони формують стійкі асоціації: світлі відтінки пов'язуються з чистотою та натуральністю, темні – з преміальністю та елегантністю, а яскраві – з енергійністю та емоційністю. Доведено, що використання кольірних архетипів сприяє підвищенню впізнаваності бренду та полегшує його позиціонування на ринку.

Отже, кольірні рішення у дизайні б'юті-брендів є не лише естетичним елементом, а й ефективним засобом візуальної комунікації, що впливає на сприйняття продукції та вибір споживачів.

### Література:

1. Коротенко О. Значення кольорів у дизайні та маркетингу. Bazilik.media. 02.09.2021. URL: <https://bazilik.media/znachennia-koloriv-u-dyzajni-ta-marketyngu/> (дата звернення: 06.03.2026).

2. Коваленко С. Маркетинговий дизайн: ключовий елемент успішної брендової комунікації. DAN.IT. 21.10.2024. URL: <https://dan-it.com.ua/uk/blog/marketyngovyj-dyzajn-klyuchovyj-element-uspishnoyi-brendovoyi-komunikacziyi/> (дата звернення: 06.03.2026).

3. Колосніченко М. В. та ін. Актуальні проблеми сучасного дизайну. Збірник матеріалів IV Міжнародної науково-практичної конференції «Актуальні проблеми сучасного дизайну», м. Київ, 27 квітня 2022 р. Київ, 2022. С. 45. URL: <https://dspace.luguniv.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 06.03.2026).

4. Іванов М. М., Філіпський Р. О. Психологія сприйняття упаковки споживачами. Актуальні проблеми економіки. 2023. № 9 (267). С. 57–65. URL: [https://eco-science.net/wp-content/uploads/2023/09/09.23.\\_topic\\_Mykola-M.-Ivanov-Roman-O.-Filipskyi-57-65.pdf](https://eco-science.net/wp-content/uploads/2023/09/09.23._topic_Mykola-M.-Ivanov-Roman-O.-Filipskyi-57-65.pdf) (дата звернення: 26.03.2026).

## СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ПАРАМЕТРИЧНОГО ДИЗАЙНУ В ІНТЕР'ЄРАХ ГРОМАДСЬКИХ ЗАКЛАДІВ

**Заразка М. В.**

*аспірант кафедри дизайну*

*Луцький національний технічний університет*

**Пустьольга С. І.**

*доктор технічних наук, професор,*

*професор кафедри дизайну*

*Луцький національний технічний університет*

*м. Луцьк, Україна*

Стрімка цифровізація архітектурної галузі та перехід від стандартних геометричних форм до складних адаптивних систем зумовили переосмислення методів проектування внутрішнього середовища. Параметризм, як архітектурна парадигма, сьогодні виходить за межі експериментального формотворення, стаючи практичним інструментом вирішення прикладних завдань у дизайні громадських просторів [3]. Громадські заклади (ресторани, коворкінги, транспортні вузли) потребують високого ступеня ідентифікації та адаптивності, що робить параметрику незамінною у створенні унікальних людиноцентризованих інтер'єрів [1]. Використання алгоритмічного моделювання дозволяє архітектору оперувати не просто формою, а набором даних, що трансформує інтер'єр у "живу" систему, здатну реагувати на складні просторові обмеження та потреби користувачів.

Основні тенденції розвитку параметричного дизайну в інтер'єрах громадських закладів на сучасному етапі демонструють вихід за межі чистої естетики та інтеграцію в інженерно-технологічні процеси.




*Адаптивна біоморфна морфологія та екологічна сталість.* Сучасна параметрика в інтер'єрах громадських закладів демонструє відхід від принципу «складності заради складності» на користь імітації фундаментальних природних процесів, таких як філотаксис або пориста структура кісткової тканини. Основним акцентом даного напрямку стає використання екологічних та відновлювальних матеріалів (деревина, шарувата фанера, вторинно перероблений пластик) для створення складних криволінійних форм, що гармоніюють з людиною на сенсорному рівні. Математичні алгоритми дозволяють оптимізувати геометрію об'єктів таким чином, щоб забезпечити максимальну міцність конструкції при мінімальному використанні сировини, що автоматично мінімізує залишки матеріалу при розкрої на верстатах із ЧПК. Наприклад, у дизайні інтер'єру ресторану "The Jane" (Антверпен)

(табл. 1:1) дерев'яні параметричні перегородки та стельові інсталяції проектувалися як адаптивні структури [1]. Вони одночасно виконують функції просторового зонування, покращення мікроклімату та створення унікальної візуальної ідентичності закладу, демонструючи при цьому раціональне поводження з природними ресурсами.

*Функціональна інтеграція акустичного комфорту та управління освітленням.* Параметричні об'єкти в сучасному дизайні перестають бути лише декоративним облицюванням, трансформуючись у складні інженерні рішення. Сучасний підхід передбачає математичний розрахунок геометрії поверхонь для корекції реверберації звуку та точного управління світловим потоком усередині приміщення. За допомогою спеціалізованих скриптів (зокрема, у візуальному середовищі програмування Grasshopper) розраховується індивідуальний кут нахилу та площа кожної окремої панелі, що дозволяє ефективно розсіювати або фокусувати звукові хвилі, запобігаючи виникненню луни в шумних залах ресторанів або конференц-холів. Так, проект One Main Office (Бостон), розроблений бюро dECOi Architects (табл. 1:2), є еталонним зразком цифрової фабрикації, де весь простір виконаний із шаруватої фанери, обробленої на верстатах із ЧПК [2]. Кожна детально прорахована ламель є частиною єдиного глобального алгоритму, який не лише створює виразну естетику, а й безшовно інтегрує в себе функціональні ніші для офісної техніки, приховані канали вентиляції та складні акустичні пастки. Така структура дозволяє перетворити стелю та стіни на єдиний мультифункціональний орган, що забезпечує ідеальне акустичне середовище для продуктивної роботи.

*Генеративне функціональне зонування на основі аналізу даних (Data-driven design).* Дана тенденція передбачає проектування інтер'єру як прямого результату аналізу транзитних потоків відвідувачів та ергономічних сценаріїв використання приміщення. Параметричні моделі дозволяють створювати «текучі», безшовні інтер'єри, що на підсвідомому рівні спрямовують людину в просторі, виключаючи візуальні бар'єри. Застосування технологій аналізу великих даних (Big Data) про рух людей дозволяє генерувати форму меблевих груп, стійок рецепції та зон очікування, які інтегровані в загальну архітектурну тканину. Такі елементи плавно переходять із площини стін у підлогу чи стелю, створюючи цілісний просторовий континуум. Показовим прикладом є внутрішні простори Центру Гейдара Алієва (Баку) [4] (табл. 1:3). В цьому об'єкті внутрішній простір трактується як безперервна інтелектуальна оболонка, де межі між конструктивними опорами, горизонтальними перекриттями та меблями повністю стираються. Це дозволяє досягти максимальної адаптивності громадського закладу до змінного навантаження та забезпечує інтуїтивно зрозумілу навігацію для великої кількості відвідувачів.

**Сучасні тенденції розвитку параметричного дизайну  
в інтер'єрах громадських закладів**

Тенденції	Приклади
Адаптивна біоморфна морфологія та екологічність	 <p align="right">1</p> <p align="center">Інтер'єр ресторану "The Jane"(Антверпен)</p>
Функціональна інтеграція акустичного комфорту та управління освітленням.	 <p align="right">2</p> <p align="center">One Main Office (Бостон)</p>
Генеративне функціональне зонування	 <p align="right">3</p> <p align="center">Центр Гейдара Алієва (Баку)</p>

Розвиток параметрики в інтер'єрах громадських закладів демонструє перехід від візуальної футуристичності до глибокої функціональності. Впровадження екологічних матеріалів, акустична оптимізація та використання алгоритмів для управління людськими потоками роблять параметричний дизайн невід'ємною частиною сучасної

архітектурної практики, що відповідає викликам сталого розвитку та комфорту.

### **Література:**

1. 20 найкращих інтер'єрів ресторанів та барів у світі. *UaModna*. 2015. URL: <https://uamodna.com/articles/20-naukraschyh-inter-eriv-restoraniv-ta-bariv-u-sviti/> (дата звернення: 13.05.2026).
2. One Main: dECOi Architects & MIT. *Architizer*. 2016. URL: <https://architizer.com/projects/one-main/> (дата звернення: 13.05.2026).
3. Woodbury R. *Elements of Parametric Design*. London ; New York : Routledge, 2010. 312 p.
4. Zaha Hadid Architects. *Projects: Heydar Aliyev Center*. URL: <https://www.zaha-hadid.com/architecture/heydar-aliyev-centre/> (дата звернення: 13.05.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-49>

## **СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА МОДА: ВІД СТАНОВЛЕННЯ ІНДУСТРІЇ ДО СВІТОВИХ ТРЕНДІВ**

**Кривицька А. О.**

*студентка І курсу факультет культури й мистецтв  
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

**Пригода-Донець Т. М.**

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

Сучасна українська модна індустрія пройшла складний шлях від локального, часто маргіналізованого культурного явища до помітного учасника глобального fashion-простору. Ця трансформація є, насамперед, важливою культурною еволюцією, пов'язаною з переосмисленням ідентичності, тілесності, традиції та репрезентації України у світі. Крім того, сьогодні «мода як соціокультурний і естетичний феномен виступає рушієм інноваційних процесів. У культурі ХХ ст. мода трансформується, змінюється, обумовлюючи при цьому несподівані пертурбації в духовній і матеріальній культурі, вона стає самодостатнім естетичним феноменом – висока мода, перформанс, концептуальний одяг, модні шоу» [3, с. 237].

Сьогодні про українських дизайнерів говорять в усьому світі, їхні колекції з'являються на подіумах Парижа, Лондона, Нью-Йорка, а зірки світового масштабу обирають вбрання з лейблом made in Ukraine для своїх щоденних виходів, червоних доріжок чи творчих проєктів. Утім так було не завжди. На початку 1990-х років українська мода перебувала у стані пошуку власної мови після розпаду радянської культурної системи. Перші локальні бренди здебільшого орієнтувалися або на копіювання західних тенденцій, або на етнографічну стилізацію традиційного одягу. Однак уже у 2000-х роках починає формуватися нове покоління дизайнерів, для яких українська культура стає не декоративним елементом, а джерелом концептуального переосмислення. Після 2014 року й особливо під час повномасштабної війни, як не парадоксально, українська мода дедалі активніше інтегрує локальні культурні коди у глобальний контекст. Вишивка, традиційний крій, символіка, ремісничі техніки перестають бути лише маркерами «національного стилю» і трансформуються у сучасну дизайнерську мову. У цьому сенсі українська мода рухається в руслі глобальної тенденції переосмислення локальних ідентичностей у добу постглобалізму та метамодерної культури

Ukrainian Fashion Week ще з 90-х років XX століття став простором, де молоді дизайнери змогли не лише продемонструвати власні погляди на сучасні тенденції, а й піднести на новий рівень українські культурні мотиви, таким чином заявивши, що етноодяг – це модно. Однією з перших, хто почав цю справу, стала Лілія Пустовіт, яка у 1999 році представила вітчизняній публіці колекцію, натхнену традиційними елементами вбрання та аксесуарів. А вже у 2001 році на подіумах з'явилися моделі в пальтах, розшитих візерунками з хустин та жупанів Центральної України. Після неї до етнічних костюмів почали звертатися також львівські дизайнерки Оксана Караванська та Роксолана Богуцька. Сьогодні бренд Foberini втілює давні українські традиції у вишивці в оновленій та модній інтерпретації, стають популярні у всьому світі. Вишиванки Віти Кін – традиційні і новаторські водночас – поповнили гардероби Анни Делло Руссо, Діти фон Тіз, Джордан Дан та багатьох інших знаменитостей. Відтоді вбрання з елементами етніки перестали сприйматися як «екзотика для туристів» й отримали статус фаворитів модної еліти [1].

Важливим чинником сучасної української моди стали також молодіжні субкультурні течії, що прийшли із Заходу через літературу, музику, спорт. Вони орієнтувалися на західні цінності, що толерували свободу, відкритість, індивідуалізм, творчість, духовні пошуки. Спочатку про себе заявили «хіпі», кумирами яких були Дж. Джоплінг, Дж. Хендрікс, The Beatles, К. Кобейн (Nirvana), Deep Purple, Rolling Stones. Вони сповідували джинси, довге волосся, намиста-фенічки, вишиванки та інший автентичний одяг і прикраси, ігноруючи чи заперечуючи споживацькі культи речей, комфорту, достатку, диктат

і маніпуляції модних трендів. Згодом панківські рухи, що асоціювалися з іменами М. Макларена, Дж. Ротгера, В. Вествуд і групою «Sex Pistols», привнесли «розірвані футболки, одяг з вінілу, пронизаний шпильками, домінанту чорного кольору», «зафарбоване у яскравий колір волосся і зачіски під індіанський «ірокез». Хоча панківський рух в Україні не став масовим явищем, проте окремих його представників можна було спостерігати на вулицях великих міст. А для дизайнерів І. Каравай, В. Гресь, Л. Пустовіт і О. Гапчука він став джерелом натхнення» [3, с. 240].

Важливо відзначити, що українські бренди прагнуть також до розширення свого впливу у суспільстві через втілення соціальних та етичних цінностей у свою діяльність. Вони підтримують благодійні проекти, сприяють розвитку мистецтва та культури, а також використовують модні покази для просування важливих громадських ініціатив. Таким чином, інновації українських брендів одягу мають величезний потенціал не лише у сфері моди, а й у формуванні сучасних суспільних цінностей [2].

Якби запитали: «З яким словом асоціюється слово мода?», можна було б упевнено відповісти: «Незламність». Адже попри важкі та темні часи, мода розвивається, витворюючи особливий стиль, що став символом незламності українців. Одяг стає формою культурної репрезентації, способом говорити про травму, стійкість, пам'ять і свободу. Бренди дедалі частіше поєднують естетичний жест із громадянською позицією, а сама мода перетворюється на важливий елемент культурної дипломатії. Сучасна українська мода демонструє дивовижний баланс між локальним і глобальним, традицією і сучасністю, естетикою і етикою. Вона вже не прагне лише «наздогнати Захід», а формує власний стиль культурного висловлювання, у якому поєднуються стриманість, концептуальність, тілесна чутливість і глибокий зв'язок із культурною пам'яттю.

Зараз українська мода стала впізнаваною у світі, а вітчизняні бренди одягу здобувають все більше популярності на глобальному рівні, пропонуючи унікальний стиль, підтримуючи традиції, впроваджуючи інноваційні ідеї та технології. Еволюція української моди є показовим прикладом того, як локальна культура в умовах глобалізації може не розчинитися у світовому маскульті, а навпаки, перетворитися на самобутній і впізнаваний культурний голос сучасності.

### **Література:**

1. Коротка історія української моди: як розвивалися fashion – індустрія за часів незалежності. ELLE Ukraine. URL: <https://elle.ua/moda/fashion-blog/kortka-istoriya-ukrainskoi-modi-yak-rozvivlasya-fashion-industriya-za-chasiv-nezalezhnosti/> (дата звернення: 13.05.2026).

2. Кращі українські бренди одягу: від вуличної моди до високої. Ranking. URL: <https://ranking.com.ua/krashhi-ukrayinski-brendi-odyagu-vid-vulichnoyi-modi-do-visokoyi/> (дата звернення: 13.05.2026).

3. Тканко О. «Естетична» культура та мода в Україні кінця ХХ ст. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2017. Вип. 32. С. 237–246.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-50>

## **СИНТЕЗ ОБРЯДОВОЇ ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЙНИХ ДИЗАЙН-ПРАКТИК У ПРЕДМЕТНОМУ НАПОВНЕННІ СУЧАСНОГО ХРАМУ**

**Куріленко П. О.**

*студент I курсу магістратури архітектурного факультету  
Київський національний університет будівництва і архітектури  
м. Київ, Україна*

Сучасний етап розвитку сакральної архітектури та дизайну в Україні характеризується глибокими трансформаційними процесами, які виходять далеко за межі суто естетичного чи інженерного пошуку. В умовах формування новітньої соціокультурної парадигми, подолання наслідків постколоніального культурного розриву та активного процесу духовного відродження нації, храм постає не лише як місце для літургійних зібрань, але і як потужний візуальний, просторовий та екзистенційний маркер національної ідентичності. Сучасне українське суспільство потребує просторів, які б транслювали цінності стійкості, правдивості та органічної вкоріненості у власну історію, уникаючи при цьому поверхневої архаїзації. Як слушно зазначає Р. Косаревська, сакральна архітектура є безпосереднім відображенням духовного коду народу, що в нинішніх реаліях вимагає свідомого процесу ресакралізації середовища через інтеграцію актуальних дизайнерських смислів, звільнених від нав'язаних імперських шаблонів минулих століть [2, с. 60].

Проте аналіз сучасних тенденцій у проектуванні храмових інтер'єрів виявляє певну методологічну дихотомію, яка часто гальмує розвиток національної школи дизайну. З одного боку, спостерігається інерційне тяжіння до консервативного традиціоналізму, який зводиться до механічного копіювання історичних зразків. Це часто призводить до появи «дизайнерських анахронізмів», де використання дешевих сучасних матеріалів для відтворення складних барокових форм створює ефект фальші, що суперечить самій природі храму як місця Істини. З іншого боку, існує гостра потреба у впровадженні інноваційних

форм, які б відповідали світогляду людини цифрової епохи. С. Смоленська наголошує, що механічне відтворення минулого є недостатнім; жива традиція завжди передбачає постійний пошук нових форм, які здатні акумулювати актуальний досвід епохи [6, с. 59]. Відтак, головним викликом для сучасного дизайнера стає пошук «третього шляху» – створення інноваційного середовища, яке є сучасним за мовою, але непорушним за канонічним змістом.

Вирішення цієї проблеми лежить у площині глибокого розуміння природи храмового простору. За визначенням Ю. Криворучка, об'єктами сакральної архітектури є не лише фізичні споруди, але й самі «священні дієства» (обряди), для забезпечення яких ці споруди створюються [7, с. 705]. Храм – це не просто будівля, а складний інструмент трансформації людини. А. Стрельцов підкреслює, що кожна деталь внутрішнього облаштування має суворе літургійне обґрунтування, формуючи простір «особливого присутності» [1, с. 57]. З огляду на це, дизайн предметного наповнення (стасидій, аналоїв, кіотів) не може розглядатися як суто прикладне завдання. Предметне середовище є повноправним співучасником літургії, воно має бути повністю підпорядковане логіці та ритміці обряду, діючи на рівні біомеханіки та психології сприйняття вірянина.

Для досягнення цієї мети у межах дослідження пропонується інноваційний методологічний підхід – концепція «канонічної ергономіки». У цивільній практиці дизайну, регламентованій ДСТУ 7251:2011, головним критерієм якості є забезпечення максимального фізіологічного комфорту, мінімізація м'язового напруження та створення умов для повної релаксації [4]. Однак перенесення цих принципів у сакральний простір є концептуальною помилкою. Літургійна практика базується на аскетичі, яка передбачає активну тілесну та духовну участь (стояння, поклони, зосередженість). Забезпечення «комфорту» в світському розумінні призводить до розслаблення уваги, що суперечить суті богослужіння.

Згідно з дослідженнями Г. Юрчишин, організація простору та предметного наповнення повинна базуватися на специфічній антропометрії літургійних станів [5, с. 62]. «Канонічна ергономіка» адаптує антропометричні дані до потреб молитовної практики. Меблі в храмі стають не місцем для відпочинку, а фізичною «опорою», яка допомагає людині витримувати тривалі навантаження, зберігаючи при цьому внутрішню концентрацію. Важливим аспектом тут є так звана «корисна незручність» – конструктивні особливості меблів, які не дають тілу повністю розслабитися, підтримуючи тонус нервової системи через легке м'язове зусилля.

Репрезентативним прикладом реалізації цього підходу є авторський проект серії стасидій. Стасидія є специфічним об'єктом предметно-просторового середовища, що не має прямих аналогів у світському інтер'єрі. У процесі проектування було переосмислено її конструктивні

параметри відповідно до функціональних і семантичних особливостей сакрального простору. На основі антропометричних даних ДСТУ 7251:2011 запропоновано свідомі модифікації ергономічних характеристик: висоту підкокітників збільшено до 900–1000 мм для підтримки ліктів у стоячому положенні, а глибину відкидного сидіння обмежено до 350–400 мм. Таке рішення дозволяє вірянину перебувати у стані «напівстояння», що сприяє частковому розвантаженню хребта без переходу до пасивного сидіння. Спинку стасидій запроєктовано з мінімальним кутом нахилу, що формує вертикальну поставу як фізичне втілення духовної зосередженості.

Крім ергономіки, інноваційність проявляється у «теології матеріалу». О. Бакович зазначає, що українське сакральне мистецтво (зокрема іконостаси XVIII ст.) завжди було відкритим до інтеграції європейських стилів, зберігаючи національну основу [3, с. 233]. У дослідженні цей синтез втілюється через поєднання монументальних матеріалів – натурального каменю (мармур, граніт) та металу з лазерним гравіюванням канонічних орнаментів – з теплою традиційного дерева (дуб, ясен). Камінь символізує непорушність догматів, а дерево – життєву силу та тактильний зв'язок людини з об'єктом. Використання сучасних ЧПК-технологій (числове програмне керування) дозволяє досягти ювелірної точності у виконанні деталей, що раніше вимагало десятиліть ручної праці, забезпечуючи при цьому чистоту ліній, характерну для сучасного монументалізму.

Окремим аспектом інновації є впровадження принципів універсального дизайну в межах канону. Сучасний храм має бути доступним для літніх людей та людей з травмами (що особливо актуально в умовах війни), не перетворюючись при цьому на «простір відпочинку». Канонічна ергономіка дозволяє створювати приховані опори та регульовані елементи стасидій, які забезпечують необхідну підтримку без візуального руйнування аскетичного образу інтер'єру.

Також важливим є питання модульності. Система предметного наповнення розробляється як набір уніфікованих елементів, що можуть бути адаптовані до храмів різного об'єму та конфігурації. Це відповідає інженерним вимогам Г. Юрчишин щодо організації потоків вірян та трансформації простору [5, с. 54]. Модульний принцип дозволяє не лише здешевити виробництво без втрати якості, але й забезпечити стилістичну єдність усього храмового комплексу – від центрального аналога до свічників у притворі.

Таким чином, використання принципів «канонічної ергономіки» та синтез обрядової традиції з інноваційними технологіями дозволяє створити об'єкти, що відповідають сучасним технічним стандартам, але залишаються вірними літургійній логіці. Такий підхід переводить дизайн храму з площини декоративного копіювання в площину створення інноваційного середовища, яке фізично та ментально

формує досвід сучасного вірянина, утверджуючи національну ідентичність через нову мову сакрального мистецтва України

### Література:

1. Стрельцов А. Вступ до літургії: навчальний посібник для духовних навчальних закладів. Київ : КДАіС, 2025. 112 с.
2. Косаревська Р. Сакральна архітектура як відображення духовної та національної ідентичності в українській культурі. *Філософія та управління*. 2025. № 1(5). С. 59–65. DOI: <https://doi.org/10.70651/3041-248X/2025.1.07>
3. Бакович О. Композиційне вирішення іконостасів другої половини XVIII ст. церков Різдва Пресвятої Богородиці с. Новосілка (Підгаецький р-н) та св. Миколая с. Кальне (Козівський р-н) Тернопільської області. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2013. Вип. 9. С. 233–240. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud\\_kult\\_2013\\_9\\_22](http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2013_9_22)
4. ДСТУ 7251:2011. Дизайн і ергономіка. Вимоги дизайну та ергономіки. Київ : Держспоживстандарт України, 2011. 18 с. URL: [https://dnaop.com/html/61936/doc-ДСТУ\\_7251\\_2011](https://dnaop.com/html/61936/doc-ДСТУ_7251_2011)
5. Юрчишин Г. М., Горбань Р. А., Дутка В. В. Проектування християнського храму : навчальний посібник. Івано-Франківськ : ІФНТУНГ, 2015. 172 с.
6. Смоленська С. О. Архітектура авангардного модернізму в Україні: генеза та спадщина : дис. ... доктора архітектури : 18.00.01. Харків, 2017. 448 с.
7. Криворучко Ю. Архітектура сакральна. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. Т. 1. С. 705–706.

## ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ В ІНТЕГРАЦІЇ МИСТЕЦЬКОЇ ТА ТЕХНОЛОГІЧНОЇ ОСВІТИ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ПРОЄКТУ СИРОВАРІННЯ

**Ланова Л. М.**

*вчитель технологій, вищої категорії, методист, доктор філософії,  
завідувач навчально-методичної лабораторії з охорони праці та  
біотехнічних систем у тваринництві  
Вінницький національний аграрний університет  
м. Вінниця, Україна*

Одним із викликів сучасного суспільства є впровадження та широке поширення штучного інтелекту. Дослідження його потенціалу, позитивні та негативні аспекти і досі мають дискусійний характер. В цілому, сфера використання штучного інтелекту досить широка. Зокрема, його вплив спостерігаємо в освіті, промисловості, медицині [1].

Поняття «штучний інтелект» зазвичай пояснюється як атрибут автоматичних систем, що беруть на себе певні когнітивні функції людського мозку, такі як вибір і прийняття оптимальних рішень на основі попереднього досвіду та раціонального аналізу речей, зовнішні впливи. Штучний інтелект – це набір програмних засобів, які за принципами роботи подібні до людського інтелекту, суттєво полегшують розумову працю, допомагають вирішувати різного роду завдання та розширюють межі пізнання навколишнього світу [3].

Україна, яка є членом Спеціального комітету із штучного інтелекту при Раді Європи, у жовтні 2019 року приєдналася до Рекомендацій Організації економічного співробітництва і розвитку з питань штучного інтелекту (Organisation for Economic Co-operation and Development, Recommendation of the Council on Artificial Intelligence, OECD/LEGAL/0449). У 2020 році Кабінет міністрів України затвердив Концепцію розвитку штучного інтелекту в Україні до 2030 року. Метою Концепції є визначення пріоритетних напрямів і основних завдань розвитку технологій штучного інтелекту для задоволення прав та законних інтересів фізичних та юридичних осіб, побудови конкурентоспроможної національної економіки, вдосконалення системи публічного управління [4].

Пріоритетними сферами, в яких реалізуються завдання державної політики розвитку галузі штучного інтелекту – освіта, професійне навчання, наука. Так, у цій Концепції зазначено, що основним завданням освіти у розвитку штучного інтелекту є забезпечення відповідної сфери кваліфікованими кадрами. Попит на ринку праці свідчить про те, що сучасна система освіти повинна набагато якісніше готувати конкурентоздатних фахівців у галузі штучного інтелекту.

Розкриття ролі штучного інтелекту у мистецтві стало об'єктом дослідження багатьох сучасних та зарубіжних науковців. Особливо їх увага зросла у 2022 р., в якому було представлено ChatGPT. Аналізу ролі цифровізації мистецтва присвячені роботи І. Антіпіної. У них розкрито особливості цифрової демонстрації мистецтва. Зокрема, І. Антіпіна розглядає нові форми художнього мислення, які створюються під впливом цифрових медіа; зазначає, що змінює роль митця та його способи художньої комунікації. У роботах П. Капустіна проаналізовано створення художніх форм засобами NFT, алгоритмів. Зокрема, автор розглядає особливості образотворчого мистецтва та зазначає, що цифровий живопис не витісняє традиційне мистецтво. П. Горлач розкриває особливості використання ШІ в мистецтві. Ю. Трач розглядає штучний інтелект як складник художньої творчості, одне із завдань якого полягає в введенні технічних новацій у сферу людської культури. Т. Совгира аналізує особливості візуальних робіт, що створюються AI-технологіями[1].

Для ефективного впровадження штучного інтелекту в уроки трудового навчання(технології) необхідно використовувати різноманітні методи та технології, які враховують специфіку навчального процесу та потреби учнів. Ці методи можуть значно змінити традиційний підхід до навчання, роблячи його більш інтерактивним, індивідуалізованим і практично орієнтованими. Впровадження штучного інтелекту в уроки трудового навчання(технології) демонструє значний потенціал для підвищення ефективності навчального процесу. Користуючись AI-технологіями, педагоги можуть адаптувати навчальний матеріал до індивідуальних потреб учнів, забезпечуючи більш глибоке засвоєння знань та формування практичних навичок. Завдяки інтерактивним платформам, симуляціям та аналітичним інструментам, учні отримують можливість навчатися в комфортному середовищі, що сприяє розвитку їхньої самостійності, критичного мислення та творчого підходу до задач. [5].

Ми поділяємо погляд Т.В. Гордієнко, що інтеграція мистецтва та трудового навчання(технології) в рамках Нової української школи (НУШ) допоможе створити інноваційні моделі навчання, які відповідатимуть сучасним освітнім стандартам, забезпечуючи емоційно-ціннісне ставлення до праці та творчості і сприяти формуванню гармонійного поєднання естетичних, практичних та соціальних навичок. Це дозволить досягти основної мети НУШ – виховання компетентної, творчої та самостійної особистості, здатної до навчання протягом життя.

В умовах реформування освіти в Україні (НУШ) багато сучасних педагогів і науковців досліджують інтеграційні підходи. Зокрема, роботи таких авторів, як Т. Щербань, О. Кононко, С. Литвиненко, фокусуються на оновлених методах інтеграції мистецьких дисциплін і трудового навчання. Як бачимо, інтеграція мистецтва і трудового

навчання є актуальним напрямом в освітніх дослідженнях в Україні. Праці українських науковців допомагають удосконалити навчальні програми та зробити їх більш ефективними, сприяючи творчому і практичному розвитку особистості [6].

Інтеграція мистецтва і технологій на думку науковців має на меті: розвиток творчих здібностей; формування практичних навичок; естетичне виховання; розвиток комунікативних здібностей. Така інтеграція має численні переваги: розвиток творчого мислення та уяви; підвищення мотивації до навчання через залучення до практичної діяльності; формування поваги до народних традицій і культури; навчання співпраці й взаємодії в групових проєктах [7].

Український досвід: культурологічні проєкти, один із них – сироваріння, або крафтові сири як перспективний екопродукт. По всій території України, за різними оцінками, на сьогоднішній день налічують від 80 до 150 таких підприємств. Попит на споживання локальних продуктів харчування прийшов до нашої країни із Європи і досить активно підхоплюється населенням[8].

Такі проєкти можуть бути орієнтиром інтеграції мистецтва, дизайну, трудового навчання(технологій), підприємництва та культурної спадщини в освітньому середовищі.

Мистецтво варіння сиру в Україні набуло неабиякої популярності, де удосконалюються складні технологічні процеси, які поєднують традиції з сучасними інноваціями. Сир має високу харчову цінність, тому споживачів дедалі збільшується. Піклування про традиції та інноваційний підхід до сироваріння гарантують, що технологія варіння сиру, а також мистецтво дизайну упаковки, етикетки, емблеми бренду виробника залишатиметься невід'ємною частиною української культури – на століття вперед.

Технологічний процес виготовлення сиру має ряд особливостей – якість первинної сировини, зміст мікрофлори вторинної сировини, бактеріальних препаратів і сирної маси, вміст вологи в сирі після пресування, включає наступні операції: контроль якості молока (цифрові Ph-метри, сенсори температури), електронні аналізатори молока, AI-моніторинг показників якості); прийняття і сортування молока (IoT-датчики), резервування та дозрівання молока, обробка згустку, друге нагрівання і вимішування сирного зерна (сироварня), отримання пласту, формування сиру, пресування, посол, дозрівання, парафінування, упаковка (Canva, Figma AI, Looka, Midjourney, DALLE, Packhelp AI Studio), етикетка, емблема, транспортування і зберігання сиру.

Виробники продуктів харчування часто покладаються на передові технології та автоматизовані процеси, щоб забезпечити якість, стабільність і безпеку своїх продуктів. Харчова промисловість є важливою складовою світової економіки, яка забезпечує робочими місцями та основними продуктами для споживачів у всьому світі. Цей сектор має

вирішальне значення для забезпечення продовольчої безпеки та задоволення зростаючого попиту на різноманітні та високоякісні продукти харчування. Харчова промисловість також стимулює інновації, коли компанії інвестують у дослідження та розробки, щоб створювати нові продукти, покращувати існуючі та зменшувати вплив на навколишнє середовище. Крім того, виробники продуктів харчування відіграють важливу роль у зміцненні здоров'я населення, гарантуючи, що їхні продукти безпечні, поживні та відповідають нормативним стандартам[2].

Штучний інтелект (ШІ) революціонує харчову промисловість завдяки своїм багатогранним додаткам, які підвищують ефективність, підвищують безпеку харчових продуктів, оптимізують виробничі процеси та покращують враження споживачів. У цьому огляді розглядаються різні сфери, де впроваджуються технології штучного інтелекту, і їхній вплив на виробництво харчових продуктів, безпеку та взаємодію зі споживачами [2].

Інтеграція мистецької та технологічної освіти із застосуванням інноваційних технологій, штучного інтелекту в культурологічних проєктах мистецтву сироваріння, створює підґрунтя на подальшу перспективу розвитку дослідження досвіду практичної реалізації в закладах загальної середньої освіти та вищій освіті. Такі проєкти модернізують процес і сприяють підвищенню якості освіти підготовки майбутніх фахівців, створюючи умови для формування сучасних компетентностей здобувачів освіти.

Особливого значення набуває створення відповідних лабораторій, зв'язки із фермерськими господарствами, меценатами для закупівлі обладнання та кваліфікованих майстрів своєї справи для навчання освітян. Значної актуальності набувають проєкти культурологічного спрямування, що поєднують традиційні ремесла, сучасні технології та екологічний підхід до виробництва продукції.

### Література:

1. Новосадова А. Штучний інтелект в освіті та мистецтві: нові виклики. *Молодь і ранок*. 2026. № 1 (245). С. 59–63.
2. Винничук Р. О. Штучний інтелект в харчовій промисловості. Розділ XVII. Інформаційні технології та системи. Міжнародний науковий журнал «*Грааль науки*». 2024. № 43, вересень. С. 335–343.
3. Трик Я. О. Філософсько-культурологічний аналіз поширення штучного інтелекту. Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеня магістр. Міністерство культури та інформаційної політики України, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023 р.
4. Алексеева С. Штучний інтелект в освіті: основні можливості трансформації навчання. (AISE 2024). *Штучний інтелект у науці та освіті. Artificial intelligence in science and education* : збірник матеріалів

міжнародної наукової конференції (Київ, 1–2 березня 2024 р.) [Електронний ресурс]. Київ : УкрІНТЕІ, 2024. С. 17–20.

5. Чернова Т., Пращур О. XIV Міжнародна науково-практична конференція «Технологічна освіта: сучасні реалії та перспективи розвитку», присвячена пам'яті академіка Дмитра Тхоржевського. Київ, 2025. 389 с.

6. Гордієнко Т. В. Особливості інтеграції мистецтва і трудового навчання в початковій школі. НАУКОВІ ЗАПИСКИ НДУ ім. ГОГОЛЯ. Психолого-педагогічні науки. 2025. №1 с.55-63.

7. Arts-based learning in primary schools: connecting dance and visual arts <https://schooleducation.ec.europa.eu/sr/discover/viewpoints/arts-based-learning-primary-schoolsconnecting-dance-and-visual-arts> (Дата звернення 24.01.2025).

8. Івашина Л. Л., Бишовець Л. Г., Оліферчук О. Г. Крафтові сири як перспективний екопродукт для закладів ресторанного господарства. *Інновації та технології в сфері послуг і харчування*. 2023. № 2 (8). С. 32–39.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-52>

## **TYOLOGICAL STUDY OF WIRING LINE POSITIONS AND STRUCTURAL DESIGN IN SMART PANTS**

**Liu Yi**

*PhD student at the Department of Fashion and Style  
Kyiv National University of Technologies and Design Kyiv, Ukraine*

**Rubanka A.**

*PhD in Engineering,  
Associate Professor at the Department of Fashion and Style,  
Kyiv National University of Technologies and Design  
Kyiv, Ukraine*

Electronics can be incorporated into textiles through attachment, integration during weaving, or yarn-level embedding, enabling garments to function as a key carrier of wearable devices. Smart pants are prone to deformation and relative slip during walking and flexion–extension, which can shift routing paths and sensor lead placement and undermine measurement reliability. A typological description of wiring-line placement that accounts for lower-limb motion is therefore required.

Using five smart pants as case samples, this study establishes longitudinal wiring-line types and criteria based on the placement of

conductive-textile boundaries, interconnects, and sensor leads, covering the spiral shaping longitudinal line and the channel-based longitudinal line. It compares turning trajectories, the number of turning points, and risks of cumulative mechanical loading across line types, and proposes structural constraints and design guidelines for cross-joint routing to reduce measurement errors induced by slippage.

This study adopts a case-based sample analysis. Based on the structural line placement and wiring organization of five smart pants, it summarizes the routing patterns of conductive-textile boundaries, interconnects, and sensor leads, and derives two wiring types – the spiral shaping longitudinal line and the channel-based longitudinal line – together with their corresponding motion-adaptation mechanisms.

The spiral shaping longitudinal line refers to a longitudinal dominant line in which the circumferential position of a seam or panel boundary changes continuously as it extends along the long axis of the lower limb. The line typically starts from the lateral hip or the lateral waist-hip region, runs downward along the lateral thigh, gradually shifts toward the anterior or posterior side of the leg, and then moves to the medial side or returns to the lateral side. This line type addresses circumferential slippage induced by the combined effects of walking and flexion-extension. By distributing turning surfaces along a longitudinal path, it transfers seam loads stepwise around the circumference and avoids repetitive stretching concentrated at a single circumferential location. Among the five smart pants samples, Nadi X (Figure 1) shows the clearest turning pattern, presenting a continuous turning trajectory in both front and back views and serving as a representative case [1]. Its line transitions from the lateral hip to the anterior and posterior thigh and then back to the medial side, so the anterior stretching and posterior compression generated during knee flexion-extension are not borne by one seam over time, reducing local accumulation near the seam. When conductive-textile boundaries, interconnects, or sensor leads follow this line, fewer turning points are required, pull at hardware edges and interfaces is less likely to accumulate, excessive local stretching near the seam is less likely to occur, and a more repeatable placement basis is provided for cross-joint sensing and feedback modules.



**Fig. 1. The structural lines and style diagrams of Nadi X**

The channel-based longitudinal line is typically defined by one or two symmetric straight longitudinal seams. It is most often positioned on the lateral or slightly outer side of the leg and appears as a continuous band-shaped panel zone in both front and back views. A typical placement runs from the lateral hip to the lateral thigh and extends downward along the lateral thigh. Structurally, this band functions as an organizational strip for the electronic system. It centralizes component fixation and conductive routing so that electrode contact regions or sensing surfaces on the buttocks and the anterior and posterior thigh undergo smaller relative displacement during flexion–extension. At the same time, connection points, reinforcement segments, and transition segments are constrained to locations with fewer folds during flexion–extension, reducing conductive-route fatigue and contact fluctuations. Lateral placement also shifts connectors and local thickened sections away from the crotch and inner-thigh friction zone, enabling more direct positioning after donning and doffing and lowering the risk of pull caused by repeated adjustments.



**Fig. 2. Eaglefit EMS, Wisenfit EMS and Athos's structural lines and style diagrams**

Across the samples, channel-based longitudinal lines exhibit a length hierarchy. The lateral lines of Eaglefit EMS (Figure 2a) and Wisenfit EMS (Figure 2b) correspond to long-segment organizations [2, 3]. Their line placement extends from the lateral hip down to the calf and in some cases approaches the ankle, forming a continuous longitudinal band that facilitates routing along the line and distribution to multiple zoned electrodes. In Eaglefit EMS, the control unit is fixed at the lateral hip or the lateral upper thigh, and wires are distributed from this location to electrode regions, so the channel serves as both a fixation site and a routing strip. Wisenfit EMS adopts a similar long channel to support centralized management of

electrodes and cables. By contrast, the lateral line in Athos (Figure 2c) is closer to a short-segment organization [4, p. 210]. The placement concentrates around the upper crotch to the upper thigh without forming an equally long downward channel. Its core module is mounted on the outer thigh, and the structure prioritizes module positioning and signal aggregation near the hip, while the planar electrode regions are distributed around the anterior and posterior thigh and the buttocks, so the longitudinal band mainly provides local positioning and fixed boundaries.

This paper examines conductive-textile boundaries, interconnects, and sensor leads in smart pants and identifies two longitudinal line-position types. The spiral shaping longitudinal line follows the lower-limb axis while shifting around the leg circumference. This configuration distributes seam loading across different circumferential regions, reduces repeated local stretching, and limits pull at hardware interfaces, as shown by Nadi X. The channel-based longitudinal line uses a straight lateral or slightly outer-leg seam band to organize module fixation, reinforcement, and routing. It reduces displacement and cable fatigue during flexion–extension and keeps connection points away from the crotch and inner-thigh friction zone. Eaglefit EMS and Wisenfit EMS represent long continuous lateral channels, while Athos represents a short hip-proximal channel for local module aggregation.

#### References:

1. Wearable X. Posture monitoring and vibrational guidance. URL: <https://www.wearablex.com/pages/how-it-works>.
2. Eaglefit EMS. Professionelle EMS-Technologie – für Zuhause und Studio. URL: <https://www.eaglefit.de/en>.
3. Wisenfit EMS. Wisenfit: New Generation Phone-Powered Electrical Sportswear. URL: <https://www.kickstarter.com/projects/1327913971/the-portable-phone-powered-electrical-sportswear>
4. Lynn, S. K., Watkins, C. M., Wong, M. A., Balfany, K., & Feeney, D. F. (2018). Validity and Reliability of Surface Electromyography Measurements from a Wearable Athlete Performance System. *Journal of sports science & medicine*, 17(2), 205–215.

## **БІОМІМЕТИЧНИЙ ДИЗАЙН ЯК ОСНОВА ФОРМУВАННЯ ЦИФРОВОГО КОНЦЕПТУ 3D-ДРУКОВАНИХ СУМОК (НА ПРИКЛАДІ БРЕНДУ JK3D)**

**Малімон А. О.**

*асистент кафедри дизайну*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Сучасна індустрія аксесуарів переживає фундаментальну трансформацію, де на зміну масовому виробництву приходять біоміметичний підхід – проектування об'єктів, що імітують логіку та структуру живої природи [1, 167; 10, 19]. Однією з провідних постатей в цьому напрямі є австрійська дизайнерка Джулія Корнер, чий бренд JK3D втілює філософію «цифрової майстерності». У межах цієї концепції біоміметика виступає не просто як естетичний прийом, а як основа «цифрового генетичного коду» виробу, де сумка «виросується» як складна архітектурна структура, концепт якої нерозривно пов'язаний із методом її пошарової матеріалізації [5; 7].

Процес формування цифрового концепту починається з дешифрування природних топологій за допомогою високоточного 3D-сканування. Для фіксації мікроскопічної будови природних артефактів, як-от морських водоростей кельп для сумки Kelp Mini Clutch (2022 р.) (рис. 1), використовуються лазерні та оптичні системи Artec або zSnraper [1, 258; 7]. Отримана «хмара точок» стає базою для параметричного моделювання у середовищах Rhinoceros та Grasshopper [1, 54; 3]. Дизайнер використовує цифрові алгоритми для відтворення складних біологічних систем: наприклад, у лінійці NY CLUTCH (2021 р.) (рис. 1) концепт базується на імітації гіменіуму гриба, де кожна лінія одночасно виконує художню роль та слугує опорним каркасом виробу [5; 8, 2].

Технологічним фундаментом матеріалізації біоміметичних концептів JK3D є система PolyJet-друку, реалізована на принтерах Stratasys J850 TechStyle [1, 18; 6]. Ця технологія дозволяє відтворити природну гладкість поверхонь завдяки нанесенню мікрокрапель фотополімеру, що твердне під дією ультрафіолету [1, 54; 6, 2]. Висока точність формування шарів товщиною всього 27 мікрон дозволяє створювати об'єкти неймовірної складності: модель NY CLUTCH (рис. 2) складається з 3 626 таких шарів. Можливість одночасного використання 7 картриджів дозволяє інтегрувати в один цикл матеріали з різною твердістю – жорсткий каркас Vero та гнучкий еластомер Agilus30, що дозволяє «програмувати» фізику сумки за аналогією з живими тканинами [9, 6; 6, 2; 10, 33].



**Рис. 1. Сумка Kelp Mini Clutch (2022 р.),  
дизайнерка Джулія Корнер, бренд JK3D**



**Рис. 2. Сумка NY CLUTCH (2021 р.), дизайнерка Джулія Корнер,  
бренд JK3D**

Головною конструктивною інновацією, що впливає з біоміметичного підходу, є абсолютна монолітність сумок [5; 7]. Завдяки точності 3D-друку такі елементи, як рухомі петлі, застібки та внутрішні кишені, створюються одночасно як невід’ємні частини єдиної структури [5; 7]. Це повністю виключає потребу у традиційному зшиванні чи використанні металевої фурнітури [8, 2; 7]. Сумка стає цілісним цифровим організмом, де механічна взаємодія деталей закладена в саму геометрію пластику, що забезпечує довговічність та кутюрну якість виробу без залучення ручної збірки [8, 2; 10, 33].

Екологічна модель бренду JK3D логічно завершує біоміметичний концепт через використання відновлюваних біополімерів на основі

кукурудзи та сої [8, 2; 7]. Адитивний метод виробництва реалізує стратегію «майже нульових відходів», оскільки принтер використовує рівно стільки ресурсу, скільки визначено математичним алгоритмом [5; 6, 5]. Впровадження моделі друку на замовлення у локальних студіях Відня та Лос-Анджелеса мінімізує енерговитрати на логістику [5; 7]. Таким чином, біоміметичний дизайн у роботах Джулії Корнер стає еталоном цифрової та етичної трансформації люксового сегменту моди.

### Література:

1. 3D Printing Technology for Textiles and Fashion : Review paper. *Textile Progress* / T. M. Dip et al. 2021. Vol. 52, no. 4. P. 167–260.
2. Lussenburg K. et al. Designing with 3D printed textiles. *Proceedings of the 5th international conference on additive technologies iCAT 2014*. Ljubljana, 2014. P.74–81.
3. Handbags & accessories home décor limited editions. JK3D. 2026. Веб-сайт. URL: <https://jk3d.com/?srsltid=AfmBOoorOtna9AISIOSkkRlrPO5h2wkeE41nbNyN54LsrHcP52q3FCCV9> (дата звернення: 5.05.2026).
4. Hub «Additive Manufacturing» Final Report : Deliverable 4.5. Re-FREAM. Веб-сайт. URL: [https://re-fream.eu/wp-content/uploads/2022/05/D4.5\\_Hub-Additive-Manufacturing\\_FINAL.pdf](https://re-fream.eu/wp-content/uploads/2022/05/D4.5_Hub-Additive-Manufacturing_FINAL.pdf) (дата звернення: 19.05.2026).
5. HY Clutch. JK3D. 2026. Веб-сайт. URL: <https://jk3d.com/collections/handbags/products/hy-clutch-black/> (дата звернення: 5.05.2026)
6. J850 TechStyle: Discover the magic of 3DFashion 2022. Веб-сайт. URL: <https://www.stratasy.com/en/3d-printers/printer-catalog/polyjet/3d-printer-tech-style/> (дата звернення: 19.05.2026).
7. Kelp Mini. Julia Koerner. 2025. Веб-сайт. URL: <https://www.juliamoerner.com/kelpclutch> (дата звернення: 5.05.2026).
8. Koerner J. (Con)temporary Fashion Showcase: Press Release. MAK – Museum of Applied Arts. Vienna, 2022. 3 p.
9. Optimized material application prototypes : Deliverable 4.3. Hub «Additive Manufacturing» (WP4). Re-FREAM. Stratasy, 2021. 29 p.
10. Scholkowski S. Bringing Imagination to Life: A Study on the Impacts of 3-D Printing in the Business of Fashion : Dissertation. 2017. 61 p.
11. Wong K. Designer Julia Koerner Unveils a New 3D-Printed Jacket. *Digital Engineering* 24/7. 11.09.2020. Веб-сайт. URL: <https://www.digitalengineering247.com/article/your-next-evening-gown-printed-in-3d> (дата звернення: 5.05.2026).

## ХУДОЖНЬО-ГРАФІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ КІНОПЛАКАТА

**Мирошніченко І. В.**

*асистент кафедри дизайну*

*Луцький національний технічний університет*

**Семерей В. В.**

*студентка III курсу факультету креативних індустрій,  
маркетингу та комунікацій*

*Луцький національний технічний університет  
м. Луцьк, Україна*

Сучасний кіноплакат, це не просто реклама, а й важливий елемент візуальної культури, що формує перше враження від фільму і, часто, впливає на вибір глядача. В умовах інформаційного перенасичення та високої конкуренції у сфері кінореклами особливою проблемою є створення виразного, лаконічного й ефективного візуального образу.

Проте існує тенденція до уніфікації дизайнерських рішень, що є причиною втрати унікальності й зниження комунікативної цінності плакатів. Питання художньо-графічних засобів, таких, як композиція, колір, типографіка і їхній вплив на емоційність сприйняття аудиторії, розглянути ще не достатньо повно.

Отже, необхідний більш глибокий аналіз сучасних підходів до створення кіноплакату, визначенні ефективних художньо-графічних рішень і розгляд їхньої ролі у формуванні привабливості та інформативності плаката.

Проблематика художньо-графічних особливостей кіноплакату розглядається в сучасних дослідженнях з теорії мистецтва, графічного дизайну та візуальної комунікації. У науковому середовищі кіноплакат розглядається як синтетичний жанр графіки, поєднуючий художню виразність та рекламо-комунікативну функцію. Особливу увагу приділяють її знаковому характеру, у якому композиція, колір, типографіка та формування емоційного повідомлення, що забезпечує швидке і ефективне розуміння інформації аудиторією.

У сучасних публікаціях простежується акцент на культурних та стилістичних контекстах формування кіноплакату. Так, Yang і Dubrivna [1] розглядають особливості розробки плакатів Сіаньської кіноіндустрії, підкреслюючи вплив традиційних художніх прийомів, національної символіки та сучасних дизайнерських тенденцій, які проявляються в гармонійному поєднанні графіки, кольору та образної системи. Дослідження Г. Гудаченко [4] зосереджуються на засобах композиційної виразності, таких як баланс, ритм, контраст і акцент, які визначають структуру візуального простору та забезпечують керування

увагою глядача. К. Волощенко [3] наголошує на необхідності комплексного підходу до створення серії кіноплакатів, звертаючи увагу на можливість стилістичної цілісності, узгодженості шрифтів та гармонійності колірної рішення. За словами І. Гейдн Сміт [2], кіноплакат є поєднанням художнього об'єкта і маркетингового інструменту, здатного формувати очікування аудиторії, передавати жанрові ознаки та емоційний настрій фільму, а також сприяти його впізнаваності і популярності. На основі вивчення наукових праць можна зробити висновок, що кіноплакат є важливим засобом візуальної комунікації, у якому художньо-графічні прийоми забезпечують передачу змісту, створення емоційного настрою та ефективний вплив на аудиторію.

Метою дослідження є теоретичне обґрунтування художньо-графічних особливостей плаката.

Художньо-графічні особливості кіноплакату постають як сукупність візуальних засобів, що спрямовані на створення цілісного художнього образу фільму та вплив на глядача. В кіноплакаті об'єднується елементи графічного дизайну, фотографії, типографіки та композиції, що формують візуальну систему, яка передає жанрову специфіку, емоційний настрій і зміст кінострічки. За допомогою художньо-графічних прийомів плакат не лише інформує, а й виконує естетичну та комунікативну функції.

Формування візуальної виразності кіноплакату базується на принципі цілісності художнього образу, який досягається через ефективне поєднання композиції, кольорової гами та типографіки. Ключовими ознаками візуальної виразності є композиційна конструкція, система акцентів, колірний контраст, характер шрифту та взаємодія зображення і тексту. При цьому художня стилізація дозволяє посилити емоційне враження і зосередити увагу глядача на ключових елементах плакату.

Представлений візуально-аналітичний матеріал (рис. 1) є узагальненою концептуальною моделлю художньо-графічних особливостей кіноплакату як комплексної системи візуальної комунікації.

Основною складовою виступають «художньо-графічні особливості кіноплаката», які розглядаються як поєднання композиційних, колірних і типографічних засобів. Саме вони формують цілісну основу, що об'єднує естетичні, комунікативні та функціональні аспекти візуального оформлення кіноплакату.

Розділ «композиція» відображає принципи організації візуального простору кіноплакату. Розташування героїв, текстових елементів та графічних акцентів формує візуальну ієрархію та сприяє швидкому сприйняттю інформації. Композиція визначає динаміку кіноплакату, створює баланс між елементами та допомагає привернути увагу до основних деталей фільму.



**Рис. 1. Художньо-графічні особливості кіноплакат**

Розділ «кольорова гама» характеризується як емоційно-психологічний аспект художнього оформлення. Використання певних кольорів та контрастів формує атмосферу кіноплакату та впливає на емоційне сприйняття глядача. Темні кольори асоціюються з драмою чи трилером, яскраві, з пригодницькими або комедійними фільмами. Колір є важливим засобом створення візуального настрою.

Розділ «типографіка» конкретизує роль шрифтового оформлення у формуванні художнього стилю кіноплаката. Шрифти вступають не лише інформаційним, а й естетичним елементом, який доповнює загальну композицію. Типографічні рішення можуть бути стриманими, динамічними або декоративними залежно від жанру та концепції фільму. Вони підсилюють емоційний характер кіноплакату та сприяють формуванню її візуальної цілісності.

Функціональний аспект художньо-графічних особливостей кіноплаката полягає у створенні ефективної візуальної комунікації між

фільмом і глядачем. Завдяки гармонійному поєднанню композиції, кольору та типографіки кіноплакат формує перше враження про кінострічку, викликає емоційний відгук та стимулює інтерес аудиторії. Особливо важливим є те, що художньо-графічні засоби забезпечують баланс між інформативністю та естетичною виразністю.

Візуальні приклади, подані у таблиці, ілюструють різноманітні підходи до оформлення кіноплакатів, від стриманих мінімалістичних рішень із простим шрифтовим оформленням до складних композицій із насиченою кольоровою гамою та великою кількістю графічних елементів. Це свідчить про широкий спектр художніх засобів і залежність стилістики від жанрових особливостей, концепції та цільової аудиторії фільму.

Кінцевий розділ «ефект» підсумовує результат взаємодії художньо-графічних елементів. Його проявом є формування цілісного візуального образу, емоційний вплив на глядача, передача атмосфери фільму та створення впізнаваного стилю кіноплакату.

Отже, художньо-графічні особливості кіноплаката формують цілісну систему візуальної комунікації, яка поєднує композиційні, колірні та типографічні засоби. Їхня взаємодія забезпечує естетичну виразність, інформативність та емоційний вплив у межах єдиного художнього образу.

Художньо-графічні особливості кіноплакату становлять цілісну систему візуального формотворення, у межах якої поєднується композиційні, колірні та типографічні засоби для створення виразного художнього образу фільму. Ефективність кіноплаката залежить від гармонійної взаємодії візуальних компонентів, які забезпечують естетичну цілісність, інформативність та емоційно-комунікативний вплив на глядача. Композиція організовує візуальний простір, кольорова гама передає атмосферу, а типографіка сприяє кращому сприйняттю інформації. Таким чином, художньо-графічні особливості кіноплаката виступають важливим інструментом візуальної комунікації, що забезпечує формування впізнаваного образу та підвищує сприйняття кінопродукту.

### Література:

1. Yang Yi, Dubrivna A. The Stylistic Features of the Design of Posters of the Xi'an Film Studio. *Art and design*. 2024. № 3 (27). С. 134–142. <https://doi.org/10.30857/2617-0272.2024.3.11> (дата звернення: 20.04.2026).
2. Ian Haydn Smith *Selling the Movie: The Art of The Film Poster*. 2018. 30 p.
3. Волощенко К. Розробка дизайну серії кіноплакатів. 2023. С. 53. URL: <https://elibrary.kdpu.edu.ua/xmlui/handle/123456789/7140> (дата звернення: 20.04.2026).
4. Гудаченко Г. Засоби композиційної виразності у створенні кіноплакату: мистецтвознавчий та дидактичний аспекти. 2025. С. 98.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-55>

## **КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ДИЗАЙН У РОЗВИТКУ ЛОКАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ТУРИЗМУ: СТВОРЕННЯ МАСКОТА «ПІДЗЕМНИК» ДЛЯ МІСТА ОЛИКА**

**Назарчук М. В.**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
в.о. завідувача кафедри дизайну*

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

У сучасному соціокультурному середовищі дизайн-концепції дедалі активніше інтегрується в сферу культурної спадщини, формуючи нові способи візуальної комунікації між історичним середовищем та аудиторією [1]. Особливого значення набувають локальні проекти, спрямовані на популяризацію малих історичних міст та культурних локацій через сучасні дизайнерські рішення [2]. У цьому контексті концептуальний дизайн виступає не лише засобом візуальної інформації, а й інструментом формування емоційного досвіду, локальної ідентичності та туристичної привабливості території [3].

Актуальність дослідження зумовлена потребою імплементації нових підходів до популяризації об'єктів культурної спадщини в умовах війни. Наявність військово-стану в Україні вносить свої корективи до проведення дитячих екскурсій, які можуть бути перервані будь якої миті через сигнал повітряної тривоги. Українські діти, як туристи потребують не лише емоційно-образного залучення до культурного простору, але й відчуття безпеки під час проведення екскурсії. У межах таких вимог особливого значення набуває створення візуальних персонажів – маскотів, як уособлення емоційної стійкості та елементу навігації у культурному просторі.

Поняття візуального персонажа (талісмана) походить від французького слова «mascotte», яке стосується людей, тварин або речей, які можуть приносити людям удачу [4]. Прикладом успішної реалізації дизайн-концепції маскота з урахуванням вище зазначених умов є персонаж «Підземник» розроблений для міста Олика, де розміщується пам'ятка архітектури XVI–XVII століття палац Радзивіллів. Проект був створений на кафедрі дизайну ВНУ імені Лесі Українки, як елемент концептуальної системи популяризації історичної локації. Маскот «Підземник» є інтегрований у діяльність місцевого туристичного

середовища. Він виконує функцію медіатора між складним історичним матеріалом та дитячою аудиторією. На сьогодні персонаж використовується під час проведення дитячих екскурсій, у комунікаційних матеріалах та заходах, спрямованих на популяризацію культурної спадщини міста Олики та Волинського регіону.

Концептуальне рішення маскота базується на переосмисленні архетипу «охоронця підземель», що набуває додаткового змістового навантаження в умовах сучасної воєнної реальності України, де підземні простори асоціюються не лише з історією та міфами, але й із безпекою та захистом. Також було враховано історичний контекст, а саме місцеві легенди та перекази про розгалужену систему тунелів під палацом Радзивилів, які у колективній пам'яті локальної спільноти набули символічного значення прихованого простору, таємниці та захисту. Візуальна стилістика маскота під час розробки була орієнтована на дитячу аудиторію, що проявляється завдяки використанню спрощених графічних форм, виразної пластики та приглушеної кольорової гами.

Використання маскота під час проведення екскурсій та інших пізнавальних заходів для дітей забезпечує впровадження гейміфікації процесу пізнання культурної спадщини. Це особливо цінно у роботі з дитячою аудиторією, для якої традиційний спосіб подачі інформації зазвичай є малоефективним. Впровадження гейміфікації процесу завдяки наявності маскота «Підземника», як локального героя міста Олики відповідає сучасним тенденціям розвитку культурного туризму, орієнтованого на інтерактивність, персоналізацію досвіду та емоційне сприйняття культурної спадщини. У цьому випадку «Підземник» стає одним з основних елементів брендингу даної історичної локації та інструментом формування її сучасного візуального образу.

Отже, розробка та впровадження маскота «Підземник» для популяризації історичної локації міста Олики демонструє перспективність інтеграції дизайн концептів у сферу культурного туризму. Візуальні персонажі, зокрема маскот «Підземник», виступають ефективним засобом формування емоційної взаємодії з дитячою аудиторією, поєднуючи функції туристичної айдентики, освітньої комунікації та емоційного дизайну. Інтеграція образу «Підземника» у систему туристичної комунікації сприяє формуванню багаторівневого нарративу, у межах якого локальні легенди та перекази, місцева культурна спадщина та сучасні українські реалії об'єднуються у цілісну концепцію візуальної айдентики локації, а саме міста Олики. Практичний досвід Олики підтверджує, що концептуальний дизайн може бути ефективним інструментом розвитку локального туризму, формування культурної ідентичності та популяризації історико-культурного середовища малих міст України.

### **Література:**

1. Norman D. Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things. New York: Basic Books, 2004. 257 p. URL: [https://www.researchgate.net/publication/224927652\\_Emotional\\_Design\\_Why\\_We\\_Love\\_or\\_Hate\\_Everyday\\_Things](https://www.researchgate.net/publication/224927652_Emotional_Design_Why_We_Love_or_Hate_Everyday_Things) (Last accessed: 14.05.2026).
2. Richards G. Cultural Tourism: Global and Local Perspectives. New York : Routledge, 2021. 312 p. URL: [https://www.researchgate.net/publication/5149772\\_Greg\\_Richards\\_ed\\_Cultural\\_Tourism\\_Global\\_and\\_Local\\_Perspectives](https://www.researchgate.net/publication/5149772_Greg_Richards_ed_Cultural_Tourism_Global_and_Local_Perspectives) (Last accessed: 14.05.2026).
3. Wheeler A. Designing Brand Identity. 6th ed. Hoboken: Wiley, 2024. 357 p. URL: [https://www.academia.edu/30444317/Designing\\_Brand\\_Identity](https://www.academia.edu/30444317/Designing_Brand_Identity) (Last accessed: 14.05.2026).
4. Schattschneider E. The Bloodstained Doll: Violence and the Gift in Wartime Japan. *Journal of Japanese Studies*. 2005. Vol. 31, № 2. P. 329–356. URL: <https://www.onmarkproductions.com/ellen-Schattschneider-Japanese-Journal-of-Religious-Studies-31-1-2004.pdf> (Last accessed: 14.05.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-56>

## **ВТОРИННА ПЕРЕРОБКА ПРИКРАС З БІСЕРУ**

**Очеретяна Д. І.**

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

**Смикало К. О.**

*PhD з технологій легкої промисловості,  
старша викладачка кафедри дизайну  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Прикраси – це те, що притаманне для будь якої культури. І є безпосереднім вибором людини. Чим більше людина може їх собі дозволити тим з вищим статусом вона буде асоціюватися. Прикраси виробляються з різних матеріалів дерево, кісточки овочів, зерна, натуральні камені, а також із штучного скло.

Скло – матеріал, який дуже довго не розкладається в природі, проте саме з нього здебільшого виготовляють бісер. До набуття кольору, бісер має вид непрозорого скла, або ж має переважно чорно-синій або зелений колір (рис.1). У подальшому технологія набуття форми та

кольору може відрізнятися, і заготовка під бісеринку може мати одразу необхідні зовнішні параметри [1].



**Рис. 1. Зовнішній вигляд бісеру [2]**

На сьогодні прикраси мають велике різноманіття: гердани, селянки, кольє тощо (рис. 2).



**Рис. 2. Вироби з бісеру Світлани Вівурко [3].**

В нашій країні прикраси з бісеру виготовляються як майстрами, так і аматорами, відтак бісерні вироби є майже в кожного українця. Кількість бісеру насправді недооцінена: до них відносяться як прості дитячі браслети, так і вишиті бісером сорочки та рушники. З часом ці вироби втрачають зовнішню привабливість і, по суті, утилізуються. Однак головною проблемою в утилізації є саме скло, точніше його

склад, адже, на відміну від текстилю (якщо це вишиванка) або нитки (якщо це прикраса у вигляді гердану або чогось подібного), скло майже не розкладається в природному середовищі. На сьогодні скляні відходи – це серйозна екологічна проблема, і необхідно визнати, що на рівні з пляшками, посудом, дзеркалами або автомобільним склом бісер також є різновидом забруднення. Тенденція виготовлення прикрас із бісеру зберігається упродовж багатьох років. Багато людей мають щонайменше по одній прикрасі, однак їх термін користування не такий довговічний. З часом виробу втрачають естетичний вигляд і власники часто не мають розуміння, що робити з ними надалі; виробу з бісеру зберігаються серед особистих речей або ж відразу викидаються.

Питання про повторне використання виробів з бісеру іноді постає серед кола майстрів, так як це є варіантом збереження матеріалу (відмова замовника, вдосконалення дизайну тощо), але для пересічного користувача переробка виробу з бісеру є вкрай нехарактерною. Справа у тому, що виробу з бісеру є переважно площинними: вишивка на полотні, сплетене полотно з бісеру тощо, і коли постає питання переробки, всі ці сплетіння необхідно розпустити. Тобто перетворити прикрасу знову на масу бісеринок по суті є зворотнім процесом створення прикраси з тими ж часовими витратами. І хоча й бісер гіпотетично як скляний виріб може бути перероблений, основна проблема полягає у його сортуванні: певні прикраси виготовлені з бісеру різної якості і потребують різних способів переробки. Для переробки бісеру є різні варіанти, як от можна розглянути ресайклінг за аналогією з виробами з битого скла (мозаїки, панелі інтер'єру елементи декору) (рис. 3).

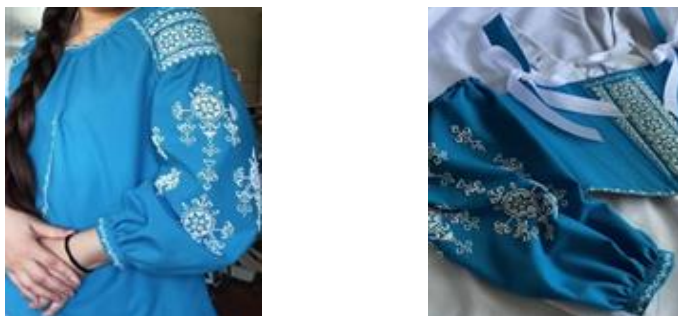


Рис. 3. Мозаїчне панно [4]

Також варіантом переробки може бути апсайклінг – це переробка речей у нові і більш цінніші (рис.4). Наприклад, Ірина Чері [5] перешиває старі вишиванки у корсети, зберігаючи вишивку (рис.5).



**Рис. 4. Приклади апсайклінгу прикрас із глини і оздоблені бісером та із бісеру, залитого у епоксидну смолу [6-7]**



**Рис. 5. Абсайклінг від Іри Чері**

Але якщо говорити конкретно про переробку прикрас, то зараз до майстринь дедалі частіше звертаються для того, щоб переробити свої старі прикраси, дати їм друге життя (реверс-інженірінг) [8]. Майстрині розбирають прикраси, промивають намистини, відбирають усі можливі для подальшого використання, вислуховують побажання клієнтів щодо

вигляду оновленої прикраси і створюють щось нове (рис. 7). Таким чином, майстриня із вже існуючих прикрас створює щось нове, використовуючи ті ж намистини, але уже з іншою ідеєю і задумом, який дає друге життя. Що стосується життєвого циклу прикрас, то він він продовжується допоки намистини цілі і мають гарний вигляд, тобто не втрачений колір, форму та блиск.



**Рис. 7. Перевтілення прикрас від Alyona\_Casablanka**

На сьогодні більшість людей, які мають прикраси з бісеру, що втратили свій естетичний вигляд, не задумуються над їх переробкою, а просто викидають, не розуміючи, що створюють екологічну проблему. Зараз люди все активніше сортують сміття, але навіть за таких умов все скло не можуть переробляти разом через різний склад скла, різні хімічні властивості, а про переробку бісеру годі й казати через дороговартісною ще на етапі сортування. Одним із шляхів вирішення цього є повторне використання, так як такий підхід допомагає зменшення кількості відходів і економити ресурси. На сьогодні скляні відходи – це серйозна екологічна проблема, і необхідно визнати, що на рівні з пляшками, посудом, дзеркалами або автомобільним склом бісер також є різновидом забруднення. Досвід майстринь показує, що процес повторного використання бісеру є можливим рівно як і з іншими відходам, однак людям бракує знання і розуміння, що попри свій розмір бісер є таким же екологічним сміттям, як і інший вид скла. Дизайнери мають пропагувати екологічність і тому необхідно більше показувати можливі види переробки бісеру, рівно як і збільшити пошук переробок даного матеріалу.

#### **Література:**

1. Сучасні технології виробництва і професійна освіта: тенденції та інновації. *Матеріали I Всеукр. наук. інтернет-конф. студентів та молодих вчених* (м. Старобільськ, 16 квіт. 2020 р.). Держ. закл.

«Луган. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка» ; упоряд. В. О. Колесніков. Старобільськ, 2020. С. 85.

2. Трохи історії. Бісер і його виникнення : веб-сайт. *Схеми бісеру*. URL: <https://shemybisera.com.ua/ua/a224835-nemno> (дата звернення: 15.05.2026).

3. Авраменко А. Із секретарки на шахті у майстриню прикрас: історія переселенки з Луганщини, яка створює в Ніжині вироби з бісеру. *Суспільне Новини*. 2025. 29 верес. : веб-сайт. URL: <https://suspilne.media/chernihiv/1126315-iz-sekretarki-na-sahti-u-majstrinu-prikras-istoria-pereselenki-z-lugansini-aka-stvorue-v-nizini-virobi-z-biseru/> (дата звернення: 15.05.2026).

4. Broken Glass Reuse Ideas. *Cleaning Lviv*: веб-сайт. URL: <https://cleaninglviv.top/broken-glass-reuse-ideas/> (дата звернення: 15.05.2026).

5. Відеоролик користувача @ZS9TvsQHY *TikTok*. : веб-сайт. URL: <https://vt.tiktok.com/ZS9TvsQHY/> (дата звернення: 15.05.2026).

6. Відеоролик «1QEHIsh5W-c» *YouTube* : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/1QEHIsh5W-c> (дата звернення: 15.05.2026).

7. Відеоролик «HhFnmRfo460» *YouTube* : веб-сайт. URL: <https://youtu.be/HhFnmRfo460> (дата звернення: 15.05.2026).

8. Reverse Engineering: Definition, Process and Benefits. *Indeed Career Guide*. : веб-сайт. URL: <https://www.indeed.com/career-advice/career-development/reverse-engineering> (дата звернення: 15.05.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-57>

## **ЗАСОБИ HAND MADE ЯК ІНСТРУМЕНТ СОЦІАЛЬНО ВІДПОВІДАЛЬНОГО ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ**

### **Первих І. І.**

*аспірантка кафедри графічного дизайну*

*Харківська державна академія дизайну і мистецтв*

*м. Харків, Україна*

*старша викладачка кафедри дизайну*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Сучасний графічний дизайн переживає трансформацію від суто комерційно орієнтованої діяльності до інструмента соціальної та екологічної відповідальності. В умовах цифрової перенасиченості та візуальної стандартизації, спричиненої широким використанням алгоритмів штучного інтелекту та шаблонних рішень, постає нагальна потреба у відновленні «людського чинника». Рукотворні техніки

в графічному дизайні перестають бути лише естетичним прийомом; вони функціонують як маніфест сталості, заснований на принципах зменшення цифрового сліду, використання екологічно безпечних матеріалів і підтримки локальної ідентичності.

Використання засобів hand made у створенні дизайнерських об'єктів має історичне підґрунтя, що сягає доіндустріальної доби. Однак його сучасне відродження пов'язане з критикою надмірної стандартизації та безособовості цифрового дизайну. Рукотворність повертає у дизайн «людяність», унікальність і матеріальність, що є ключовими у межах сталого мислення. Як зазначає Д. Чепмен у концепції емоційно довговічного дизайну, об'єкти, що володіють індивідуальністю та емоційною цінністю, залишаються актуальними для користувачів довше, а отже, замінюються рідше, що безпосередньо сприяє зменшенню кількості відходів [1].

Поняття соціально відповідального дизайну ґрунтується на ідеях американського дизайнера В. Папанека, який наголошував на необхідності переорієнтації дизайнерської діяльності з комерційних цілей на соціальні та екологічні потреби [2]. У сучасному науковому дискурсі соціально-відповідальний дизайн трактується як комплексна система, що охоплює кілька взаємопов'язаних вимірів. По-перше, він передбачає дотримання принципів етичної комунікації, що включає правдивість, прозорість та недопущення дискримінаційних практик. По-друге, важливим компонентом є екологічна сталість, яка проявляється у раціональному використанні матеріальних ресурсів та мінімізації негативного впливу на довкілля. По-третє, відповідальний дизайн інтегрує соціальний вимір, спрямований на підтримку локальних спільнот, розвиток ремісничих традицій та зміцнення соціальної взаємодії. Нарешті, культурна відповідальність у дизайні передбачає збереження культурної ідентичності, повагу до локальних традицій та запобігання культурній апропріації.

Концепція сталого графічного дизайну ґрунтується на загальних принципах сталого розвитку, сформульованих у доповіді Комісії Брундтланд (1987 р.) і подальших дослідженнях у сфері дизайну [5]. Науковці наголошують на необхідності зменшення ресурсоспоживання, оптимізації виробничих процесів, забезпечення етичної комунікації та підвищення довговічності візуальних рішень. У цьому контексті використання засобів hand made знижує залежність від енергоємних цифрових процесів і масового друку, водночас формуючи більш відповідальне ставлення до матеріалів.

Практичні кейси підтверджують ефективність handmade-підходів у сталому графічному проектуванні. Зокрема, дизайнери дедалі частіше застосовують техніку трафаретного друку для створення постерів і пакування з використанням водорозчинних фарб та переробленого паперу. Такий підхід не лише забезпечує більший контроль над виробничим процесом, а й мінімізує шкоду довкіллю. Крім того,

створення айдентик для локальних брендів часто включає рукотворну типографіку та ілюстрацію, що підкреслює зв'язок із місцевою культурою та зменшує потребу у масовому виробництві стандартизованих рішень. Наприклад, у дизайні святкового пакування фермерських продуктів мережі «Лавка традицій» ключову роль відіграють виконані вручну малюнки (Рис. 1). Первинні ескізи персонажів були намальовані від руки, після чого пройшли мінімальну цифрову обробку для узгодження контурів і колористики. Використання ручної графіки забезпечує характерну фактурність, варіативність лінії та індивідуальність образів, що неможливо відтворити виключно цифровими засобами [3, с. 166].



**Рис. 1. М. Шевченко. Святкове пакування для фермерських продуктів проєкту «Лавка традицій». 2024 р.**

Одним із визначальних компонентів сталого графічного дизайну є матеріальний вимір, який охоплює як фізичні носії, так і способи їхнього виробництва. Попри уявну нематеріальність цифрових практик, їхнє функціонування супроводжується значним енергоспоживанням, пов'язаним із роботою серверної інфраструктури та виготовленням технічного обладнання. У цьому контексті застосування ручних технік постає як екологічно виважена альтернатива, що сприяє зменшенню негативного впливу на довкілля.

По-перше, використання природних пігментів і фарб, зокрема рослинних або соєвих, дає змогу уникати токсичних поліграфічних матеріалів. По-друге, практики апсайклінгу та ресайклінгу, що передбачають створення візуальних матеріалів із паперових відходів, рукотворного паперу, текстилю та інших вторинних ресурсів, формують нову естетику, засновану на повторному використанні та мінімізації відходів. По-третє, орієнтація ручної роботи на лімітовані накладки запобігає надвиробництву та накопиченню зайвої друкованої продукції. Нарешті, зменшення цифрового сліду, притаманне засобам hand made, знижує загальне енергоспоживання порівняно з повністю цифровими процесами.

Соціальний вимір рукотворних практик посідає важливе місце в контексті соціально відповідального дизайну, оскільки такі техніки нерозривно пов'язані з локальними ремісничими традиціями та формами суспільної взаємодії. Залучення hand made підходів у дизайн сприяє інтеграції елементів культурної спадщини у сучасні візуальні рішення та водночас підтримує розвиток місцевих спільнот, що відповідає принципам соціальної відповідальності в межах сталого розвитку. Співпраця дизайнерів із носіями ремісничих знань забезпечує передачу традиційних технік, зміцнює локальні економічні моделі та сприяє формуванню етичніших виробничих процесів, орієнтованих на взаємоповагу, сталість і культурну чутливість.

Використання засобів рукотворності трансформує і сам процес дизайну. Якщо цифрові інструменти орієнтовані на швидкість і масштабованість, то ручна робота потребує часу, уваги та усвідомленості. Це змінює характер дизайнерського процесу, зміщуючи акцент із швидкої генерації великої кількості варіантів на більш глибоке й усвідомлене опрацювання концепцій. Такий підхід сприяє формуванню виражених, концептуально стійких і потенційно довговічних рішень.

Засоби hand made не слід протиставляти цифровим технологіям. Сучасний сталий графічний дизайн є за своєю природою гібридним. Дизайнери можуть створювати унікальні текстури вручну (наприклад, за допомогою акварелі чи пастелі), а потім оцифрувати їх для подальшого використання. Це дає змогу збалансувати автентичність і функціональність. Важливо, щоб цифрова обробка не нівелювала «живу» якість первинного матеріалу, а навпаки – підтримувала.

Таким чином, рукотворні засоби в графічному проектуванні є дієвим інструментом реалізації принципів сталого розвитку за умови їх усвідомленого та контекстуально обґрунтованого застосування. Вони сприяють зниженню екологічного навантаження, формуванню індивідуалізованої візуальної мови, підтримці локальних культурних традицій і розвитку соціально відповідального ставлення до професійної діяльності. Інтеграція засобів hand made у дизайнерську практику формує нову естетичну парадигму – «естетику відповідальності», у межах якої властиві ручній роботі недосконалість набувають статусу маркерів автентичності та етичної взаємодії з матеріальним і культурним середовищем.

### **Література:**

1. Chapman J. Emotionally Durable Design: Objects, Experiences and Empathy, Earthscan. London, 2005. 211 p.
2. Папанек В. Дизайн для реального світу: Екологія людства та соціальні зміни / В. Папанек; пер. з англ. Д. Цепкова. Київ : ArtHuss, 2020. 448 с.

3. Первих І. І. Національна специфіка засобів hand made у графічному дизайні України. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2026. № 95, том 2. С. 161–169. DOI: 10.24919/2308-4863/95-2-21.

4. Третяк Ю. Сучасні тенденції формування і розвитку теорії і практики дизайну в Україні. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали V міжнар. наук.-практ. конф. (Київ, 27 квітня 2023 р.)* Київ : КНУТД. С. 112–115.

5. Яновська В., Парфентьева О. Історичний аналіз формування концептуальних засад сталого розвитку. *Вісник Хмельницького національного університету*. 2022. № 6, Том 2. С. 231–238. DOI: 10.31891/2307-5740-2022-312-6(2)-39.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-58>

## **ЕМОЦІЙНИЙ ДИЗАЙН У ДИТЯЧИХ ІГРАХ: ВПЛИВ СЕНСОРНИХ СТИМУЛІВ**

**Приступа О. В.**

*старший викладач кафедри дизайну  
Луцький національний технічний університет*

**Роскошенко К. А.**

*студентка III курсу факультету креативних індустрій,  
маркетингу та комунікацій  
Луцький національний технічний університет  
м. Луцьк, Україна*

Сучасний ринок дитячих ігор перенасичений продуктами, де візуальна та функціональна складові часто ігнорують психоемоційні потреби дитини. Основна проблема полягає у відсутності цілісного підходу до використання сенсорних стимулів як інструменту формування позитивного ігрового досвіду. Більшість розробників зосереджується переважно на розважальній функції, недооцінюючи вплив кольору, текстури та звуку на емоційний стан дитини. У результаті це призводить до сенсорного перевантаження або, навпаки, до втрати інтересу через недостатню стимуляцію.

Емоційний дизайн має стати своєрідним містком між технічними характеристиками гри та внутрішнім світом дитини. Водночас наразі бракує чітких критеріїв, які б пояснювали, як саме окремі сенсорні елементи впливають на розвиток емпатії дитини та когнітивних навичок. Важливо дослідити зв'язок між тактильними відчуттями або візуально-звуковими ефектами та рівнем стресу дітей. Актуальність

цієї теми зростає також через попит на інклюзивний дизайн, що враховує різну сенсорну чутливість дітей. Тому виникає потреба у створенні чітких методичних рекомендацій для дизайнерів, які допоможуть формувати гармонійне сенсорне середовище. Це дозволить розробляти ігри, що не лише розважають, а й підтримують психологічне благополуччя дитини.

Аналіз наукового доробку за останні роки дозволяє простежити еволюцію підходів до проєктування дитячих ігор. Зокрема, Н. Манчук обґрунтовує концепцію досконалості дизайну через синергію ергономічних та екологічних показників [3]. Дослідниця трактує сучасну іграшку як «еко-ергономічну систему», де зручність використання та безпека мають вирішальне значення для збереження здоров'я дитини. При цьому увага зміщується від суто зовнішньої привабливості до функціональних властивостей – його здатності стимулювати пізнавальні процеси.

Глибокий педагогічний контекст проблеми висвітлює А. Дурдас, звертаючись до актуалізації ідей М. Монтесорі. Авторка підкреслює значення «підготовленого середовища», у межах якого спеціально розроблені матеріали сприяють розвитку сенсорних і базових навчальних вмінь дитини у власному темпі [2]. Такий підхід, за її спостереженнями, підтримує формування самостійності та емоційної врівноваженості.

Узагальнений погляд на проблему представлений у статті О. Гнізділової, яка розглядає сучасну іграшку як багатофункціональний засіб розвитку. Йдеться не лише про вдосконалення ручної моторики, а й про вплив на психічну, мовленнєву та соціальну сфери дитини. Особливу увагу дослідниця приділяє ролі музичних та інтерактивних елементів, що здатні забезпечити цілісний ігровий досвід у ранньому віці [1].

Водночас, попри значний інтерес до вивчення сенсорного середовища та функціональних можливостей іграшок, питання емоційного дизайну як окремого інструменту впливу через конкретні сенсорні стимули потребує подальшого осмислення та детальнішого дослідження.

Метою роботи є виявити дизайн-особливості сенсорних стимулів у формуванні емоційного досвіду дитини. Завданням дослідження є: 1) дослідити роль емоційного дизайну в створенні дитячих ігор; 2) проаналізувати значення кольору, звуку, тактильних елементів в ігровому середовищі; 3) оцінити вплив емоційного дизайну на залучення, увагу та мотивацію дітей.

Емоційний дизайн у дитячих іграх доцільно розглядати як багатовимірну систему, в основі якої лежить взаємодія трьох провідних каналів: тактильного, візуального та аудіального (рис. 1).



**Рис. 1. Емоційний дизайн у дитячих іграх:  
вплив сенсорних стимулів**

Тактильний компонент (дотик) виступає одним із базових у процесі сенсорного розвитку дитини та відіграє визначальну роль у процесі пізнання навколишнього середовища. Через безпосередній фізичний контакт із предметами дитина отримує первинний досвід взаємодії, що формує уявлення про властивості об'єктів. У дизайні дитячих ігор це реалізується через використання різноманітних матеріалів і фактур: натурального дерева як теплого та екологічно безпечного матеріалу, текстилю як м'якого та приємного на дотик середовища, сучасних полімерів із «soft-touch» покриттям, а також рельєфних і модульних елементів. Така варіативність стимулює розвиток дрібної моторики, сенсорної диференціації та координації рухів. Водночас ергономічні характеристики матеріалів (форма, вага, безпечність, приємність на дотик) безпосередньо впливають на тривалість і якість взаємодії, формуючи у дитини відчуття комфорту, захищеності та довіри до предметного середовища [3].

Візуальний компонент (зір) у структурі емоційного дизайну виступає провідним каналом швидкого сприйняття інформації та емоційної реакції. Колористичне рішення є одним із найбільш ефективних засобів регуляції психоемоційного стану дитини. Використання пастельних, приглушених відтінків сприяє створенню заспокійливої атмосфери, знижує рівень сенсорного напруження та забезпечує умови для концентрації уваги. Натомість насичені, яскраві кольори виконують

активізуючу функцію – стимулюють інтерес, підсилюють емоційну реакцію та мотивують до взаємодії. Важливим аспектом є також баланс і гармонізація кольорової палітри, що дозволяє уникнути перенасичення та сенсорного перевантаження. Таким чином, колір у дитячих іграх виконує не лише естетичну, але й когнітивну, регулятивну та комунікативну функції.

Аудіальний компонент (слух) є важливим доповненням до тактильного та візуального сприйняття, забезпечуючи динамічний зворотний зв'язок у процесі гри. Звуковий супровід – клацання механічних елементів, ритмічні або мелодійні сигнали, звуки природи – виконує кілька функцій: підтверджує результат дії, стимулює повторення дій, формує причинно-наслідкові зв'язки та підсилює емоційне залучення [1]. Звуки також можуть виступати засобом орієнтації у грі та підтримки уваги. Водночас важливою є їх якісна характеристика: м'якість, гармонійність і ненав'язливість, що запобігає перевантаженню сенсорної системи та негативним емоційним реакціям.

Комплексне поєднання тактильних, візуальних і аудіальних стимулів формує цілісне візуально-комунікативне середовище з вираженим емоційним забарвленням. Така синергія забезпечує багаторівневу взаємодію дитини з ігровим об'єктом, сприяє гармонійному сенсорному розвитку, підвищує рівень залученості та ефективність навчально-ігрового процесу. Отже, інтеграція сенсорних чинників є ключовим принципом проєктування сучасних дитячих ігор у контексті емоційного дизайну.

У ході проведеного дослідження було встановлено, що емоційний дизайн є важливим чинником у процесі створення дитячих ігор. Проаналізовано, що такі сенсорні стимули, як тактильні компоненти, колір та звук, відіграють ключове значення у сприйнятті ігрового середовища. Доведено, що інтеграція емоційного дизайну в сучасну іграшку суттєво підвищує рівень залученості дитини до ігрового процесу, сприяє тривалішій концентрації уваги та стимулює пізнавальну мотивацію.

Отже, це дослідження закладає теоретичне та практичне підґрунтя для вдосконалення процесу виготовлення сучасних дитячих ігор, слугуючи цінним орієнтиром для дизайнерів та виробників у створенні даного продукту.

### Література:

1. Гнізділова О. Сучасні іграшки як ефективний інструмент забезпечення ігрової діяльності дітей раннього віку. *Українська професійна освіта*. 2025. № 17. С. 80–86. DOI: <https://doi.org/10.33989/2519-8254.2025.17.342520> (дата звернення: 06.03.2026).
2. Дурдас А. Освітні та виховні ідеї Марії Монтесорі: італійські вчені про їх актуальність у сучасних умовах. *Освітологія*. 2024. № 13.

С. 102–110. DOI: <https://doi.org/10.28925/2412-124X.2024.13.10> (дата звернення: 06.03.2026).

3. Манчук Н. Врахування екологічних та ергономічних показників при створенні дизайну проекту сучасної дитячої іграшки. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. Вип. 2. С. 65–72. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.8> (дата звернення: 06.03.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-59>

## **КОНЦЕПЦІЯ ОНЛАЙН-ГЛОСАРІЯ З МИСТЕЦТВА, ДИЗАЙНУ ТА РЕКЛАМИ**

**Прищенко С. В.**

*доктор мистецтвознавства, професор, доктор наук габілітов.*

*у галузі дизайну,*

*професор кафедри дизайну*

*Національний транспортний університет*

*м. Київ, Україна*

Нині в Україні не так багато публікацій, присвячених питанням дидактики кольору. Головною проблемою сучасної дизайн-освіти є відсутність електронних фахових видань з колористики. Збільшується потік науково-технічної інформації, статей та кількість книг, що узагальнюють і систематизують отримані знання про колір, але, на жаль, закордонних авторів, теоретичні і практичні підходи яких, викладені іноземними мовами, не завжди доступні українським викладачам, і тим більше, українським студентам.

Освітній сайт «Академія кольору» було нами задумано як тематичний сайт відкритого доступу [1], що покликаний сприяти більш глибокому вивченню кольору, допомагати студентам-дизайнерам краще розуміти його соціальну роль і принципи ефективного використання. Відтак, використовуючи міждисциплінарність у проектуванні колірних об'єктів різного призначення, на сайті розкрито функціональні, соціокультурні та асоціативно-емоційні аспекти колористичного формоутворення. Теоретичною базою є енциклопедії з мистецтва, словники, публікації з теорії та історії культури, теорії комунікацій, крос-культурних і філософських проблем естетосфери кольору, прикладних аспектів колористики, впливу етномистецьких традицій на розвиток проектної діяльності різних країн.

У нинішньому дискурсі вищої освіти «відкритість» значною мірою асоціюється з відкритим доступом до освітніх ресурсів та відкритими публікаціями, використовуючи можливості, що надаються Інтернетом

та цифровими технологіями. Розглянемо це на прикладі онлайн-глю-сарію з акцентом на колір.

Дизайн-продукт у міжнародному вимірі сьогодні і як об'єкт, і як послуга, виявився надзвичайно затребуваним. На початку ХХІ ст. відбулися кардинальні соціальні зміни, оскільки розвиток функціоналу, матеріалів та технологій спричинив появу ідеї гуманістичного дизайну «товари (послуги) для всіх і кожного». У зв'язку із запровадженням карантину навесні 2020 р. в багатьох країнах кількість дистанційних форм роботи для спеціальності «Дизайн» зростає і далі буде тільки збільшуватися. Освітні технології отримали довгоочікуваний поштовх, тому онлайн-освіта може стати ключовою формою навчання протягом усього життя. Справжні інновації у галузі дизайну трансформують освіту, культуру, економіку. Дизайн є біфункціональним, його об'єкти поєднують художньо-естетичні та утилітарні якості, відтак сутність дизайну полягає не лише в проєктній діяльності, а формує художньо-проєктну культуру. Ми розглядаємо дизайн на стику культур: художньої (мистецтво), інтелектуальної (наука) та технічної. В інформаційному суспільстві вже стало зрозумілим, що освіта – це не інформація, а системно-логічне мислення.

Новою моделлю освіти стає змішана форма навчання. Про повний перехід до дистанційних навчальних курсів в Україні ще кілька років тому говорити було зарано – для цього потрібна величезна кропітка робота зі створення навчально-методичної бази фахових дисциплін, здатність викладачів до проведення відеолекцій і відеоконференцій, вільного володіння комп'ютерними технологіями, а в студентів – висока мотивація та самоорганізація. Однак, нові виклики часу вже диктують необхідність інтенсивних змін щодо навчально-методичної підготовки, – по суті викладачі повинні стати авторами та координаторами власних онлайн-платформ.

На нашу думку, актуальною вимогою оптимізації дизайн-освіти залишаються цифровізація та інтегративний підхід до змістового наповнення навчальних дисциплін. В умовах тотальної цифровізації освітня парадигма повинна бути іншою, оскільки для сучасних студентів нормою є віртуальність, візуальність, швидкість сприйняття інформації, кліповість та здатність швидко перемикаати увагу. Перспективність запропонованого типу навчання безсумнівна – це забезпечення студентів електронними ресурсами, використання ними придбаних знань і навичок для роботи засобами сучасних комп'ютерних технологій, велика допомога при самостійній роботі. Розробляється принципово нове методичне середовище в процесі навчання дизайнерів усіх спеціалізацій, нова форма професійного розвитку. Тепер має сенс всі навчальні процеси зробити гібридними (змішаними): частину онлайн, частину з особистою присутністю – фактично дизайн-освіта буде мати заочну форму навчання з консультаціями та контрольними заходами під час сесій, оскільки

повністю перевести цей фах на дистанційну форму і неможливо, і недоцільно. Вже очевидно, що змішане навчання як поєднання аудиторного та дистанційного стає реальністю вищої освіти.

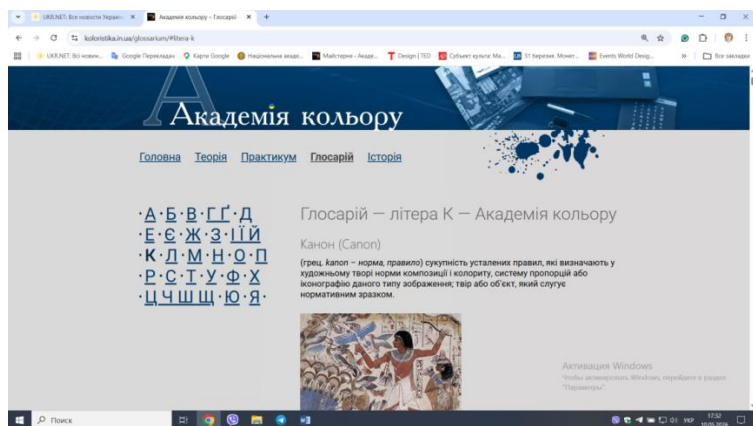
В умовах ковід-карантину та російсько-української війни ще раз було підтверджено корисність даного типу вебресурсу: на сайті студенти мають змогу ознайомитися з творами українського та зарубіжного мистецтва, з прикладами використання кольору у різновидах дизайну, семантикою кольору та національною колористикою в контексті візуальної культури і візуальних комунікацій. Обсяг навчально-методичного забезпечення на паперових носіях виявився нині вкрай недостатнім, оскільки фахові дисципліни для дизайнерів потребують величезного обсягу якісних матеріалів в кольорі, наявність яких все більше стає проблематичною через високу вартість повнокольорового друку.

На початку 2025 р. на базі зазначеного сайту було проведено реконструкцію і редизайн з метою створення повноцінної онлайн-платформи з відомостями про художників, дизайнерів, рекламистів, про музеї та структури, що займаються вивченням кольору, про виставки, цікаві події та новітні дослідження кольору з відповідними лінками на зарубіжні вебресурси.

Не зважаючи на те, що сайт розроблений ще 2006 р., він не містить жодної реклами, існує за рахунок самофінансування, а за результатами проведених моніторингових досліджень на сьогоднішній день виявлено, що це єдиний освітній тематичний сайт з колористики в Україні. Він набуває дедалі більшої відомості відповідно до «Положення про дистанційне навчання», затвердженого наказом МОН України № 466 2013 р. (п. 1.6. – розробка і впровадження вебресурсів навчальних дисциплін/програм). Запропонована методика викладання теорії і практики кольору апробована авторкою протягом 20 років у мистецьких вишах України, забезпечуючи високу ефективність навчання для спеціальності «Дизайн» освітнього рівня «Бакалавр».

Представлений на сайті глосарій є вагомим лексикографічним ресурсом для сучасної дизайн-освіти, авторською редакцією фахових визначень не лише з колористики, а й з основних понять різновидів мистецтва, дизайну і реклами, містить відповідні англomовні визначення та відповідний ілюстративний матеріал. Термінологічний склад суттєво розширено тлумаченнями синергетичних можливостей кольору та семіотичних особливостей візуальної мови дизайну і рекламних комунікацій, основними рисами мистецьких стилів, а також низкою понять із суміжних галузей: естетики, психології, маркетингу, рекламної індустрії, поліграфічних і комп'ютерних технологій. Окрім українського досвіду, предметом аналізу стала й практика формування словників енциклопедичного характеру за кордоном, що дозволило поповнити глосарій інформацією про світові

досягнення в галузі науки, техніки, мистецтва, дизайну та реклами, розкриваючи сутність ustalених і поширених категорій та понять [2].



**Рис. 1. Сторінка освітнього сайту «Академія кольору». Глосарій, літера «К» (світлина автора)**

Протягом 2025 р. оновлений сайт «Академія кольору» та його мобільна версія пройшли технічне тестування і були готові до використання у навчальному процесі. Отже, результатом педагогічного експерименту став реальний інноваційний продукт у вигляді спочатку тематичного сайту з колористики (2006–2022 рр.), а з 2025 р. – у вигляді онлайн-платформи, яка ще перебуває в стадії наповнення і слугуватиме корисною навчально-методичною базою. Позитивні відгуки студентів і викладачів закладів вищої освіти мистецького спрямування Києва, Івано-Франківська, Дніпра, Львова, Одеси, Полтави, Хмельницького є тому підтвердженням.

### **Література:**

1. Прищенко С. Глосарій. Авторський освітній сайт «Академія кольору». <https://www.koloristika.in.ua/glossarium/> [Дата зверн.: 10.05.2026].
2. Прищенко С. Вебресурс з колористики для сучасної мистецької освіти. Українська академія мистецтва: збірн. наук. праць. Київ : НАОМА, 2023. № 34. С. 152–159.

## СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ФАХІВЦІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

**Прокопович Т. А.**

*кандидат психологічних наук, доцент,  
заступник декана факультету культури і мистецтв з наукової  
роботи, завідувач кафедри образотворчого мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Однією з ключових проблем сучасної академічної художньої освіти є суперечність між традиційною академічною системою підготовки та потребами сучасного візуального середовища. Класична модель мистецької освіти тривалий час ґрунтувалася на опануванні академічного рисунка, живопису, композиції та формуванні професійної технічної майстерності. Проте сучасний культурний простір вимагає від майбутнього фахівця образотворчого мистецтва не лише володіння традиційними художніми навичками, а й здатності працювати з цифровими технологіями, новими медіа та міждисциплінарними практиками.

Сучасне мистецтво дедалі частіше виходить за межі традиційних форм, поєднуючи класичні засоби виразності з цифровими, інтерактивними та концептуальними практиками. Внаслідок цього змінюється не лише форма художнього твору, а й способи його сприйняття та інтерпретації глядачем. Дослідники відзначають, що сучасна культура поступово переходить від домінування вербальної комунікації до візуальної, у якій художній образ стає основним носієм інформації [2].

Трансформація художньої мови також пов'язана з розвитком пост-модерної культури, у якій відбувається стирання меж між видами мистецтва, активне використання інтерактивних художніх практик [6, 9]. Автори зазначають, що сучасна художня освіта орієнтується на формування цифрових компетентностей, креативного мислення та міждисциплінарних навичок, необхідних для професійної діяльності у сучасному візуальному просторі [7]. Традиційні моделі художньої освіти не завжди враховують експериментальний та практико-орієнтований характер сучасного мистецтва, у якому творчий процес стає важливою складовою художнього дослідження. Це зумовлює необхідність оновлення освітніх програм та переосмислення підходів до професійної підготовки майбутніх художників.

Аналіз акредитованих освітньо-професійних програм засвідчує, що одним із шляхів подолання зазначених проблем стало оновлення змісту мистецької освіти відповідно до сучасних культурних і технологічних

викликів. У сучасних ОПП простежується тенденція до інтеграції цифрових технологій, міждисциплінарних підходів та розширення професійних компетентностей майбутніх фахівців образотворчого мистецтва.

Зокрема, у Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури функціонує освітня програма «Цифрове мистецтво», спрямована на поєднання академічної художньої підготовки з цифровими візуальними практиками [3]. Програма орієнтована на формування компетентностей у сфері цифрового мистецтва, сучасних медіа та візуальних комунікацій.

Подібні трансформації простежуються й в освітніх програмах КПП ім. Ігоря Сікорського, де ОПП «Образотворче мистецтво» передбачає підготовку не лише художників-графіків, а й web-дизайнерів, 2D/3D-художників, ілюстраторів та фахівців у сфері візуальних комунікацій [4]. Це свідчить про розширення професійного профілю сучасного художника та переорієнтацію мистецької освіти на міждисциплінарну підготовку.

Аналіз ОПП свідчить про поступове поєднання академічної художньої школи з сучасними цифровими та міждисциплінарними підходами. Зокрема, у Волинському національному університеті імені Лесі Українки освітні програми спеціальності В4 / 023 «Образотворче мистецтво та реставрація» орієнтуються на поєднання класичної художньої підготовки з розвитком сучасних професійних компетентностей [5]. Структура програми свідчить про збереження фундаментальних компонентів академічної художньої школи, з рисунка, живопису та композиції, які формують професійну художню базу майбутнього митця, водночас ОПП відображає сучасні тенденції трансформації мистецької підготовки через інтеграцію дисциплін, пов'язаних із цифровими технологіями та новими візуальними практиками. Зокрема, до освітньої програми включено освітній компонент «Комп'ютерні технології в мистецтві», що свідчить про адаптацію художньої освіти до умов цифровізації сучасного культурного простору. Також комплексна професійна підготовка магістрів поєднує фундаментальні дисципліни академічної художньої школи із сучасними теоретичними та практичними компонентами. Суттєвим показником трансформації художньої підготовки є включення до ОПП дисциплін «Синтез традицій і сучасних тенденцій в мистецтві», «Актуальні мистецькі практики» та «Сучасні комп'ютерні технології в мистецтві», що свідчить про інтеграцію сучасних та цифрових технологій у систему професійної мистецької освіти. Такий підхід сприяє адаптації майбутніх фахівців до сучасного культурного та мистецького середовища.

Водночас у Закарпатській академії мистецтв простежується орієнтація на поєднання академічної школи живопису із сучасними освітніми тенденціями. Аналіз ОПП «Образотворче мистецтво» засвідчує збереження фундаментальної підготовки з рисунка, живопису та

композиції, що традиційно є основою професійного становлення художника [1]. Це свідчить про прагнення закладу інтегрувати сучасні цифрові практики у систему академічної художньої освіти.

Сучасні ОПП орієнтуються не лише на формування академічних художніх навичок, а й на розвиток візуального мислення, цифрової грамотності, комунікативних та проєктних компетентностей. Такий підхід відповідає сучасним тенденціям розвитку мистецької освіти та потребам сучасного візуального середовища.

Отже, трансформація мистецької освіти є закономірною реакцією на зміни культурного, технологічного та візуального середовища. Аналіз сучасних наукових досліджень і акредитованих освітньо-професійних програм засвідчив, що традиційна академічна модель художньої підготовки поступово модернізується шляхом інтеграції цифрових технологій, міждисциплінарних підходів та нових візуальних практик.

Встановлено, що сучасні освітні програми у галузі образотворчого мистецтва орієнтуються не лише на формування академічних художніх навичок, а й на розвиток цифрових компетентностей, креативного мислення та здатності працювати в умовах сучасної візуальної культури. Водночас важливим завданням залишається збереження фундаментальних принципів академічної художньої освіти як основи професійної підготовки майбутніх митців.

### Література:

1. Закарпатська академія мистецтв. Освітньо-професійна програма «Образотворче мистецтво». URL: <https://zam.edu.ua/> (дата звернення: 12.05.2026).
2. Міронова Т. В. «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2021. ф. 1. С. 64–70.
3. Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури. Освітня програма «Цифрове мистецтво». URL: [https://naoma.edu.ua/?utm\\_source=chatgpt.com](https://naoma.edu.ua/?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 12.05.2026).
4. Освітні програми КПІ ім. Ігоря Сікорського. Опис ОПП «Образотворче мистецтво». URL: [https://osvita.kpi.ua/023\\_OPPB\\_OM?utm\\_source=chatgpt.com](https://osvita.kpi.ua/023_OPPB_OM?utm_source=chatgpt.com) (дата звернення: 12.05.2026).
5. Освітньо-професійна програма «Образотворче мистецтво та візуальні практики» ВНУ імені Лесі Українки. URL: <https://vnu.edu.ua/uk/all-educations/obrazotvorche-mystetstvo-ta-vizualni-praktyky-plan-zatv-2025-r-0> (дата звернення: 12.05.2026).
6. Печеранський, І., Губернатор, О.. Нові наративи, імерсійні та інтерактивні художні практики в відеоарті та аудіовізуальній культурі епохи постмодерну. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (50), 67–73. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.50.2024.306795>

7. González-Zamar, M.-D., & Abad-Segura, E. *Digital Design in Artistic Education: An Overview of Research in the University Setting*. *Education Sciences* 11(4), 2021. 144 p. <https://doi.org/10.3390/educsci11040144>
8. Haseman, B. A Manifesto for Performative Research. *Media International Australia*. 118(1), 2006. P. 98–106. <https://doi.org/10.1177/1329878X0611800113>
9. Kröner, S., Christ, A., & Penthin, M. *Digitalization in aesthetics, arts and cultural education – a scoping review*. *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft*. <https://doi.org/10.1007/s11618-021-00989-7>
10. Schwarz, C. L. *Postdigital visual literacy: Visual entanglements and dynamic learning processes in art education*. *Journal of STEM Arts, Crafts, and Constructions*, 9 (1). 2024. <https://doi.org/10.51685/jstemac.2024.1.02>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-61>

## **КОНЦЕПТУАЛЬНІ РІШЕННЯ У ФОРМОТВОРЕННІ КАРТКОВИХ ІГОР У КОНТЕКСТІ ІНКЛЮЗИВНОСТІ**

**Романюк О. В.**

*асистент кафедри дизайну*

*Луцький національний технічний університет*

**Рудик О. П.**

*студентка III курсу факультету креативних індустрій,  
маркетингу та комунікацій*

*Луцький національний технічний університет*

*м. Луцьк, Україна*

Постановка проблеми полягає у необхідності переосмислення традиційного формотворення карткових ігор, яке тривалий час залишалося статичним. Адже сьогодні візуальна мова гри має не просто ілюструвати правила, а бути активним учасником ігрового процесу.

Сучасний науковий дискус навколо настільних ігор охоплює широкий спектр тем, починаючи від аналізу стану українського та європейських ринків і закінчуючи культурними особливостями традиційних ігор [4]. Сучасні концепції формотворення карткових ігор базуються на мультисенсорному підході, де тактильні текстури та нестандартна геометрія об'єктів стають ключовими інструментами інклюзивності. Дизайн орієнтується на універсальність, поєднуючи подвійне кодування інформації (колір + символ) з ергономічними

рішеннями, що забезпечують рівний доступ до гри для користувачів із різними сенсорними та моторними можливостями. Численні публікації підтверджують ефективність гри як інструменту для навчання, розвитку розумових здібностей та формування цифрової грамотності гравців [2, 3]. Значна увага дослідників приділяється візуальній комунікації, зокрема особливостям дизайну упаковки та ролі ілюстрації як засобу передачі інформації [1]. Окремим перспективним напрямом є впровадження новітніх технологій, таких як інтелектуальні системи та генеративний штучний інтелект, у процес створення ігрового матеріалу [4, 5]. Попри наявні напрацювання, питання інтеграції сучасних інструментів дизайну в розробку настільних ігор залишається недостатньо вивченим, що зумовлює актуальність даного дослідження.

Метою статті є дослідження концептуальних підходів до формотворення карткових ігор у контексті інклюзивного дизайну. Завдання дослідження: 1) проаналізувати інклюзивні принципи у дизайні карткових ігор; 2) класифікувати основні типи дизайнерських рішень; 3) визначити художньо-композиційні особливості ігрових компонентів та їх вплив на користувацький досвід.

У дослідженні розглянуто особливості формотворення карткових ігор у контексті інклюзивного дизайну. Визначено, що сучасні ігрові компоненти формуються як цілісна система візуальних, тактильних та когнітивних елементів, що безпосередньо впливають на користувацький досвід.

Проаналізовано основні принципи інклюзивного дизайну, зокрема використання альтернативного кодування інформації (графічні символи, тактильні елементи, адаптивна типографіка), що забезпечують доступність гри для користувачів з різними особливостями сприйняття. Встановлено, що інклюзивні рішення підвищують не лише доступність, але й загальну ефективність візуальної комунікації.

Систематизовано концептуальні підходи до формотворення карткових ігор та запропоновано їх класифікацію на одиничні, модульні та серійно-тематичні рішення (рис. 1).

Одиничні рішення характеризуються варіативністю форм і унікальністю кожного елемента; модульні – базуються на комбінуванні взаємозамінних компонентів; серійно-тематичні – забезпечують візуальну цілісність через уніфіковані шаблони.

Визначено, що художньо-композиційні особливості, зокрема форма, графіка, типографіка та матеріал, відіграють ключову роль у процесі зчитування інформації та взаємодії з грою. Доведено, що морфологія картки безпосередньо пов'язана з її функціональним призначенням та впливає на ергономіку ігрового процесу.



**Рис. 1. Способи класифікації**

Сучасне формотворення карткових ігор трансформується з площини декорування у проектування складних інтерактивних систем, де фізична морфологія карти стає активним елементом ігрової механіки та управління користувачьким досвідом. Запропонована класифікація концептуальних рішень (одиничних, модульних та серійних) дозволяє дизайнерам свідомо обирати форму продукту, адаптуючи її до когнітивних потреб аудиторії та специфіки ігрового процесу. Особливого значення набуває інклюзивний підхід та впровадження інтелектуальних систем, що забезпечує створення безбар'єрного ігрового середовища та відкриває перспективи для подальшої технологічної автоматизації дизайну.

#### Література:

1. Гавенко С. Ф., Кулік Л. Й., Кадиляк М. С., Бойчук Я. А. Проектування та візуалізація пакувань для настільних ігор. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка»*. 2025. Вип. 48. № 2. С. 80–89. DOI: <https://doi.org/10.32403/2411-3611-2025-2-48-80-89> (дата звернення: 18.03.2026).
2. Карпій О. П. Ринок настільних ігор України: сучасний стан та перспективи розвитку. *Менеджмент та підприємництво в Україні: етапи становлення та проблеми розвитку*. 2022. Вип. 4. № 2. С. 244–252. DOI: <https://doi.org/10.23939/smeu2022.02.244> (дата звернення: 18.03.2026).

3. Мілютіна К. Л., Мокроусова А. А. Потенціал впливу гри в настільні ігри на показники когнітивних здібностей та прийняття рішень. *Журнал сучасної психології*. 2022. Вип. 18. № 2. С. 51–59. URL: <https://journalsofznu.zp.ua/index.php/psych/article/view/2908> (дата звернення: 18.03.2026).

4. Bukovskyi V., Zdobyskyi A., Pytel K. Development and research of an intelligent system for creating board games. *Academic Journals and Conferences*. 2024. Vol. 6. No. 3. P. 79–86. DOI: <https://doi.org/10.23939/cds2024.03.079> (дата звернення: 18.03.2026).

5. Shawalludin S., Hassan N., Jamaludin J. Gamification and Graphic Design: A Study of Malaysia's Cross-Cultural Traditional Board Games. *International Journal of Research and Innovation in Social Science*. 2024. Vol. 8. P. 1045–1052. DOI: <https://dx.doi.org/10.47772/IJRIS.2024.8100086> (дата звернення: 18.03.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-62>

## **РЕДУКЦІЯ ЯК ОСНОВА СТИЛЮ: ІННОВАЦІЙНІ СТРАТЕГІЇ СПРОЩЕННЯ У ВІЗУАЛЬНІЙ МОВІ**

**Синюк О. І.**

*асистент кафедри дизайну*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Однією з основних проблем сучасного візуального середовища є перенасичення інформацією. У дизайні, цифровій графіці та контенті для соціальних мереж часто спостерігається прагнення ускладнювати зображення: додавати велику кількість деталей, ефектів, шрифтів і кольорів. Через це візуальна мова втрачає ясність, а сама композиція стає складною для швидкого сприйняття. Особливо помітною ця проблема є у сфері цифрового дизайну, де зображення конкурують між собою за увагу глядача.

У процесі викладання комп'ютерних технологій та роботи в програмі Adobe Illustrator часто виникає ситуація, коли студенти намагаються зробити роботу "складнішою", використовуючи надмірну кількість візуальних елементів. Проте велика кількість деталей не завжди покращує результат. Навпаки, перевантаження композиції ускладнює сприйняття та послаблює основну ідею.

У цьому контексті важливого значення набуває редукція. У візуальному мистецтві та дизайні редукцію можна визначити як свідоме спрощення форми, кольору, структури та композиції з метою виділення головного. Йдеться не про примітивізацію зображення, а про

відбір лише тих елементів, які справді працюють на образ і комунікацію. Редукція допомагає зменшити візуальний шум і зробити форму більш збіраною та цілісною.

Принципи спрощення активно використовуються в сучасному дизайні та напряму пов'язані з особливостями людського сприйняття. Дослідження показують, що людина швидше зчитує структуровані та узагальнені форми, ніж перевантажені деталями композиції [2]. У цифровому середовищі це особливо важливо, оскільки користувачі зазвичай не розглядають зображення довго, а швидко сканують інформацію [4].

Однією з причин цього є когнітивне навантаження. Якщо композиція містить надто багато елементів, увага розсіюється, а головна інформація втрачається [5]. Саме тому в сучасному дизайні все більшої цінності набувають простота, чіткість і візуальна ієрархія.

Практика викладання комп'ютерних технологій показує, що проблема перевантаження особливо характерна для студентських робіт у векторній графіці. Під час роботи в Adobe Illustrator студенти часто використовують велику кількість ефектів, градієнтів, декоративних деталей або складних форм, через що композиція втрачає цілісність. У таких випадках ефективним методом стає поетапне спрощення роботи.

Одним із практичних способів вирішення проблеми є обмеження кількості засобів. Наприклад, використання обмеженої палітри дозволяє краще контролювати композицію та формує єдине емоційне середовище. Подібний принцип працює і з формою: замість великої кількості дрібних елементів доцільніше працювати з великими узагальненими масами та чіткими силуетами.

Ще одним ефективним методом є побудова композиції через візуальну ієрархію. У процесі навчання важливо звертати увагу на те, щоб у роботі був чітко визначений головний елемент, а другорядні деталі не конкурували з ним. Це дозволяє зробити зображення більш читабельним і зрозумілим.

Також важливу роль відіграє повторюваність формальних рішень. Використання схожих принципів побудови форми, ритму та кольору допомагає створити цілісну візуальну систему. Саме така системність часто стає основою авторського стилю.

У сучасному дизайні редукція виконує не лише естетичну, а й комунікаційну функцію. Просте та структуроване зображення швидше сприймається і краще запам'ятовується. Дональд Норман зазначає, що дизайн має бути зрозумілим і логічним для користувача [1]. Цей принцип можна застосувати і до візуальної мови загалом.

Таким чином, редукцію доцільно розглядати як одну з ключових інноваційних стратегій сучасного мистецтва та дизайну. Вона дозволяє зробити візуальну мову більш точною, структурованою та впізнаваною. У процесі навчання цифрового дизайну та векторної графіки

принципи редукції допомагають не лише покращити якість композиції, а й сформувати в студентів розуміння цілісної візуальної системи.

### **Література:**

1. Norman D. A. The Design of Everyday Things. URL: <https://jnd.org/the-design-of-everyday-things/> (дата звернення: 04.05.2026).
2. Ware C. Information Visualization: Perception for Design / Colin Ware. URL: <https://www.sciencedirect.com/book/9780123814647/information-visualization> (дата звернення: 04.05.2026).
3. Lidwell W., Holden K., Butler J. Universal Principles of Design. URL: <https://www.oreilly.com/library/view/universal-principles-of-9781592535873/> (дата звернення: 04.05.2026).
4. Nielsen Norman Group. User Behavior and Scanning Patterns. URL: <https://www.nngroup.com/articles/how-users-read-on-the-web/> (дата звернення: 04.05.2026).
5. Sweller J. Cognitive Load Theory. URL: <https://www.sciencedirect.com/topics/psychology/cognitive-load-theory> (дата звернення: 04.05.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-63>

## **ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ОБРАЗІВ В ІЛЮСТРАЦІЯХ ДЖОНА Р. Р. ТОЛКІНА**

**Спасскова О. П.**

*кандидат мистецтвознавства,  
викладач кафедри теорії і методики декоративно-прикладного  
мистецтва та графіки  
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний  
університет імені К. Д. Ушинського»*

**Ісвлєва Л. Б.**

*студентка I курсу магістратури художньо-графічного факультету  
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний  
університет імені К. Д. Ушинського»  
м. Одеса, Україна*

У 1937 році Джон Р. Р. Толкін видав свій роман «Гобіт», у якому вперше розповідалася історія вигаданого світу Середзем'я. Цей твір справив вагомий вплив на становлення фентезі і вважається класикою цього жанру. Новаторство автора простежується в глибині сюжету та стилістиці оповіді, детально продуманих образах персонажів та їхнього

всесвіту, а також у майстерності автора в передачі у творі особистого досвіду крізь символізм образів.

Унікальний талант Толкіна проявився не лише в літературній діяльності, а й в образотворчому мистецтві. Письменник особисто проілюстрував деякі моменти зі своїх творів. Як і літературна спадщина, його живопис та графіка так само викликають зацікавлення серед науковців (О. Коновалова, 2023; Wayne G. Hammond & Christina Scull, 1995; Baris Nasirci, 2021 та інші). Однак візуалізація літературних образів у його творах і досі недостатньо досліджена.

Джон Толкін ще з раннього дитинства захоплювався мистецтвом, що залишило глибокий слід у його становленні як творчої особистості; відомо, що один із найбільших впливів на майбутнього письменника справила його мати, яка прищепила йому любов до природи та мистецтва [5, с. 12].

Маючи тісний зв'язок із природою та зневажаючи розвиток індустріалізації, Толкін завжди шукав натхнення для власної творчості в ідеях, що резонували з його поглядами на світ. Таким чином він знайшов натхнення у творах засновника руху «Мистецтва та ремесла» Вільяма Морріса, який працював у стилістиці, наближеній до середньовічної [6, с. 33]. Віддзеркалення творчості Морріса можна знайти на сторінках «Володаря пернів» та інших творів про Середзем'я. Також великим натхненням у створенні образів для письменника послугувала міфологія кельтських та скандинавських народів.

Підходячи до візуалізації всесвіту Середзем'я та образів у ньому, Толкін мав власне бачення стосовно того, який характер мають нести ілюстрації. Він вважав, що зображення до жанру фентезі повинні мати більш декоративний характер і лише доповнювати текст, а не позбавляти читачів власного уявлення про вигаданий світ. Про це автор детально розповідає у своєму есеї «On Fairy-Stories» [2, с. 39]. У власних ілюстраціях письменник також дотримувався цього підходу: його малюнки занурюють в атмосферу оповідання і є невід'ємною частиною сприйняття історії. Твори здебільшого сфокусовані на образах природи, вона завжди постає на першому плані і відчувається величною та неосяжною порівняно з героями [1, с. 37].

Досліджуючи ілюстрації зі стилістичної точки зору, можна простежити такі джерела натхнення для Толкіна. Наприклад, у зображеннях гір, води та міфічних істот, як-от дракона, є видимий вплив японських гравюр та напряму японізм загалом «Рис. 1» [3, с. 11].

Також зображення природи здебільшого має графічну декоративну композицію з орнаментом, що може відсилати до робіт у стилі модерн «Рис. 2» [4].



Рис. 1. Дж. Р. Р. Толкін. Глаурунг вирушас на пошуки Туріна. 1927



Рис. 2. Дж. Р. Р. Толкін. Тролі. Ілюстрація до роману «Гобіт». 1937

Окрім основних сюжетних ілюстрацій, Толкін розробляв багато додаткових матеріалів до своїх історій (мапи, орнаменти, артефакти тощо), виконаних у змішаних техніках з поєднанням акварелі й чорнила «Рис. 3».



Рис. 3. Дж. Р. Р. Толкін. Нуменорська плитка

Ілюстрації Джона Р. Р. Толкіна мають багату візуалізацію образів власних творів, що поєднують в собі різноманітні художні засоби. Маючи велику обізнаність про мистецтво й адаптуючи його у себе на сторінках, письменник побудував унікальний світ із глибокими персонажами. Його творчість стала великим відкритим полем для інтерпретації образів, а також послугувала натхненням для багатьох митців на створення власних художніх творів.

#### Література:

1. Baris Hasirci. An Examination of Fantasy Illustration and the Illustrations of Pauline Baynes and John Howe Through the Writings of J. R. R. Tolkien. *Journal of Social Research and Behavioral Sciences*. 2021. URL: <https://doi.org/10.52096/jsrbs.7.14.3> ( дата звернення 19.04.2026).
2. J. R. R. Tolkien. *On Fairy-Stories*. Oxford University Press, 1947. URL: <https://edspace.american.edu/justinjacobs/wp-content/uploads/sites/986/2025/01/On-Fairy-Stories.pdf> ( дата звернення 19.04.2026).
3. Michael Organ. *Tolkien's Japonisme: Prints, Dragons and a Great Wave*. Johns Hopkins University Press, 2013. URL: <https://doi.org/10.1353/TKS.2013.0021> ( дата звернення 19.04.2026).

4. Tolkien's artwork. URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/Tolkien's\\_artwork](https://en.wikipedia.org/wiki/Tolkien's_artwork) (дата звернення 19.04.2026).

5. Wayne G. Hammond, Christina Scull. J. R. R. Tolkien: artist & illustrator. Boston, New York: Houghton Mifflin Company. 1995. 318 p. URL: <https://www.scribd.com/document/339406014/289460338-J-R-R-Tolkien-Artist-Illustrator-pdf#page=1> (дата звернення 19.04.2026).

6. Коновалова О. Fantasy by J. R. R. Tolkien as a Source of Development of Visual Arts. *MIST: art, history, modernity, theory*. 2023. URL: <https://doi.org/10.31500/2309-7752.19.2023.310660> (дата звернення 19.04.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-64>

## **«ШВИДКИЙ ДИЗАЙН» АБО КУЛЬТУРА СКРОЛІНГУ, ЯКА ЗМІНЮЄ ВІЗУАЛЬНІ РІШЕННЯ**

**Фелістович К. С.**

*асистент кафедри дизайну*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

У сучасному цифровому середовищі спосіб сприйняття візуальної інформації зміщується від зосередженого перегляду до швидкого скролінгу. Це змінює вимоги до графічного дизайну, змушуючи його адаптуватися до скороченого часу уваги. Сучасний користувач майже не взаємодіє з візуальним контентом у звичайному сенсі, адже він переглядає його у русі. Соціальні мережі, сайти, застосунки формують звичку постійного прогортання сторінок, де кожен елемент має обмежену кількість часу, щоб привернути увагу. У таких умовах змінюється не тільки поведінка людини, але і вимоги до створення дизайну.

Візуальне рішення зараз змушене «спрацювати» одразу. Саме тому дедалі частіше говорять про так званий «швидкий дизайн» – тобто такий, що орієнтований на миттєве сприйняття. Пояснити такі зміни можна через особливості людського сприйняття. Зокрема у межах «Теорії когнітивного навантаження», розробленої австралійським психологом Д. Свеллером, увага розглядається як обмежений ресурс. Коли інформації забагато, або вона складно організована, людині важко її швидко сприйняти і вона переходить далі [5].

Американський науковець Д. Норман у праці «Дизайн повсякденних речей» стверджує, що користувач зазвичай не заглиблюється, а діє максимально просто та швидко. У свою чергу, вчений та провідний експерт К. Вейр у праці «Інформаційна візуалізація: сприйняття для

дизайну» звертає увагу на те, що візуальна система людини краще сприймає чіткі, структуровані образи [1, 2]. Дослідження компанії «Нільсен Норман Груп» також показують, що користувачі здебільшого не читають інформацію повністю, а сканують її швидко. Це ще раз підтверджує, що дизайн має враховувати поведінку сучасного споживача [4].

Найперше, що характерно для «швидкого дизайну» – це спрощення. Складні перевантажені зображення не працюють у стрічці. Натомість краще сприймаються лаконічні форми, зрозумілі силуети, мінімізація деталей. Це не про «примітивність», а про ефективність. У цьому контексті спрощення можна розглядати як відповідь на обмежений час взаємодії. Дизайн починає працювати за принципом миттєвого розпізнавання: глядач не аналізує зображення, а реагує на нього інтуїтивно. Саме тому часто використовуються узагальнені образи та мінімальна кількість другорядних елементів.

Друга важлива річ – акценти. У «швидкому дизайні» завжди є щось головне, що зчитується одразу: великий текст, контрастна пляма, чіткий образ. Якщо користувач немає на чому зупинити свою увагу, то він прогортає стрічку далі. Візуальна ієрархія стає максимально чіткою: один ключовий елемент і декілька другорядних, які не конкурують між собою [3].

Змінюється також сама логіка композиції – дизайн не сприймається як один завершений об'єкт, а стає частиною потоку. Важливо як елементи виглядають у послідовності: наявність ритму, легка наповненість стрічки, місця зосередження уваги. З'являється дизайн, котрий змушує буквально зупинити палець під час прокрутки. Така послідовність чітко демонструє як змінилися вимоги: важливо зробити не тільки естетично, а ефективно.

Окремо варто звернути увагу на масштаб під час скролінгу. У мобільному середовищі більшість контенту споживається з невеликих екранів, тому дрібні деталі втрачаються. Це ще більше підсилює тенденцію до збільшення та узагальнення елементів: великі шрифти, прості форми, чіткі контури. Дизайн адаптується не тільки до користувача, а й до технічних умов перегляду.

Отже, культура скролінгу суттєво впливає на сучасний дизайн і фактично формує новий підхід до створення візуального контенту. «Швидкий дизайн» орієнтується на миттєве сприйняття, тому відбувається спрощення форм, посилення акцентів і зміна композиційних принципів. Такі зміни не варто оцінювати як негативні чи позитивні, адже це є адаптацією до нових умов. У середовищі, де увага є обмеженим ресурсом, здатність швидко передати зміст є ключовою. І саме це визначає ефективність сучасного візуального рішення.

### **Література:**

1. Norman D. A. The Design of Everyday Things. URL: <https://jnd.org/thedesign-of-everyday-things/> (дата звернення: 05.05.2026).
2. Ware C. Information Visualization: Perception for Design. URL: <https://www.sciencedirect.com/book/9780123814647/information-visualization> (дата звернення: 05.05.2026).
3. Lidwell W., Holden K., Butler J. Universal Principles of Design. URL: <https://www.oreilly.com/library/view/universal-principles-of-9781592535873/> (дата звернення: 05.05.2026).
4. User Behavior and Scanning Patterns. Nielsen Norman Group. URL: <https://www.nngroup.com/articles/how-users-read-on-the-web/> (дата звернення: 05.05.2026).
5. Sweller J. Cognitive Load Theory. URL: <https://www.sciencedirect.com/topics/psychology/cognitive-load-theory> (дата звернення: 05.05.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-65>

## **ПРОБЛЕМАТИКА БАЗОВИХ КОЛЬОРІВ У СТИЛІ СУЧАСНОГО ОДЯГУ**

**Целева І. С.**

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

**Смикало К. О.**

*PhD з технологій легкої промисловості,  
старша викладачка кафедри дизайну  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Одяг є способом комунікації людини з оточуючим суспільством, однак протягом останніх десятиліть швидкість життя вплинула на цю мову таким же чином, як і в інших сферах: образ став лаконічним, простішим та гендерно-нейтральним. Так, дизайнери розробляють не індивідуальні образи, а капсульні колекції, в якій кожен елемент може поєднуватися з іншим. Як наслідок, людина менше витрачає час на вибір гардеробу. Додатково цьому допомагає колористичне рішення таких капсульних колекцій: зазвичай, речі нейтральних, базових кольорів, а акцентні елементи зачасту у вигляді аксесуарів або дрібних прикрас.

Розробка капсульних колекцій у базових кольорах значно полегшує процес її фізичного виготовлення, адже немає потреби підбирати тон ниток, тканин-компаніонів тощо. Так, до прикладу, при розробці поширених моделей толстовок використовуються основний матеріал по типу трьохнитки, каш-корсе на манжети та кіперна стрічка (рис. 1).



**Рис. 1. Рукав та манжет толстовки з різних матеріалів**

За умови, що використовуються типові відтінки, процес виготовлення значно пришвидшується, а споріднені відтінки дозволяють зменшити витрати на нитки потрібного тону. Однак таке колористичне обмеження має і інші наслідки, серед яких важко не назвати уніфікованість виробів.

Українські бренди одягу, які зараз переживають хвилю національного піднесення, пропонують споживачам рівно те саме, що і мас-маркет, хоча є усталене очікування, що невеликі бренди мають пропонувати унікальність та якість. Більшість масових брендів орієнтуються на більші колекції, але не сильно хорошу якість тканин. Коли малі бренди орієнтуються на пошиття одягу в капсулах, вони продукують кращі вироби, що поєднується між собою. Дизайнери, які створюють колекції для масового ринку (mass market collection), адаптують тенденції, запропоновані відомими торговими марками, до цінової політики виробів для масового ринку. Вони часто чекають сезону, щоб переконатися, що обраний напрям цікавить споживача, перш ніж почати виробляти свою власну версію адаптованих модних виробів. З метою економії грошей і часу, виробники використовують більш дешеві тканини і виключно промислові методи виробництва, без застосування ручних видів робіт. У результаті таких заходів кінцевий продукт може бути проданий набагато дешевше.

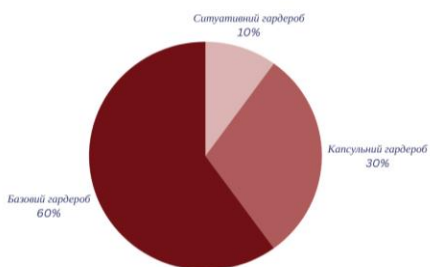
Капсульна колекція являє собою колекцію одного дизайнера, до складу якої можуть входити від шести до дванадцяти одиниць виробів, а їх спільне використання в різних комбінаціях дозволяє створити близько двадцяти різних закінчених комплектів. Капсульний гардероб

базується на тій же концепції, однак окремі елементи одягу можуть належати до різних торговельних марок. Кожна частина капсули повинна бути взаємозамінною, щоб їх можна було змішувати та поєднувати разом [1]. Капсульний гардероб набагато простіше комбінувати між собою, бо вже є готові образи які підкреслюють один одного (рис. 2).



**Рис. 2.** Капсульна колекція від бренду «ONE BY ONE»

Мода в наші часи дуже гнучка і не кожна капсула буде пасувати людині: за темпераментом, кольоротипом або трендам; функціональність капсульного гардеробу також не дуже висока, проте він значно спрощує наповнення гардеробу (рис. 3) [2].



**Рис. 3.** Діаграма одягу

Маючи у своєму розпорядженні інструмент мінімізації ресурсів на вибір одягу людство саме себе загнало у кут неможливості прояву власної індивідуальності: попри унікальний крій, люди продовжують носити щодня однакові кольори, не тільки однаковий одяг. Відтак сучасні образи стають одноманітними і людям важче виділитися

в суспільстві. І якщо бренди можуть змінювати силует та архітектуру одягу, то відійти від проблеми одноманітності колористичного рішення колекції дедалі важче.

Одним із варіантів рішення даної проблеми є акцентні вироби, зокрема рукавичуи, палантини, різноманітні аксесуари тощо. Окремо варто наголосити на національних видах аксесуарів, а саме різноманітні гердани, селянки, пояси, припинди тощо. Такі прості прикраси у поєднанні з їх фактурністю підвищують різноманітність повсякденного образу. З цими маленькими деталями можна додавати щось нове та цікаве, оздоблювати та прикрашати вашій одяг та вашу зовнішність.

Капсульні колекції свого часу були ефективним рішенням для більшості людей, розвантажуючи їх рутину від проблеми “що вдягнути”, однак з плином часу стало зрозумілим, що ресурс, витрачений на вибір одягу, дозволяє людині не втратити у вирії повсякденності свою індивідуальність, певним чином нагадуючи щодня, що кожна людина є особистістю, яка має бути унікальною, і не одяг робить нас унікальним, а ми самі. Екологічні аспекти виробництва одягу мають велике значення, а так, людство має бути свідомим у своєму споживанні, однак зберегти індивідуальність є одним із питань збереження культури і свідомості. Капсульні колекції у базових, типових кольорах зменшують яскравість гардеробу, однак кожний колір можна по-своєму обіграти та створити свій особливий стиль та образ за рахунок аксесуарів.

### **Література:**

1. Косенко О. І. До питання класифікації колекцій сучасного одягу в практиці західноєвропейських країн. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2011. № 2. С. 28–29.
2. Віхорова І. Базовий, капсульний та ситуативний гардероб: як створити та чим вони відрізняються. *OneByOne* : вебсайт. 2024. URL: [https://onebyone.ua/blog/bazovij-kapsulnij-ta-situativnij-garderob?srsItd=AfmBOopT40LxO5pIQAjyaK2fwgl7z4pLsX\\_I84wKt1tKSc9Vk-KbPeeM](https://onebyone.ua/blog/bazovij-kapsulnij-ta-situativnij-garderob?srsItd=AfmBOopT40LxO5pIQAjyaK2fwgl7z4pLsX_I84wKt1tKSc9Vk-KbPeeM) (дата звернення: 15.05.2026).

## **ІГРОВІ ТА ІНТЕРАКТИВНІ ЕЛЕМЕНТИ В ДИЗАЙНІ ДИТЯЧИХ СТОМАТОЛОГІЧНИХ КЛІНІК ЯК ЗАСІБ ПСИХОЛОГІЧНОЇ АДАПТАЦІЇ**

**Ясюк А. М.**

*аспірант кафедри дизайну*

*Луцький національний технічний університет*

**Бондарчук Ю. С.**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,*

*доцент кафедри дизайну*

*Луцький національний технічний університет*

*м. Луцьк, Україна*





Сучасний дизайн медичних закладів дедалі більше орієнтується не лише на функціональні та ергономічні вимоги, а й на створення психологічно комфортного середовища для пацієнтів. Особливої актуальності це набуває у процесі проектування дитячих стоматологічних клінік, оскільки стоматологічне лікування часто викликає у дітей підвищений рівень тривожності, страху та емоційного напруження [1, с. 435].

Одним із ефективних засобів психологічної адаптації дітей до медичного простору є використання ігрових та інтерактивних елементів в інтер'єрі. Такі дизайнерські рішення сприяють формуванню позитивного емоційного досвіду, відволікають увагу дитини від стресової ситуації та створюють атмосферу безпеки й довіри. Важливу роль у цьому процесі відіграє комплексний підхід до організації середовища, у якому поєднуються функціональність, естетична виразність та психологічний комфорт [2, с. 544].

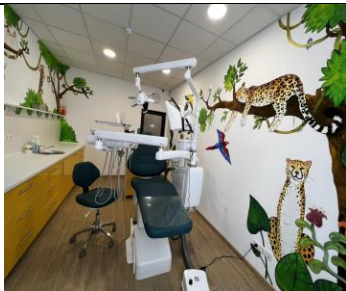
У сучасній практиці проектування дитячих стоматологічних клінік активно застосовуються тематичні ігрові зони, інтерактивні панелі, сенсорні поверхні, мультимедійні екрани, проєкційні системи, а також елементи гейміфікації простору. Візуальна складова інтер'єру також має важливе значення: яскрава графіка, стилізовані меблі, декоративні елементи та образи казкових персонажів створюють позитивні асоціації та допомагають зменшити психологічне напруження дитини [3, с. 162].

Особливого значення набувають інтерактивні рішення, що забезпечують активну взаємодію дитини з простором. Сенсорні панелі, інтерактивні підлоги та мультимедійні елементи допомагають перекласти увагу дитини з очікування медичної процедури на ігрову діяльність. Таким чином знижується рівень тривожності та формується більш позитивне сприйняття лікувального процесу [4, с. 96].

### Види ігрових та інтерактивних елементів у дизайні дитячих стоматологічних клінік

Ігрові зони	 <p>1 2</p>  <p>3</p>
Інтерактивні цифрові елементи	 <p>4</p>  <p>5</p>

Візуально-декоративні елементи



6



7



8

Представлені елементи формують комплексний підхід до організації дитячого медичного простору (табл. 1).

Водночас надмірне використання яскравих кольорів, візуального шуму або великої кількості інтерактивних подразників може спричиняти емоційне перенавантаження. Саме тому важливим завданням дизайнера є досягнення балансу між емоційною виразністю, ергономічністю та функціональною доцільністю простору. Сучасні тенденції у проєктуванні дитячих медичних закладів свідчать про поступовий перехід від надмірно декоративних інтер'єрів до більш гармонійних рішень [5, с. 134].

Окрему увагу необхідно приділяти віковим особливостям дітей. Для молодших дітей (4–9 роки) більш ефективними є яскраві візуальні образи, інтерактивні ігрові елементи та тематичні простори, тоді як для дітей старшого віку (10–15 років) важливими стають сучасний дизайн, мультимедійні технології та комфортна атмосфера без надлишкової «дитячості». Це свідчить про необхідність індивідуального підходу до

проектування середовища залежно від вікової категорії пацієнтів [6, с. 258].

Отже, ігрові та інтерактивні елементи є важливим інструментом формування дружнього середовища дитячих стоматологічних клінік. Їхнє грамотне використання сприяє психологічній адаптації дітей до медичного простору, знижує рівень тривожності та покращує загальний досвід взаємодії пацієнта з лікувальним закладом.

#### **Література:**

1. Чернявський К. В. Принципи формування дизайн-проектів інтер'єрів дитячих лікувальних закладів з використанням творів художньої кераміки. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2010. Вип. 24. С. 431–436.
2. Чернявський К. В. Організація комфортного середовища інтер'єрів дитячих лікувальних закладів засобами художньої кераміки тиражного виробництва. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2013. Вип. 34. С. 542–547.
3. Боженко Р. В. Матеріали оздоблення інтер'єрів дитячих лікарень. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2016. Вип. 35. С. 160–168.
4. Миколенко К., Емамیانфар А., Третяк Ю. Особливості дизайну безпечного інтер'єрного простору для проживання дитини. *Сучасні проблеми архітектури та містобудування*. 2022. Вип. № 64. С. 92–104.
5. Руденко С. В., Абизов В. А., Шмельова-Нестеренко О. Є. Особливості дизайну інтер'єру дитячих медичних закладів з урахуванням психоемоційних потреб дітей різних вікових груп. *Інноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості* : матеріали V Всеукраїнської конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених. 2024. Т. 1. С. 127–134.
6. Кайдановська О., Гладиборода Ю. Формування ігрових просторів для дітей. *Містобудування та територіальне планування*. 2021. Вип. 78. С. 257–265.

# МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ТЕОРІЯ, ПРАКТИКА ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-67>

## ПОЛЬСЬКА МУЗИКА ХХ СТОЛІТТЯ В ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

**Коменда О. І.**

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

Польська музика ХХ століття має багаті досягнення, маловідомі або й зовсім невідомі українському слухачу, професійному експертному середовищу і навіть теперішнім здобувачам освіти, які навчаються за спеціальністю «Музичне мистецтво» у закладах вищої освіти, фаховій передвищій освіти тощо. Ця ситуація є результатом багаторічної ідеологічно хибної, заангажованої орієнтації освітніх та навчальних програм українських закладів спеціалізованої мистецької освіти. В наш час більшість закладів в курсах сучасної зарубіжної музики переорієнтовуються на поглиблене вивчення музики країн Західної Європи, США та інших країн та континентів, однак процес цей не є таким швидким та якісним, якби цього хотілося та можна було би сподіватися. Це зумовлено інертністю викладацького складу, різкою невідповідністю потреб оновлення не лише об'єкту навчання, але й належних методологічних підходів. Такий висновок можна зробити, переглянувши силабуси та робочі навчальні програми з різноманітних курсів, що передбачають вивчення музики ХХ–ХХІ століття, і які викладаються в закладах вищої освіти України для здобувачів освіти за спеціальністю «Музичне мистецтво» [1–8].

Зовсім крихітне місце в цих курсах відведено польській музиці ХХ століття. В кращому випадку – це побіжна згадка про композиторів В. Лютославського, К. Пендерського, Г. Гурецького або оглядове вивчення їхньої творчості, на що відведено 1–2 години курсу. Тим не менше, польська музика важлива для українців, які переосмислюють своє історичне минуле в контексті відновлення якомога більш дійсних уявлень про Річ Посполиту як ранньомодерну державу, до складу якої входили українці, поляки, литовці, латвійці, естонці, молдавани. Розуміння та глибша усвідомленість польської музики необхідна для

відновлення належних творчих контактів між Польщею та Україною – на рівні виконання музики в рамках міжнародних конкурсів, фестивалів, освітніх обмінів, майстер-класів тощо.

Виходячи зі сказаного та на основі власного педагогічного досвіду як у Волинському національному університеті імені Лесі Українки, так і у Волинському фаховому коледжі культури і мистецтв імені І.Ф. Стравінського Волинської обласної ради, вважаю, що курс польської музики ХХ століття (як окремий вибірковий освітній компонент) або ж як складова частина курсу «Музики ХХ століття» має містити зокрема, такі твори таких польських композиторів:

- **Мечислав Карлович** (1876–1909), романси на слова млодопольських поетів, симфонічні поеми «Станіслав і Анна Осьвеціми», «Сумна розповідь», симфонія «Відродження»;

- **Кароль Шимановський** (1882–1937), Друга фортепіанна соната, Друга симфонія, Третя симфонія («Пісня про ніч»), Четверта симфонія, балет «Харнасі», фортепіанні цикли «Метопи», «Маски», Три п'єси для скрипки і фортепіано «Міфи», Перший концерт для скрипки з оркестром, опера «Король Регер», ораторія «Stabat mater»;

- **Тадеуш Шеліговський** (1896–1963), опера «Бунт жаків»;

- **Болеслав Войтович** (1899–1980), Друга («Варшавська») симфонія;

- **Вітольд Рудзінський** (1913–2004), опера «Манекени»;

- **Збігнєв Турський** (1908–1979), Друга симфонія («Олімпійська»);

- **Вітольд Лютославський** (1913–1994), Перша симфонія, Друга симфонія, Третя симфонія, Четверта симфонія, «Простір сну» для баритона і оркестру, Концерт для оркестру, «Траурна музика», «Книга для оркестру»;

- **Казимир Сероцький** (1922–1981), кантата «Варшавський камінь», кантата «Ніобея», вокальний цикл «Очі повітря», «Pianofonie» для фортепіано, оркестру та електронної апаратури;

- **Анджей Кошевський** (1922–2015), хорові твори;

- **Влодзімеж Котонський** (1925–2014) «Сіроко»;

- **Тадеуш Берд** (1928–1981), «Чотири есе», «Чотири діалоги» для гобоя і камерного оркестру, «Психодрама», «Елегія» для оркестру;

- **Ромуальд Твардовський** (1930–2024), опера «Марія Стюарт»;

- **Кшиштоф Пендерецький** (1933–2020), Перша симфонія, «Страсті за Лукою», «Dies irae», «Космогонія», «Stabat mater», «Польський реквієм», «Te Deum», Перший скрипковий концерт, опери «Втрачений рай», «Чорна маска», «Король Убю», «Трен» («Плач за жертвами Хіросіми»);

- **Генрик Гурецький** (1933 р.н.), «Старопольська музика», Друга («Коперниківська») симфонія, Третя («Симфонія сумних пісень») симфонія, «Рефрен» для оркестру;

– **Кшиштоф Меєр** (1943 р.н.), П'ята симфонія.

Запропонований перелік творів польських композиторів є не лише достатньо репрезентативним щодо основних напрямків і тенденцій розвитку польської музики ХХ століття, але й супроводжується в додатку до цих тез покликаннями на актуальні виконання цих творів, представлених на платформі YouTube, за наявності – з нотними партитурами, тож він може цілком заслуговувати на те, щоб стати основою спеціального курсу як цілком самостійного вибіркового компоненту, а також у своєму повному чи скороченому (за необхідності) вигляді – безпосереднім керівництвом педагога до дії.

### Література:

1. Коменда О. Курс сучасної музики у просторі університетської мистецької освіти. *Development of Higher Art Education in the Republic of Latvia and Ukraine. Proceedings of the Scientific and Pedagogical Internship*. January 27-March 9, 2025. Riga, the Republic of Latvia: ISMA University of Applied Sciences, 2025. P. 58-61.

2. Робоча програма з навчальної дисципліни «Сучасна музика» складена для здобувачів вищої освіти відповідно до програми підготовки фахівців за спеціальністю магістра ступеня вищої освіти 025 «Музичне мистецтво», за денною формою навчання / розробник: Зосім О. Л. Київ: ТНУ імені В.І.Вернадського. 2020. 12 с.

3. Робоча програма навчальної дисципліни «Сучасна музика» для здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, галузь знань 02 «Культура і мистецтво», спеціальність 025 «Музичне мистецтво», освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво» / розробник: Сікорська А.В. Хмельницький: ХФМК ім. В.І.Заремби. 20 с.

4. Робоча програма навчальної дисципліни «Сучасна музика» для профілізації «Фортепіано» з галузі знань 02 «Культура і мистецтво» зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво» / розробник: Чернова І.В. ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2021. 18 с.

5. Силабус дисципліни «Сучасна музика» для здобувачів вищої освіти відповідно до програми підготовки фахівців за освітнім ступенем бакалавра спеціальності 025 «Музичне мистецтво» / розробник: Осадча С.В. Одеса: ОНМА імені А.В.Нежданової. 2023. 6 с.

6. Силабус навчальної дисципліни «The New Ways of the 20<sup>th</sup> - 21<sup>st</sup> century Music Theater» для здобувачів освіти галузь знань: 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітніх ступенів «Бакалавр», «Магістр» / розробник: Ващенко О.В. Харків: ХНУМ ім. І.П.Котляревського.2023, 4 с.

7. Силабус ОК «Музикознавство і менеджмент» підготовки магістра галузі знань В Культура, мистецтво та гуманітарні науки, спеціальності В5 Музичне мистецтво за освітньо-професійною програмою «Музичне мистецтво» / розробники: Коменда О. І., Головей

В. Ю., Кашаюк В. М., Чепелюк В.А., Цейко Н. О. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки, 2025. 57 с. URL: <https://drive.google.com/file/d/1d6LSrT6qnr0p3YhB5TAcV84QR3e6-ZC/view> (дата звернення 12.05.2026)

8. Силабус освітнього компонента «Сучасна музика: тенденції та концепти» для здобувачів освіти галузь знань: 02 «Культура і мистецтво», 03 «Гуманітарні науки» спеціальностей 025 «Музичне мистецтво», 034 «Культурологія», 026 «Сценічне мистецтво» освітнього ступеня «Бакалавр» / розробник: Д'ячкова О.А. Київ: НМАУ. 8 с.

#### Додаток:

1. Aria króla Zygmunta Augusta (Bunt żaków, II akt) Tadeusz Szeligowski. <https://www.youtube.com/watch?v=2xdY1977MzQ>

2. Andrzej Koszewski – Magnificat. <https://www.youtube.com/watch?v=8t3ld0VdxTM>

3. Andrzej Koszewski – Miserere. [https://www.youtube.com/watch?v=00hUaLx\\_sxw](https://www.youtube.com/watch?v=00hUaLx_sxw)

4. Boleslaw Woytowicz (1899-1980): Symphony No. 2 "Warsaw Symphony" (1945). <https://www.youtube.com/watch?v=EkFLj3RHbYM>

5. Duet Anny i Konopnego z op. "BUNT ŻAKÓW (T. Szeligowski) – X2283 – SHELLAC 78RPM. [https://www.youtube.com/watch?v=n\\_SRm92YI4E](https://www.youtube.com/watch?v=n_SRm92YI4E)

6. Ewa Gawrońska – Manekiny. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=djEsR1zhdA>

7. FINALE FROM KASHUBIAN SUITE, Andrzej Koszewski – PADEREWSKI CHAMBER CHOIR. <https://www.youtube.com/watch?v=TT1aVCqWOAw>

8. Gorecki score. <https://www.youtube.com/playlist?list=PLQIB7wf0fbvbxUZwteFwIRG8GA1SDUbz>

9. Henryk Mikolaj Górecki (1933-2010): Old Polish Music for brass and string orchestra Op. 24 (1967-69). <https://www.youtube.com/watch?v=rCWTWr3zFHs>

10. Karol Szymanowski – Masques (1915/1916). <https://www.youtube.com/watch?v=5IppknLbpkA>

11. Karol Szymanowski – Symphony No. 3, Op. 27, "Song of the Night". <https://www.youtube.com/watch?v=KGQz868v4lo>

12. Karol Szymanowski Complete Works with Score. <https://www.youtube.com/watch?v=7AqXrydTmHg&list=PLJK3AyXxZ68V0t3ICJITFaDCXslcw9eM9>

13. Karol Szymanowski: Harnasie (1923–31). <https://www.youtube.com/watch?v=G2mi9csQGeI>

14. Kazimierz Serocki – Pianophonie (1976–78). <https://www.youtube.com/watch?v=u8hK5Ga43jk>

15. Kazimierz Serocki (1922-1981). [https://www.youtube.com/watch?v=AdGC\\_EqPd3k&list=PLdNL6SeARzKVV0DvrXG5BO\\_pHa1IXdXDC](https://www.youtube.com/watch?v=AdGC_EqPd3k&list=PLdNL6SeARzKVV0DvrXG5BO_pHa1IXdXDC)

16. Krzysztof Penderecki – Dies irae (Auschwitz Oratorium); Polymorphia; De natura sonoris. <https://www.youtube.com/watch?v=ommO1vOqMCE>

17. Krzysztof Penderecki – Paradise Lost (1978). [https://www.youtube.com/watch?v=nNHLXYVDjHE&list=PLz\\_ZcIGrsDLbl66S3-E8szh9ISBG5nfPu&index=4](https://www.youtube.com/watch?v=nNHLXYVDjHE&list=PLz_ZcIGrsDLbl66S3-E8szh9ISBG5nfPu&index=4)

18. Krzysztof Penderecki score videos. [https://www.youtube.com/watch?v=0G41KmDsN5s&list=PLSAcT-loHFCnuQj\\_bYjJBuH631q8YRJg](https://www.youtube.com/watch?v=0G41KmDsN5s&list=PLSAcT-loHFCnuQj_bYjJBuH631q8YRJg)

19. Krzysztof Penderecki: Die schwarze Maske / Černá maska / The Black Mask / Czarna maska (1986). <https://www.youtube.com/watch?v=SUhfKcfzSkU>

20. Krzysztof Penderecki: Ubu Rex (1990–1991). <https://www.youtube.com/watch?v=VWY6bMw7q64>

21. Lutosławski – Livre pour Orchestre (Audio + Full Score). <https://www.youtube.com/watch?v=bQ9oIIesPMk>

22. Lutosławski: Les espaces du sommeil. <https://www.youtube.com/watch?v=trOBDQI5dZg>

23. Lutosławski: The Symphonies. [https://www.youtube.com/watch?v=KxPfxCfBy9g&list=OLAK5uy\\_kMhOGyItBsfVc0V30E\\_B0pFc4t3axsnYM](https://www.youtube.com/watch?v=KxPfxCfBy9g&list=OLAK5uy_kMhOGyItBsfVc0V30E_B0pFc4t3axsnYM)

24. M. Karłowicz: Symphony in E-minor, Op. 7 "Rebirth" | Warsaw Philharmonic Orchestra & Andrzej Boreyko. <https://www.youtube.com/watch?v=oKiROZGnuio>

25. Mieczysław Karłowicz – A Sorrowful Tale (Preludes to Eternity). <https://www.youtube.com/watch?v=q3MuY0jyLw4>

26. Mieczyslaw Karłowicz.. <https://www.youtube.com/user/MieczyslawKarlowicz>

27. Pieśń żaków z III aktu op. "BUNT ŻAKÓW (T. Szeligowski) – X2283 – SHELLAC 78RPM. <https://www.youtube.com/watch?v=kUaB76LYxNg>

28. Refrain, Op. 21. <https://www.youtube.com/watch?v=gqX7sOR9cG0>

29. Romuald Twardowski – Aria Marii Stuart z dramatu muzycznego Maria Stuart. <https://www.youtube.com/watch?v=xdtsOZBtdY0>

30. Stanislaw i Anna Oswiecimowie (Stanislaw and Anna Oswiecim), Op. 12. <https://www.youtube.com/watch?v=gBxyoKyqblY>

31. Stuart Maria áriája. <https://www.youtube.com/watch?v=B-mrfnuC36g>

32. Symphony No. 5 for String Orchestra, Op. 44: I. Gaio. <https://www.youtube.com/watch?v=86dWgQgQN08>

33. Symphony No. 5 for String Orchestra, Op. 44: II. Maestoso. <https://www.youtube.com/watch?v=0xMfuSydCM>

34. Symphony No. 5 for String Orchestra, Op. 44: III. Scherzando. <https://www.youtube.com/watch?v=3SH3bypJU1g>

35. Symphony No. 5 for String Orchestra, Op. 44: IV. Con pazzia.  
<https://www.youtube.com/watch?v=qF-kvaxlct>
36. Symphony No. 5 for String Orchestra, Op. 44: V. Lento.  
<https://www.youtube.com/watch?v=-10AVLcazbw>
37. Symphony No.2 "Copernican" – Henryk Górecki.  
<https://www.youtube.com/watch?v=bvUvmMfSpyc>
38. Tadeusz Baird: Elegia per orchestra (1973).  
<https://www.youtube.com/watch?v=WXcMp1hOiTw>
39. Tadeusz Baird: Four Essays (1958)/ URL:  
<https://www.youtube.com/watch?v=yrS02LXgjRI>
40. Tadeusz Baird: Psychodrama (1972). URL:  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_1lu9ZKljk](https://www.youtube.com/watch?v=_1lu9ZKljk)
41. Tadeusz Baird: Quattro Dialoghi per oboe e orchestra da camera (1964). <https://www.youtube.com/watch?v=FzfWPUNd1ys>
42. Witold Lutoslawski – Concerto For Orchestra (w/ score) (1950-54).  
[https://www.youtube.com/watch?v=-IYw\\_8xzkWE](https://www.youtube.com/watch?v=-IYw_8xzkWE)
43. Witold Lutoslawski – Musique funèbre. <https://www.youtube.com/watch?v=4JpqUGoPx2M>
44. Włodzimierz Kotoński: Sirocco for Orchestra [Michniewski-Polish RSO. [https://www.youtube.com/watch?v=xUCfn\\_\\_BELQ](https://www.youtube.com/watch?v=xUCfn__BELQ)
45. Zbigniew Turski (1908-1979) : Symphony No. 2 "Olympic" (1948).  
<https://www.youtube.com/watch?v=EluPRDp6Bpc>

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-68>

## **СУЧАСНЕ ЖІНОЧЕ ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО В УКРАЇНІ: СТИЛЬ, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ**

**Левчук І. І.**

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

Сучасне українське естрадне вокальне мистецтво характеризується високим рівнем виконавської майстерності, стильовим різноманіттям та яскраво вираженою індивідуальністю артисток. Українські співачки демонструють поєднання професійної вокальної техніки, сценічної виразності та глибокого емоційного наповнення, що дозволяє їм формувати власний впізнаваний художній стиль і досягати значного успіху як на національній, так і на міжнародній сцені.

Однією з характерних рис сучасного естрадного виконавства є синтез різних музичних напрямів – поп, етно, соул, джазових елементів та академічної вокальної школи. Це сприяє розширенню виражальних

можливостей голосу та формуванню нових виконавських моделей. У цьому контексті важливу роль відіграє здатність співачок адаптувати техніку до стилю композиції, зберігаючи при цьому індивідуальну манеру виконання [5].

Виконавська майстерність сучасних українських співачок базується на високому рівні вокальної підготовки, яка включає володіння диханням, інтонацією, динамікою, тембровою палітрою та артикуляцією. Водночас значну увагу приділено сценічній культурі, пластичності рухів та вмінню взаємодіяти з аудиторією. Саме ці компоненти створюють цілісний сценічний образ і забезпечують емоційний вплив на слухача [1].

Важливою складовою успіху є індивідуальність виконавиці. Кожна співачка формує власний художній стиль, який відображає її вокальні можливості, особистісні риси та творче бачення. Завдяки цьому українська естрадна сцена є багатогранною та динамічною, а виконавці – впізнаваними і конкурентоспроможними.

Серед характерних тенденцій варто відзначити активне використання національних мотивів у сучасній естрадній музиці. Це сприяє популяризації української культури та формуванню унікального музичного продукту, який поєднує традиційність і сучасність [5].

Отже, сучасні українські естрадні співачки є яскравим прикладом високого рівня виконавської майстерності, де поєднуються вокальна техніка, художня інтерпретація та індивідуальний стиль, що забезпечує розвиток і конкурентоспроможність українського музичного мистецтва. Так, співачка Джамала володіє яскравою етно-джазовою манерою виконання. Її притаманне поєднання академічної вокальної бази з імпровізаційністю, сильна емоційна подача та глибока інтерпретація змісту вокального твору, унікальний тембр та драматична виразність. Для Тіни Кароль характерний лірично-драматичний стиль, висока технічна культура вокалу, виразна емоційність і сценічна чуттєвість, індивідуальний «м'який, але напружений» тембр. Наталія Могилевська працює в естрадному поп-стилі із елементами театральності. Вона володіє активною сценічною пластикою та артистизмом. Налагоджує потужну комунікацію з аудиторією. Завжди орієнтована на яскравий сценічний образ.

Жіноче вокальне виконавство займає особливе місце в українській музичній культурі, виступаючи важливим носієм національної ідентичності, духовних цінностей та художніх традицій. Від народнопісенної творчості до сучасної естрадної та академічної сцени жіночий голос завжди був одним із найвиразніших засобів емоційного та культурного самовираження українського народу [2].

У традиційній українській культурі жіночий спів відіграв ключову роль у побуті, обрядах і фольклорі. Саме через жіночий вокал передавалися народні пісні, історичні перекази, родинні цінності та духовні уявлення. Це сформувало глибоку вокальну традицію, яка

стала основою для розвитку професійного музичного мистецтва в Україні [4].

У сучасному мистецькому просторі жіноче вокальне виконавство є важливим чинником популяризації української музики на міжнародному рівні. Українські співачки представляють різні стилі – від академічного вокалу до поп- і етно-музики, поєднуючи національні традиції з сучасними світовими тенденціями [1]. Це сприяє формуванню позитивного іміджу української культури у глобальному культурному просторі. Важливою характеристикою жіночого вокального виконавства є його здатність передавати широкий спектр емоційних станів – від ніжної лірики до глибокої драматичності. Завдяки цьому жіночий голос стає потужним засобом художнього впливу, який формує емоційний зв'язок між виконавцем і слухачем. Крім того, сучасні українські співачки виступають як культурні амбасадори, які не лише виконують музику, а й популяризують українську мову, традиції та національні символи. Їхня творча діяльність сприяє збереженню культурної спадщини та розвитку сучасної української музичної ідентичності.

Отже, жіноче вокальне виконавство має надзвичайно важливе значення для української культури, оскільки поєднує традиційність і сучасність, формує національну музичну свідомість і сприяє розвитку українського мистецтва у світовому контексті.

### Література:

1. Каблова Т. Б., Тетеря В. М. Специфіка академічного вокального мистецтва в сучасному дискурсі культури. *Культура і сучасність: Міленіум*. 2018. № 1. С. 73–77.
2. Каплюк А. «Стильове різноманіття сучасного вокально-пісенного виконавства в Україні». *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2023. № 25. С. 24–37.
3. Ковмір Н. Жіноча вокальна ідентичність на сучасній естраді: нові виконавські стратегії та деконструкція гендерних стереотипів. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. № 5. С. 53–65.
4. Леонтьєва С. «Сучасне вокальне виконавство як збереження духовних цінностей української культури». *Мистецтвознавчі записки*. 2020. В. 38. С. 154–158.
5. Мартинюк М. «Естрадна специфіка жіночого ансамблевого виконавства в Україні». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2023. № 46. С. 141–146.
6. Могилевська Н. «Виконавська інтерпретація та інтенція як види художньої діяльності у вокальному мистецтві». *Вісник КНУКіМ. Серія : Сценічне мистецтво*. 2021. С. 183–192.

## **ПІДГОТОВКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА У ВИЩІЙ ШКОЛІ: ПОЛІФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ ТА ВИКЛИКИ СУЧАСНОЇ ОСВІТНЬОЇ ПРАКТИКИ**

**Назарчук Х. А.**

*асистент кафедри музикознавства та хорового мистецтва  
Львівський національний університет імені Івана Франка  
м. Львів, Україна*

Концертмейстерська діяльність характеризується багатовекторністю та інтегративністю, що зумовлює її особливе місце в системі музично-виконавського мистецтва. На відміну від сольного виконавця, концертмейстер функціонує у просторі постійної художньої взаємодії, яка передбачає не лише високий рівень технічної майстерності, але й здатність до співтворчості, гнучкого реагування на виконавські наміри партнера та спільного формування інтерпретаційної концепції твору. Його діяльність охоплює виконавську, ансамблеву, педагогічну, організаційну та психологічну сфери, що в сукупності визначає її поліфункціональний характер. Концертмейстер не лише відтворює музичний текст, а й забезпечує ансамблеву цілісність виконання, бере участь у формуванні виконавських навичок студента, організовує репетиційний процес та створює сприятливе емоційно-психологічне середовище для творчої роботи [3; с. 88].

Така багатофункціональність зумовлює необхідність формування у майбутніх концертмейстерів цілісної системи професійних компетентностей, що охоплюють виконавську, ансамблеву, педагогічну та комунікативно-психологічну складові. У контексті компетентнісного підходу особливого значення набуває здатність до інтеграції знань і вмінь у реальній професійній діяльності. Виконавська компетентність передбачає досконале володіння інструментом, навички читання з аркуша, транспонування та стилістичну обізнаність. Ансамблева компетентність проявляється у слуховій чутливості, відчутті темпу і ритму партнера, синхронності виконання та гнучкості інтерпретаційних рішень. Педагогічна складова включає здатність до пояснення музичного матеріалу, корекції виконавських помилок і застосування індивідуального підходу до студента. Водночас психологічні та комунікативні компетентності, такі як емпатія, стресостійкість, уміння співпрацювати та педагогічна тактовність, забезпечують ефективну взаємодію у процесі навчання та виконавської діяльності. Важливою ознакою професійної діяльності концертмейстера є також здатність до швидкої адаптації до змінних умов, що формує його професійну мобільність. [5; с. 127]

Одним із ключових аспектів діяльності концертмейстера є інтерпретаційна свобода, яка реалізується у межах авторського задуму та стилістичних норм. У цьому контексті концертмейстер виступає як співінтерпретатор, який разом із солістом формує художній образ твору, адаптує фактурні та динамічні параметри до індивідуальних особливостей партнера, забезпечує цілісність музичної драматургії. Інтерпретаційна свобода виявляється у варіативності динамічних відтінків, агогічних нюансах, тембрових та артикуляційних рішеннях, проте вона завжди обмежена необхідністю ансамблевої узгодженості, що вимагає високого рівня професійної культури та художнього мислення.[1, с. 42]

Специфіка концертмейстерської роботи у навчальному процесі визначається її фрагментарним характером, що пов'язаний із багаторазовим повторенням окремих музичних побудов, опрацюванням технічних елементів та деталізацією виконавських завдань. Така організація роботи вимагає від концертмейстера значної витримки, терпіння, уважності до найменших нюансів, а також здатності підтримувати мотивацію студента в умовах тривалої та інколи монотонної праці. У цьому аспекті концертмейстер фактично виконує функцію співвикладача, беручи активну участь у формуванні професійних навичок майбутнього музиканта, що суттєво розширює його роль у системі вищої мистецької освіти.

Суттєвих трансформацій зазнала концертмейстерська підготовка в умовах дистанційного навчання, яке стало важливим викликом для сучасної мистецької освіти. Відсутність безпосередньої ансамблевої взаємодії, технічні обмеження синхронного виконання та зменшення ролі невербальної комунікації ускладнюють традиційні форми роботи концертмейстера. Водночас цифрове середовище відкриває нові можливості для професійного розвитку, зокрема використання відеозаписів для аналізу власного виконання, активізацію самостійної роботи студентів, застосування цифрових нотних ресурсів та мультимедійних засобів навчання. Таким чином, дистанційне навчання не може повністю замінити традиційні форми ансамблевої практики, однак виступає важливим доповненням до них, сприяючи формуванню нових професійних умінь і навичок концертмейстера в умовах сучасного освітнього простору. [2; с. 3]

Підготовка концертмейстера у вищій школі є складним і багатовимірним процесом, що передбачає інтеграцію виконавської, педагогічної та психологічної складових. Поліфункціональність професійної діяльності концертмейстера визначає необхідність формування широкого спектра компетентностей, які забезпечують ефективну професійну діяльність у сучасних умовах. Особливого значення набуває розвиток інтерпретаційної свободи, ансамблевого мислення та комунікативних навичок. Водночас цифровізація освіти та поширення дистанційного

навчання висувають нові вимоги до змісту і методів підготовки майбутніх фахівців.

### **Література:**

1. Михалюк А. В. Концептуальні положення формування виконавчої культури майбутніх вчителів музики засобами української фортепіани. *ОД. № 2 (29)*. С. 40–50, червень 2020. DOI: <https://doi.org/10.28925/2312-5829.2020.2.4>
2. Міщанчук В. С. Suggestive techniques in music-performing training of future teachers of music art. *SHS Web of Conferences*. 2020. Vol. 75. 04007. <https://doi.org/10.1051/shsconf/20207504007>
3. Оболенська М. Стратегії формування інтерактивної ансамблевої взаємодії для ефективної роботи піаніста-концертмейстера. *Українська музика*. 2025. № 1. DOI: 10.32782/2224-0926-2025-1-52-8
4. Переверзева О. В. Поліфункціональність професійних компетенцій концертмейстера як педагогічна проблема. *Молодь і ринок*. 2019. № 10 (177). С. 158–164. DOI: 10.24919/2308-4634.2019.166385
5. Стребкова Д. О., Науменко І. О. Підготовка сучасного піаніста-концертмейстера в умовах соціокультурних трансформацій. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методи навчання*. 2021. № 60. С. 256–261.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-70>

## **ОРКЕСТРОВЕ ВИКОНАВСТВО В СИСТЕМІ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ**

**Охманюк В. Ф.**

*заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства,  
професор кафедри музичного мистецтва,  
декан факультету культури і мистецтв  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Сучасний етап розвитку мистецької освіти характеризується активним пошуком нових підходів до вдосконалення професійної підготовки майбутніх музикантів. Проблематика розвитку мистецької освіти розглядається як важливий чинник формування творчої особистості та професійної компетентності майбутнього фахівця. В умовах сучасних освітніх трансформацій особливої актуальності набуває

проблема формування професійної виконавської культури, яка є важливим показником рівня фахової підготовки музиканта.

Оркестрове виконавство посідає важливе місце у системі професійної підготовки майбутніх музикантів, оскільки саме колективна форма музично-виконавської діяльності створює сприятливі умови для комплексного розвитку професійно значущих якостей особистості [1, с. 62]. Залучення здобувачів освіти до оркестрової практики забезпечує не лише вдосконалення технічних виконавських навичок, а й сприяє формуванню художньо-образного мислення, розвитку музичного слуху, метроритмічної точності та здатності до глибокого інтерпретаційного осмислення музичного тексту. Саме в процесі спільного музикування формується усвідомлення цілісності художнього задуму твору, що зумовлює розвиток уміння співвідносити власну виконавську партію із загальною концепцією ансамблевого звучання.

Колективне музикування виступає важливою формою професійного становлення виконавця, оскільки необхідність узгодження індивідуальних виконавських дій із діяльністю всього оркестрового колективу сприяє розвитку виконавської дисципліни, відповідальності та професійної організованості [2, с. 39]. Водночас постійна взаємодія між учасниками оркестру формує навички художньої комунікації, здатність до оперативного реагування на диригентські вказівки та корекції власного виконання відповідно до загального художнього результату. Як наслідок, оркестрова практика забезпечує розвиток сценічної культури, ансамблевого мислення та професійної мобільності, що є необхідними передумовами становлення компетентного фахівця у сфері музичного мистецтва.

Професійна виконавська культура розглядається як інтегративна якість музиканта, що формується в процесі тривалого та цілеспрямованого фахового становлення і охоплює комплекс взаємопов'язаних компонентів: технічну підготовленість, інтерпретаційну майстерність, розвинене художньо-образне мислення, а також здатність до творчої самореалізації в умовах виконавської практики [4, с. 60]. Її структурна складність зумовлює необхідність системного підходу до професійної підготовки, за якого кожен із компонентів не формується ізольовано, а перебуває у постійній взаємодії та взаємозумовленості.

Формування професійної виконавської культури безпосередньо пов'язане з інтеграцією теоретичної та практичної складових навчального процесу, оскільки саме їх поєднання забезпечує перехід від засвоєння музично-теоретичних знань до їх практичної реалізації у виконавській діяльності. У цьому контексті оркестрова практика виступає одним із найбільш ефективних середовищ професійного розвитку, адже вона одночасно активізує технічні, аналітичні та художньо-творчі ресурси виконавця. Участь у оркестрі зумовлює необхідність постійного узгодження індивідуальних виконавських дій

із загальною художньою концепцією твору, що, у свою чергу, сприяє поглибленню інтерпретаційного мислення та розвитку здатності до цілісного художнього бачення музичного матеріалу.

Особливість оркестрового виконавства полягає в його колективному характері, який принципово відрізняє його від сольних форм музичної діяльності та визначає специфіку формування професійних якостей виконавця. Умови ансамблевої взаємодії передбачають постійну необхідність узгодження індивідуальних виконавських дій із загальним звучанням колективу, що зумовлює розвиток підвищеної слухової уваги, точності інтонаційного відтворення та здатності до миттєвої виконавської адаптації. У цьому процесі ансамблеве виконання виступає не лише як форма спільної музичної діяльності, а як педагогічний механізм формування професійного музичного мислення.

Ансамблева практика сприяє розвитку інтонаційного мислення, оскільки виконавець постійно співвідносить власну партію з партіями інших інструментів, що формує цілісне сприйняття звукової тканини твору та поглиблює розуміння його художньої структури [7, с. 320]. Як наслідок, поступово розвивається здатність до цілісного художнього сприйняття музичного твору, що є необхідною умовою формування зрілого виконавського інтерпретаційного мислення.

Участь в оркестровому колективі водночас вимагає від виконавця не лише високого рівня індивідуальної технічної майстерності, а й сформованої здатності до професійної саморегуляції, виконавської дисципліни та підпорядкування власного художньо-інтерпретаційного бачення спільному диригентському задуму. Така взаємодія індивідуального та колективного начал зумовлює формування професійної виконавської гнучкості та відповідальності, що є ключовими складовими сучасної виконавської культури.

Важливим аспектом професійної підготовки є розвиток навичок музичної інтерпретації. Інтерпретація музичного твору є складним творчим процесом, що ґрунтується на поєднанні аналітичного осмислення авторського тексту та індивідуального художнього бачення виконавця [4, с. 57]. Робота над оркестровим репертуаром формує здатність до стильового аналізу, розвитку художнього смаку та усвідомленого відтворення образно-емоційного змісту музики.

Сучасні дослідники мистецької педагогіки наголошують на необхідності оновлення методичних підходів до професійної підготовки музикантів [7, с. 319]. У цьому контексті особливого значення набуває впровадження інноваційних педагогічних технологій, інтерактивних методів навчання та цифрових ресурсів, що сприяють активізації творчої самостійності студентів.

Важливим чинником формування професійної виконавської культури є репертуарна політика оркестрових колективів. Залучення до навчального репертуару творів різних епох і стилів забезпечує

цілісність музично-естетичного розвитку особистості та сприяє формуванню виконавської універсальності [4, с. 57]. Особливого значення набуває включення творів українських композиторів, що сприяє розвитку національної музичної свідомості.

Не менш важливою є роль керівника оркестрового колективу. Диригент виступає не лише організатором виконавського процесу, а й педагогом, який формує художній світогляд виконавців, розвиває професійну відповідальність та стимулює творчу активність.

Отже, оркестрове виконавство виступає системоутворювальним компонентом сучасної мистецької освіти, оскільки забезпечує інтеграцію індивідуальних і колективних форм виконавської діяльності та виступає детермінантою формування професійної виконавської культури музиканта. Його педагогічний потенціал реалізується через систематичне залучення здобувачів освіти до ансамблевої практики, що зумовлює інтенсифікацію розвитку технічної майстерності внаслідок необхідності точного інтонаційно-ритмічного та артикуляційного узгодження в умовах колективного виконавського процесу.

Водночас оркестрова взаємодія детермінує формування ансамблевого мислення як здатності до синхронізації індивідуальної виконавської інтенції з загальною художньо-інтерпретаційною концепцією твору, що забезпечує якісно новий рівень когнітивно-виконавської організації музичного матеріалу. Це, у свою чергу, спричиняє розвиток інтерпретаційної компетентності як здатності до структурно-стилістичної і художньо-змістової декодувальної діяльності в межах виконавського акту.

Як наслідок, систематична участь в оркестровому виконавстві інтенсифікує формування інтегральної професійної виконавської культури, що проявляється у синергетичному поєднанні технічного, інтерпретаційного та естетико-рефлексивного компонентів музичного професіоналізму.

### Література:

1. Дудник Є. І. Гра в оркестрі як засіб колективного музикування. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. № 2. С. 61–65.
2. Личенко О. Студентський оркестр народних інструментів в контексті цілісної підготовки музиканта. *Українська музика*. 2021. № 2 (40). С. 37–44.
3. Лермонтова О. О. Феномен оркестру народних інструментів у сучасному національному музикологічному дискурсі. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 3 (06). С. 96–102.
4. Новосадов Я. Оркестровий колектив у системі мистецької освіти. *Проблеми та інновації в мистецькій, технологічній та професійній освіті*. 2025. Вип. 5. С. 56–61.

5. Олексюк О. Інструментальне виконавство як засіб формування духовного потенціалу студентів. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтво-знавство»*. 2024. Вип. 51. С. 27–33.

6. Tkachuk V. Work on an orchestral work as a means of conducting training of an instrumental student. *Musical art in the educological discourse*. 2024. № 9. P. 54–60.

7. Цимбал К., Цимбал С. Оркестрове та ансамблеве виконавство як засіб фахової підготовки студента-інструменталіста. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 85. Т. 3. С. 318–324.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-71>

## **ІНДИВІДУАЛІЗАЦІЯ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ ЯК УМОВА РОЗВИТКУ ФАХОВИХ УМІНЬ СТУДЕНТІВ**

**Панасюк С. Л.**

*кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва*

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

В умовах модернізації сучасної мистецької освіти особливої актуальності набуває проблема підготовки конкурентоспроможних і творчо розвинених фахівців музичної галузі. Сучасний освітній процес потребує впровадження таких педагогічних підходів, які забезпечують не лише засвоєння професійних знань і навичок, а й розвиток індивідуальних здібностей, творчого мислення та виконавської майстерності студентів. У зв'язку з цим важливого значення набуває індивідуалізація музичного навчання як одна з провідних умов ефективного формування фахових умінь майбутніх музикантів. Індивідуальний підхід у процесі музичного навчання передбачає врахування рівня підготовки, музичних здібностей, творчих інтересів, психологічних особливостей та темпу навчання кожного студента [5]. Такий підхід сприяє створенню сприятливого освітнього середовища, у якому студент має можливість максимально реалізувати власний творчий потенціал, розвивати професійні компетентності та формувати мотивацію до самовдосконалення.

Особливого значення індивідуалізація набуває у процесі формування виконавських, педагогічних та інтерпретаційних умінь, адже музичне мистецтво безпосередньо пов'язане з особистісним самовираженням і творчою діяльністю. Саме тому дослідження особливостей індивідуалізації музичного навчання та її впливу на розвиток

фахових умінь студентів є актуальним і потребує подальшого науково-педагогічного осмислення.

Індивідуалізація музичного навчання є одним із провідних напрямів сучасної мистецької освіти, оскільки саме вона забезпечує ефективний розвиток професійних умінь студентів та сприяє формуванню творчої особистості майбутнього фахівця. У процесі музичної підготовки важливо враховувати індивідуальні особливості кожного студента: рівень музичних здібностей, виконавський досвід, тип музичного мислення, емоційність, темп навчання та мотивацію до професійного розвитку. Музичне навчання має специфічний характер, адже поєднує технічну, художню та емоційно-творчу складові. Саме тому індивідуальний підхід є необхідною умовою ефективного формування виконавських умінь студентів. Викладач повинен не лише передавати професійні знання, а й допомагати студенту розкривати власний творчий потенціал, формувати індивідуальний стиль виконання та розвивати музичну інтерпретацію.

Одним із важливих засобів індивідуалізації є добір навчального репертуару відповідно до технічних можливостей і творчих інтересів студента. Правильно підібрані музичні твори сприяють поступовому розвитку виконавської техніки, музичного слуху, ритмічного відчуття та художнього мислення. Крім того, урахування музичних уподобань студентів підвищує їхню мотивацію до навчання та активізує самостійну роботу [3]. Важливу роль у процесі індивідуалізації відіграють сучасні методи та форми навчання. До них належать індивідуальні заняття, творчі завдання, імпровізація, проєктна діяльність, використання цифрових технологій та мультимедійних засобів. Такі методи допомагають створити сприятливі умови для розвитку творчої самостійності студентів і вдосконалення їхніх професійних компетентностей. Особливого значення набуває педагогічна взаємодія між викладачем і студентом, яка повинна ґрунтуватися на співпраці, підтримці та взаєморозумінні. Викладач має враховувати психологічний стан студента, підтримувати його впевненість у власних силах та стимулювати прагнення до саморозвитку. Такий підхід сприяє формуванню позитивної мотивації та розвитку творчої активності.

У результаті індивідуалізації музичного навчання підвищується рівень професійної підготовки студентів, розвиваються їхні виконавські, творчі та педагогічні вміння. Студенти стають більш самостійними, здатними до творчого пошуку та професійного самовдосконалення. Отже, індивідуальний підхід є важливою умовою формування компетентного, творчого та конкурентоспроможного фахівця у сфері музичного мистецтва.

Систематичний моніторинг професійного зростання є важливою складовою індивідуалізації музичного навчання, оскільки дає можливість своєчасно визначати рівень сформованості фахових умінь студентів, аналізувати динаміку їхнього розвитку та коригувати

освітній процес відповідно до індивідуальних потреб. У музичній освіті професійне становлення студента є тривалим і поетапним процесом, тому постійне педагогічне спостереження допомагає забезпечити ефективність навчання та створити умови для максимальної реалізації творчого потенціалу кожного здобувача освіти [1].

Моніторинг професійного зростання передбачає систематичне оцінювання виконавських, творчих, теоретичних і педагогічних умінь студентів. Особливу увагу викладач приділяє розвитку технічної майстерності, музичного слуху, ритмічного відчуття, сценічної культури, здатності до художньої інтерпретації музичних творів та рівню самостійної роботи. Важливим є не лише підсумковий результат, а й сам процес професійного розвитку студента, його активність, наполегливість і готовність до самовдосконалення. Ефективний моніторинг здійснюється за допомогою різних форм і методів контролю: індивідуальних співбесід, прослуховувань, творчих виступів, тестування, аналізу практичних завдань, ведення портфоліо досягнень, самооцінювання та взаємооцінювання студентів [4]. Такі методи дозволяють комплексно оцінити рівень професійної підготовки та визначити сильні сторони й труднощі у навчанні.

Особливу роль у процесі моніторингу відіграє зворотний зв'язок між викладачем і студентом. Конструктивні рекомендації, підтримка та педагогічне консультування сприяють усвідомленню студентом власних досягнень і недоліків, формують відповідальне ставлення до навчання та стимулюють мотивацію до подальшого професійного розвитку. Водночас викладач отримує можливість своєчасно змінювати методи навчання, добирати відповідний репертуар і визначати оптимальні шляхи розвитку фахових умінь кожного студента. Таким чином, систематичний моніторинг професійного зростання забезпечує індивідуальний підхід до навчання, сприяє підвищенню якості музичної освіти та створює умови для формування компетентного, творчого й професійно мобільного фахівця у сфері музичного мистецтва.

Формування стійкої мотивації до професійного самовдосконалення є однією з ключових умов успішної підготовки майбутніх фахівців у сфері музичного мистецтва. У процесі музичного навчання мотивація відіграє важливу роль, оскільки саме вона спонукає студентів до активної навчальної діяльності, творчого пошуку, наполегливої праці та постійного вдосконалення власної професійної майстерності [2]. Без внутрішньої зацікавленості та усвідомлення значущості обраної професії неможливо досягти високого рівня виконавських і педагогічних умінь.

Стійка професійна мотивація формується насамперед через створення позитивного освітнього середовища, у якому студент відчуває підтримку викладача, має можливість творчо самовиражатися та бачити результати власної праці. Одним із важливих чинників мотивації є залучення студентів до різних видів творчої діяльності:

концертних виступів, конкурсів, фестивалів, творчих проєктів, науково-практичних конференцій. Участь у таких заходах сприяє розвитку професійної відповідальності, сценічного досвіду, комунікативних навичок та стимулює прагнення до подальшого професійного зростання. Крім того, успішна творча діяльність формує у студентів відчуття власної значущості та професійної самореалізації.

Важливу роль у формуванні мотивації до самовдосконалення відіграє самостійна робота студентів. Під час самостійного опрацювання музичного матеріалу розвиваються навички самоорганізації, самоконтролю, відповідальності та здатності до критичного оцінювання власної діяльності. Саме ці якості є необхідними для майбутнього професійного розвитку музиканта. Таким чином, формування стійкої мотивації до професійного самовдосконалення сприяє активізації творчого потенціалу студентів, розвитку їхніх професійних компетентностей і готовності до безперервного навчання та саморозвитку.

### **Література:**

1. Добровольська Р., Швець І., Білозерська Г. Сучасні інновації в мистецькій освіті: музикотерапевтичні, театральні-педагогічні та хорові технології : монографія. Вінниця. 2025. 125 с.
2. Грищенко І. Сучасні методи формування вокально-хорових навичок у студентів закладів вищої освіти. *Fine Art and Culture Studies*. 2025. С. 44–49.
3. Русяєва М. В. Трансформація методики викладання сольфеджіо в умовах цифровізації музичної освіти. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. С. 101–107.
4. Стець Г., Кишакевич С. Формування змісту музичних дисциплін з урахуванням сучасних тенденцій розвитку методики викладання музичного мистецтва. *Науковий вісник Вінницької академії безперервної освіти*. 2025. С.240–245.
5. Кононець Н., Бабенко І. Освітній консалтинг як засіб індивідуалізації навчання в організації освітнього процесу майбутніх музично-педагогічних працівників. *Витоки педагогічної майстерності*. 2025. С. 92–95.

## **АНСАМБЛЕВЕ МУЗИКУВАННЯ В УМОВАХ ТРАНСФОРМАЦІЇ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ВИКОНАВСТВА**

**П'явка К. М.**

*доктор філософії (PhD) за спеціальністю 014.13 Середня освіта  
(Музичне мистецтво),  
старший викладач кафедри музичного мистецтва  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний інститут»  
Волинської обласної ради*

**Павлюк Н. М.**

*старший викладач постановки голосу кафедри музичного мистецтва  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний інститут»  
Волинської обласної ради*

**П'явка І. М.**

*викладач акордеону циклової комісії народних інструментів  
Комунальний заклад вищої освіти «Луцький педагогічний інститут»  
Волинської обласної ради  
м. Луцьк, Україна*

Сучасний розвиток мистецької освіти в Україні орієнтований на формування творчої, креативної особистості музиканта, здатного до самовираження, імпровізації та професійної комунікації. У центрі освітнього процесу перебуває не лише засвоєння виконавських умінь і навичок, а й розвиток художнього мислення, емоційної чутливості та індивідуального стилю інтерпретації музичного матеріалу. Особливого моменту набуває здатність майбутніх фахівців до творчої взаємодії, гнучкого реагування на зміни художнього процесу та ефективної комунікації в професійному середовищі. У цьому контексті особливої актуальності набуває ансамблеве музикування як форма колективної діяльності, що поєднує виконавський, творчий і комунікативний компоненти. Ансамбль виступає своєрідною моделлю професійної діяльності музиканта, де реалізується взаємодія індивідуального та колективного начал, формується відповідальність за спільний результат і розвивається здатність до співтворчості.

На відміну від індивідуального виконавства, ансамблева гра сприяє розвитку інтегрованих музичних умінь і навичок, зокрема слухового контролю, ритмічної узгодженості, інтонаційної точності та ансамблевого мислення. У процесі спільного музикування активізуються когнітивні, емоційні та комунікативні ресурси особистості, що забезпечує цілісний розвиток майбутнього музиканта. Важливим аспектом

ансамблевого музикування є формування здатності до художнього діалогу, який реалізується через взаємодію виконавців у процесі інтерпретації музичного твору. Такий діалог передбачає не лише технічну узгодженість, а й спільне осмислення образного змісту музики, що сприяє глибшому проникненню у художню сутність твору. Значення колективного музикування підкресливали Б. Асаф'єв, Г. Нейгауз, В. Сухомлинський, які вважали, що саме у взаємодії розкривається глибинна сутність музичного мистецтва. Їхні наукові та педагогічні ідеї актуалізують необхідність впровадження ансамблевих форм роботи у сучасний освітній процес як ефективного засобу формування музично-творчих здібностей здобувачів мистецької освіти. [4, с. 142].

Ансамблеве музикування – це форма колективного виконання музичного твору, що базується на узгодженості виконавських дій, єдності художнього задуму та постійній взаємодії учасників. Основними характеристиками ансамблевого музикування є синхронність виконання, інтонаційна точність, ритмічна узгодженість, динамічний баланс та єдність інтерпретації. Ансамблева діяльність формує здатність до багаторівневого слухового контролю, що є важливим компонентом професійної майстерності музиканта. В педагогічному контексті, це сприяє всебічному розвитку музично-творчих здібностей здобувачів освіти, забезпечуючи інтеграцію виконавських, інтелектуальних та емоційно-ціннісних компонентів музичної діяльності. У процесі колективного виконання формується комплекс якостей, що визначають професійну компетентність майбутнього музиканта. Розвиток творчого мислення забезпечується через спільний пошук інтерпретаційних рішень, що стимулює креативність, варіативність та художню ініціативу. Учасники ансамблю залучаються до обговорення характеру твору, його образного змісту, динамічних і темпових нюансів, що сприяє формуванню здатності до самостійного художнього аналізу та інтерпретації. Важливим є також розвиток імпровізаційних умінь, які виникають у процесі живої взаємодії між виконавцями. [1, с. 112].

Ритмічна організація вдосконалюється через узгодження темпу, пульсу та метроритмічної структури твору. Спільне музикування вимагає високого рівня ритмічної дисципліни, відчуття єдиного темпоритму та здатності до синхронізації виконавських дій. Комунікативні навички формуються завдяки постійній взаємодії між учасниками ансамблю. У процесі роботи розвивається як вербальна, так і невербальна комунікація: погляди, жести, дихання, мікрорухи, що забезпечують узгодженість виконання. Ансамблева діяльність виховує відповідальність, взаємоповагу, здатність слухати партнера, йти на компроміс та спільно досягати художнього результату. Тому, можемо стверджувати, що ансамблеве музикування створює сприятливі умови для гармонійного розвитку музично-творчих здібностей, формуючи

цілісну систему професійно значущих якостей майбутнього фахівця. [2, с. 213].

У процесі спільного виконання формується ансамблевий слух – це здатність сприймати не лише власну партію, а й цілісне звучання. Це особливо важливо для виконавців на багатоголосих інструментах, зокрема баяні та акордеоні.

Якщо розглядати сучасну музичну платформу, яка, безумовно, є цікава для сучасного студента, показовими у цьому контексті є творчі практики сучасних українських виконавців, зокрема ONUKA, де поєднуються електроніка та живі інструменти, що вимагає високого рівня ансамлевої взаємодії. У сучасній сценічній практиці це яскраво простежується у творчості DakhaBrakha, де ритм виступає основою ансамлевої єдності, вказуючи на те, що спільне музикування формує відчуття темпу, пульсу та метроритмічної структури твору. Ансамблева гра розвиває навички невербальної комунікації, взаєморозуміння та співпраці. Наприклад, у виступах KAZKA важливу роль відіграє узгодженість між вокалом та інструментальним супроводом. Також слід згадати Тіна Кароль, концертна діяльність якої базується на тісній взаємодії з музичним колективом, що є прикладом високого рівня ансамлевої культури.

Сучасні українські музиканти активно демонструють значення ансамблевого виконавства у різних жанрах. Серед піаністів варто відзначити Євгена Хмару, творчість якого поєднує сольне та ансамблеве виконання, зокрема у співпраці з оркестрами та іншими виконавцями. У сфері баянно-акордеонного мистецтва важливим є внесок Ярослава Олексіва, який дуже активно та ефективно популяризує ансамблеве музикування та сучасний репертуар для акордеона.

У педагогічній практиці можна зазначити, що саме такі приклади сприяють мотивації студентів та демонструють практичну значущість ансамблевих навичок у професійній діяльності, мотивуючи як і здобувача, так і викладача. Тим самим, особливого значення набуває ансамбль «викладач – студент», який виступає ефективною педагогічною моделлю навчання через співтворчість. У такій взаємодії викладач не лише демонструє зразки професійного виконання, а й спрямовує художнє мислення студента, формує його інтерпретаційні підходи та виконавську культуру. Спільне музикування сприяє швидшому засвоєнню стилістичних особливостей твору, розвитку відчуття ансамлевої єдності та підвищенню виконавської впевненості студента. Водночас студент отримує можливість безпосереднього включення у живий творчий процес, що значно підсилює мотивацію до навчання та професійного зростання.

Підсумовуючи вищесказане, можна сказати, що ансамблеве музикування є ефективним засобом формування музично-творчих здібностей здобувачів мистецької освіти, оскільки забезпечує цілісний вплив на розвиток слухових, інтелектуальних, емоційних та

комунікативних якостей особистості музиканта. Воно сприяє розвитку музичного слуху, художнього мислення, виконавської уяви, здатності до інтерпретації та емоційної виразності, що є необхідними складовими професійної майстерності. Особливої значущості ансамблевої діяльності набуває як форма творчої взаємодії, що формує навички співпраці, відповідальності та взаєморозуміння між учасниками музичного процесу. Умови спільного музикування стимулюють креативність, ініціативність та здатність до художнього діалогу, що відповідає сучасним вимогам мистецької освіти. Інтеграція ансамблевого музикування у навчальний процес забезпечує підготовку конкурентоспроможних, творчо активних фахівців у сфері музичного мистецтва, здатних до професійної діяльності в різних виконавських та педагогічних контекстах. Водночас перспективним напрямом подальших досліджень є удосконалення методик ансамблевої підготовки, зокрема з урахуванням специфіки інструментального виконавства (баян, акордеон) та впровадження інноваційних освітніх підходів.

Таким чином, ансамблеве музикування виступає не лише важливою складовою фахової підготовки, а й потужним засобом розвитку музично-творчого потенціалу особистості, що визначає його провідне місце у системі сучасної мистецької освіти.

#### Література:

1. Карташова Ж. Формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва в ансамблевому класі. *Педагогічна освіта: теорія і практика* : збірник наукових праць. 2019. № 26 (1–2019). Ч. 2. С. 90–95.
2. Ніколенко Л. Формування інструментально-виконавських умінь учнів у процесі ансамблевого музикування. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія «Педагогічні науки»*. 2018. Вип. 170. С. 212–216.
3. Малахова М. Розвиток слухових навичок у майбутніх викладачів музичного мистецтва в класі інструментального ансамблю. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 16 «Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики»*. 2012. Вип. 16. С. 73–77.
4. Рябова О. Колективне музикування як ефективний засіб формування музично-стильових уявлень підлітків. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Серія «Педагогічні науки»*. 2016. Вип. 4. С. 140–143.
5. Ху Маньлі. Методика підготовки керівника вокального ансамблю в системі вищої музично-педагогічної освіти України та Китаю : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ, 2017. 21 с.

6. Шумська О., Олешко В., Олешко Т. Теорія і методика ансамблевого виконавства : навчально-методичний посібник. Харків, 2020. 108 с.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-73>

## САМОСТІЙНА РОБОТА СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ ЯК СКЛАДОВА ПРОФЕСІЙНОГО РОЗВИТКУ

**Супрунюк С. В.**

*студентка II курсу факультету музичного мистецтва  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Самостійність у професійному навчанні є однією з ключових характеристик майбутнього спеціаліста, що визначає його здатність ефективно навчатися та працювати в умовах постійних змін сьогодення. Вона являє собою ефективну індивідуальну навичку, що охоплює ініціативність, відповідальність та здатність до самоорганізації.

На рис. 1 подано елементи професійної самостійності здобувача ВУЗу, які він має об'єднувати під час отримання знань та навичок.



**Рис. 1. Елементи професійної самостійності в навчанні [1, с. 197]**

Лі Мендзе наполягає на тому, що самостійність в професійному становленні, навчанні музикантів конкретного напрямку містить в собі кілька детермінантів, а саме:

1) інтерпретаційний розвиток: студенти вчать не лише відтворювати музичні тексти, а й створювати власні художні інтерпретації, аналізуючи стиль, форму та образну структуру твору,

2) методичні принципи: самостійна робота базується на методичних рекомендаціях, що охоплюють специфіку роботи зі штрихами, технічні труднощі та організацію навчального процесу в класі фортепіано;

3) роль викладача: викладач переходить від лідера до консультанта, спрямовуючи творчі пошуки студента, допомагаючи розвивати його творче мислення, навіть під час роботи з менш обдарованими учнями;

4) когнітивна активізація: включення сучасних творів та обговорення музичних подій стимулює мотивацію студентів до вивчення матеріалу [2].

Озвучені детермінанти самостійності є базисом для формування в студентів-піаністів почуття готовності до застосування своїх вмінь, навичок при самостійному вивченні творів та їх виконанні перед публікою, на екзамені чи в дозвільному виконанні.

Ван Хайлун у своїх дослідженнях говорить про вираження самостійності у готовності студентів-піаністів до самостійної інтерпретації музичних творів. На основі цієї мотивації у них утворюється комплекс унікальних властивостей, притаманних кожному піаністу [3, с. 54]. Ці властивості визначаються особливостями майбутньої професійної діяльності спеціалістів та виступають регулятором їхньої успішності [2].

На думку І. Чжан, «...готовність майбутніх спеціалістів до самостійної інтерпретації музичних творів слід розуміти як цілісне, інтегративне утворення, що складається з розвинених прогностичних здібностей та забезпечує високий рівень професійної ефективності через прояв таких здібностей» [4, с. 66].

Це свідчить про важливість мобілізації всіх психофізичних ресурсів художньо орієнтованих фахівців для досягнення поставленої мети – успішних публічних виступів.

Отже, можемо зробити висновок, що самостійність студентів-піаністів при здобутті освіти є ключовим етапом професійного розвитку, формуючи їх як виконавців-інтерпретаторів та розвиваючи музичне мислення й технічні навички. Цей процес охоплює перехід від навчання під керівництвом викладача до активної, творчої та самостійної роботи.

### **Література:**

1. Тамаркіна О. Л. Теоретичний аналіз самостійності у професійному становленні студента. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2019. Вип. 29. С. 195–201.

2. Лі Мендзе. Закономірності формування та прояву готовності студентів-піаністів до самостійної інтерпретації музичних творів. *Педагогічна академія: Наукові записки*. 2025. <https://doi.org/10.5281/zenodo.16707728>

3. Ван Хайлун. Методика формування готовності майбутніх учителів музичного мистецтва до творчо-інтерпретаційної роботи зі шкільними хоровими колективами : дис. ... канд. пед. наук: 014. Київ, 2021. 245 с.

4. Чжан Ї. Особливості герменевтичного підходу в контексті інтерпретування вокальних творів. *Сучасна мистецька освіта* : матеріали IV Міжнародних науково-практичних читань пам'яті академіка Анатолія Авдієвського (м. Київ, 27–30 жовтня 2020 р.). Київ, 2020. С. 65–67.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-74>

## **АВТОРСЬКА Й РЕДАКТОРСЬКА АПЛІКАТУРА У ТВОРАХ А. БАРРІОСА МАНГОРЕ: ДО ПИТАННЯ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У КЛАСІ ГІТАРИ МИСТЕЦЬКОГО ЗАКЛАДУ ВИЩОЇ ОСВІТИ**

**Таран О. О.**

*магістр музичного мистецтва,*

*викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності*

*Київський столичний університет імені Бориса Грінченка*

*м. Київ, Україна*

**Постановка проблеми.** Аплікатура у нотному тексті творів для класичної гітари традиційно сприймається у виконавській і педагогічній практиці як технічна вказівка, що уніфікує спосіб подолання конкретного пасажу. Натомість сучасна музична текстологія тлумачить аплікатуру як знакову систему, що ретранслює не лише технічну, а й артикуляційну, тембральну, динамічну та інтерпретаційну інформацію [3, с. 113–117; 1, с. 78–82]. У спадщині А. Барріоса Мангоре – одного з найвпливовіших композиторів-гітаристів першої половини ХХ ст. – аплікатура авторських манускриптів і пізніших редакторських видань містить істотні розбіжності, що мають прямі наслідки для тембру, агогіки та артикуляції виконавського результату. Систематизованої проєкції цієї проблеми на українську гітарно-педагогічну практику в українському музикознавстві дотепер не здійснено, що й окреслює актуальність публікації.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Текстологічні студії над творами А. Барріоса представлено передусім у двотомному виданні

Р. Стовера «The Complete Works of Agustín Barrios Mangoré» (2003), де подано 132 твори з критичними нотатками, що зіставляють варіантні рішення між манускриптами, ранніми друкованими виданнями та авторськими звукозаписами [7]. Дисертаційне дослідження Дж. Гоука (2013) стало зразком звукозаписно-аналітичної реконструкції виконавського стилю композитора [4]. Е. Сандоваль-Сістернас (2018) на матеріалі «Куюки» Барріоса розробив модель паритетного використання письмового і звукового первинних свідочств при підготовці виконавської редакції [6]. У вітчизняному гітарознавстві категоріальний апарат сформовано працями Т. П. Іваннікова [5] та С. М. Гриненко [2]; проте проблема аплікатури як тексту в контексті творів А. Барріоса в українській фаховій літературі цілісного вираження ще не отримала.

**Мета статті** – розкрити специфіку зіставлення авторської й редакторської аплікатури у творах А. Барріоса Мангоре та запропонувати класифікацію типових редакторських трансформацій аплікатурного шару нотного тексту з виходом на педагогічні рекомендації для класу гітари мистецького закладу вищої освіти.

**Виклад основного матеріалу.** Аплікатурні рішення А. Барріоса формувалися у тісному зв'язку з трьома взаємозалежними чинниками: інструментарієм (гітара з металевими струнами з обвитими басами, характерна для південноамериканської виконавської практики початку ХХ ст.), особистою виконавською манерою (тривалі барре, ширше використання «довгого пальця» лівої руки), а також стилістикою власне його авторської композиції – бароково-романтичної за фактурою, з пріоритетом мелодико-арпеджованого розвитку [9, с. 167–172]. У видавничих редакціях, що формувалися в Європі та Північній Америці у другій половині ХХ – на початку ХХІ ст., авторська аплікатура зазнала послідовного «перекодування»: заміни позицій, розпорошення вертикалей між пальцями, перепрограмування формул правої руки, нормалізації за традицією іспано-аргентинської школи (Pujol – Sainz de la Maza – Tárrega).

На матеріалі трьох знакових видань – Faber Music (1979), редакції Х. Бенітеса і двотомного критичного видання Р. Стовера / Mel Bay (2003), а також манускриптів Гавана (1938), Сан-Хосе (1939) і Сан-Сальвадор (1943) – можна виокремити чотири типи редакторських трансформацій аплікатури у творах А. Барріоса.

*Перший тип* – «позиційне переміщення». Редактор переносить вказівку лівої руки на ладах, прагнучи більш «зручної» позиції з точки зору загальноприйнятих іспаноорієнтованих формул. Виконавський наслідок: зміна тембру (через перехід з обвитої струни на «чисту»), часткова втрата характерного «дзвонистого» забарвлення, властивого автору.

*Другий тип* – «розпорошення вертикалі». Акорд або дворучна фігура, аплікаційно стиснена в манускрипті в межах одного барре,

у редакторській версії розкладається між двома-трьома різними позиціями лівої руки. Виконавський наслідок – різний динамічний баланс між голосами і втрата «органності» звучання, характерної для виконання самого А. Барріоса (фіксованого у звукозаписі 1928 р.) [4, с. 24–28].

*Третій тип* – «перепрограмування правої руки». Авторські формули  $p-m-a-m$  /  $p-i-p-m$  у редакторських виданнях замінюються на «канонічну»  $p-i-m-a$  модель, зручнішу для початківців, проте суттєво обмежену в тембральній варіативності. Цей тип особливо проблематичний у Прелюдії «Saudade» з огляду на її наскрізно-арпеджовану фактуру.

*Четвертий тип* – «редакторська нормалізація позначень». Замість авторської «терасової» нотації барре (С.10, С.9, С.11) видання Faber 1979 р. подає уніфіковане СІХ, СХ, СХІ; видання Стовера повертає авторську форму з критичною нотаткою [7]. Хоча цей тип формально не змінює виконавського результату, він знижує читабельність авторської ієрархії барре та її структурної ваги.

**Педагогічна рефлексія.** З огляду на викладене, у класі спеціальності «Музичне мистецтво» (гітара) мистецького ЗВО доцільно застосовувати трикроковий протокол опрацювання творів А. Барріоса, що передбачає: 1) експліцитну ідентифікацію видавничого джерела, з яким працює студент; 2) зіставне читання щонайменше двох видань (Faber 1979 vs Stover 2003) у фрагментарному режимі для виявлення аплікатурних розбіжностей; 3) звернення до авторського звукозапису 1928 р. (для двочастинного циклу) та до фотокопії автографу 1938 р. (для Прелюдії) як до первинних аудіо- й письмових свідоцтв. Така модель розвиває не лише виконавську техніку, а й інтерпретаційну свідомість студента, формуючи професійну культуру роботи з нотним текстом як критичним об'єктом.

**Висновки.** Аплікатура у творах А. Барріоса є не периферійним, а конститутивним елементом авторського тексту, що потребує текстологічно поінформованої роботи виконавця і педагога. Запропонована типологія редакторських трансформацій (позиційне переміщення; розпорошення вертикалі; перепрограмування правої руки; редакторська нормалізація позначень) та окреслений педагогічний протокол є кроком до вибудови наукової бази для української гітарної школи в роботі з гітарним каноном ХХ ст. Перспективи подальших досліджень полягають у розгортанні моделі на ширше коло творів композитора (Vals Op. 8 №3, Una limosna por el amor de Dios, Las Abejas) та підготовці двомовного критичного видання «La Catedral».

### Література:

1. Гриненко О. С. Вітчизняна гітарна школа: історична спадковість виконавських традицій та перспективи розвитку. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2022. № 2. С. 220–226.

2. Гриненко С. М. Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра філософії : 025 «Музичне мистецтво» / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 234 с.
3. Іванніков Т. П. Європейська гітарна музика ХХ століття: феноменологія творчості : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 451 с.
4. Barrios A. *La Catedral* : Andante religioso; Allegro solemne [звукзапис] / А. Барріос Манґоре, гітара. Буенос-Айрес : Odeon, 1928. – Реставроване видання: *The Complete Historical Guitar Recordings of Agustín Barrios (1913–1942)* [audio CD] / transferred and remastered by R. Stover et al. Heidelberg : Chanterelle Verlag.
5. Caraci Vela M. *Musical Philology: Institutions, History, and Critical Approaches*. Vol. I: Historical and Methodological Fundaments of Musical Philology / transl. by L. Sayce. Pisa : Edizioni ETS, 2015. 304 p.
6. Grier J. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996. 267 p.
7. Hoke J. *The Guitar Recordings of Agustín Barrios Mangoré: An Analysis of Selected Works Performed by the Composer* : doctoral treatise. Tallahassee : Florida State University, 2013. 132 p.
8. Sandoval-Cisternas E. *A Critical and Performance Edition of Agustín Barrios's Cueca: Comparative Analysis of Form, Notation, and Performance Practice* : DMA dissertation. Lexington : University of Kentucky, 2018. 95 p.
9. Stover R. (ed.). *The Complete Works of Agustín Barrios Mangoré for Guitar*. Vol. 1–2. Pacific, MO : Mel Bay Publications, 2003.
10. Stover R. D. *Six Silver Moonbeams: The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré*. Clovis, CA : Querico Publications, 1992. 271 p.
11. Wade G. *A Concise History of the Classical Guitar*. Pacific, MO : Mel Bay Publications, 2001. 254 p.
12. UniGuitar. *Guitar Music Sources* : відкрита колекція рукописних і друкованих джерел гітарного репертуару. URL: <https://www.uniguitar.com/guitarmusicsources> (дата звернення: 28.04.2026).

## **ЕМОЦІЯ, ТЕХНІКА, ІНТЕРПРЕТАЦІЯ: СУЧАСНА МОДЕЛЬ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ**

**Чепелюк В. А.**

*Народний артист України, професор,  
професор кафедри музичного мистецтва  
Волинський національний університет імені лесеї Українки  
м. Луцьк, Україна*

Актуальність сучасної вокальної підготовки студентів зумовлена трансформаційними процесами в мистецькій освіті та зростаючими вимогами до професійної компетентності майбутніх виконавців і педагогів. Сьогодні вокаліст має бути не лише технічно підготовленим виконавцем, а й творчою особистістю, здатною до глибокої художньої інтерпретації музичного твору, сценічної виразності та емоційного впливу на слухача. Саме тому сучасна вокальна освіта потребує переосмислення традиційних підходів і впровадження інноваційних методик навчання.

В умовах стрімкого розвитку музичної індустрії та цифрових технологій значно розширюються можливості професійної реалізації вокалістів. Це вимагає від студентів володіння не лише класичною вокальною технікою, а й уміння працювати з різними стилями, жанрами та форматами виконання. Відповідно, вокальна підготовка стає багатовимірним процесом, який поєднує технічний, художній, комунікативний та технологічний компоненти. Особливої ваги набуває формування у студентів сценічної культури, артистизму та здатності до емоційного самовираження. У сучасному мистецькому середовищі цінується індивідуальність виконавця, його унікальний стиль та здатність передавати зміст музичного твору через власне емоційне переживання. Це підсилює значення індивідуального підходу у вокальному навчанні та розвитку творчого потенціалу кожного студента. Отже, актуальність сучасної вокальної підготовки полягає у необхідності формування всебічно розвиненого музиканта-виконавця, здатного поєднувати досконалу техніку з глибоким художнім змістом, творчою свободою та професійною мобільністю в умовах сучасного мистецького простору.

Поєднання технічного, емоційного та інтерпретаційного компонентів у вокальному мистецтві є основою цілісного виконавського процесу, оскільки саме гармонійна взаємодія цих складових забезпечує художню переконливість та професійну якість вокального виконання. У сучасній вокальній педагогіці дедалі більше утверджується підхід, згідно з яким жоден із цих компонентів не може існувати ізольовано, адже лише їх інтеграція формує повноцінну виконавську майстерність [2].

Технічний компонент є фундаментом вокального мистецтва. Він включає постановку голосу, правильне дихання, чистоту інтонування, чітку дикцію, володіння регістрами та темброву рівновагу. Без належної технічної підготовки неможливе вільне та стабільне виконання вокальних творів. Техніка забезпечує виконавцю впевненість, контроль над голосовим апаратом і створює базу для подальшого художнього розвитку.

Емоційний компонент відображає здатність співака передавати внутрішній зміст музики, переживати художній образ і доносити його до слухача. Саме емоційність робить вокальне виконання живим, виразним і переконливим. Важливу роль відіграє розвиток артистизму, сценічної свободи та здатності до емоційної імпровізації. Емоційний аспект дозволяє перетворити технічно правильне виконання на справжній художній акт.

Інтерпретаційний компонент пов'язаний із глибоким осмисленням музичного твору, розумінням його стилю, форми, образного змісту та авторського задуму. Він передбачає здатність виконавця не лише відтворити нотний текст, а й створити власну художню версію твору. Інтерпретація формується через аналіз музичного матеріалу, роботу з текстом і пошук індивідуального виконавського рішення.

Взаємодія цих трьох компонентів забезпечує цілісність вокального виконання. Техніка створює основу, емоція наповнює виконання життям, а інтерпретація надає йому художньої глибини та індивідуальності. У процесі вокального навчання важливо досягати балансу між ними, оскільки перевага лише одного з компонентів призводить до втрати художньої цілісності: надмірна технічність робить виконання «сухим», надмірна емоційність – нестабільним, а відсутність інтерпретації – формальним. Таким чином, інтеграція технічного, емоційного та інтерпретаційного компонентів є ключовою умовою формування професійної вокальної майстерності студентів і забезпечує розвиток творчої, виразної та індивідуально забарвленої виконавської діяльності.

Відхід від суто техніко-репродуктивного підходу у вокальному навчанні є однією з ключових тенденцій сучасної мистецької освіти, що відображає зміну уявлень про мету підготовки майбутнього вокаліста. Традиційно навчання співу часто зосереджувалося на відтворенні зразків, відпрацюванні технічних вправ та точному виконанні нотного тексту. Такий підхід забезпечував базову професійну підготовку, однак обмежував розвиток творчості, індивідуальності та художньої свободи студента.

Сучасна вокальна педагогіка розглядає студента не як пасивного виконавця, а як активного творця художнього образу. Тому навчальний процес спрямовується не лише на формування технічних навичок, а й на розвиток здатності до самостійного мислення, творчої інтерпретації та емоційного переживання музики. Важливим стає не

механічне відтворення, а усвідомлене виконання, засноване на розумінні змісту твору, його стилю та художньої ідеї [1].

Відхід від техніко-репродуктивного підходу передбачає зміну ролі викладача. Він виступає не тільки як наставник, що демонструє правильний зразок, а як фасилітатор творчого розвитку студента, який допомагає розкрити індивідуальні вокальні можливості, підтримує пошук власного виконавського стилю та стимулює самостійність у прийнятті художніх рішень. Така взаємодія ґрунтується на партнерстві та діалозі.

Важливим аспектом є використання творчих методів навчання, які виходять за межі стандартних вправ. До них належать імпровізація, робота над різними інтерпретаціями одного твору, сценічні етюди, аналіз вокальних партій у різних виконавських традиціях. Це дозволяє студентам глибше занурюватися в музичний матеріал і розвивати власне художнє мислення.

Крім того, сучасний підхід передбачає індивідуалізацію навчання, коли враховуються природні вокальні дані, психологічні особливості та творчі інтереси кожного студента. Такий підхід сприяє формуванню впевненості у власних силах, розвитку сценічної свободи та зменшенню страху помилок, який часто виникає в умовах жорсткого контролю. Отже, відхід від суто техніко-репродуктивного підходу дозволяє трансформувати вокальне навчання у творчий процес, спрямований на розвиток особистості студента, його художнього мислення та здатності до самостійної інтерпретації музичних творів. Це є важливою умовою підготовки сучасного вокаліста як творчо активного, гнучкого та конкурентоспроможного фахівця.

Розвиток вокальної техніки є фундаментальною основою професійного виконавства, оскільки саме технічна підготовка забезпечує свободу, стабільність і виразність співу. У вокальному мистецтві техніка розглядається не як самоціль, а як необхідний інструмент для втілення художнього змісту музичного твору. Вона створює базу, без якої неможливе повноцінне розкриття емоційного та інтерпретаційного потенціалу виконавця.

До основних складових вокальної техніки належать правильна постановка дихання, формування опори звуку, розвиток діапазону голосу, вирівнювання регістрів, інтонаційна точність, чітка дикція та володіння тембровими фарбами. Кожен із цих елементів потребує систематичної та цілеспрямованої роботи, оскільки саме їх узгоджене функціонування забезпечує якісне вокальне звучання. Особливо важливим є розвиток дихальної підтримки, яка є основою довготривалого, стабільного та контрольованого звуковидобування. Вокальна техніка формується поступово, через регулярні вправи, розспівування та роботу над вокальними творами різного рівня складності. Важливу роль відіграє принцип поступовості, який передбачає перехід від простих технічних завдань до більш складних, що дозволяє уникнути

перенапруження голосового апарату та сприяє його природному розвитку. При цьому викладач повинен враховувати індивідуальні особливості кожного студента, такі як тип голосу, природні дані та рівень підготовки [2].

Окрім суто технічного аспекту, розвиток вокальної майстерності нерозривно пов'язаний із формуванням музичного слуху, ритмічного відчуття та координації між слухом і голосом. Це забезпечує точність інтонування та художню виразність виконання.

Розвиток артистизму та сценічної виразності є невід'ємною складовою сучасної вокальної підготовки студентів, оскільки саме ці якості забезпечують переконливість виконавського образу та емоційний вплив на слухача. Якщо вокальна техніка формує «інструмент» співака, то артистизм і сценічна виразність перетворюють технічно правильне виконання на справжній художній акт. Артистизм у вокальному мистецтві передбачає здатність виконавця глибоко пережити музичний образ і передавати його через голос, міміку, жести та сценічну поведінку. Це комплексна якість, що поєднує емоційну відкритість, творчу уяву, здатність до перевтілення та індивідуальну інтерпретацію музичного твору. Артистичний співак не просто виконує ноти, а створює цілісну художню історію, зрозумілу та емоційно переконливу для слухача. Сценічна виразність, у свою чергу, пов'язана з умінням володіти сценічним простором, триматися перед аудиторією, контролювати невербальні засоби комунікації та передавати зміст твору через зовнішні прояви. Важливими компонентами є пластика рухів, погляд, постава, міміка та взаємодія з публікою. Усе це формує сценічний образ виконавця і підсилює художній вплив музичного твору. Розвиток артистизму та сценічної виразності відбувається у процесі систематичної роботи над вокальними творами, сценічних репетицій, участі у концертах, конкурсах і творчих проєктах. Важливу роль відіграють спеціальні вправи на емоційне розкриття образу, імпровізаційні завдання, а також аналіз відеозаписів власних виступів, що дозволяє студентам усвідомити свої сильні та слабкі сторони.

### Література:

1. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти : [монографія]. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського. 1999. 269 с.
2. Овчаренко Н., Карпова А. Сучасні тенденції вокальної підготовки майбутнього вчителя-музиканта. *Pedagogy of Higher and Secondary Education*. 2012. С. 182–187.
3. Мартинюк А. Українська вокальна педагогіка: джерелознавчий дискурс. *Наукові записки. Серія : Педагогічні науки*. 2020. С. 116–20.

**ВІД КАФЕДРИ МУЗИКИ ДО КАФЕДРИ МУЗИЧНОГО  
МИСТЕЦТВА: ЮВІЛЕЙНІ УЗАГАЛЬНЕННЯ ДІЯЛЬНОСТІ  
ТВОРЧИХ КОЛЕКТИВІВ**

**Чернецька Н. Г.**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри музичного мистецтва*

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

Ювілейні дати завжди спонукають до роздумів і підбиття підсумків. Цьогоріч виповнюється сорок років кафедрі музичного мистецтва Волинського національного університету імені Лесі Українки, що є приводом згадати певні науково-мистецькі проєкти, творчі колективи, персоналії. Продуктивна діяльність кафедри різновекторна. Метою ж цієї публікації є представлення саме творчо-виконавської роботи мистецьких колективів.

Історія кафедри розпочинається ще в Луцькому державному педагогічному інституті імені Лесі Українки, де в 1977 р. на кафедрі педагогіки та методики початкового навчання педагогічного факультету створено методичну комісію з музики і співів початкових класів. Відкриття нових спеціальностей із вересня 1983 р. («Початкове навчання і музика», «Початкове навчання і образотворче мистецтво») зумовило необхідність реорганізації методичної комісії в кафедру музики і образотворчого мистецтва, яку утворено у вересні 1985 р. Очолила її канд. мистецтвознавства, доц. О. Мельник. У вересні 1986 р. цей підрозділ розділився на кафедру музики й кафедру образотворчого мистецтва. Керівником кафедри музики стала старший викладач Л. Гордійчук, згодом – канд. педагогічних наук, доц. С. Никитюк [3; 5, с. 3–4]. Тобто 1986 р. можна вважати етапною точкою започаткування кафедри музики (нині – кафедра музичного мистецтва).

У жовтні 1992 р. відбулася реорганізація кафедри музики педагогічного факультету й на її базі створено два структурних підрозділи – кафедру навчання гри на музичних інструментах, яку очолив старший викладач В. Кучерук, та кафедру музично-теоретичних дисциплін під керівництвом канд. педагогічних наук, доц. С. Никитюка [5, с. 4].

Протягом наступних тридцяти років (до вересня 2022 р.) обидві кафедри активно працювали й розвивалися, оновився їх науково-педагогічний склад, удосконалилася наукова та навчально-методична робота. З 1994 р., із відкриттям інституту мистецтв, кафедри стали працювати в новому структурному підрозділі, а з вересня 1995 р. –

забезпечували нову спеціальність «Музична педагогіка і виховання», згодом – «Музичне мистецтво».

Професійному зростанню викладачів та фаховому навчанню студентів сприяють організація й проведення на базі кафедр низки різноманітних наукових (науково-методичні семінари, відкриті лекції, наукові читання, міжвузівські та всеукраїнські конференції) й мистецьких заходів, як-от: I Всеукраїнський конкурс бандуристів – студентів педагогічних ВНЗ (1992), Міжнародний конкурс баяністів-акордеоністів «InterSvitiiaz accomusic» (2007–2025), Всеукраїнський фестиваль-конкурс вокального мистецтва ім. А. Гордійчука «Співоче поле» (із 2021), Відкритий міжрегіональний конкурс «Абітурієнт-арт» (із 2024), науково-мистецькі проекти «У класі майстра» (із 2018) та «Леся Українка: голосом музики» (2021), Всеукраїнський науково-творчий проект «Мистецька платформа» (із 2024), а також участь студентів та викладачів у різноманітних концертних програмах на факультеті, в університеті, місті, області, в Україні й за кордоном [1, с. 103; 3].

Кафедра музично-теоретичних дисциплін із 1992 р. забезпечувала вокально-хорову та музично-теоретичну підготовку студентів. Вокальну підготовку здійснювали кваліфіковані фахівці-практики – засл. артист України В. Карпось, нар. артист України В. Чепелюк, соліст-вокаліст С. Бень, вокалістка Л. Жирнова, згодом – випускники інституту мистецтв, засл. артисти України О. Гонтар, А. Зарицький, В. Мрочко, канд. педагогічних наук, доц. А. Зарицька, джазова співачка І. Кириченко й інші. Підготовку хорових дисциплін здійснювали доктор педагогічних наук О. Дем'янчук, хормейстери Б. Жук, Г. Корець, Л. Кужелюк, А. Головань, згодом – канд. мистецтвознавства О. Марач, викладачі О. Корольчук і Л. Стець, а також запрошені викладачі. Викладання музично-теоретичних дисциплін у різні періоди забезпечували старші викладачі Ю. Кресак, Г. Павловська, доктори мистецтвознавства А. Єфіменко та О. Коменда, кандидати мистецтвознавства Л. Ігнатова, В. Кашаюк, М. Шурдак, канд. педагогічних наук С. Панасюк [1, с. 101].

Із 1997 р. при кафедрі функціонувала аспірантура, у якій відбувалося становлення й наукове зростання викладачів та аспірантів. У 2012 р. у зв'язку з потребою розширення сфери наукової та навчально-методичної роботи кафедра зазнала реорганізації й була перейменована на кафедру історії, теорії мистецтв та виконавства. У різні роки її очолювали д-р педагогічних наук, проф. О. Дем'янчук (1995–2007), канд. мистецтвознавства, доц. В. Кашаюк (2007), канд. мистецтвознавства, доц. П. Шиманський (2007–2008), нар. артист України, проф. В. Чепелюк (2008–2017), канд. мистецтвознавства, доц. О. Коменда (2017), канд. мистецтвознавства, доц. Л. Ігнатова (2017–2021) [1, с. 101].

Кафедра навчання гри на музичних інструментах здійснювала інструментальну підготовку студентів, у 2001 р. її перейменовано

на кафедрі музичних інструментів. Тут функціонували три предметні секції: секція народних інструментів (доц. В. Кучерук), секція струнних інструментів (доц. М. Сточанська) та секція фортепіано (ст. викладач Л. Гордійчук) [5, с. 4–6]. Навчальний процес забезпечували кваліфіковані викладачі, а саме: С. Байтальська, канд. педагогічних наук, доц. А. Гордійчук, Л. Гордійчук, З. Дзяман, Л. Капасюк, Н. Кучерук, доц. В. Кучерук, Ж. Клименко, канд. педагогічних наук, доц. Ю. Мандрик, Н. Поливка, С. Поливка, Т. Романюк, М. Сірук, доц. М. Сточанська, канд. мистецтвознавства, доц. П. Шиманський, П. Юсипчук і запрошені викладачі [5, с. 8–23]. Згодом колектив кафедри поповнили кандидати мистецтвознавства Т. Кривицька, В. Охманюк, Н. Чернецька, старші викладачі О. Голощук, Н. Цейко та інші. У 2017 р. кафедру перейменовано на кафедру музично-практичної підготовки, у 2021 р. – на кафедру музично-практичної та виконавської підготовки, унаслідок чого оновлено її педагогічний склад. Окрім доц. В. Кучерука, який був завідувачем у 1992–2008 рр., кафедру очолював засл. діяч мистецтв України, проф. А. Гордійчук (2008–2015), канд. мистецтвознавства, доц. П. Шиманський (2015–2021), засл. артист України, доц. А. Зарицький (із 2021) [3]. Додатковим підрозділом кафедри є студія звукозапису (завідувач Р. Сорока).

У вересні 2022 р. обидві кафедри об'єдналися, утворивши кафедру музичного мистецтва під керівництвом засл. артиста України, доц. А. Зарицького. Із вересня 2024 р. кафедру очолює доктор мистецтва І. Косинець.

Творчі зустрічі та професійне спілкування з відомими науковцями, музикантами, педагогами давали гарний імпульс для мотивації до навчання й творчого зростання студентської молоді. Крім того оволодіти професійними секретами профільної галузі студенти мали змогу, будучи учасниками різноманітних мистецьких колективів.

Одним із них є Народний ансамбль пісні і танцю «Розмай» імені Леоніда Кужеляка, який створено в 1981 р. за ініціатииви ректора Н. Бурчака. Організатором, керівником і творчим натхненником протягом 25 років був хормейстер Л. Кужелюк. Основною діяльністю колективу стало відродження фольклорної спадщини Волині, а саме популяризація фольклору, записаного Лесею Українкою. До новостворених оригінальних композицій увійшло близько 50 фольклорних зразків. «Розмай» презентував свою творчість в Україні, на міжнародних фестивалях у Польщі, Югославії, країнах Балтії. Двічі перемагав у телетурнірах «Сонячні кларнети». У 1985 р. ансамбль отримав почесне звання «Народний самодіяльний колектив» [1, с. 102]. У 2007–2010 рр. його очолював хормейстер А. Головань. У 2010–2023 рр. «Розмай» натхненно працював під орудою канд. мистецтвознавства О. Марача. У 2024–2025 рр. колективом керував М. Дудай. Нині колектив очолює О. Шинкарук. Значний внесок

у творчу діяльність колективу зробили О. Скобелев, Л. Пасаман, В. Кучерук, О. Антішкіна, А. Кухтюк, Ф. Бондарук, В. Лопанов, В. Охманюк, О. Козачук, С. Горбач, Б. Лукашук. У січні 2026 р. вчена рада ВНУ імені Лесі Українки одногослосно підтримала присвоєння Народному ансамблю пісні і танцю «Розмай» імені його засновника – Леоніда Кужельюка [1, с. 102; 7].

На основі оркестрової групи «Розмаю» сформувався оркестр народних інструментів «Джерела», концертний дебют якого відбувся в травні 1985 р. під керівництвом В. Кучерука. Відтоді оркестр став постійним учасником концертів навчального закладу та міста, а в 1989 р. йому присвоєно почесне звання народного самодіяльного колективу. У його репертуарі – твори вітчизняних і зарубіжних композиторів, обробки народних пісень тощо. У 2010–2023 рр. керівником оркестру була З. Дзяман. Із 2023 р. колектив знову очолив доц. В. Кучерук. «Джерела» стали дипломантом республіканських студентських літературно-фольклорних свят «Лесина пісня» та обласних оглядів-конкурсів народно-інструментальної творчості «Калинова сопілка», лауреатом багатьох всеукраїнських і міжнародних музичних конкурсів та фестивалів [4, с. 213].

Капела бандуристів «Дивоструни» створена в 1984 р. за ініціативи ректора Н. Бурчака. Організатором колективу та його незмінним керівником є доц. М. Сточанська. До складу колективу входило близько 50 учасників: 15–20 бандуристів, 30 осіб вокальної групи й оркестрова група. Водночас у складі капели під керівництвом М. Сточанської функціонували також малі ансамблеві форми (дует, тріо, квінтет). У 1989 р. капелі «Дивоструни» присвоєно почесне звання «Народний самодіяльний колектив». Традиційними стали виступи на святкуванні Шевченківських і Лесиних днів, Різдвяних свят; колектив щороку бере участь в обласному конкурсі кобзарського мистецтва, у 1994 р. став володарем Гран-прі цього конкурсу. У великому складі капела працювала до 2006 р. У 2006–2016 рр. функціонував ансамбль бандуристів «Дивоструни» за кількістю 15 осіб. Загалом, за період усієї концертної діяльності, капела та ансамбль бандуристів здійснили понад 700 виступів у навчальному закладі, місті, області й за кордоном [8, с. 147].

**Академічний хор** створено в 1995 р. а його першим керівником був проф. О. Дем'ячук. Із 2007 р. колектив очолює заслужений діяч мистецтв України, проф. В. Мойсіюк. До концертних програм хору увійшли кращі зразки української та світової класики, духовна музика, твори сучасних авторів, обробки народних пісень. Академічний хор є постійним учасником міських й обласних мистецьких заходів. Колектив – лауреат багатьох всеукраїнських конкурсів хорового мистецтва в Луцьку, Києві, Ужгороді та Польщі [1, с. 102; 7].

Чоловічий вокальний квартет «Акорд» створено в 1995 р. Його незмінним керівником якого протягом багатьох років був заслужений

діяч мистецтв України, проф. А. Гордійчук. У доробку колективу – понад 200 творів класичної, зарубіжної, української, народної, духовної музики; записано чотири аудіоальбоми. Квартет «Акорд» є лауреатом численних всеукраїнських і міжнародних конкурсів, володарем гран-прі низки фестивалів, лауреатом премії Кабінету Міністрів України. У 2010 р. учасником квартету – О. Гонтарю, М. Палію, В. Мрочку й О. Зарицькому – присвоєно почесні звання заслужених артистів України. За період творчої діяльності квартет «Акорд» був учасником понад 1000 концертів та літературно-музичних свят в Україні, Польщі, Німеччині, Австрії, Швейцарії, Швеції, Фінляндії, Литві, Естонії [1, с. 103; 7].

Ансамбль скрипалів функціонував у 1997–2013 рр. під орудою старшого викладача Ж. Клименко. Репертуар ансамблю відзначався широкою жанровою палітрою та стильовою різноманітністю, він охоплював різні епохи – від бароко до сучасності, а також різні жанри – від академічної класики до популярної й танцювальної музики. Важливу роль у становленні звучання колективу відігравали концертмейстери Н. Поливка та Н. Цейко. Виступи ансамблю неодноразово отримували схвальні відгуки на урочистих заходах університету та звітних концертах кафедри [1, с. 105].

Тріо бандуристок «Дивоструни» створено в 1999 р. зі студенток класу бандури. Відтоді тріо працює як самостійний колектив, а з 2017 р. – як творчо-мистецька лабораторія під керівництвом доц. М. Сточанської. У різні роки учасницями колективу були сім вихованок класу бандури. Нині в колективі працюють К. Ковальчук, А. Клімук і Н. Чернецька. Тріо є переможцем престижних міжнародних та всеукраїнських фахових конкурсів і музичних фестивалів. Концертний репертуар тріо нараховує понад 130 музичних номерів. Це твори українських та зарубіжних композиторів, обробки українських народних пісень, інструментальні й пісенні композиції сучасної естрадної музики тощо. Аранжування та обробки музичних творів здійснюються в колективі його учасницями й керівницею. За понад 25 років активної творчої діяльності створено 16 компакт-дисків, 7 музичних фільмів-кліпів, 7 музичних творів у співпраці з Волинським телебаченням. Тріо здійснило низку закордонних концертних поїздок, достойно презентуючи національний інструмент та українське мистецтво за кордоном [6, с. 237–238].

Ансамбль української народної музики «Джерела» функціонував у 2007–2020 рр. у складі керівника В. Кучерука (баян, ударні), Ж. Клименко (скрипка), Ю. Кльоца (контрабас), М. Халамейди (сопілка), В. Лазуки з 2010 р. (баян). Колектив відразу став активним учасником різноманітних концертів. До його репертуару увійшли твори українських та зарубіжних композиторів, українські й польські колядки, німецькі народні та різдвяні мелодії. Із 2012 р. ансамбль співпрацював із волинською співачкою Т. Ціхоцькою в проєктах

«Коляда» й «Волинський Великдень». Колективом записано 7 презентаційних компакт-дисків. Ансамбль «Джерела» неодноразово брав участь у концертних поїздках до Польщі та Німеччини [2].

**Інструментальний ансамбль «Експромт»** концертував у 2008–2023 рр. під керівництвом доц. П. Шиманського. «Експромт» бере активну участь у концертному житті університету, міста, області. Колектив мав три сольних концерти: «Подорож у країну джазу» (2011), «Аромат танго» (2014), «Опера танго “Марія де Буенос-Айрес”» (2016) та ювілейний концерт із нагоди 10-ї річниці створення колективу. Він є лауреатом міжнародних конкурсів баяністів-акордеоністів «Вічний рух» (Дрогобич, 2010, 2011), «Премія міста Ланчіано» (Італія, 2013), «Баянне коло на Запоріжжі» (Запоріжжя, 2016, 2018) і лауреатом III Всеукраїнського відкритого конкурсу «Мереживо» (Рівне, 2017) [7].

Із відкриттям фахової профілізації «Естрадний спів» у 2011 р. організовано джаз-хор під керівництвом талановитої джазової співачки й викладача І. Кириченко. У його репертуарі – сучасні та джазові твори. Також створено вокальний октет «Double voice», який функціонував у 2009–2015 рр. Гурт яскраво презентував твори естрадно-джазового мистецтва, у тому числі на фольклорній основі. Колектив брав участь у гала-концертах багатьох фестивалів і конкурсів [1, с. 102]. Із нинішнього навчального року джаз-хор очолює К. Токало, під керівництвом якої колектив узяв участь у фестивалях хорового мистецтва Одеси та Львова й має амбітні творчі плани на майбутнє [1, с. 102; 7].

Квартет «Luciano» у складі В. Семенюка, В. Закреви, О. Марача, А. Граната презентував свою творчість у 2011–2023 рр. У звучанні квартету краса української пісні поєднується з колоритом італійської музики, тому глядачі називали їх «українським квартетом з італійським присмаком» [7]. Колектив був постійним учасником святкових концертів та урочистостей у місті й області, концертував у Польщі. У 2019 р. за плідну концертну діяльність кожен учасник колективу отримав звання заслуженого артиста естрадного мистецтва України творчої спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва України». Нині А. Гранат і В. Семенюк захищають нашу державу в лавах Збройних Сил України [7].

Фортепіанний дует у складі Н. Коцюрби та С. Дуди створено у 2017 р. У репертуарі дуету – твори для двох фортепіано М. Скорика, М. Завадського, О. Нижанківського й інших. Фортепіанний дует є лауреатом першої премії багатьох всеукраїнських та міжнародних конкурсів [7].

Минулого навчального року при кафедрі створено нові інструментальні колективи: ансамбль гітаристів (керівник І. Косинець), ансамбль духових інструментів (керівник О. Рудчик), камерний ансамбль (керівник А. Карпук), інструментальний ансамбль «Асторія» (керівник І. Косинець).

Отже, здобутки попередніх років засвідчують наявність гідного потенціалу для подальшого утвердження кафедри музичного мистецтва як потужного науково-мистецького осередку. Одним із пріоритетних напрямів роботи кафедри поряд з науковою й навчально-методичною є творчо-виконавська діяльність мистецьких колективів, які з кожним роком удосконалюють рівень своєї майстерності.

### Література:

1. Волинський національний університет імені Лесі Українки: ювілейне видання (до 70-ліття університету). Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 245 с.

2. Джерела. Ансамбль народної музики ВНУ імені Лесі Українки. URL: <http://www.quellen.org.ua/de/article/view/1/page1> (07.05.2026)

3. Кафедра музичного мистецтва. Історична довідка. URL: <https://vnu.edu.ua/uk/chairs/kafedra-muzychnoho-mystetstva> (07.05.2026)

4. Кучерук В. Ф. Деякі питання творчого шляху оркестру народних інструментів ВНУ імені Лесі Українки. *Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти* : матеріали X Міжнар. наук.-практ. конф. (с. Світазь Шацького р-ну Волин. обл., 23–25 трав. 2025 р.) / Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки. Львів ; Торунь, 2025. С. 214–217. DOI: <https://doi.org/10.36059/978-966-397-500-9-65>

5. Перший творчий ужинок (до 10-річчя кафедри музичних інструментів інституту мистецтв ВДУ) / укладачі В. Кучерук та ін. Луцьк : РВВ «Вежа» Волин. держ. ун-ту ім. Лесі Українки, 2002. 43 с.

6. Сточанська М., Чернецька Н. З історії творчо-виконавської діяльності тріо бандуристок «Дивоструни» (до 25-річного ювілею). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2024. № 2. С. 232–238. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2024.308402>

7. Факультет культури і мистецтв. Творчі колективи. URL: <https://vnu.edu.ua/uk/faculties-and-institutions/fakultet-kultury-i-mystetstv> (10.05.2026/)

8. Чернецька Н. Г. Бандурне мистецтво Волині: від аматорства до професіоналізму. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. праць: наук. записки Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 21. Т. 1. Рівне : РДГУ, 2015. С. 144–150.

## ДО ПИТАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІ АКОМПАНеМЕНТУ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ ЕДВАРДА ГРІГА

**Щербаков Ю. В.**

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри концертмейстерства*

*Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової  
м. Одеса, Україна*

Камерно-вокальна спадщина Едварда Гріга своєю глибиною та неповторним стилем сформувала особливий пласт репертуару, який вже понад століття активно використовується в концертній практиці та в навчальному процесі вокалістів та піаністів. В доробку композитора налічується близько півтори сотні пісень та романсів.

Глибина ліричного змісту та колористичні характерності, поєднані в фортепіанній партії різних творів композитора потребують майстерності нюансування, педалізації, застосування *rubato*. Усіма цими якостями володів сам митець, який закінчив Лейпцигську консерваторію під керівництвом видатних музикантів – Карла Рейнеке, Моріца Гауптмана, Ернста Ріхтера, Ернста Венцеля, Ігнаца Мошелеса. По завданню Мошелеса – одного з перших пропагандистів творчості Бетховена, юний студент вивчив багато сонат Бетховена. Можна відмітити, що глибину тону, вміле керування педалізацією та розподілом голосів фактури, що відмічається в фортепіанному мистецтві Гріга – виконавця, він розвинув у класі Мошелеса. Однак, більш імпонувала Грігу методика романтика Венцеля, учня Фрідріха Віка та друга Роберта Шумана. Відмітимо, що Гріг присвятив свої перші фортепіанні п'єси саме Ернсту Венцелю.

Характеризуючи фортепіанне мистецтво композитора, Наталія Кашкадамова зазначає, що «Гріг – один з останніх представників романтизму в його камерному відгалуженні, проте психологічною витонченістю своїх пізніх мініатюр він, якоюсь мірою, вже готує символізм Скрябіна, а в колористичній вишуканості фортеп'янного письма виступає предтечею французького музичного імпресіонізму» [1, с. 383]. Безумовно лірична свобода в контрасті з гострими фольклорними танцювальними ритмами фортепіанних творів композитора продовжує приваблювати сучасних піаністів. Але дуже важливим досвідом для піаністів може стати осягнення акомпанементу вокальним мініатюрам Гріга.

Цей досвід надає можливість розкрити внутрішній світ композитора з нової сторони, бо в його камерно-вокальних творах «на вимогу нових ідеалів романтизму масштабні концепції показу людини починають співіснувати, поступатися своїм місцем мініатюрам – «миттєвим

замальовкам» життєвих ситуацій та емоційних станів, за якими ховався глибинний зміст, виражений не прямо («плакатно», «фресково», «крупним штрихом», як у жанрі симфонії), а опосередковано, крізь призму авторської Я-свідомості» [2, с. 51–52].

В основі ліричних романсів Едварда Гріга досить часто знаходимо інтонації *фольклорного* мелосу. Тематика багатьох романсів тісно пов'язана з враженнями самого композитора від чудових картин північної природи. Застосування композитором автентичних елементів (пастуших закликів – *локки*, *хаукінги*, *лілінги*); типових ритмічних формул (як гострі синкоповані ритми халлінгу та спрінгару); ладогармонічних моделей (перемінні лади, квартова структура мелодій); поєднання мовних інтонацій з широкою розспівністю та орнаментикою, характерних для пісенно-інструментальної музики свого краю, ставлять перед піаністами – концертмейстерами певні художньо-технологічні завдання.

Фактура фортепіанного акомпанементу пісень Едварда Гріга часто наближається до *імітації* звучання автентичних музичних інструментів, тих виконавських прийомів, що відповідають історично сформованим традиціям виконання народних пісень в норвезькому фольклорі під гру струнної, духової або ударної груп музикантів. Серед духових інструментів часто грали на сопілці або флейті. Також під спів поширеним було використання: люру (*lur*) – дерев'яної труби пастухів, пріллара (*prillar*) – духового інструменту з рогу тварин, козячого рогу (*bukkehorn*), дерев'яних інструментів (*seljefloyte*).

В фортепіанному акомпанементі вокальних творів Гріга не менш важливим елементом є почуття *гармонічної забарвленості*. Це стосується використанням композитором ладів з підвищеним четвертим ступенем (лідійський лад на мажорній основі та мінор з двома збільшеними секундами), виразністю малого мінорного септакорда, грою гармонічних світлотіней. Гріг писав Генрі Фінку: «Царство гармонії завжди було для мене світом мрій, і моє гармонічне почуття залишалось тайною навіть для мене самого. Я виявив, що похмура проникливість нашої народної музики корениться в її нерозкритих гармонічних можливостях. В своїх обробках пісень з опусу 66 (так і інших також) я постарався висловити своє відчуття гармонії, яка прихована в наших народних наспівах» [3, с. 51 – 52].

Також піаністам необхідно підкреслювати винахідливі ритмічні групування, в яких часто криються риси поліритмії. Одночасно можна відмітити досить коректне відношення композитора до фактурної насиченості, «він домагається іншого: мінімальною кількістю засобів тонко і влучно замальовує задуманий музичний образ» [1, с. 383].

Едвард Гріг вміє досягти єдності фортепіанної та вокальної партій, коли фортепіано не тільки емоційно збагачує вокальний мелодійний рисунок, але й завершує психологічну основу поетичного тексту. Тому піаніст-концертмейстер стикається з необхідністю найменш деталей

фактурного викладу наситити змістовною виразністю та інтенсивністю.

Перед ансамблем вокаліста та піаніста очевидним буде вміння досягти єдності циклічної форми. Драматургія вокальних циклів вирішується композитором в тісному зв'язку зі змістом поетичного зразка. Це може бути принцип динаміки зростання з затиханням у кінці («Мелодії серця» ор.5); рух від світлого до елегійного (в ор. 26); чергування епізодів або зіткнення контрастів в ор.60. Майстерність виконавців залежить від розуміння загальної динаміки розвитку внутрішніх переживань героя. Вокальні твори Гріга, сповнені романтичної експресії в тонкій поетичній формі та в поєднанні з неповторним авторським стилем, ефективні як форма професійного навчання студентів (піаністів) вищої школи та продовжують знаходити своїх шанувальників серед сучасних виконавців та слухачів.

### **Література:**

1. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя : підручник. Тернопіль : АСТОН, 2006. 608 с.
2. Радкевич Ю. Камерно-вокальна лірика як рід виконавської традиції: національні та жанрово-стильові репрезентації : дис. ...канд. мист. : 17.00.03. Харків, 2025. 203 с.
3. Grieg E. Artikler og Taler / editor Øystein Gaukstad. Oslo : Gyldendal Norsk Forlag, 1957. 211 p.

# ХОРЕОГРАФІЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ТА ЄВРОПИ: ПЕДАГОГІЧНІ ТА МИСТЕЦЬКІ АСПЕКТИ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-78>

## ВІДОБРАЖЕННЯ КУЛЬТУРНОГО СПРОТИВУ В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ БАЛЕТІ ПЕРІОДУ ПОВНОМАСШТАБНОЇ ВІЙНИ

**Баран О. В.**

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

**Цап'як М. Й.**

*доктор філософії з культурології,  
завідувач кафедри хореографії  
Волинський національний університет імені Лесі Українки  
м. Луцьк, Україна*

Повномасштабна війна суттєво вплинула на функції українського балетного театру, перетворивши його із переважно естетичного виду мистецтва на активний механізм культурного спротиву та репрезентації національної ідентичності. Після початку повномасштабного вторгнення РФ у 2022 році українські театри опери та балету опинилися в умовах постійної небезпеки, однак продовжили творчу діяльність, адаптуючи мистецький процес до воєнних реалій. Балетна сцена перетворилася на простір культурної дипломатії, суспільного діалогу та художнього осмислення історичних подій.

У сучасних гуманітарних дослідженнях культурний спротив розглядається як спосіб захисту культурної пам'яті та національної суб'єктності засобами мистецтва [1]. У контексті українського балету це проявляється у відмові від домінування російського репертуару, зверненні до української літературної та музичної спадщини, а також у створенні нових хореографічних форм, що відображають досвід війни. Балетне мистецтво сьогодні виконує не лише естетичну, а й соціальну функцію, підтримуючи моральну стійкість суспільства та формуючи образ України у світовому культурному просторі [4]. Найактивнішими центрами розвитку сучасного українського балету стали Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка, Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької, Одеський національний академічний театр опери та балету. У репертуарі театрів з'явилися

постановки, що безпосередньо пов'язані з темою війни, історичної пам'яті та національної культури.

Однією з найважливіших прем'єр 2024 року став одноактний балет «Елегія воєнного часу» у постановці Олексія Ратманського на музику Валентина Сильвестрова. Вистава не має традиційного сюжетного розвитку, однак через пластичну мову, музичну драматургію та символічний сценічний простір передає емоційний досвід українського суспільства в умовах війни. Особливого значення постановці надає поєднання сучасної балетної техніки з елементами української музичної традиції [5]. Важливим напрямом розвитку українського балету стало звернення до національної літературної спадщини. Балет «Тіні забутих предків» у Львівській національній опері демонструє спробу поєднати сучасну хореографічну лексику з образами української міфології та фольклору. Такі постановки формують новий культурний нарратив, у якому танець стає мовою історичної пам'яті та духовного спротиву [2]. Особливу роль у деколонізації відіграв театр Київська опера (КМАТОБ). Театр здійснив радикальний крок, замінивши традиційну версію «Лускунчика» П. Чайковського на постановку «Лускунчик Гофмана» (хор. А. Шошина) на музику Івана Небесного. Також важливими стали прем'єри балетів «Сойчине крило», «Леся» (хор. А. Шошина) та «На прекрасному блакитному Дунаї» (хор. Р. Поклітару). У репертуарі театру також з'явився балет «Весна та осінь» Джона Ноймаєра на музику Антоніна Дворжака (Serenade E major, op. 22). Постановка створена у співпраці з Hamburg Ballett. Хореографія Джона Ноймаєра поєднує елементи неокласичної балетної мови та сучасної пластики, розкриваючи філософську тему циклічності життя та змін людських станів.

Ще однією постановкою, яка з'явилася у воєнний період у київському репертуарі, став балет «5 танго» нідерландського хореографа Ханса ван Манена на музику Астора П'яццолли. Одеська національна опера у воєнний період також продовжила розширювати балетний репертуар. Однією з нових постановок став балет «Снігова королева» на музику фінського композитора Туомаса Кантелінена за мотивами казки Ганса Крістіана Андерсена.

Гастрольна діяльність українських театрів у період повномасштабної війни стала важливим інструментом культурної дипломатії. Балетна трупа Національного академічного театру опери та балету України імені Тараса Шевченка здійснила гастролі у Японії (Токіо, Осака, Нагоя) у 2023–2024 роках, а також виступала у Франції, Тайвані, Канаді та США. Зокрема, у Парижі артисти представляли українське балетне мистецтво на сцені Театру Єлісейських полів.

Активну міжнародну діяльність здійснював і Одеський національний академічний театр опери та балету. Балетна трупа театру гастрювала у Греції (Афіни, Салоніки), де були представлені балети «Жізель», «Дюймовонька», «Дон Кіхот» та «Снігова королева».

Вистави проходили, зокрема, на сцені концерт-холу «Мегарон» в Афінах. Окрім цього, театр здійснив гастролі у Відні, де представив балет «Лісова пісня» за мотивами твору Лесі Українки. [5].

Через мистецтво світова спільнота отримує можливість осмислити український досвід війни, а українська культура утверджується як самостійний суб'єкт глобального мистецького процесу.

Разом із позитивними змінами сучасний український балет переживає і низку професійних викликів. Серед них – небезпека надмірної політизації мистецтва, орієнтація окремих постановок переважно на візуальну ефектність та проблема недостатнього формування оригінальної хореографічної мови [2]. Попри це, український балет демонструє високий рівень адаптивності та творчої стійкості.

Отже, балетне мистецтво України в умовах повномасштабної війни стало важливою складовою культурного спротиву та духовної консолідації суспільства. Через сценічну пластичність, національну символіку та сучасні художні засоби балет формує нові смисли, підтримує національну ідентичність і репрезентує Україну у світовому культурному просторі.

### Література:

1. Гриценко О. Культурний спротив як стратегія національної ідентичності. *Культурологічна думка*. 2023. № 24. С. 15–22.

2. Медвідь Т. Твори української літератури на вітчизняній балетній сцені. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 2. С. 312–316.

3. Куртієва К., Брацун Т., Іваницький О. Український танцювальний фольклор та сучасний балет: культурологічне осмислення інтегративних процесів. *Українознавство*. 2025. № 2(95). С. 117–126.

4. Грінберг І. Театральне мистецтво України в умовах війни: культурологічний аспект. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. 2024. № 43. С. 98–105.

5. Погребняк Г. Український балет у системі культурної дипломатії. *Мистецтвознавчі записки*. 2024. № 45. С. 201–208.

**SERGE LIFAR IN THE CONTEXT OF THE FRENCH  
INTELLECTUAL TRADITION:  
A CULTURAL-PHILOSOPHICAL PERSPECTIVE**

**Brahina T. M.**

*Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor,  
Professor at the Department of Folk Choreography and Dance Theory  
Kharkiv State Academy of Culture*

**Brahin Yu. A.**

*Candidate of Cultural Studies, Associate Professor,  
Professor at the Department of UNESCO «Philosophy of Human  
Communication» and Social and Humanitarian Disciplines  
State Biotechnical University*

**Honcharova O. S.**

*Candidate of Historical Sciences, Associate Professor,  
Professor at the Department of History of Ukraine  
H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University  
Kharkiv, Ukraine*

The history of culture across different historical epochs brings to the forefront and reinterprets various factors of artistic life, highlighting certain phenomena, figures, and artistic practices as representative of their time. These processes become especially pronounced during periods of intense cultural rupture, when art functions not only as a sphere of aesthetic expression but also as a space of intellectual inquiry and philosophical reflection. Such an exceptionally rich and contradictory period in artistic terms was the twentieth century, marked by profound transformations in European choreographic art, the emergence of new aesthetic systems, experimental forms of dance, and a reconsideration of its status within the arts. One of the key figures in this process was our compatriot Serhii Mykhailovych Lifar (1905–1986), an outstanding dancer, choreographer, ballet reformer, and intellectual of European stature, whose work became an important component of modernization processes within the French artistic environment. Despite difficult life circumstances, exile, and numerous historical cataclysms that accompanied his fate, he consistently remained faithful to his artistic and aesthetic principles. He did not deviate from his chosen philosophy of creativity, which combined a drive to renew ballet with a deep engagement with its classical foundations.

Thanks to the large-scale developments of Y. Stanishevsky, O. Chepalov, O. Zinich, and M. Pogrebnyak, such areas of thematic analysis of S. Lifar's work as the interaction of music and dance, his creative method and aesthetics of neoclassical dance, and the features of the individual choreographer's style have been deeply developed. This study aims to identify the cultural-philosophical meaning of S. Lifar's creative explorations and their determination by the cultural constellation of the French intellectual milieu. Without claiming to provide a comprehensive coverage of the stated topic, we seek to outline its potential directions.

The Encyclopedia Britannica correctly describes Serge Lifar as a Ukrainian-French dancer and choreographer. In 1929, Lifar began working at the Paris Opera Ballet as principal dancer and choreographer. He introduced weekly ballet performances, thereby abolishing the Opera's former practice of staging ballet only in conjunction with opera productions. In 1932, he was awarded the title of Professor of Dance. He initiated reforms of the Opera's school to enable its dancers to perform contemporary ballets, including his own works. From 1935 onward, at the Paris Opera, he implemented reforms in the movement, technique, and aesthetics of dance, which, according to his own definition, came to be known as "neoclassical" ballet [2].

In the same year, Lifar created the "Choreographer's Manifesto," in which he called for an expansion of the repertoire of expressive means and the renewal of choreographic forms. The author advocated the independence of music from dance. In ballet art, primacy belongs to dance. A foundational element of his philosophy is rhythm, which functions as the connecting link between music and dance. Since antiquity, the concepts of rhythm and harmony have been understood as categories essential not only for comprehending art, but also the macrocosm and microcosm. These are categories of cultural creativity. The inseparable unity of these concepts shapes the collaboration between the musician and the choreographer. By giving priority not to music but to choreography, and by criticizing the original predominance of the musical component in the concept of performance, "...S. Lifar does not reject music as such, but radically transforms the meaning and 'appearance' of this component of ballet" [1, p. 155].

Obviously, the emergence of the "Choreographer's Manifesto" was driven by the desire to establish dance as a field of study on a par with any other discipline. Indeed, since the beginning of the twentieth century in Europe, there had been a growing awareness of the need for this art form to move beyond its traditionally ephemeral status [3]. Somewhat earlier, in 1928, the Austrian educator R. Laban introduced an invented system of movement notation, known as Labanotation, which was based on the analysis of the human body and its energy unfolding in time and space. The creation of this system contributed to the transformation of dance into a serious object of artistic analysis.

S. Lifar presented himself as an author of books and scholarly treatises. The choreographer was a co-owner of S. Diaghilev's archive and was concerned with preserving the memory of the impresario and his friend. Alternatively, recalling J. Derrida's essay, it can be argued that Lifar was affected by an "archive fever." The dual meaning of the word "archive" as both "origin" and "command," as examined by the French philosopher, helps clarify Lifar's passion for the archive and interpret the authoritarian, self-referential manner in which he managed it throughout his life.

S. Lifar participated in the 2nd International Conference on Aesthetics and Art History, held at the Sorbonne on 11 August 1937, where he delivered a paper and also performed excerpts from the ballet *Icarus* [4]. This ballet resonated with the ideas set out in the "Choreographer's Manifesto," as the musical accompaniment was replaced by rhythm, thereby embodying the principle of dance's independence. Notably, P. Valéry and other renowned artists and thinkers were present in the audience.

The facts presented above attest to Lifar's establishment not only in French ballet but also in the French intellectual milieu. The scale of his creative output and influence, the strength of his connections, and his unwavering determination to address the challenges of emigration, achieving success not only as a dancer and choreographer but also in terms of his social impact as an intellectual, should also be considered. As a public figure, admired by photographers and frequently giving radio interviews, Lifar became a true media icon throughout the 1930s.

S. Lifar's academic career cannot be overlooked: from 1955 onward, he taught the history and theory of dance at the Sorbonne, introducing his own system for training ballet dancers. In the same year, he was recognized as the best dancer and choreographer in France and awarded the prestigious international distinction in choreography – the "Golden Shoe" award. In 1957, he founded and served as rector of the Paris Dance University.

S. Lifar's authored publications were not only the result of reflection on choreography but also aimed at stimulating broad public interest in the problems of ballet and its history. Among such works, it is worth mentioning *The History of Dance* (1938), *Treatise on Academic Dance* (1949), *Auguste Vestris: The God of Dance* (1950), *Music through Dance: From Lully to Prokofiev* (1955), and *Dance: Academic Dance and Choreographic Art* (1965). The popularization of choreography was facilitated not only by the scholarly and publishing activity of the "god of dance." In 1973, our compatriot was among the initiators of the International Dance Council at UNESCO. Lifar was elected honorary president of this organization.

Serge Lifar embodies a direct link to the modernist era. Having directed the Paris Opera for thirty years, he brought to French ballet a spirit of revival of its glorious traditions, grounded in the autonomy of dance, discipline, and an awareness of the dancer's essential role. Without him, the Paris Opera Ballet would not be the world-renowned institution it is today.

He became a significant figure comparable to the great eighteenth-century ballet reformers, on the scale of J.-J. Noverre. In Paris, Lifar took on ballet as an art form and, at the same time, became a researcher of dance, producing numerous publications. S. Lifar's activity was multifaceted: creative and performative, choreographic, pedagogical, and scholarly. The philosophy of his creative explorations was shaped within the French intellectual milieu. For a deeper understanding of Lifar's embeddedness in this context, it is necessary to conduct a detailed analysis not only of his substantial works but also of the archive preserved in Lausanne.

### References:

1. Анфілова С. Роль музичного компонента в хореографічній концепції С. Лифаря. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2022. Вип. 64. С. 142–163.
2. Погребняк М. Творчий метод і неокласичний танець Сержа Лифаря як продовжувача традицій балетмейстерів «нового російського балету». *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 31. Том 1. С. 190–195.
3. Serge Lifar historien et le mythe de la danse russe dans la Zarubezhnaja Rossija (Russie en émigration) 1930-1940, in *Omaggio a Sergej Djagilev. I Ballets Russes (1909-1929) cent'anni dopo*, a cura di Daniela Rizzi e Patrizia Veroli, Avellino, Vereja, 2012. URL: [https://www.academia.edu/12064297/Serge\\_Lifar\\_historien\\_et\\_le\\_mythe\\_d\\_e\\_la\\_danse\\_russe\\_dans\\_la\\_Zarubezhnaja\\_Rossija\\_Russie\\_en\\_%C3%A9migration](https://www.academia.edu/12064297/Serge_Lifar_historien_et_le_mythe_d_e_la_danse_russe_dans_la_Zarubezhnaja_Rossija_Russie_en_%C3%A9migration) (accessed 17 January 2026).
4. Kronawittleithner S. R-Evolution in Dance. The Genesis of Eclectic Choreography. URL: <https://www.google.com/search?q=R-Evolution+in+Dance%0D%0AThe+Genesis+of+Eclectic+Choreography%0D%0ABy+Sarah+Kronawittleit> (accessed 23 March 2026).

**МУЗЕЄФІКАЦІЯ ТАНЦЮ:  
УКРАЇНСЬКИЙ ТА МІЖНАРОДНИЙ ДОСВІД**

**Гнатенко Ю. Б.**

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

**Косаковська Л. П.**

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

Танець є однією з найдавніших форм художнього самовираження людини, що відображає культурні традиції, соціальні взаємодії та історичний досвід суспільства. Упродовж століть танцювальні практики формували важливу частину культурної ідентичності народів і передавалися переважно усним шляхом від покоління до покоління. На сучасному етапі танець розглядається як важливий елемент нематеріальної культурної спадщини.

Особливістю танцю є його тимчасова природа, адже, на відміну від інших видів мистецтва, він існує лише у момент виконання і не має сталої матеріальної форми. Це значно ускладнює процес його збереження та дослідження. З цієї причини виникла необхідність розробки спеціальних методів фіксації хореографічної інформації.

Проблема документування танцю виникла в давні часи. Через неможливість зберігати рух у матеріальній формі танцювальна традиція передавалася переважно через безпосереднє навчання та наслідування. Однак, із розвитком науки, зокрема, мистецтвознавства, з'явилися спроби створити системи запису руху.

У сучасному культурному просторі особливого значення набуває процес музеєфікації танцю – перетворення танцювальної практики на об'єкт музейного дослідження, документування та презентації. Такий підхід дозволяє не лише зберігати танцювальну спадщину, а й створювати умови для її подальшого вивчення та популяризації.

З розвитком технічних засобів у ХХ столітті почала активно застосовуватися відеофіксація, що стала одним із найбільш ефективних методів документування танцювального мистецтва. Відеозапис дозволяє зберігати не лише самі рухи, а й пластику, манеру виконання, емоційний стан виконавців та взаємодію з музичним супроводом.

Сучасні дослідники підкреслюють, що найбільш ефективним є комплексний підхід до фіксації танцю, який поєднує відеоархівування,

фотографування, графічну нотацію та інтерв'ювання носіїв традиції [2, с. 57].

У другій половині ХХ століття танець почали розглядати як важливу складову нематеріальної культурної спадщини. Значну роль у цьому процесі відіграла діяльність ЮНЕСКО, яка у 2003 році прийняла Конвенцію про охорону нематеріальної культурної спадщини [3, с. 4].

У різних країнах світу почали створювати спеціалізовані музеї та архіви танцю. Серед них важливе місце займають Dance Museum Stockholm у Швеції та Centre national de la danse у Франції, які займаються збиранням відеоархівів, дослідженням танцювальної культури та організацією виставкових проєктів [6].

Сучасні музеї активно використовують цифрові технології для презентації танцювального мистецтва. Мультимедійні інсталяції, відеоархіви та інтерактивні експозиції дозволяють відвідувачам ознайомитися з різними аспектами танцювальної культури та її історичним розвитком.

У сучасній Україні важливу роль у збереженні танцювальної спадщини відіграють культурні установи та наукові центри. Однією з таких інституцій є Музей історії українського хореографічного мистецтва у місті Кропивницький, де зібрано значну кількість матеріалів, що стосуються розвитку українського танцю – понад 4800 експонатів [5].

Колекція музею включає архівні документи, фотографії, сценічні костюми, афіші, відеоматеріали та особисті архіви відомих хореографів і виконавців. Значна увага приділяється документуванню історії українського народного та сценічного танцю, збереженню матеріалів про діяльність професійних танцювальних колективів, а також популяризації української хореографічної культури через виставкові проєкти та науково-дослідну роботу.

Важливу роль у фіксації та популяризації традиційної культури відіграє Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара». У межах його діяльності здійснюється системна робота з дослідження та документування елементів нематеріальної культурної спадщини, зокрема традиційних танців.

Працівники центру проводять фольклорні експедиції, під час яких здійснюється відеофіксація танців, записуються інтерв'ю з носіями традиції та збираються відомості про локальні особливості танцювальної культури різних регіонів України. Зібрані матеріали систематизуються, класифікуються та поступово оцифровуються, формуючи електронні архіви традиційного танцю. Окрім дослідницької діяльності, центр організовує культурно-просвітницькі заходи, майстер-класи та тематичні події, спрямовані на популяризацію традиційних танцювальних практик серед широкої аудиторії [7].

У 2015 році започатковано проведення культурно-мистецького заходу «Ніч традиційного танцю», відеозаписи якого занесено до онлайн-бази. Основними ініціаторами та дослідниками є І. Фетисов («Божичі»), О. Бут («Буття»), А. Богород та К. Міщенко [7].

Проект «Усна історія для спадщини танцю» (НХМУ, 2025) впроваджує метод глибинних інтерв'ю для збору професійних знань про танець. На думку експертів, метод усної історії сприяє збереженню культурного коду нації, соціальної взаємодії та розвитку колективних практик танцю. Це дозволяє поєднувати суб'єктивний досвід виконавців з об'єктивною відео- та фотодокументацією [4].

Волинський регіон має багату танцювальну традицію, яка сформувалася під впливом історичних і культурних процесів. До характерних танцювальних форм регіону належать польки, кадрили, вальси та локальні варіанти народних танців [1, с. 83].

Важливу роль у дослідженні та популяризації фольклорної спадщини регіону відіграють науковці та студенти Волинський національний університет імені Лесі Українки, які здійснюють фольклорні експедиції та збирають матеріали з традиційної культури Волині. Однак, на сьогодні на Волині відсутній архів або спеціалізований музей, присвячений танцювальній культурі.

Світовий досвід засвідчує важливість створення спеціалізованих архівів і музеїв танцю, які займаються збереженням та популяризацією танцювальної спадщини. В Україні цей процес поступово розвивається завдяки діяльності культурних інституцій та науковців.

У підсумку зазначимо, що у регіонах, зокрема на Волині, існує нагальна потреба створення системних програм документування традиційного танцю. А відтак, розвиток цифрових архівів і використання сучасних технологій може стати важливим кроком у збереженні танцювальної культури та її інтеграції у сучасний культурний простір.

### **Література:**

1. Гончарук В. Народні танці Волині: традиції та сучасність. Луцьк, 2020. 156 с.
2. Іваненко Л. Методика фіксації танцювальних практик у музеях. Київ, 2019. 112 с.
3. ЮНЕСКО. Конвенція про охорону нематеріальної культурної спадщини. Париж, 2003. 18 с.
4. Кабацій М. Рух як музейний експонат: як у НХМУ працюють над можливістю архівувати танець. Суспільне Культура. 2025. URL: <https://suspilne.media/culture/> (дата звернення: 12.05.2026).
5. Музей історії українського хореографічного мистецтва. URL: <https://uacrisis.org/uk/mystetstvo-tantsya-vidkryut-muzeyam> (дата звернення: 12.05.2026).

6. Музей танцю у Стокгольмі. URL: <https://dance.knukim.edu.ua/muzej-tancyu/> (дата звернення: 12.05.2026).

7. Про музей. Історія. Музей Івана Гончара. URL: <https://honchar.org.ua/history-of-museum-and-building> (дата звернення: 12.05.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-81>

## **БАЛ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН: ІСТОРІЯ, ФУНКЦІЇ ТА ТРАНСФОРМАЦІЇ**

**Кутузов М. Ю.**

*асистент кафедри хореографії*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

**Гілязова М. О.**

*студентка III курсу факультету культури і мистецтв,*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Бал, як соціокультурне явище має вагоме значення в історії європейської та світової культури, адже він виступає не лише формою дозвілля, а й особливим простором соціокультурної взаємодії. В епоху Відродження бали стали невід'ємною частиною придворної культури, однак згодом поширилися серед ширших верств населення, відображаючи особливості соціальної структури та культурних уявлень різних історичних періодів. Важливу роль у цьому відігравали танець, музика, вбрання і правила етикету, які формували специфічну атмосферу та слугували своєрідним механізмом комунікації між представниками різних соціальних груп.

Історія перших балів сягає часів середньовічної Європи. При дворах знаті почали з'являтися урочисті танцювальні зібрання. У культурній парадигмі середньовіччя бальний танець постає як своєрідний маркер, естетична візитівка привілейованого класу, де присутня грація, тендітна краса, підкреслена витонченість рухів і поз, дорогоцінна розкіш вбрання, що підкреслювали соціальну винятковість еліти [3, 179].

Як писав Курт Закс «Спонтанність пройшла, придворний і народний танець були розділені раз і назавжди. Вони будуть постійно впливати один на одного, але їхні цілі стали принципово іншими» [4].

Особливо активно бали розвивалися в Італії та Франції у XIV–XV століттях. В цей період вони не обмежувались функцією дозвілля, а почали набувати значення соціокультурних подій, що з часом інтегрували у собі елементи святковості, художнього

вираження та репрезентації соціального статусу. Участь у них передбачала наявність сформованих компетентностей, зокрема володіння танцювальною технікою, дотримання норм етикету та відповідністю зовнішнього вигляду згідно встановленим етикетом.

В XVI–XVII ст., бали стають невід’ємною частиною придворного культу. Саме в цей період сформувалися основні норми етикету, танці набули чіткої структури та стали витонченою формою дозвілля та розваг аристократії епохи Відродження, де можна продемонструвати красу рухів, шляхетні манери, невимушену грацію, пишність вбрання і коштовністю прикрас, Бали (від лат. *bal-lare*; франц. *bal* – танцювати) – урочисті світські заходи, головною складовою яких була танцювальна програма [1, 233]. Саме ці процеси значною мірою призвели до появи перших приватних шкіл, в яких навчають мистецтву танцю та придворного етикету, з’являються перші трактати та книги з хореографії, авторами їх були відомі тогочасні танцюїстери – Антоніно Карназано, Роберт Коміланд, Фабріціо Карозо, Туано д’Арбо [2, 253]. Саме завдяки їхнім працям створюється основа для послідовного, впорядкованого навчання підготовки танцівників.

У XVIII–XIX століттях бальна хореографія досягла свого розквіту у Відні під час Віденського конгресу і згодом міцно закріпились як частина культурного життя міста. З’являються нові танці, такі як вальс, полонез, мазурка, кадрили, полька, які швидко здобули свою популярність. Такі вечори також виконували важливу соціокультурну функцію, адже сприяли процесу соціалізації, налагодженню міжособистісних контактів, зароджувалися нові знайомства та формувалися майбутні сімейні союзи.

Сьогодні бали набули іншого вигляду, що трансформуються, поєднуючи традиційні риси з новими формами організації та змісту. Сучасні бали зазвичай мають чітко визначену тематичну концепцію або проводяться як благодійні заходи. Щороку впродовж бального сезону, який триває з листопада до лютого, відбувається понад 450 балів. Бальний сезон охоплює такі основні країни як: Австрія (Відень), Франція (Париж), Італія (Венеція), Великобританія (Лондон), США (Нью-Йорк), також у великих містах Європи та світу в історичних палацах, театрах та готелях. Один з найвідоміших балів в світі проводиться у Відні, який має назву Віденський оперний бал. Він прирівнюється до державного прийому, і зазвичай на ньому є присутнім президент Австрії. Усе розпочинається з традиційного полонезу, в якому беруть участь дебютанти. Після танцю дебютантів танцюють усі, але чекають найголовнішого танцю, яким безумовно є знаменитий Віденський вальс [4]. Це не просто танцювальний захід, а одна з найважливіших культурних подій Австрії, що стала символом її столиці та внесена до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. Бал поєднує в собі давні традиції, класичну музику, вишукані манери й благодійні ініціативи, приваблюючи гостей з усього

світу. Такий формат дозволяє зберегти зв'язок між минулим і сьогоденням гармонійно створюючи бальну культуру у сучасному суспільстві.

Отже, бал як соціокультурний феномен, що пройшов тривалий шлях свого історичного розвитку від придворної культури епохи Відродження до нашого сьогодення, зберіг своє основне призначення: створення особливого естетичного середовища, у якому танець і музика поєднуються в єдину художню систему. Завдяки цьому бал і сьогодні залишається важливим носієм культурних традицій, відображаючи історичний досвід та своєрідність культурної ідентичності сформованої впродовж століть.

#### Література:

1. Кіндер, К., Головей, В. Танець в епоху Відродження: соціокультурний аналіз. *Fine Art and Culture Studies*. Вип 2. 2025. С. 229–237.
2. Терешенко Н. В. Ретроспектива розвитку бальної хореографії. *Culturology, Sports and Art History*. 2017. С. 252–255.
3. Кіндер, К., Кутузов, М. Побутові танці середньовіччя як першооснова бальної хореографії. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 2024. С. 174–180. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-23>
4. Sachs C. *World History of the Dance*. New York W.W. Norton, 1963. 516 p. <https://fld.edu.ua/vsdenskyj-bal/> (останнє звернення 05.05.2026).

**БАЛЕТМЕЙСТЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ АРТЕМА ШОШИНА  
НА УКРАЇНСЬКИХ СЦЕНАХ, НА ПРИКЛАДІ БАЛЕТІВ  
«МАВКА» В. ПОЛЬОВОЇ ТА «ЛЕСЯ» Ф. ШУБЕРТА**

**Лейбик В. С.**

*студентка II курсу факультету культури і мистецтв  
Волинський національний університет імені Лесі Українки*

**Косаковська Л. П.**

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

На сучасному етапі українська хореографія переживає активну фазу оновлення. Звернення до творчості постатей української літератури у хореографічному мистецтві не є рідкістю. Актуальність даного дослідження зумовлена осмислення сучасних українських балетмейстерів у процесі розвитку балетного театру.

Сучасний український балет перебуває на етапі активної художньої модернізації. На сьогоднішній день балетний театр дедалі частіше постає як форма художнього пізнання національної культурної спадщини. Звернення до творчості видатних діячів української літератури, зокрема Лесі Українки, у хореографічному мистецтві сприяє розвитку типу сценічної мови, де танець є інструментом символічного, філософського висловлювання. У цьому контексті увагу привертає балетмейстерська діяльність Артема Шошина – одного з представників сучасної української хореографії, чиї постановки є прикладом поєднання сучасних хореографічних підходів з класичними традиціями. Для його балетів характерна психологічна мотивація рухів, символічність наповнення жесту, інтерес до внутрішнього світу людини і драматургічно вмотивована пластика, де кожен рух має значення.

Балет-феєрія «Мавка» на музику сучасної української композиторки Вікторії Польової створений за мотивами драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки та вперше представлений на сцені Львівської національної опери 28 листопада 2025 року (балетмейстер-постановник Артем Шошин, асистент Тетяна Куруоглу, лібрето – Василь Вовкун, костюми – Наталія Міщенко «Постановка не є переказом відомої драми-феєрії, а її художнім переосмисленням» [1]. Це історія не лише про кохання, а також роздуми про духовність, про межу між природним і людським, про два світи – реальний та фантастичний. У центрі вистави – образ Мавки, який представ як

символ свободи, жіночої сили, єдності з природою та внутрішньої чистоти, що є протиставленням до раціонального світу людей. Хореографія у балеті будується на контрасті пластики персонажів. Образам лісових істот характерні м'які, плавні ліричні рухи, тоді як людські персонажі вирізняються різкими, ритмічними рухами. Такий прийом дозволяє глядачеві більш відчувати різницю та поглиблює конфлікт між зображуваними світами. У матеріалах Львівської національної опери зазначається, що балет постає як «історія кохання на межі двох світів, тонка психологічна драма, оповита стихійною красою природи» [1]. Застосований авторський задум підкреслює спрямованість постановки не лише на сюжетне відтворення, але й на емоційне переживання глядачів у залі.

Не менш відомою роботою Артема Шошина (асистенти – Тетяна Куруоглу, Анастасія Баїрд) є балет – біографія «Леся», на музику Франца Шуберта, художника костюмів – Неллі Васейкіна, лібрето Наталії Скорульської. Прем'єра балету відбулася 2 лютого 2025 року на сцені київського Міжнародного центру культури і мистецтв (Жовтневий палац). Автори рецензії на сайті центру висловлюють думку, що «це більше, ніж балет – це жива історія серця, духу і кохання, що оживає на сцені» [4]. У цій постановці Артем Шошин показує не хронологічний виклад біографії Лесі Українки, а подає мовою класичного танцю символічне осмислення життєвого та творчого шляху Лесі Українки. У статті Vogue UA наголошується, що балет, виходячи за межі канонічного образу поетеси, «показує живу жінку, зі своїми драмами та пристрастями...» [3]. Через хореографію першого в Україні біографічного балету про А. Шошин передає теми духовної сили, боротьби з хворобою, творчого самоствердження, стійкості. Образ Лесі у постановці є символом митця, для якого творчість є формою супротиву соціальним обмеженням та фізичному болу.

Отже, балетмейстерська діяльність Артема Шошина відіграє значну роль у розвитку типу сценічної мови, де танець є інструментом символічного, філософського висловлювання. Його постановки «Мавка» та «Леся» переконливо демонструють, що хореографія є одним із найвизначніших засобів осмислення національної культурної спадщини, зображення літературних образів та біографій видатних постатей історії культури України.

### Література:

1. Балет «Мавка» на музику Вікторії Польової у Львівській опері. *Huk.Media*: веб-сайт. URL: <https://huk.media/balet-mavka-na-muzyku-viktoriyi-polovoyi-vpershe-prozvuchyt-na-sczeni-lvivskoyi-opery/> (дата звернення: 01.01.2026).
2. Леся. *Контрамарка*: веб-сайт. URL: <https://kontramarka.ua/uk/lesa-99660.html> (дата звернення: 01.01.2026).

3. Мавка : балет-феєрія. *Львівська національна опера* : веб-сайт. URL: <https://opera.lviv.ua/shows/mavka/> (дата звернення: 01.01.2026).

4. У Києві відбудеться прем'єра балету про Лесю Українку. *Vogue UA* : веб-сайт. URL: <https://vogue.ua/article/culture/teatr/u-kiyevi-vidbudetsya-prem-yera-baletu-pro-lesyu-ukrajinku-57535.html> (дата звернення: 28.12.2025).

5. У Львівській національній опері відбувся перший прем'єрний показ балету «Мавка». *Львівська національна опера*: веб-сайт. URL: <https://opera.lviv.ua/u-lvivskiy-natsionalniy-operi-vidbuvsia-pershyu-prem-iernyy-pokaz-baletu-mavka-viktorii-polovoi/> (дата звернення: 01.01.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-83>

## ТАНЦЮВАЛЬНИЙ ТЕАТР ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТ.

**Моли Є. К.**

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

*Науковий керівник: Москвич О. Д.  
кандидат філософських наук, доцент,  
завідувач кафедри культурології*

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

Актуальність дослідження танцювального театру як соціокультурного феномена зумовлена трансформаціями, що відбулися у сфері сценічного мистецтва протягом ХХ століття. Саме в цей період танець виходить за межі суто хореографічної практики і починає функціонувати як складна форма художнього висловлювання, що поєднує рух, драматургію, візуальні образи та перформативні стратегії. В сучасному культурологічному дискурсі танцювальний театр розглядається не лише як жанрове явище, а як спосіб осмислення тілесності, ідентичності та соціального досвіду, що визначає його особливе місце в сучасній культурі [2].

Посилення інтересу до танцювального театру також пов'язане з розширенням міждисциплінарних підходів у гуманітарних дослідженнях, де танець дедалі частіше інтерпретується як форма комунікації, що дозволяє репрезентувати складні соціальні та психологічні процеси. Це особливо актуально у контексті сучасних культурних змін, коли традиційні моделі репрезентації поступаються місцем відкритим,

гібридним і процесуальним формам мистецтва. Відтак танцювальний театр постає як один із ключових інструментів дослідження нових способів художнього мислення [4].

Окремої уваги потребує європейський контекст розвитку танцювального театру, який визначив основні естетичні засади цього явища. Від *Ausdruckstanz* до *Tanztheater* другої половини ХХ століття простежується еволюція уявлень про тіло, рух і сценічну дію, що відображає ширші соціокультурні процеси, пов'язані з модернізацією, кризою традиційних цінностей і пошуком нових форм самовираження. У цьому сенсі танцювальний театр виступає не лише як мистецька практика, а як форма культурної рефлексії, що дозволяє осмислити досвід історичних змін [3].

Мета дослідження – дослідити танцювальний театр як соціокультурний феномен у європейській культурі ХХ ст.

В контексті осмислення танцювального театру як соціокультурного феномену важливим є дослідження О. Бойко, у якому цей вид мистецтва розглядається як результат еволюції європейського музично-хореографічного простору. Дослідниця підкреслює, що танець-театр формується на перетині різних мистецьких практик і відображає загальні тенденції розвитку сучасної культури, зокрема прагнення до синтезу художніх форм та розширення виразних можливостей сценічного мистецтва [1]. Особливої уваги заслуговує питання тілесності як соціокультурної категорії. Тіло в танцювальному театрі постає не лише як носій індивідуального досвіду, а як своєрідний «медіум культури», у якому відображаються соціальні норми, заборони, ідеології та механізми влади. В цьому сенсі сценічне тіло завжди є включеним у ширший культурний контекст і не може розглядатися поза ним [5]. Через пластичну мову, роботу з рухом і сценічною присутністю виконавця відбувається своєрідна «деконструкція» усталених уявлень про норму, красу та ідентичність. Показовими є практики, у яких тіло виводиться за межі класичних естетичних стандартів, воно може бути незграбним, вразливим, фрагментованим або навіть «незручним» для сприйняття [6]. Саме через такі форми танцювальний театр відкриває можливість для критичного осмислення тілесності як соціального конструкту.

В цьому ж контексті також важливо розглянути гендерний вимір танцювального театру. Як засвідчують сучасні дослідження, сцена стає простором, де відбувається переосмислення традиційних гендерних ролей. Через рух і взаємодію тіл артисти досліджують не лише відмінності між «жіночим» і «чоловічим», а й саму умовність цих категорій. У результаті формується нова сценічна мова, у якій гендер не є фіксованою характеристикою, а постає як процес, що постійно змінюється і конструюється у взаємодії з культурним середовищем [8]. Не менш суттєвим є політичний потенціал танцювального театру. Варто підкреслити, що політичність у цьому випадку не обов'язково

проявляється у прямій тематизації соціальних проблем. Набагато частіше вона реалізується через сам спосіб організації сценічної дії. Наприклад, відмова від традиційної ієрархії між режисером і виконавцем, використання імпровізації або залучення особистого досвіду танцівників уже можуть розглядатися як жест, що підважує усталені моделі влади [7]. Таким чином, танцювальний театр функціонує як простір, у якому відбувається не лише художнє, а й соціальне експериментування.

Танцювальний театр активно взаємодіє з ідеями постдраматичного театру, хоча не зводиться до нього повністю. У цьому контексті особливого значення набуває відмова від домінування тексту як основного носія змісту. Натомість значення формується через взаємодію різних сценічних елементів: руху, звуку, світла, простору. Така багатоканальність сприйняття змінює позицію глядача: він уже не є пасивним спостерігачем, а залучається до процесу інтерпретації. Вистава перестає бути «закінченим повідомленням» і перетворюється на відкриту структуру, у якій можливі різні смислові прочитання. Бойко О. звертає увагу на діяльність колективів у європейському культурному просторі, в яких поєднуються елементи народного танцю, класичної хореографії та сучасних сценічних практик. Такий підхід свідчить про те, що танцювальний театр не лише відображає культурні процеси, а й активно інтегрує різні художні традиції, формуючи нову сценічну мову. Як показує аналіз, його сприйняття і розвиток значною мірою залежать від локальних традицій. У країнах Західної Європи танцтеатр досить рано інтегрується у систему сучасного мистецтва і сприймається як повноцінна форма театральної практики. Водночас у країнах Східної Європи його становлення відбувається дещо пізніше і часто супроводжується необхідністю адаптації західних моделей до місцевого культурного контексту [1]. У Німеччині танцювальний театр формується як самостійна традиція, пов'язана з *Ausdruckstanz* і подальшим розвитком *Tanztheater*. У Франції та Бельгії танцтеатр інтегрується у сферу *contemporary dance* і часто набуває експериментального характеру. У Великій Британії він розвивається у взаємодії з фізичним театром, що надає йому вираженої драматургічної структури. Така варіативність свідчить про те, що танцювальний театр не є уніфікованим явищем, а радше відкритою системою, яка адаптується до різних культурних контекстів [1]. Танцювальний театр виступає не лише як форма естетичного вираження, а як інструмент культурної комунікації, здатний передавати складні соціальні та емоційні змісти. У цьому сенсі він функціонує як своєрідний «посередник» між різними культурними традиціями та сучасними художніми практиками [1].

Отже, що танцювальний театр як соціокультурний феномен в європейській культурі ХХ ст. функціонує на перетині кількох важливих процесів: трансформації уявлень про тіло, зміни моделей

ідентичності, переосмислення ролі мистецтва у суспільстві та формування нових способів комунікації. Його значення полягає не лише у створенні нових сценічних форм, а й у здатності фіксувати і водночас трансформувати культурний досвід.

### Література:

1. Бойко О. С. Танець-театр у сучасному європейському музично-хореографічному мистецтві. *Культура і сучасність*. 2017. № 2. С. 46–49. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis\\_2017\\_2\\_11](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kis_2017_2_11)

2. Погребняк М. М. Танець «модерн» ХХ ст.: витoki, стильова типологія, панорама історичної ходи, еволюція : монографія. Полтава : ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2015. 312 с.

3. Погребняк М. Нові напрями театрального танцю ХХ – поч. ХХІ ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ПП «Астрая», 2020. 327 с.

4. Скиба Ю. Ю. Поліваріантність перформативно-хореографічного мистецтва компанії сучасного танцю кінця ХХ-го – початку ХХІ-го століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань 02 Культура і мистецтво за спеціальністю 024 Хореографія. Львів, 2024. 199 с.

5. Федотова Н. В. Естетико-філософські основи танцю контемпорарі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. № 1. 2023. С. 132–139.

6. Celda Real O. Choreographing Social Manifestos: Dance-Theatre, Body, Identity and Semiotics in Amanda Dansa's "Crónica Civil" V-36/39 and "Toda una vida". *REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE*. № 3. 2010. URL: [https://www.researchgate.net/publication/397560923\\_Choreographing\\_Social\\_Manifestos\\_Dance-Theatre\\_Body\\_Identity\\_and\\_Semiotics\\_in\\_Amanda\\_Dansa's\\_Cronica\\_Civil\\_V-3639\\_and\\_Toda\\_una\\_vida](https://www.researchgate.net/publication/397560923_Choreographing_Social_Manifestos_Dance-Theatre_Body_Identity_and_Semiotics_in_Amanda_Dansa's_Cronica_Civil_V-3639_and_Toda_una_vida)

7. Danrui Gong. Unveiling the hidden narratives: investigating gender, identity, and activism in contemporary dance performances within the realm of social arts. *Environment and Social Psychology*. Volume 9. № 9. 2024. URL: <https://doi.org/10.59429/esp.v9i9.3032>

8. Yang X. Gender Performance, Gender Norms and Dance. *Boston Research Journal of Social Sciences & Humanities*. 5(3), 49–54. 2025. <https://doi.org/10.63942/brjssh.v5.i3.p49.51587>

## **ЗИМОВА ОБРЯДОВІСТЬ УКРАЇНЦІВ У КОНТЕКСТІ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**Носок В. В.**

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

Сучасний етап розвитку хореографічного мистецтва в Україні характеризується зростанням інтересу до національної культурної спадщини, зокрема до регіональних фольклорних традицій як джерела художнього переосмислення в сценічних формах. Особливе місце в цьому процесі посідає Полісся – регіон, що зберіг унікальні обрядові, музично-пластичні та світоглядні традиції. Генеза та функціонування танцювального мистецтва на цих теренах відбувалися на платформі давніх обрядів та ритуалів, які трансформувалися відповідно до історико-культурних перемін [1, с. 189]. Зимово календарно-обрядова традиція постає як цілісний синкретичний комплекс, у якому поєднуються слово, музика, рух та театралізована дія, що зумовило її фундаментальний вплив на формування засобів виразності в народно-сценічному танці.

Українські календарно-обрядові звичаї формувалися протягом тривалого часу, ґрунтуючись на природному календарі та сільсько-господарських циклах. Ключовими віхами зимового періоду є Різдво Христове, Святвечір, Коляда, Щедрий вечір та Водохреще. Центральне місце посідає Різдво, де християнські уявлення про народження Ісуса Христа органічно поєдналися з давніми дохристиянськими віруваннями, відображеними у приготуванні обрядових страв та символічних діях [2, с. 165].

Невід’ємною частиною святкувань були колядування – обходи гуртів молоді з піснями-прославленнями, які виконували не лише релігійну, а й соціально-комунікативну функцію. Часто такі гурти доповнювалися елементами театралізації (образи пастухів, ангелів, царя Ірода та ін.), що надавало дійству виразної сценічності та специфічної рухової пластики. Дослідники зазначають, що український танець у цей період виступає як репрезентант національних традицій, через який транслюється соціокультурний досвід багатьох поколінь [5, с. 84].

Семантичне наповнення зимових свят базується на символіці оновлення часу та залученні добробуту на майбутній рік. Особливу наукову цінність має народна драма «Коза», яку дослідники визначають як живий релікт синкретичного дійства, де зливалися воедино спів, музика та танець [2, с. 167]. Ряжений «козою» виконував

специфічний танець-пантоміму: він падав на землю, піднімався, ворушив хвостом та тупотів ногами, що символізувало тотемну силу плодючості. Словесні формули («гоц, коза, гоц-гоц») диктували ритміку підскоків та характер рухів, що згодом стали основою для танцювальних колін [1, с. 190].

У структурі щедрувальних гуртів виділяються образи Меланки та Василя. Меланка, роль якої традиційно виконував переодягнений парубок, символізувала родючість та жіноче начало, стаючи джерелом ігрових сценок і танцювальних епізодів. Василь виступав як провідник дійства, уособлюючи чоловіче начало та порядок [1, с. 190]. Разом вони утворювали пару, що відображала ідею природної гармонії. Окрему групу становили Ряжені (Ведмідь, Журавель, Чорт, Циган та ін.), які через сміх та театралізовані танці сприяли «очищенню» простору від злих сил. Вибір виконавця на роль Кози завжди залежав від його спритності та здатності до імпровізації, що підкреслює виконавську природу обряду [1, с. 191].

Процес трансформації автентичної зимової обрядовості у сценічні форми передбачає глибоке науково-практичне осмислення фольклорного матеріалу. Танцювальна лексика Полісся у зимовий період характеризується як стрибкоподібна, пружна, з активними перегинаннями корпусу, притупами та перескоками [1, с. 191]. Генеза танцю на цих землях відбувалася саме на платформі обрядів, які з часом втратили утилітарно-магічне значення, але зберегли свою художню форму, ставши основою для професійної хореографії [1, с. 190].

Сценічна трансформація обрядовості не є простим копіюванням ритуалу, а постає як складний механізм перетворення побутового руху в естетичний об'єкт. Важливо уникати надмірного спрощення або узагальнення традицій, що часто призводить до втрати регіональної автентичності та стилістичної глибини [5, с. 87]. Творча інтерпретація фольклору має базуватися на деталізації пластичних метафор та ритміки, притаманних саме зимовому календарному циклу. Це дозволяє зберігати національну ідентичність українського танцю, перетворюючи обрядову дію на повноцінне театралізоване дійство, що актуалізує історичну пам'ять народу в сучасних соціокультурних умовах [5, с. 90]. Таким чином, обрядовий фольклор стає невичерпним джерелом для розвитку сучасного хореографічного мислення та формування нових сценічних образів, що трансформує традиційне дійство у цілісне перформативне мистецтво, актуалізуючи історичну пам'ять у сучасному культурному просторі [5, с. 91].

### Література:

1. Гордєєв В. Традиції та обрядовість як джерело танцювального мистецтва Полісся. *Культурні та мистецькі артефакти в науково-освітньому просторі* : матеріали VI Міжнародної науково-практичної

конференції (м. Київ, 23 листопада 2022 р.). Київ : НАКККиМ, 2022. С. 189–191.

2. Гончарук В. Використання досліджень зимової обрядовості Хр. Ящуржинського під час уроків і позакласних заходів з українського народознавства. *Філологічний часопис*. 2018. Вип. 1 (11). С. 165–172.

3. Давидюк В. Фенологічна концепція походження Коляди. *Народознавчі зошити*. 2023. № 1 (169). С. 227–239.

4. Струк А. В. Теоретичні і методичні засади формування лексико-народознавчої компетентності майбутніх учителів початкової школи : дис. ... д-ра пед. наук. Івано-Франківськ, 2020. 605 с.

5. Плахотнюк О., Сиротинська Н., Белінська Л. Українська танцювальна культура як репрезентант національних традицій. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 90. С. 84–91.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-85>

## **ТАНЕЦЬ ПОЛОНЕЗ ЯК СИМВОЛ ШЛЯХЕТНОСТІ У ЦЕРЕМОНІАЛЬНІЙ ЧАСТИНІ ПРОВЕДЕННЯ БАЛУ**

**Повідзін О. В.**

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

Бал у європейському соціокультурному житті, посідає особливе місце як форма спілкування та знайомства, що поєднує елементи хореографічного мистецтва, норми етикету та суспільної репрезентації, що є невід’ємною складовою проведення балу. Протягом багатьох століть бальні церемонії виконували не лише розважальну функцію, а й були важливим культурним засобом демонстрації соціального статусу, вихованості, шляхетних манер та належності до культурного середовища. Важливою складовою балу була його церемоніальна частина, у якій особливе значення набували правила поведінки, послідовність виконання танців і дотримання бальних традицій.

В епоху Відродження на балах переважно виконувалися бас-данси, тобто «низькі» танці без стрибків, складниками яких були поклони, реверанси, салюти, процесії зі свічками і факелами, які супроводжувались співом виконавців або грою на лютні, флейті, тамбурині, арфі й трубі [1, 54]. Саме це сприяло появі нового танцю – полонез. Полонез (пол. *polonez*, фр. *polonaise* фр. [pɔlɔnez], від фр. *polonais* – польський) – це старовинний польський тридольний танець який почали виконувати у XVI та початку XVII століття. Саме він був одним з урочистих бальних танців, який формував атмосферу

величності та естетичної довершеності. Його повільний порядок під час виконання, демонструє культуру поведінки, граційну поставу та вміння учасників взаємодії в парі з дотриманням норм встановленого етикету. Під час виконання пари рухаються за визначеним порядком по залу в зазначеному напрямку презентуючи різноманітні фігури, переходи та композиційні хореографічні малюнки. Танець виконується в музичному розмірі  $\frac{3}{4}$ . Витончений і легкий крок полонезу супроводжувався неглибоким і плавним присіданням на третій чверті кожного такту. Саме цей тридольний ритм надає танцю плавності та урочистого характеру. Для музики полонезу характерним є чітке акцентування першої долі такту, що підкреслює ритмічну впевненість і величність руху.

Одним з відомих композиторів, який писав музичні твори у цьому жанрі, був Фридерик Шопен. Його відомі твори, такі як «Полонез ля мажор, Ор. 40 №1-військовий», та «Полонез ля-бемоль мажор, Ор. 53-героїчний». Саме вони поєднують урочистість танцю з глибоким емоційним наповненням та блискучою фортепіанною технікою. Саме ця музика є символом національної культури Польщі, що підтримувала дух свого народу та сприймалась як музика свободи та гідності.

Необхідність спілкування на балах між представниками привілейованого соціуму, коли мовний бар'єр ставав перешкодою, актуалізує потребу володіти «мовою» групи, демонструвати належність до неї, дотримуватися загально визнаного придворного церемоніалу [2, 223]. Полонез традиційно відкриває бальне дійство, відіграючи роль урочистого вступу до бальної церемонії. Як правило його виконують танцівники-дебютанти, які мають можливість продемонструвати не лише свій рівень хореографічної підготовки, а й вихованість, манеру триматися в парі та знання правил бального етикету.

5 грудня 2023 року, комітет з охорони нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, включив польський бальний танець – полонез. Рішення було ухвалено на сесії Комітету у Ботсвані. Полонез – це вже шосте явище польської культури, що знаходиться у списку нематеріальної культурної спадщини людства [3].

Отже, полонез посідає вагомe місце в бальній культурі, та поєднує в собі танцювальне мистецтво з нормами поведінки та етикету. Його виконання відображається естетичною манерою, що зберігає свої культурні цінності шляхетського середовища минулих століть, та виконує репрезентативну функцію, що демонструє урочистість та церемоніальність балу.

### **Література:**

1. Захарчук Н. В., Косаковська Л. П. Світська естетика історико-побутового й класичного танців від Ренесансу до Романтизму. *Естетика та культурологія мистецтва*. Вип. 12 (396). 2019. С. 53–59.

2. Кіндер К. Р., Головей В. Ю. Танець в епоху відродження: соціокультурний аналіз | *Fine Art and Culture Studies*. Вип. 2, 2025. С. 229–237.

3. Польський танець полонез внесено до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО. *Наш вибір. Портал для українців у Польщі* : сайт. URL: <https://naszwybir.pl/polonez-unesco/> (дата звернення: 15.05.2026).

4. У ВНУ імені Лесі Українки відбувся благодійний бал для військових Національної гвардії. *Волинський національний університет імені Лесі Українки* : офіційний сайт. URL: <https://vnu.edu.ua/uk/news/vnu-imeni-lesi-ukrayinky-vidbuvsya-blahodiynyy-bal-dlya-viyskovykh-natsionalnoyi-hvardiyi> (дата звернення: 15.05.2026).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-630-3-86>

## СТИЛЬОВІ НАПРЯМИ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ ТА ЇХ ПЛАСТИЧНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ

**Працюнь В. В.**

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

Сучасна хореографія дедалі активніше інтегрується у хореографічне мистецтво, формуючи нові напрямки сценічного виконання. Це зумовлює необхідність підготовки майбутніх хореографів і виконавців, які не лише орієнтуються в сучасних стилях, а й володіють їхньою технікою та спеціальною лексикою. Цей вид хореографічного мистецтва охоплює різні стилі та напрями, що формувалися з ХХ століття до сьогодні, органічно поєднуються та взаємодіють. У його структурі можуть поєднуватися елементи класичного танцю, модерн-балету, джазу, хіп-хопу, фанку та інших стилів. Важливою особливістю сучасного танцю є індивідуальність виконавця: успішне виконання потребує не лише високого рівня технічної майстерності, а й розвитку акторських здібностей та сценічної виразності.

Танцювальне мистецтво нового часу базується на широкому арсеналі рухів і передбачає можливість індивідуальної імпровізації. У таких напрямках хореографії, як модерн, джаз і контемпорарі, широко використовують поняття «техніка», що позначає індивідуальний стиль або манеру виконання, а також методичні аспекти конкретного хореографа [5, с. 111].

Так, наприклад, у напрямі модерн виділяють наступні техніки:

– Техніка Грем (Graham Technique) – розроблена американською танцівницею та хореографом Мартою Грем, суть якої полягає у глибокому використанні дихання та центру тіла для вираження емоцій через рух. Вона підкреслює природні контрасти між скороченням і розтягуванням м'язів, наповнюючи танець драматизмом і енергетикою. Основна ідея – поєднати фізичну дисципліну з психологічною глибиною, створюючи рухи, що відображають внутрішній стан танцівника;

– Техніка Хамфрі-Вейдман (Humphrey-Weidman Technique) – заснована на теорії дії падіння, вдосконалена Доріс Хамфрі та Чарлзом Вейдманом ґрунтується на принципі «падай і відновлюй рівновагу», де рухи виникають із природних процесів втрати та відновлення балансу. Вона підкреслює експресивність через динаміку сили тяжіння, обертання і контраст між напругою та розслабленням. Основна мета – через фізичну імпровізацію передати емоційні та драматичні стани, поєднуючи технічну точність із емоційною глибиною;

– Техніка Лімон (Jose Limon Technique) – створена хореографом Хосе Аркадіо Лімоном у першій половині ХХ століття, базується на природних рухах тіла, особливо на принципах «падай і піднімайся», де сила тяжіння формує динаміку руху. Вона акцентує увагу на контролі, балансі та плавних переходах між напругою і розслабленням для вираження емоцій і характеру. Основна ідея – через драматичне тіло та пластичні форми передати внутрішній стан людини, поєднуючи силу та витонченість руху;

– Техніка Хортон (Lester Horton Technique) – розроблена американським танцівником і викладачем Лестером Хортоном, ґрунтується на розширенні рухових можливостей тіла через силові, гнучкі та ізольовані рухи всіх його частин. Вона поєднує чітку анатомічну підготовку з динамічними, експресивними рухами, включаючи довгі лінії, глибокі присідання та потужні кроки. Основна мета – створити універсальну техніку, яка розвиває силу, координацію та емоційну виразність танцівника одночасно;

– Техніка Хоукінс (Hawkins Technique) – створена Еріком Хоукінсом, акцентує увагу на природних, органічних рухах, що виникають із взаємодії тіла, тяжіння і дихання. Вона підкреслює роботу з центром тяжіння, балансом і плавними переходами між напругою та розслабленням для досягнення виразності та естетики руху. Основна ідея – через усвідомлене використання фізіології та внутрішньої енергії тіла передати емоційний та драматичний зміст танцю;

У постмодерністському напрямі виділяють такі техніки:

– Техніка Каннінгхем (Cunningham Technique) – розроблена Мерсом Каннінгхемом, зосереджена на незалежності рухів тіла від емоційного змісту, роблячи акцент на чистій формі, просторі та часових структурах. Вона використовує точні, структуровані, іноді абстрактні

рухи, де кожна частина тіла функціонує самостійно, але в гармонії з іншими. Основна ідея – створювати танець як автономну художню форму, де композиція, ритм і просторові взаємозв'язки важливіші за драматичну або сюжетну виразність;

– Техніка на основі «звільнення» (Release-based Technique) полягає у розслабленні непотрібних м'язів, щоб рухи були максимально ефективними та природними. Вона підкреслює економію зусиль, використовуючи лише ті м'язи, які потрібні для конкретного руху, і дозволяє тілу «пливти» через простір із мінімальною напругою. Основна мета – досягти гармонії між силою, гнучкістю та легкістю, забезпечуючи свободу та плавність руху [1, с. 189].

На нашу думку, поняття «техніка» у сучасному танці охоплює як авторські методики, так і індивідуальний виконавський стиль, що підкреслює значення особистості танцівника у процесі хореографічного виконання.

Як зазначає Р. Горбачук «сучасний танець сприяє рівності між чоловіками та жінками-танцівниками. У його основі лежить кінезіологічний принцип, за яким рух починається з центру тіла – хребта та тазу – а не з кінцівок. Танцюристи повинні відчувати власний центр (сонячне сплетіння) і ініціювати рухи рук та ніг від цієї точки, що забезпечує кращий контроль та координацію. Сильний центр дозволяє вільно пересувати кінцівки – руки, ноги, голову та шию – які слугують природним продовженням тулуба в просторі» [2, с. 198].

Ми вважаємо, що центрування в танці тісно пов'язане з поняттям пози, яка є ключовою для досягнення балансу, розвитку чуття тіла та усвідомлення власних рухів. Воно дозволяє танцівникові відчувати центр тяжіння і координувати роботу всіх частин тіла. У свою чергу, постава визначає правильне вирівнювання тіла, коли всі його частини знаходяться у взаємоузгодженому положенні. Ми переконані, що неправильне вирівнювання або погана постава збільшують навантаження на хребет, ускладнюють виконання рухів і обмежують можливості для витончених та ефективних танцювальних комбінацій. Так, відповідне центрування та постава є основою безпечного та гармонійного виконання рухів, що підвищує технічну майстерність танцівника.

В останні роки спостерігається активне поєднання різних танцювальних технік, що проявляється у своєрідному «міксі» стилів. Хореографи прагнуть створювати нові, нестандартні постановки, не обмежуючись рамками певного стилю, виражаючи власні ідеї та емоції через рухи. Оскільки професійні хореографи володіють широким арсеналом технік, процес запозичення та синтезу різних стилів є природним і неминучим. Зокрема, з появою постмодернізму сформувався напрямок контемпорарі, який не належить до жодного з традиційних стилів і відображає нову естетичну парадигму хореографічного мистецтва. Такий розвиток є природним етапом еволюції танцювального мистецтва.

Сучасні мистецтвознавці з м. Харкова Л. Дегтяр, О. Курдупова, Е. Самойлова, вказують на те, що «сучасній хореографії властиве домінування авторського бачення, імпровізаційний елемент, сприйняття себе як світу...» [3, с. 97].

Ми переконані, що сучасне хореографічне мистецтво перебуває на етапі активного розвитку і формування. Необхідно ще чимало часу, щоб воно остаточно окреслилося як самостійний культурний пласт хореографії зі своїми ustalеними канонами та законами. Аналіз стилів і напрямів сучасної хореографії дозволяє краще орієнтуватися у різноманітні художніх форм і визначати ефективні шляхи вирішення творчих та професійних завдань, що постануть перед майбутніми балетмейстерами.

Проаналізувавши стильові напрями сучасного танцю та їх пластичні характеристики, ми прийшли до висновку, що розвиток сучасного хореографічного мистецтва базується на синтезі різних технік і індивідуальності виконавця. Кожен напрямок підкреслює специфічні рухові та естетичні принципи, проте всі вони спрямовані на гармонійне поєднання техніки, центрування тіла та виразності виконання. Такий підхід дозволяє танцівникові максимально ефективно реалізувати творчий потенціал, забезпечує розвиток технічної майстерності та створює основу для подальшого формування нових стилів і напрямків у сучасному танці.

#### Література:

1. Бігус О. О. Дефініція поняття «сучасний танець» у науковому дискурсі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. № 2. С. 188–193.
2. Горбачук Р. Танець модерн (сучасний танець): характеристика та технічні принципи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Випуск 32. Рівне : РДГУ, 2019. С. 196–201.
3. Курдупова О., Дегтяр Л., Самойлова Е. Мистецтво танцю як транслятор культурної пам'яті в сучасній Україні. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Випуск 50. Рівне : РДГУ, 2025. С. 94–100.
4. Федотова Н. В. Танець контемпорарі в культурно-мистецькому просторі України. *Хореографічна культура сучасності: глобалізаційні виклики* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. [упор. А. М. Підлипська], м. Київ, 23 квітня 2021 р. Київ : КНУКіМ, 2021. С. 139–141.
5. Шариков Д. І. Розвиток сучасної хореографії. Кінознавство, культурологія, мистецтвознавство(соціально-комунікаційний аспект) : колективна монографія [наук. ред.: О. В. Безручко та О. М. Холод]. Київ : Київ. міжнар. ун-т, 2013. С. 109–139.

## ГУМАНІЗАЦІЯ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ЯК ОСНОВА ПРОЦЕСУ ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОСТІ ОСОБИСТОСТІ

**Сохацька О.А.**

*кандидат педагогічних наук,*

*доцент кафедри культурології*

*Волинський національний університет імені Лесі Українки*

*м. Луцьк, Україна*

Сучасне реформування системи освіти передбачає реалізацію принципу гуманізації, що зумовлює методологічну переорієнтацію освітнього процесу з переважно інформативної моделі на розвиток особистості людини, її духовного потенціалу, творчих здібностей та індивідуальності. Особливого значення в умовах сьогодення набувають індивідуально-диференційований та особистісно орієнтований підходи до організації навчання і виховання. Проблема гуманізації є надзвичайно актуальною для сучасної культурно-мистецької освіти, оскільки саме мистецтво виступає одним із найважливіших чинників духовного становлення особистості, формування її естетичної культури, моральних цінностей і творчого світогляду. Культурно-мистецька освіта сприяє розвитку емоційної сфери людини, здатності до співпереживання, рефлексії, творчого самовираження та осмислення культурного досвіду людства.

Основні принципи гуманістичної педагогіки відображають глибинне розуміння сутності педагогічної та культурно-освітньої діяльності. Насамперед йдеться про формування таких загальнолюдських цінностей, як чесність, альтруїзм, доброзичливість, толерантність, повага до людини та її внутрішнього світу. Провідною ознакою гуманістичного підходу є посиленна увага до унікальності особистості, її творчого розвитку та духовного самовдосконалення.

Представники гуманістичної психології виокремлюють низку ключових аспектів у розумінні сутності особистості: а) людина є найвищою цінністю суспільства; б) кожна особистість є неповторною, самобутньою та унікальною, а тому потребує визнання її автономності; в) важливою характеристикою людини є прагнення до розвитку власних творчих можливостей, здатність до самозмін та самореалізації; г) свобода вибору виступає основою особистісного розвитку та позитивних внутрішніх змін; д) необхідними й достатніми умовами гуманізації міжособистісної взаємодії є: «безоцінчне позитивне прийняття іншої людини; її активне емпатійне слухання; конгруентне самовираження себе у спілкуванні з нею»; е) гуманізація людини

насамперед пов'язана з гармонізацією її внутрішнього світу та взаємодією з власним автентичним «Я».

Осмислення специфіки культурно-мистецької освіти, що реалізується на гуманістичних засадах, передбачає такі положення:

Гуманістичне навчання не є окремим методом чи технологією, а становить цілісну систему цінностей і педагогічну філософію, тісно пов'язану з особистісним способом буття людини. Основою такої системи є переконання у значущості кожної особистості, її праві на свободу творчого самовираження та відповідальність за власний вибір.

У сучасному культурно-освітньому процесі акцент має зміщуватися з викладання на активне учіння та творчу діяльність здобувача освіти. Освітній процес повинен організовуватися не як механічна передача інформації, а як фасилітація осмисленого пізнання, творчого пошуку й естетичного переживання.

Гуманізація культурно-мистецької освіти передбачає зміну особистісних установок педагога, який у процесі взаємодії зі здобувачами мистецької освіти виступає не лише носієм знань, а й наставником, партнером і посередником у духовному та творчому розвитку особистості.

Кожен педагог на основі гуманістичних принципів формує власний творчий інструментарій професійної діяльності, використовуючи різноманітні методи й форми мистецько-освітньої роботи [2, с. 74].

На основі такого гуманістичного розуміння культурно-мистецької освіти розробляються проблеми організації діяльності закладів освіти та здійснення культурно-освітнього процесу на гуманістичних засадах.

Гуманізація мистецько-освітнього процесу, як і педагогічного процесу загалом, виконує регулятивну функцію щодо кожного його структурного компонента.

Стимулювально-мотиваційний компонент відповідатиме принципам гуманізації за умови врахування педагогом інтересів, потреб, творчих нахилів та індивідуальних особливостей здобувачів мистецької освіти. Культурно-освітній процес має будуватися на основі прийняття особистісних цілей людини, розвитку її творчої активності та духовних потреб. Діяльність здобувача освіти при цьому спрямовується на розвиток мотивації до художньо-творчої діяльності, саморозвитку та постійного духовного вдосконалення. Гуманізація мистецької освіти передбачає зміну педагогічного мислення, відповідно до якого здобувач освіти розглядається як активний суб'єкт творчої діяльності. Завдання педагога полягає у стимулюванні прагнення до самовираження, усвідомлення цілей власного розвитку та формування стійкого інтересу до культурних і мистецьких цінностей. Саме внутрішня мотивація та усвідомлений інтерес до мистецтва створюють передумови для ефективного духовного й творчого розвитку особистості.

Змістовий компонент культурно-мистецької освіти відповідатиме вимогам гуманізації за умови реалізації провідних функцій освіти щодо потреб особистості, культури й суспільства. Зміст освіти не може обмежуватися лише системою знань і практичних умінь. Він «має створити предметну основу для забезпечення формування людини в гармонії всіх культурних надбань», а тому повинен включати не лише раціональний, а й емоційно-чуттєвий компонент світосприйняття. «Змістовий компонент має бути наповнений знаннями з галузей суспільних і культурологічних наук, ціннісними орієнтаціями і пов'язаними з ними практичними навичками і вміннями...» [1]. Проблема гуманізації змісту освіти значною мірою розв'язується через процес гуманітаризації та посилення культурологічної складової навчання. У системі культурно-мистецької освіти гуманізація змісту реалізується через залучення особистості до національних і світових культурних надбань, мистецьких цінностей, художньо-творчої діяльності. Саме мистецтво створює умови для емоційного переживання культурного досвіду людства та сприяє формуванню духовної культури особистості. Не менш важливим є розкриття гуманістичного потенціалу всіх освітніх компонентів. Засвоєння знань має здійснюватися крізь призму розуміння людини як найвищої цінності, а також через усвідомлення того, що гуманізм орієнтує освіту на гармонійний розвиток особистості. Актуальним є створення широкого спектра освітніх компонентів та спеціальних курсів, спрямованих на розвиток загальної культури, духовності, естетичного смаку та морально-етичних якостей здобувачів освіти.

Операційно-діяльнісний компонент реалізується через систему методів, дидактичних прийомів і засобів, що забезпечують цілісну взаємодію всіх складових мистецько-освітнього процесу. «Цей компонент відповідатиме вимогам гуманізації за умови використання методів і форм розвивального характеру й активізації різних видів навчально-пізнавальної діяльності здобувачів». Процес оволодіння знаннями має відбуватися в атмосфері творчого пошуку, емоційних переживань, зіткнення думок, мистецьких позицій та різних культурних підходів. Особливу роль у гуманізації культурно-мистецької освіти відіграють творчі методи навчання, які стимулюють розвиток уяви, емоційного інтелекту, креативного мислення та здатності до самовираження. Художньо-творча діяльність сприяє формуванню внутрішньої свободи людини, її духовному самовдосконаленню та розвитку естетичної свідомості. При цьому однією з головних умов гуманізації виступає залучення здобувача освіти до критичного аналізу інформації, її відбору та використання особистісно значущого змісту освітнього компонента. Гуманістичний підхід до мистецької освіти передбачає розгляд здобувача не лише як набувача знань про культуру і мистецтво, а як особистості, яка оволодіває способами творчого пізнання світу та реалізує власний духовний потенціал. Суб'єктом

творчої діяльності людина стає тоді, коли самостійно планує власну діяльність, обирає способи реалізації творчих задумів і здатна до рефлексії щодо отриманих результатів [1].

Контрольно-регулювальний компонент мистецько-освітнього процесу відповідає принципу гуманізації за умови врахування індивідуальних можливостей, здібностей та творчого потенціалу кожної особистості. Одним із головних завдань сучасної освіти є організація освітнього процесу на засадах підтримки, корекції та диференційованого підходу. Гуманізація навчання передбачає створення умов для творчого саморозвитку особистості та її самореалізації у сфері культури й мистецтва.

Оцінно-результативний компонент реалізується за умови розвитку у здобувачів освіти здатності до самооцінювання, самоконтролю та критичного осмислення власної творчої діяльності. «Контролювати повинен і сам здобувач. Місія викладача навчити кожного критичності й самовимогливості, давати об'єктивну оцінку собі і своїй навчально-пізнавальній діяльності» [1].

Отже, «навчання, побудоване на принципі гуманізації, – це місткий, виражений процес, спрямований безпосередньо на становлення особистості. Він зумовлює переорієнтацію мети навчання, врахування особистісних цілей і інтересів здобувача, наповнення олюдненим змістом освітніх компонентів, застосування активних методів і форм навчання, де оволодіння знаннями здійснюється в процесі пошуку істини, зіткнення думок, поглядів, позицій, розвитку самоконтролю і самооцінки здобувачів. Все це сприятиме зростанню творчого, духовного потенціалу особистості» [1, с. 62].

Реалізація гуманістичного підходу в сучасній культурно-мистецькій освіті передбачає створення та поширення особистісно орієнтованих педагогічних моделей і творчих технологій навчання. Особистісно зорієнтована педагогічна технологія повинна забезпечувати: виявлення суб'єктивного творчого досвіду здобувача освіти; врахування його індивідуальної вибірковості щодо художнього матеріалу та форм творчої діяльності; надання можливості вибору способів мистецької роботи й форм самовираження; оцінювання не лише результату творчої діяльності, а й процесу його досягнення. Навчально-виховний процес має бути спрямований на те, щоб здобувач освіти не лише засвоював культурно-мистецькі знання, а й пізнавав справжні гуманістичні цінності, розкривав себе як духовну та моральну особистість, прагнув до гуманізації навколишнього світу. Водночас педагог повинен допомагати йому в засвоєнні моральних норм, естетичної культури та ціннісного ставлення до людини [3]. Успіху у формуванні гуманістичних і духовних цінностей можна досягти лише тоді, коли цим процесом керуватиме авторитетний педагог, який виступатиме посередником у процесі самопізнання здобувача освіти, усвідомлення ним власних можливостей, індивідуальних і творчих якостей. Такий

педагог має не лише декларувати гуманістичні цінності, а й демонструвати їх як власні морально-духовні надбання. Таким чином, гуманізація сучасної культурно-мистецької освіти є важливою умовою духовного становлення особистості, розвитку її творчого потенціалу, естетичної свідомості та культурної компетентності. Саме мистецька освіта забезпечує гармонійне поєднання інтелектуального, морального й емоційного розвитку людини в умовах сучасного суспільства.

#### **Література:**

1. Бондар С. Гуманізація в структурі процесу навчання. *Освіта і управління*. 1998. С. 62.
2. Карамушка Л. М. Психологія управління закладами середньої освіти: монографія. Київ : Ніка-Центр, 2000. 332 с.
3. Костюк Г. С. Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості. Київ, 1988. 608 с.
4. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта: теорія і практика : монографія. Київ : Промінь, 2006. 432 с.
5. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва: теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ : Освіта України, 2008. 274 с.

МАТЕРІАЛИ  
ХІ Міжнародної науково-практичної конференції

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

5–6 червня 2026 р.,  
м. Луцьк Волинської області

Підписано до друку 08.06.2026. Формат 60x84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Цифровий друк.  
Умовно-друк. арк. 18,13. Тираж 100. Замовлення № 0626-56.  
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.