UKRAINE

Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми і пріоритети розвитку

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ

ІІ Міжнародного симпозіуму,
присвяченого 150-річчю
заснування Чернівецького
національного університету
імені Юрія Федьковича
та 80-річчю заснування ЮНЕСКО

Під патронатом
Національної комісії України
у справах ЮНЕСКО

Art

UKRAINE

Міжнародний симпозіум

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

МКСК

UNESCO

PATRIMONIO MUNDIAL · WORLD HERITAGE · PATRIMOINE MONDIAL

unesco
Ukraine
National Commission

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Akademia Pomorska w Słupsku

UKEN
Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова
НПУ
1940

1804
ЧНУ
Alma Mater

Universitatea de Arte George Enescu Iași

ІНСТИТУТ педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України

Academia de Muzică Teatru și Arte Plastice
Republica Moldova

Громадська організація «Пісня скликає друзів»

Кафедра музики

ЧНУ

кафедра декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва

кафедра архітектури та збереження об'єктів всесвітньої спадщини ЮНЕСКО

Наші партнери:

Чернівецька обласна філармонія ім. Д.І. Гнатюка

ЧНУ імені Юрія Рута

Міністерство освіти і науки України
Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Національна комісія України у справах ЮНЕСКО
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича
Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди
Київський національний університет технологій та дизайну
Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України
Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка
Університет комісії народної освіти у Кракові (м. Краків, Польща)
Поморський університет в Слупську (м. Слупськ, Польща)
Академія музики, театру й образотворчого мистецтва
(м. Кишинів, Республіка Молдова)
Національний університет мистецтв імені Джордже Енеску (м. Ясси, Румунія)
Чернівецьке обласне відділення Національної всеукраїнської музичної спілки

Під патронатом Національної комісії України у справах ЮНЕСКО

МИСТЕЦТВО ЯК КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ БРЕНД: ПРОБЛЕМИ І ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ

ЗБІРНИК МАТЕРІАЛІВ
ІІ Міжнародного симпозіуму,
присвяченого 150-річчю заснування
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича та 80-річчю заснування ЮНЕСКО

21-25 жовтня 2025 року

Чернівці
Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича
2025

Ministry of Education and Science of Ukraine
Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine
National Commission of Ukraine for UNESCO
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University
Kyiv National University of Technology and Design
Ivan Ziaziun Institute of Pedagogical Education and Adult Education of the NAES of Ukraine
Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University
University of The National Education Commission, Krakow (Poland)
Pomeranian University In Słupsk (Poland)
Academy of Music, Theater and Fine Arts (Chisinau, Republic Of Moldova)
George Enescu National University of Arts (Iași, Romania)
Chernivtsi Regional Office of The National All-Ukrainian music Union

Under the patronage of the National Commission of Ukraine for UNESCO

ART AS A CULTURAL AND EDUCATIONAL BRAND: DEVELOPMENT PROBLEMS AND PRIORITIES

COLLECTION OF MATERIALS
of the II-st International Symposium,
dedicated to the 150th anniversary of the founding
of Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University
and the 80th anniversary of the founding of UNESCO

October 21-25, 2025

Chernivtsi
Yuriy Fedkovych
Chernivtsi National University
2025

УДК 730.1:316.77/.78(100)
М 65

Рекомендовано до друку Вченою радою
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(протокол № 16 від 22 грудня 2025 року)

Редакційна колегія:
Ірина Бойчук, Юрій Халавка, Тетяна Федірчик,
Ірина Осовська, Тамара Марусик, Кирил Котун,
Інна Прокоп, Тетяна Кротова, Ірина Коротун, Юліанна Віщак,
Віталія Дідух, Юлія Каленська-Родзай, Тетяна Поснова-Рубері

Рецензенти:

Корнієнко В. В., академік НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доктор культурології, професор, член Національної Спілки театральних діячів України член Асоціації діячів естрадного мистецтва України

Козир А. В., докторка педагогічних наук, професорка, завідувачка кафедри хорового диригування та теорії і методики музичної освіти факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова

М 65 **Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми і пріоритети розвитку** : збірник матеріалів ІІ Міжнародного симпозіуму, присвяченого 150-річчю заснування Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича та 80-річчю заснування ЮНЕСКО (21-25 жовтня 2025 року, м. Чернівці) / за заг. ред. І.І. Бойчук. Чернівці : Чернівец. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2025. 708 с.

ISBN 978-617-8703-36-3

У виданні представлено тези доповідей, мистецько-творчі проєкти учасників ІІ Міжнародного симпозіуму, присвяченого 150-річчю заснування Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича та 80-річчю заснування ЮНЕСКО. Висвітлено проблеми і шляхи розвитку мистецтва в сучасному культурному та освітньому середовищі як важливу платформу для налагодження діалогу науковців, митців і фахівців із різних країн світу.

Для студентів, аспірантів, докторантів, викладачів, вчителів, науковців, практиків, усіх хто цікавиться тенденціями розвитку мистецтва у єдиному просторі культури та освіти.

ISBN 978-617-8703-36-3 УДК 730.1:316.77/.78(100)

** За достовірність результатів дослідження відповідальність несуть автори*

© Автори, 2025
© Ірина Бойчук (редактор), 2025
© Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича, 2025

UDC 730.1:316.77/.78(100)
M 65

Recommended for publication by the Academic Council of Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University (Protocol №16 dated December 22, 2025)

Editorial board:
Iryna Boichuk, Yuriy Khalavka, Tetiana Fedirchyk, Iryna Osovska, Tamara Marusyk, Inna Prokop, Kyryl Kotun, Tetiana Krotova, Iryna Korotun, Yulianna Vishchak, Vitaliia Didukh, Julia Kaleńska-Rodzaj, Tetyana Posnova-Rubery

Reviewers:
Korniienko V. V., Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, Honored Art Worker of Ukraine, Candidate of Art Studies, Doctor of Cultural Studies, Professor, Member of the National Union of Theatre Artists of Ukraine, Member of the Association of Variety Art Workers of Ukraine.
Kozyr A. V., Doctor of Pedagogical Sciences, Professor, Head of the Department of Choral Conducting and the Theory and Methodology of Music Education, Anatolii Avdiievskyi Faculty of Arts, Mykhailo Drahomanov Ukrainian State University.

M 65 **Art as a cultural and educational brand: problems and development priorities :** collection of materials of the 2nd International Symposium dedicated to the 150th anniversary of the founding of Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University and the 80th anniversary of the founding of UNESCO (October 21-25, 2025, Chernivtsi) / general ed. I. Boychuk. Chernivtsi: Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, 2025. 708 p.

ISBN 978-617-8703-36-3

The publication presents abstracts of reports, artistic and creative projects of the participants of the 1st International Symposium dedicated to the 150th anniversary of the founding of Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University and the 80th anniversary of the founding of UNESCO. The problems and ways of development of art in the contemporary cultural and educational environment as an important form for establishing dialogue between scientists, artists and specialists from different countries of the world are highlighted.

For students, graduate students, doctoral students, lecturers, teachers, scholars, practitioners, all who are interested in the trends of the development of art in the unified space of culture and education.

ISBN 978-617-8703-36-3 UDC 730.1:316.77/.78(100)

* *The authors are responsible for the reliability of the results of the study*

© Authors, 2025
© Iryna Boychuk, 2025
© Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University, 2025

Дорогою до світла… Світло з тими, хто його прагне. Так сприймалася атмосфера Другого Міжнародного симпозіуму «Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми та пріоритети розвитку», що проходив під патронатом Національної комісії України у справах ЮНЕСКО та був приурочений двом знаковим ювілеям: 150-річчю Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича та 80-річчю створення ЮНЕСКО.

Ця дещо метафорична теза віддзеркалює ту філософію сучасної освіти, яка здатна вберегти Світ, «олюднюючи Людину». Адже нині вже доволі відчутно, що замало просто невпинної праці, формальних знань і компетенцій. Реальний світ переповнений нетерпимістю, ненавистю, жорстокістю, образом чого є нинішня війна людожерної московії проти України, потребує значно глибших, сутнісно вартісніших смислів, якісно надійнішних моделей творення Нації і зміцнення власної Ідентичності і Державності. Необхідно, щоби «навчалися» водночас Розум і Серце, без чого не «спалахуватиме» душа, не зродиться благоговіння перед життям, етична відповідальність за все живе.

А починати творити цей незбагненний емоційний інтелект варто передусім із того першопочатку, про який нагадував нам наш провісник духовної педагогіки Григорій Сковорода: «Пізнай свій народ і себе в ньому», брати мудрість і силу з незамулених народних джерел. Бо саме в цій ніші духу ріднокультурності закладаються світоглядні основи та етичні поведінкові норми у ставленні до «себе», свого Роду і Народу. Бо «не може родити добре дерево плоду лихого», – сказано в Святому Письмі. Сама ідея держави та її освіти уявляла ще в епоху Платона як Розум, об'єднаний із Культурою, що

плекається Музами, оберігаючи національну пам'ять, історію, етнокультуру.

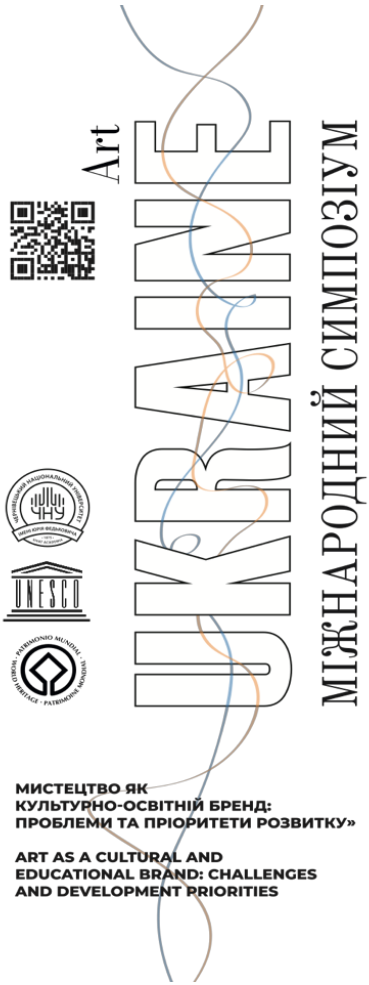
Знаймо, що лише національні Культура, Освіта і Наука є тими нездоланними бастіонами, які унеможливлять усіляким зайдам і чужинцям перелицьовувати, переінакшувати, переформатовувати, оббріхувати нашу минувшину, сьогодення і будущину, намагаючись нічого правдивого і живого там не залишити.

Тому в ці грізні і тривожні часи для нашої свободи й суверенності українська культура має стати нашою найнадійнішою зброєю, нашим мечем, щитом і шоломом. А культ культури в змісті освіти слугуватиме її парадигмою і методологічним стрижнем. Недарма ще на початку тисячоліття Пражська декларація (2001 р.) зафіксувала сутнісне правило, передовсім для університетів, що «Вища освіта має бути уважною і відповідальною до суспільних зобов'язань», ніби нагадуючи про мудрий заповіт Я. Коменського – школи й університети є «майстернями людей»…

Бережімо Україну й українців у лоні національної Культури, не ходячи «до чужої каплиці, де образи на стіні непривітні, чужі», шануймо власну Історію, яку можна писати і творити лише високою душею рідного Народу!

Георгій Філіпчук,
доктор педагогічних наук, професор, дійсний член (академік) НАПН України, почесний доктор Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича

21-25.10.2025.



Програма II Міжнародного симпозіуму,
присвяченого 150-річчю заснування Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича та 80-річчю заснування ЮНЕСКО

https://doi.org/10.5281/zenodo.17660137

Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми і пріоритети розвитку. Сайт:
https://www.chnu.edu.ua/novyny/aktualni-novyny/mystetstvo-iak-kulturno-osvitnii-brend-problemy-i-priorytety-rozvytku/

II Міжнародний симпозіум «Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми і пріоритети розвитку». Відео:
https://www.instagram.com/reels/dqtvy41itiv/

21.10.2025
Пленарне засідання
https://music.chnu.edu.ua/novyny/aktualni-novyny/urochyste-vidkryttia-ii-mizhnarodnoho-sympoziumu-mystetstvo-iak-kulturno-osvitnii-brend-problemy-ta-priorytety-rozvytku/

КОНЦЕРТ «БУКОВИНСЬКІ ВІЗЕРУНКИ»
https://music.chnu.edu.ua/novyny/aktualni-novyny/kontsert-bukovynski-vizerunky/

https://www.youtube.com/watch?v=00udok2yfaw&list=rd00udok2yfaw&start_radio=1

22.10.2025
Пленарне, секційне засідання
https://music.chnu.edu.ua/novyny/aktualni-novyny/prodovzhennia-roboty-ii-mizhnarodnoho-sympoziumu-mystetstvo-iak-kulturno-osvitnii-brend-problemy-ta-priorytety-rozvytku/

Екскурсія:
https://www.instagram.com/reel/dqnhjjada9q/

23.10.2025

Пленарне, секційне засідання, майстер-класи
https://music.chnu.edu.ua/novyny/aktualni-novyny/vyizne-zasidannia-ii-mizhnarodnoho-sympoziumu-mystetstvo-iak-kulturno-osvitnii-brend-problemy-i-priorytety-rozvytku/

Вижниця
https://drive.google.com/drive/folders/1ykv687kcgr0xt5hcbw38lvmnzu8-xrmw

24.10.2025

Пленарне, секційне засідання
https://music.chnu.edu.ua/novyny/aktualni-novyny/zasidannia-ii-mizhnarodnoho-sympoziumu-u-zali-miuzyk-kholu-chernivetskoi-oblasnoi-filarmonii-imeni-dmytra-hnatiuka/

ЗМІСТ

СЕКЦІЯ І. Музичне мистецтво та освіта: традиції й інновації
Musical art and education: traditions and innovations

Aurelia Simion
Parcursul artistic al ansamblului de percuţie alternances al unage.....25

Svetlana Tircunova, Natalia Blîndu
Concert and touring activities of the «Doina» Choral Chapel as a form of promoting National Choral Art (1945–1975).....29

Larisa Balaban
Musical Cultural Heritage of the Academic Choral Chapel Doina: research and digitization.....33

Аліна Чечул, Ярина Вишпінська
Використання мультимедійних та інтерактивних засобів у впроваджені музично-краєзнавчого матеріалу на заняттях з «Музичного мистецтва».....37

Анна Петращук
Сегмент еволюційного розвитку від учня дмш до професійного музиканта-виконавця з огляду репрезентації фортепіанної творчості композиторів-феноменів у художньо-виконавському аспекті 42

Аріана Григореску, Іван Дерда
Вокально-виконавська діяльність учнів як важливий компонент сучасної шкільної музичної освіти 47

Вадим Лісовий
Роль і функції дослідницької діяльності у професійному розвитку майбутніх магістрів музичного мистецтва 53

Вікторія Міщанчук
Сучасні тенденції розвитку гітарної освіти в Україні 58

Віра Бурназова
Музичні середовища віртуальної та доповненої реальності як педагогічний ресурс у підготовці майбутніх акторів 63

Володимир Акатріні
Ераст Мандичевський: забутий діяч культури та права з буковинського роду Мандичевських (до 165-річчя від дня народження).....68

Володимир Гливацький
Семантика поетичного тексту у формуванні хорової інтонаційної структури та інтерпретації твору: педагогічний аспект.....75

Володимир Кобилянський
Актуальність музичної культури Галицько-Волинського князівства в умовах сьогодення.....80

Володимир Корчак
Вектори підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва.....84

Георгій Постевка
Вокальне мистецтво як чинник культурної дипломатії
та інтеграції у світовий мистецький простір.....90

Денис Кочержук
Розробка та впровадження інноваційних навчальних курсів
зі звукозапису та саунд-дизайну: формування фахових компетенцій
серед студентів творчих спеціальностей В5 «Музичне мистецтво»
та В6 «Перформативні мистецтва (сценічне)».....94

Діана Фидишена, Зоя Софроній
Специфіка використання ігрових технологій навчання
на уроках музичного мистецтва 98

Зіновій Стельмащук
Освоєння творчості композиторів Тернопільщини
в процесі вивчення навчальної дисципліни «Музичний інструмент»:
з досвіду роботи у закладі вищої освіти.....103

Іван Балаш, Ольга Чурікова-Кушнір
Вплив виконавського дихання на якість звучання труби.....108

Іван Беценко
Емоційно-інтелектуальний розвиток як чинник
формування умінь художньої інтерпретації
вокального твору майбутніми педагогами-вокалістами 112

Іван Гатрич
Звукорежисер як учасник креативного процесу
створення аудіовізуального концертного продукту 117

Іван Дерда
Орест Руснак: синтез національної ідентичності
та європейської вокальної традиції в умовах еміграції.....120

Інна Мокрогуз, Анна Пасічник
Творча діяльність митців Кіцманщини
культурний феномен Буковинського краю 126

Ірина Боднарук
Роль ансамблевого виконавства у сучасній музичній освіті.....132

Ірина Бойчук, Олександра Федосова-Саковець
Цифрові технології як чинник формування
персонального бренду фахівця мистецької освітньої галузі.....138

Ірина Гринчук
Стандартизація як чинник трансформаційних процесів
у загальній мистецькій освіті в Україні (1991–2020 рр.).....141

Ірина Гринчук, Анатолій Баньковський, Наталія Овод, Олена Спольська
Модернізація фахових виконавських курсів: сучасні виклики 147

Ірина Зінковська
Єврейські музичні традиції у сучасному виконавському контексті: від Клезмерського стилю до культурного бренду міста (присвята легенді Чернівецької єврейської сцени – Сіді Таль) 153

Лариса Дулгеру, Ярина Вишпінська
Формування виконавських умінь студентів засобами музично-краєзнавчого матеріалу у процесі інструментальної підготовки 159

Лариса Ороновська, Анатолій Ороновський
Методика і сучасні підходи до викладання вокалу у ЗВО 162

Лілія Бобик (Процiв)
Історія вищої музичної освіти в Україні: виклики XX століття 166

Ліна Лучак, Ольга Чурікова-Кушнір
Вокально-хорові навички як основа педагогічної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва 173

Людмила Гатрич
Умови конкурентоспроможності закладів позашкільної освіти в контексті зростання приватних мистецьких шкіл 177

Людмила Мунтян, Лілія Бобик (Процiв)
Контрасти епох: європейська фортепіанна творчість у традиціях та інноваціях освіти 180

Людмила Українець, Ірина Стиць-Куліковська
Музично-фестивальний рух та пісенне життя сучасної Буковини (з акцентом на трансформації в умовах війни) 184

Майя Печенюк
Лідія Липковська – цвіт української землі 190

Марія Євгеньєва
Фестиваль-конкурс «Зродились ми великої години» як засіб національно-патріотичного виховання учнівської та студентської молоді 195

Марія Пазюк, Ірина Боднарук
Особливості використання ігрової технології навчання в системі дошкільної мистецької освіти 199

Марта-Домніка Белич, Вадим Лісовий
Форми і методи реалізації музично-краєзнавчої діяльності учнів в умовах поліетнічного культурного середовища 203

Марта Котик
Інноваційні цифрові технології у викладанні музичного мистецтва: досвід та перспективи 206

Микола Полянко
Становлення і розвиток музично-інструментальної освіти
Західної України в контексті європейської педагогічної традиції 210

Мирослава Вовк
Розвиток українського етномузикознавства: цінні практики для вчителя 215

Назарій Кричун, Володимир Кобилянський
Михайло Яцковський – український маестро флейти XIX століття 222

Оксана Гиса
Історія становлення кафедри музикології університету
імені Яна Коменського в Братиславі.....226

Оксана Довгань
Скрипковий навчально-педагогічний репертуар
для студентів вищих навчальних мистецьких закладів.....229

Олександра Григорець, Зоя Софроній
Методика застосування мультимедійних технологій навчання
на уроках інтегрованого курсу «Мистецтво».....235

Олександра Кирстюк
Синтез народних та естрадних традицій у виконавській
практиці вокального ансамблю «ФОЛЬКMODERN».....240

Олена Аліксійчук
Моделювання опорних конспектів на уроках
«Музичного мистецтва» у закладах загальної середньої освіти.....243

Олена Прядко
Професійно-педагогічна комунікація вчителя
музичного мистецтва, її складові 247

Ольга Антощук
Технічні складнощі інтерпретації твору в класі
«Ансамблю» на початкових етапах навчання сольного співу 250

Ольга Кушніренко
«Співаник для шкіл народних» С. Воробкевича
як приклад методичного посібника XIX століття.....254

Остап Ціж, Олег Смоляк
Особливості інтерпретації думи «Про козака Голоту»
бандуристом Дмитром Губ'яком.....260

Світлана Бендікова
Вокальне мистецтво як дзеркало ментальності:
українсько-ізраїльський культурний діалог 265

Світлана Грушевська
Музичний диктант у системі мистецьких шкіл:
традиції та інноваційні форми 270

Святослава Рудан
Тенденція утвердження націєтворчого потенціалу
музичного мистецтва у підготовці майбутніх учителів
музичного мистецтва на Буковині 275

Тетяна Бодрова
Практико-орієнтований підхід у фаховому навчанні здобувачів
вищої освіти: мистецько-педагогічний контекст 280

Тетяна Борисова
Особливості реалізації гедоністичної функції мистецтва
на уроках інтегрованого курсу «Мистецтво» 284

Юлія Петращук, Ольга Чурікова-Кушнір
Психологічні аспекти роботи хорового диригента 289

Юлія Романишина, Лілія Качуринець
Феномен українського голосу у глобальному музичному просторі:
бек-вокал у проєкті APASHE та ALINA PASH
як приклад культурної взаємодії 294

Ярина Вишпінська
Інноваційні напрями викладання курсу «Вступ до спеціальності»
для студентів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» 300

Ярослава Топорівська, Елеонора Богдана Атаманчук
Цифрові технології як інструмент збереження
та популяризації культурно-мистецької спадщини 303

СЕКЦІЯ 2. Розвиток декоративно-прикладного мистецтва та ремесел, образотворчого мистецтва і дизайну у діахронічному й синхронічному дискурсі
Development of arts and crafts, fine arts and design in diachronic and synchronic discourse

Анастасія Городинська
Трансформація слов'янського орнаменту
в сучасному мистецтві та дизайні 309

Анастасія Котлярова, Валерій Малина
Особливості ювелірного мистецтва Київської Русі 315

Анастасія Ферманюк, Ірина Ткаченко
Сучасні тенденції в ювелірному мистецтві 321

Андрій Кравець
Мистецтво Петриківського розпису як культурний і креативний локальний бренд....324

Анна Стельмахович, Наталія Гатеж
Діалог традицій та сучасності: художній розпис, як дзеркало українського символізму....329

Вадим Хромей, Людмила Сідор
Витоки та художні особливості дерев'яної мозаїки....332

Василь Кольберт, Ірина Ткаченко
Збереження ювелірної традиції Буковини у другій половині XIX – на початку XX ст. 337

Галина Олійник
Мистецтво в умовах війни: сила творчості та безпеки....341

Ганна Беспалько
Лемківське писанкарство як культурний код: історичний розвиток і сучасні практики....344

Ганна Ватаманюк
Роль мистецької школи у культурно-просвітницькому русі міста, громади, району (з досвіду роботи)....349

Ганна Гусак, Наталія Гатеж
Художній розпис у сучасному інтер'єрі: від муралів до мінімалізму....353

Дмитро Дощівник, Анастасія Городинська
Ювелір як художник: індивідуальність, мода та мистецтво в прикрасах....358

Дмитро Курик
Традиції та сучасність художньої обробки дерева на Буковині 362

Ілля Дарій
Інноваційні інформаційні та мультимедійні технології у сфері мистецької освіти й культури....365

Ірина Бойчук
«Барви рідної землі» у творчості художника Івана Лазірка....370

Людмила Сідор
Інтеграція бісерних прикрас у сучасний образ української жінки 373

Максим Миглей, Ірина Ткаченко
Геометричні та символічні мотиви в орнаментиці зґард 379

Максим Мойсей, Анастасія Городинська
Тонке мистецтво філіграні: естетика, технології та символіка у сучасному ювелірному мистецтві 384

Наталія Гатеж
Збереження національної ідентичності крізь призму
декоративного мистецтва в умовах війни 387

Наталія Додяк
Співпраця мистецьких шкіл Вижницького району
із закладами вищої освіти як шлях формування
учня естетичної свідомості (з досвіду роботи).....391

Олеся Стринадко
Школа як простір духовного і морального розвитку:
вищі духовні цінності в контексті зміцнення культури сучасної молоді 397

Олександр Толошняк
Декоративно-прикладне мистецтво в цифрову епоху:
імерсивні технології як інструмент навчання та популяризації 401

Остап Курик
Декоративна різьба дерев'яних виробів
у творчих роботах майстрів та студентів.....405

Руслана Глобак, Валерій Малина
Інтерпретація народної творчості в роботах декоративно-прикладного
мистецтва. Вертеп як форма народного театру.....408

Світлана Герегова, Ольга Корогода
Апропріація іконописної спадщини україни: історія та сучасність 412

Тетяна Сідор, Мирослава Жаворонкова
Застосування декоративно-художніх властивостей текстилю
в інтер'єрному оформленні.....417

Юлія Гунько, Людмила Сідор
Буковинський іконопис у духовному просторі України 420

**СЕКЦІЯ 3. Архітектрура, містобудування,
урбодизайн у контексті збереження культурної спадщини**
Architecture, urban planning, and urban design
in the context of cultural heritage preservation

Ірина Коротун
Архітектурні особливості адміністративних споруд
другої половини XIX ст. в місті Чернівці.....425

Анатолій Довганюк
Архітектура, містобудування та урбодизайн у збереженні культурної
спадщини Чернівців як основа сучасного
культурно-освітнього бренду міста 434

Вардан Вардеванян
Бренд міста та матеріальна культурна спадщина 438

Сергій Гомонович
Архітектура міста Чернівців у сучасному культурному освітньому контексті: класифікація, збереження та розвиток урбаністичних структур 441

Тетяна Антощук
Архітектура «Місця пам'яті»: формування ідентичності через просторові символи 445

СЕКЦІЯ 4. Література, медіа та культурний брендинг: синергія смислів
Literature, media and cultural branding: synergy of meanings

Алла Широкова
Слово як творчий код особистості 450

Валентина Чолкан
Символіка води у романі Іванни Стеф'юк «Бульбона» 454

Лариса Маркуляк
Музичний екфразис у поезії Максима Рильського 458

Лілія Шутяк
Художній репортаж на сторінках журналу «REPORTERS.»: стильові та жанрові особливості 461

Роман Пазюк, Юліана Віщак
Штучний інтелект у створенні графічного контенту: між автоматизацією та творчістю 465

Ольга Меленчук
Мистецтвознавчий аспект творчої діяльності Івана Середюка 469

Світлана Вардеванян
До питання літературної урбаністики: кейс Юрія Андруховича 475

Світлана Кирилюк
На перетині мистецьких взаємодій: історія та функціонування бренду «Іван Миколайчук» 478

Світлана Наместюк
Сучасна українська література, медіа та культурний брендинг в умовах війни як поетика спротиву і культурна дипломатія 484

Юліана Віщак
Феміністична наукова фантастика: утопічний і емпатійний виміри культурного мислення сучасності 488

СЕКЦІЯ 5. Сценічне мистецтво, хореографія: сучасні й традиційні форми

Performing arts, choreography:
modern and traditional forms, educational practicesn

Вадим Алтухов
Педагогічна пропедевтична практика студентів-хореографів як засіб формування професійних компетентностей 492

Роман Колесник, Вікторія Косиченко
Роль партнерської взаємодії у формуванні технічної та художньої виразності танцю румба 496

Денис Сірий, Олена Тіщенко
Неокласичний балет: мистецтво свободи виразу тіла 501

Дмитро Костенко
Українська народне вбрання як унікальний елемент української культурної спадщини 506

Іван Головатюк
Володимир Михайлович Лісовий – людина-театр: був театром, жив театром, дихав театром (світлій пам'яті режисера) 511

Ксенія Кощавець
Фольклорно-обрядовий танець у категоріально-поняттєвому полі дослідження 516

Лілія Вельган
Традиційна основа та сучасні підходи у постановці українського народного танцю 521

Людмила Щур
Польові фольклорні експедиції як форма практичної підготовки майбутніх хореографів 525

Ольга Барабаш, Дмитро Шаршонь
Роль музичного аналізу у професійній підготовці майбутніх хореографів 530

Сергій Качуринець
Хореографічні практики у формуванні культурної ідентичності молоді 533

Тетяна Солонинка
Сучасні підходи до стилізації українського народно-сценічного танцю: інноваційні освітні методи та їх вплив на розвиток танцювальної культури 539

СЕКЦІЯ 6. Сучасні форми мистецтва: цифрове мистецтво, перформанс, інсталяція, лендарт, відео-арт, цифрові медіамистецтва, інтерактивне мистецтво
Contemporary art forms: digital art, performance, installation, land art, video art, digital media arts, interactive art

Олена Єфімова
Інтеграція перформативних практик у професійну підготовку хореографа: методичні підходи та виклики 543

Світлана Борисова, Гліб Борисов
Індивідуальний стиль у цифровому мистецтві в епоху AI: чому дизайнеру важливо залишатися автором 547

Лілія Качуринець
Перформанс як синтез мистецтва руху та соціального висловлювання 552

Наталія Замятіна
Шляхи формування основ медіаграмотності в процесі навчання студентів музично-мистецького профілю 558

Євген Бондаренко, Ольга Пінчук
Музично-пластичні модифікації сценічного бального танцю 562

Юліана Коваль, Вікторія Сидоренко
Мультимедіа танець: нова естетика хореографії в цифрову епоху 566

СЕКЦІЯ 7. Аксіокультурні засади філософії та психології мистецтва, культурології та музеєзнавства, історії та археології, естетики та етики сучасного мистецтва
Axiocultural foundations of philosophy and psychology of art, cultural and museum studies, history and archaeology, aesthetics and ethics of contemporary art

Svetlana Tircunova, Natalia Blîndu
Procesul de reconstrucție a vieții Corale în RSS Moldovenească (1945–1957): Rolul Capelei Corale «Doina» în restabilirea tradițiilor interpretative naționale 571

Larisa Balaban
Nicolay Chiolak as conductor of the Doina academic Coral Chapel: repertoire strategy and contribution to music education 575

Валентина Сувейка, Ірина Бойчук
Творчість і самопізнання: авторська музика як психотерапевтична практика 579

Ганна Бигар
Виховний потенціал мистецтва у формуванні ціннісних орієнтацій учнів молодшого шкільного віку 585

Ірина Горохолінська
Методологічний ресурс релігійної складової
в арттерапевтичних практиках: фокус воєнного часу 590

Кристина Шевчук, Ганна Шевчук
Особливості використання технології «Піснезнайка» у процесі
вивчення інтегрованого курсу «Я досліджую світ» у початковій школі 595

Микола Щербань
Аксіокультурні аспекти релігійного мистецтва: ідеї, догми, сенси 600

Наталія Філіпчук, Юлія Грищенко, Марина Головченко
Музейна педагогіка як міждисциплінарна науково-освітня галузь 604

Оксана Костащук
Сучасні цифрові інновації як вектор розвитку професійної підготовки
майбутнього вчителя початкової школи.....611

Ольга Копієвська
Візуальні практики як засіб культурної репродукції соборності 614

Ольга Сошнікова
Цифровий проєкт «Слобожанський код. Українська вишивка»
як засіб збереження та популяризації культурної спадщини України.....618

Руслана Гаврилюк, Лідія Нестеренко
Медіація крізь призму мистецтва.....623

Руслана Множинська
Прояви етнічної самосвідомості у латиномовному спадку
українських гуманістів.....631

Тетяна Юрій
Синергія культури та креативного бізнесу
як основа економічного відродження України 636

СЕКЦІЯ 8. Мистецтво в умовах війни
Art in times of war

Yaroslav Khachinsky, Zoia Sofronii, Margaryta Moisyeyeva
Musical creativity in wartime through the prism of student perception:
the experience of Ukraine and Israel 641

Filippo Vanoncini
L'arte di medicare le fratture e le ferite dell'anima.
Dalla propaganda alla profezia 648

Олександра Качмар
Флуктуація в українському мистецтві: випадок війни як обвал сенсів 652

Алла Сажина
Трансформація сучасної української
мережевої мікропоезії в умовах війни 656

Альона Тичініна
Літературний наратив як інструмент формування
інклюзивності в умовах війни 661

Євгеній Хірін
Музика і війна. Досвід прифронтового міста.....665

Іванна Тарасюк
Трансформація військової атрибутики в мистецький артоб'єкт 669

Ірина Стиць-Куліковська
Ідейно-змістовий та дієво-тактичний потенціал української пісні
в умовах війни.....672

Ірина Ткаченко
Візуалізація війни: українське мистецтво
як хроніка та маніфест сучасності.....676

Любов Ільницька
Медитативно-живописна техніка Юрія Коха
у меморіальному втіленні образу Ніки Кожушко.....682

Марія Калашник, Ганна Хіріна
Інновації музичної освіти в умовах війни 685

Віталія Дідух
Мистецтво як ресурс розвитку партнерських відносин у початковій освіті ... 691

СЕКЦІЯ 9. Мистецькі творчі проєкти
Artistic creative projects

СЕКЦІЯ І.
МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО ТА ОСВІТА: ТРАДИЦІЇ Й ІННОВАЦІЇ

Music art and education: traditions and innovation

UDK 78.071.1(498):789.6(091)

Aurelia Simion,
Doctor, profesor universitar
Universitatea Națională de Arte George Enescu
(Iași, România)

PARCURSUL ARTISTIC AL ANSAMBLULUI DE PERCUŢIE ALTERNANCES AL UNAGE

Rezumat. Articolul de față are ca scop o prezentare a celor mai importante evenimente artistice din cadrul procesului de învățământ universitar al ansamblului de percuție *Alternances* al Facultății de Interpretare, Compoziție și Studii Muzicale Teoretice (FICSMT) a Universității Naționale de Arte *George Enescu* (UNAGE) din Iași în primii 25 de ani ai mileniului trei. Totodată, este vizată relevarea importanței promovării artei interpretative românești nu doar în România, ci și peste hotarele ei. De asemenea, va fi enunțat repertoriul abordat și compozitorii cu care au colaborat membrii ansamblului de percuție *Alternances*.

Cuvinte-cheie: ansamblul de percuție *Alternances*, arta interpretativă, evenimente artistice.

Cu o istorie de peste 165 de ani de la înființarea învățământului artistic modern la Iași, Universitatea Națională de Arte *George Enescu* se poate mândri în prezent cu colectivele de studenți care-i duc faima dincolo de România. Astfel amintim de corurile *Cantores amicitiae* (peste 40 de ani de existență cu numeroase premii în țară și peste hotare), *Aletheia* (în palmaresul căruia există premii naționale și internaționale), ansamblul de clarinete *Pro Musica Academica* și de instrumente de alamă *Adamos Brass* (cu recitaluri europene) și alte formații de muzică contemporană și de jazz etc. Printre aceste ansambluri un loc aparte îl ocupă cel de percuție *Alternances*, înființat de Profesorul Emerit Florian Simion în anul 1993, atunci când dânsul și-a mutat activitatea de la Filarmonica «Moldova» (unde era timpanist, șef partidă) la Academia de Muzică «George Enescu».Totuși, dacă numărăm anii de la prima apariţie în public în anul 1990 în «Sala coloanelor» a Academiei de Muzică din Iaşi, putem considera, că în

acest an ansmablul de percuție *Alternances* împlinește 35 de ani de activitate artistică.

În toți acești ani membrii ansamblului au încântat cu arta sa interpretativă nu doar publicul din orașele României, ci și în R. Moldova. În anul 2001 datorită implicării fostului student al profesorului Florian Simion, Marian Vaida, *Alternances* a fost invitat să participe într-un schimb cultural în Germania, unde a avut un succes răsunător. În urma acestei participări, în presa germană au apărut cronici elogioase la adresa ansamblului de percuție ieșean.

În anii următori ansamblul a susținut o serie de concerte şi recitaluri în urma cărora în presa de specialitate, cât şi în cea locală au apărut articole cu aprecieri calde din partea spectatorilor şi a specialiştilor prezenţi la aceste recitaluri susţinute în sala Filarmonicii «Moldova», Muzeul Unirii şi Palatul Culturii din Iaşi, în sala Teatrului «M. Eminescu» din Botoşani, în sala de spectacole a Academiei de Muzica «Gh. Dima» din Cluj-Napoca, în cadrul «Vacanţelor Muzicale» la Piatra-Neamţ, la Casa de cultură a studenților în Sala *Joseph Schmidt* din Suceava, pe scenele Teatrului Dramatic *V. Alecsandri* din Bălți (Rep. Moldova) și a Liceului-internat Republican de Muzică *C.Porumbescu* (Chișinău).

Ansamblul de percuție *Alternances* a participat la numeroase festivaluri, dintre care menționăm Festivalul ansamblurilor de percuție din Cluj-Napoca, Festivalul Naţional al Muzicii de Percuţie din Piatra-Neamț, Festivalul Internaţional *Confluenţe Dunărene* din Galaţi, Festivalul Internaţional *Richard Oschanitzky,* Festivalul Internațional al *Muzicii Mecanice* din Iași, și în cadrul proiectului INTERART la București.

De asemenea, o importanță deosebită a avut pentru *Alternances* susţinerea concertelor în Republica Moldova în cadrul Festivalului Internaţional *Mărţişor-2008* şi colaborarea cu orchestrele de cameră a Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice şi a Sălii cu Orgă din Chişinău, culminând cu participarea la Festivalul Internațional *George Enescu* (2011).

Repertoriul ansamblului de percuţie format din studenţi, masteranzi (şi în unele cazuri doctoranzi şi absolvenţi), alături de subsemnata la pian, cuprinde lucrări de o mare diversitate stilistică: de la prelucrări din muzica marilor compozitori ai secolelor trecute: J. S.

Bach, L. van Beethoven, P. I. Ceaikovski, ș.a. – la lucrări originale scrise de compozitori ai sec. XX-XXI, indeosebi din S.U.A., unde constituirea mai demult a unor astfel de ansambluri a şi determinat crearea unor lucrări corespunzătoare semnate de J. Spears, A. Spalding, S. Fink, Th. Davis, V. Firth, s.a. Multe dintre prelucrările incluse în repertoriul ansamblului de percuţie *Alternances* au fost realizate de către subsemnata. În acest context amintesc de *ragtim*-urile de Scott Joplin, în care se evidențiază ritmul specific *swing*-ului. Influențele folclorului românesc se regăsesc în partitura *Țurai* pentru ansamblu de percuție și pian (compusă pentru turneul din Germania în 2001), dar publicată la Editura *Artes* în 2021, pentru care am obținut Medalia de Argint al Forumului Internațional EUROINVENT.

Dintre autorii români care au scris special pentru *Alternances* îl menționez pe prof.univ.dr. Ciprian Ion (n.1977), decanul FICSMT, care a compus *Variațiuni libere* pentru ansamblu de percuție și pian, creație interpretată în cadrul *Festivalului Muzicii Românești* la Iași. În anul 2017 a fost interpretată o lucrare pentru instrumente de percuție și bandă magnetică a compozitorului basarabean Ghenadie Ciobanu (n.1957). O colaborare frumoasă, care va rămâne în istoria ansamblului de percuție, este cea cu compozitorul Tudor Chiriac (n.1949), născut în Moldova, profesor la UNAGE. După o intensă interacțiune cu conf.univ.dr. Constantin Stavrat, coordonatorul actual al ansamblului de percuție *Alternances*, a fost realizat un proiect comun cu orchestra simfonică și corul Radio-Tv sub bagheta lui Gheorghe Mustea, materializat în înregistrarea creației *Ritual de vindecare* la televiziunea din Chișinău, R.Moldova (2023). În această lucrare Tudor Chiriac a scris știme pentru cinci percuționiști, care în afară de timpani, marimbă și vibrafon, interpretează la xilofon, tom-tom, tamburo militare, wood bloks, toba mare, rototomi etc.

Un eveniment artistic devenit tradiție este concertul de Crăciun, organizat în fiecare an, în care membrii ansamblului interpretează nu doar colinde și cântece de Crăciun, ci și pot-pourri-uri din operete și muzică din film, transcrise pentru instrumente de percuție. În astfel de recitaluri sunt invitați în calitate de soliști vocali nu doar studenții, ci și cadrele didactice din universitate. De obicei, se bucură de un mare succes, fiind reflectat în presă.

În anul 2023 ansamblul de percuție *Alternances* a sărbătorit 30 de ani de la *înființarea oficială* printr-un recital aniversar susținut la Teatrul Cub din Iași. Alături de percuționiști au ieșit în scenă două soprane și un interpret la chitară-bass.

Cel mai recent eveniment artistic la care a participat ansamblul de percuție *Alternances* a fost proiectul cultural și educațional TAP (Turneul Ansamblurilor de Percuție), care ajuns la cea de-a cincea ediție, reunind nouă ansambluri de percuție în concerte susținute la Bacău, Brașov, București, Iași, Piatra-Neamț și Suceava.

Concluzionând, se poate afirma, că ansamblul de percuție *Alternances*:

– are o activitate bogată în evenimente artistice;

– promovează creații pentru instrumente de percuție din literatura muzicală universală;

- promovează lucrări ale compozitorilor din generații diferite;
- creațiile compozitorilor români și basarabeni ocupă un loc constant;
- interpretează muzică instrumentală, vocal-instrumentală, vocal-simfonică;
- interpretează diverse genuri de muzică: academică, de jazz, cu influențe folclorice, din operete, de film;
- contribuția interpretativă este reflectată în presa scrisă, în media și on-line.

LITERATURE

1. Marc, A. (2012). *Colaborarea compozitor-interpret în literatura muzicală de specialitate. Oboiul în creația clujeană contemporană*. Media Muzica.
2. Luchian, F. (2014). *Festivalul Muzicii Românești. Istorie, receptare critică și management*. Editura Artes.
3. Stavrat, C. (2023). Instrumentele de percuție în creația compozitoarelor din România. *Problematica feministă în artă și educație* (Vol. II). Performantica.

UDC 78.087.68(091)"1945/1975"

Svetlana Tircunova,
Doctor of Arts Studies, University Professor,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts
Natalia Blîndu,
Doctoral Candidate,
Academy of Music, Theatre and Fine Arts
(Chișinău, Republic of Moldova)

CONCERT AND TOURING ACTIVITIES OF THE «DOINA» CHORAL CHAPEL AS A FORM OF PROMOTING NATIONAL CHORAL ART (1945–1975)

The concert activity of the «Doina» Choral Chapel between 1945 and 1975 represents one of the most significant forms of artistic and identity expression within the musical culture of the Republic of Moldova. This study investigates the ensemble's tours and performances as instruments for asserting national choral art in the political and cultural context of the Soviet era, emphasizing both the aesthetic value and the ideological functions attributed to choral performance. Based on archival documents, music reviews, eyewitness testimonies, and concert programmes, the research offers a complex perspective on the ways in which stage activity contributed to shaping the ensemble's artistic identity.

The typology and geography of «Doina's» tours illustrate a progressive expansion of cultural mobility – from local circuits to Union-wide itineraries. In the first post-war decades, the ensemble performed primarily in major cultural centers of the republic, before extending its activity to other regions of the USSR, including Ukraine, Russia, the Baltic States, and Central Asia. This geographical diversification facilitated the affirmation of Moldovan choral values within the Soviet multicultural space, turning the choir into a mediator of intercultural dialogue and an exponent of national artistic prestige.

Concerts played a decisive role in consolidating the ensemble's public image, both internally and externally. At the republican level,

regular appearances in rural and urban localities contributed to the formation of a loyal audience familiar with the ensemble's repertoire and interpretative style. Participation in festivals, competitions, and Union-level galas further enhanced institutional prestige, providing access to resources, distinctions, and administrative support. Through its constant visibility, «Doina» gradually became an identity marker of choral music in the Moldavian SSR, frequently described in official discourse as a model of professionalism and artistic discipline.

The ensemble's repertoire reflects a continuous negotiation between the aesthetic orientations of the era and the cultural directives imposed by the state. Initially dominated by patriotic compositions dedicated to the Red Army, collectivization, or socialist industry, the repertoire was later enriched – through the contribution of local composers such as L. Gurov, D. Gherșfeld, N. Ponomarenko, and P. Șerban – with choral arrangements inspired by Moldovan folklore. This ideological-folkloric synthesis became a defining feature of «Doina», ensuring the fusion between national specificity and socialist values.

A landmark moment in the choir's development was its participation in the Decades of Art and Literature of the Moldavian SSR in 1950 and especially in 1960, events which yielded wide recognition. The extensive preparation of concert programmes and the positive reception in Union-level press attested to the ensemble's maturity and its integration into the Soviet academic choral scene. A direct consequence of this success was the awarding of the honorary title «Merited Chapel of the Moldavian SSR» by decree of the Presidium of the Supreme Soviet on 11 August 1960, in recognition of its outstanding contribution to the development and promotion of choral culture (Blîndu, 2023, p.112).

The analysis of public and critical reception reveals two complementary dimensions: an affective one, manifested in the enthusiastic reaction and emotional loyalty of audiences, and a professional one, reflected in detailed reviews published in Soviet journals such as *Sovetskaia muzyka*, *Muzîkalnaia jizni*, or *Sovetskaia Moldavia*. Critics praised the ensemble's intonational precision, homogeneity, and expressive interpretation, while highlighting the artistic authority of conductors such as Moisei Kononenko, Vladimir Minin, and Veronica Garștea. Eyewitness accounts frequently

describe prolonged applause, requests for encores, and collective emotional responses, confirming the powerful social impact of the ensemble's performances (Blîndu, 2023, p. 67).

The contribution of concert activity to the formation of the ensemble's artistic identity is evident in the crystallization of a distinct interpretative style, based on principles such as clarity of intonation, dynamic balance, expressive nuance, and rigorous structural articulation. Tours functioned as an «itinerant laboratory», enabling the ensemble to test various programme formats and adapt its musical discourse to diverse audiences and cultural contexts. This constant adaptability fostered the stylistic maturation of «Doina», transforming it into a benchmark institution capable of navigating between tradition and modernity.

In conclusion, the concert activity of the «Doina» Choral Chapel between 1945 and 1975 operated as a strategic mechanism for promoting national choral art and simultaneously as a catalyst for affirming Moldovan musical identity within Soviet cultural policy. The analysis of tour typology, repertoire, reception, and social impact demonstrates that artistic touring was not merely a form of musical dissemination but a genuine act of cultural communication and symbolic representation. The present study provides an integrated perspective on how concert practice contributed to the institutionalization of a professional choral tradition and to the establishment of «Doina» as a landmark of national musical heritage.

LITERATURE

1. Blîndu, N. (2023). Decada artei şi literaturii RSSM la Moscova în anul 1960: succesul Capelei Corale Doina. În *Cultura şi arta: cercetare, valorificare, promovare. 9 decembrie 2022, Chişinău* (pp. 107-113).
2. Blîndu, N. (2023). Activitatea Capelei Corale «Doina» în anii 1963-1975 în baza materialelor de arhivă din depozitele speciale ale Republicii Moldova. În *Volumul Conferinţei şcolilor doctorale a Universităţii Naţionale de Arte «George Enescu», 2-3 noiembrie 2023*.
3. Blîndu, N. (2023). Veronica Garştea: începutul carierei artistice în Capela Corală Doina. În *Învăţământul artistic – dimensiuni culturale* (pp. 69-75). Chişinău: Notograf Prim.

4. Blîndu, N. (2024). Specificul politicii de repertoriu a Capelei Corale Doina în anii 1963-1975. *Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică*, 2(47), p. 32-38.
5. Blîndu, N. (2025). Moisei Kononenko – un dirijor necunoscut: prima publicare a datelor personale despre dirijorul Capelei Corale *Doina* anilor 1949–1957. În *Cultura şi arta: cercetare, valorificare, promovare: Conferinţa ştiinţifică naţională a doctoranzilor şi conducătorilor de doctorat, 6 decembrie 2024*. Chișinău: AMTAP.
6. URSU, V. (2013). *Politica culturală în RSS Moldovenească 1944-1956*. Chișinău: Pontos, 288 p.

UDK 784.1:78.072

Larisa Balaban,
Doctor of in Art Study (Musicology),
Associate University Professor,
Deputy Dean for Research and Creative Activities
of the Faculty of Musical Arts,
Director of the Research Center of National Musical Culture
(Compositional Creativity and Folklore),
Academy of Music, Theatre and Fine Arts
of the Republic of Moldova, Chisinau

MUSICAL CULTURAL HERITAGE OF THE ACADEMIC CHORAL CHAPEL *DOINA*: RESEARCH AND DIGITIZATION

One of the current problems of contemporaneity resides in conservation, popularization, research and assurance of the free access to the cultural and artistic patrimony, within a broad process of its identification and scientific, methodological and informational foundation. The specialists are actively involved in solving the problems of safeguarding national cultural and artistic values.

The relevance of the research topic is determined by the role of academic choral capellas in preserving musical heritage and by the need to systematize and make materials accessible for researchers, performers, and a broad audience. Choral ensembles act as custodians of canons (repertory canonicity; canons of performance practice: principles of vocal technique, interpretation of stylistic norms followed by students and capella artists; cultural-practice canons: fundamental approaches to public programs, educational projects, audience engagement, etc.), archives, and unique academic practices, including rare manuscripts, church scores, and oral teaching methods.

The Academy of Music, Theatre and Fine Arts of the Republic of Moldova is one of the most authoritative educational institutions of the Republic of Moldova, which has made a significant contribution to the preservation and development of the country's musical heritage. It possesses the foundation, methodology, and competencies that

enable it to undertake the task in full and across its diverse sub-tasks, playing an active role in ensuring access to information and new knowledge about national culture and music, as well as about the national choral-artistic musical heritage, contributing to the assessment of the current real situation in this field. Researchers at the Academy's scientific center have created a theoretical-scientific, informational, and practical platform that contributes to the valorization and interpretation of the national musical-artistic heritage, becoming an essential instrument for protecting and promoting the national musical-cultural-artistic treasure.

Earlier, by the researchers of the scientific center, in the projects *Annotated Registry of Musical Creations from the Republic of Moldova* (2011–2014), *Musical Heritage from the Republic of Moldova (folklore and compositional creation): updating, systematization, digitization* (2015–2019) (Balaban, Bunea, 2019, p. 88–91), and *Valorization and Conservation through Digitization of the Collections of Academic and Traditional Music from the Republic of Moldova* (2021–2023) (Balaban, Bunea, 2023, p. 7–15), funds and both public and private musical collections were valorized. Under the project *Valorization and Conservation through Digitization of the Collections of Academic and Traditional Music of the Republic of Moldova* (project code: 21.70105.30ȘD), some items from the academic musical heritage were digitized, namely the collections of symphonic music. Work on the earlier projects confirmed the need for massive digitization, which would enable the use of multimedia tools that provide various types of information (text, audio, video, etc.) for scientific research, study processes, and artistic activities.

Objective of the communication is to discuss the essential aspects of the project *Academic Choral Chapel «Doina» on a Century of Activity (research and digitization of historical materials and choral works by composers from the Republic of Moldova included in the Chapel's repertoire)*. The project with, conducted by Dr. L. Balaban, is a project that was designated the winner in the national competition *Stimulating excellence of scientific research 2025–2026*, approved by the National Agency for Research and Development (ANCD) Council, code 25.80012.0807.36SE. Within the framework of the project, it is envisaged the digital processing of materials

belonging to one of the important fields of national music – choral compositions. Vocal and choral art is an integral part of the country's cultural heritage, having lasting cultural and historical significance. The formation of Moldovan professional music at its beginnings followed the path of development of vocal and choral culture. Choral interpretation is one of the main branches of musical art in the Republic of Moldova. Its development is fully reflected in the history of the main representative of the national choral art – the *Doina* Academic Chapel Choir being the most famous and long-lived choral group in the Republic of Moldova. The choir has a vast repertoire, which includes works from the universal choral repertoire, original works by composers from the Republic of Moldova and Moldovan folk songs. Due to this vocal collective, the premieres of many genres in the national musical literature have taken place.

Meanwhile, numerous original sources (manuscripts, recordings and other multimedia materials, etc.) contained in the musical archives of the RM remain largely unknown to the scientific, artistic and interested public. The fire that happened in 2020 at National Philharmonic by having destroyed quite full musical library demonstrated a real danger of loss of musical collections of musical manuscripts. The aim of the project is to research and digitize an important layer of the national choral musical heritage – historical materials related to the activity of the *Doina* Academic Choir Chapel of the *Serghei Lunchevici* National Philharmonic, as well as collections of academic and traditional music (choral works by Moldovan composers) from the Chapel's repertoire. It will contribute to preservation, valorization and scientific and practical interpretation of these materials.

The project, which is a first in fundamental and applicative research in the Republic of Moldova, represents a synthesis of investigations in the fields of academic and traditional music, ensuring access to the information and accumulation of new knowledge about national music and folklore heritage, contributing to the assessment of the real current situation in the musical and artistic field of the Republic of Moldova.

Multimedia support will enable the preservation, valorization, and dissemination of the unique values of academic music (the choral

works by composers from Moldova) and of the catalog of folklore-inspired compositions by Moldovan composers, included in the repertoire of the *Doina* Academic Choral Chapel.

The implementation of the project will make a substantial contribution to the accumulation of new knowledge in the field. The project results will ensure the quality of the documentation process and the analytical processing of musical works, contributing to the production of rigorous scientific studies in the field of musicology in Moldova.

LITERATURE

1. Balaban, L., & Bunea, D. (2019). Desfăşurarea proiectului Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor şi creaţie componistică) în contemporaneitate (a. 2015–18, 2019). *Patrimoniul muzical din Republica Moldova* (folclor şi creaţie componistică) (Вип. 5, с. 88–91). «VALINEX» SRL.
2. Balaban, L., & Bunea, D. (2023). Proiectul științific Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova (2021–2023). *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* (с. 7–15). «VALINEX» SRL.

УДК 373.5.091.33-028.26:78

Аліна Чечул,
здобувачка другого (магістерського) рівня спеціальності
«Середня освіта (Музичне мистецтво)»
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Ярина Вишпінська,
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ВИКОРИСТАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТА ІНТЕРАКТИВНИХ ЗАСОБІВ У ВПРОВАДЖЕНІ МУЗИЧНО-КРАЄЗНАВЧОГО МАТЕРІАЛУ НА ЗАНЯТТЯХ З «МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА»

Використання мультимедійних та інтерактивних засобів на заняттях предмету «Музичне мистецтво» стало важливим етапом у модернізації навчального процесу. Вони відкривають нові можливості для візуалізації, слухового сприйняття та інтерактивної участі учнів у музичній діяльності. Мультимедійні технології дозволяють здійснити більш ефективне навчання, яке охоплює різні канали сприйняття – аудіальний, візуальний і кинестетичний. Завдяки цьому учні мають можливість активніше взаємодіяти з навчальним матеріалом, а також вивчати музичні твори та традиції в контексті культурної спадщини свого регіону. Однією з основних переваг мультимедійних засобів є їх здатність інтегрувати різноманітні медіаформи на одному уроці. Наприклад, у ході заняття можна поєднувати відео, аудіо, тексти, анімацію та інтерактивні елементи. Це дозволяє представити музичний твір або культурну подію не тільки через його звуковий образ, але й через візуальне відображення (фотографії, відео фрагменти концертів, документальних фільмів про композиторів чи музичні інструменти), що сприяє глибшому розумінню предмету (Ракітянська, 2016, с. 137).

Мультимедійні презентації, які включають у себе відеофрагменти, відображають не тільки історичні та культурні особливості музичних традицій, але й дозволяють учням спостерігати за процесом виконання музичних творів. Це особливо корисно, коли мова йде про складні музичні техніки або інструменти, які можуть бути важко сприйняті тільки через слуховий досвід. Наприклад, вивчення буковинських народних інструментів стає більш зрозумілим, коли учні бачать процес їх використання на відео.

Інтерактивні технології відкривають нові горизонти для активного залучення учнів до навчання. Завдяки інтерактивним дошкам та планшетам, учні можуть безпосередньо взаємодіяти з навчальним контентом. Наприклад, за допомогою програм для музичного аналізу вони можуть аналізувати музичні твори, порівнювати різні стилі виконання або навіть створювати власні варіації мелодій, змінюючи темп, тональність чи інструментальне оформлення.

Мультимедійні засоби значно підвищують рівень мотивації учнів до навчання. Вони сприяють розвитку інтересу до предмету, оскільки пропонують нові форми взаємодії, де кожен учень може проявити свою творчу індивідуальність. Використання музичних відео та записів концертів дозволяє створювати атмосферу «живого» уроку, що надає учням більше відчуття причетності до музичної культури (Гаврілова, 2014, с. 127). Збагачення слухового досвіду та музично-культурної обізнаності дітей сприяє формуванню їхньої свободи у виборі стилів та творчій інтерпретації. Чим ширше коло культурних інтересів і різноманітнішими є захоплення учнів, тим вищою стає їхня здатність до сприйняття змін, адаптації та вдосконалення власних музичних уподобань (Вишпінська, 2022, с. 75).

Використання інтерактивних методів також стимулює розвиток критичного мислення та самостійності у навчанні. Учні можуть самостійно знаходити потрібну інформацію, порівнювати різні джерела та оцінювати їх. Наприклад, за допомогою інтерактивних карт або баз даних вони можуть досліджувати музичні традиції різних етнічних груп, порівнювати їх з власним досвідом і висловлювати свою думку з приводу спільних рис та відмінностей. Мультимедійні технології також допомагають у вивченні музичних традицій регіону. Наприклад, інтерактивні карти Чернівців або Буковини можуть бути використані для позначення географічних локацій, де виникли певні музичні жанри або стилі, що допомагає учням ві-

зуалізувати зв'язок між територією та музичною спадщиною. Це сприяє кращому розумінню того, як культурні процеси відбувалися в певних регіонах (Джафарова, 2019, с. 43).

Особливу увагу в сучасній методиці викладання предмету «Музичне мистецтво» приділяють саме музично-краєзнавчому компоненту. Як підкреслює Я. Вишпінська, залучення місцевого музичного матеріалу (народних пісень, зразків інструментальної культури, творчості регіональних композиторів) формує в учнів не лише знання з музичного мистецтва, а й сприяє вихованню почуття належності до рідної культури та усвідомлення власної ідентичності (Вишпінська, 2021, с. 89). У цьому контексті мультимедійні технології стають важливим інструментом: за допомогою інтерактивних карт, презентацій та відеоматеріалів учні можуть простежити розвиток музичних традицій у своєму регіоні, що підсилює їх емоційну залученість до навчального процесу.

Дослідження здійснене В. Богданюком також підтверджує, що впровадження регіонального компоненту в уроки музики активізує пізнавальну діяльність школярів. Використання мультимедіа дозволяє не тільки слухати та виконувати пісні рідного краю, а й інтерактивно аналізувати їх у порівнянні з іншими культурними зразками (Богданюк, 2020, с. 190). Таким чином, поєднання мультимедійних засобів із краєзнавчим підходом створює цілісне освітнє середовище, де учні засвоюють музичний матеріал не відірвано, а в культурному контексті рідного регіону.

Ще однією важливою перевагою є можливість створення музичних презентацій або відеоуроків за допомогою інтерактивних програм. Учні можуть створювати власні проєкти, де поєднують текстову інформацію, відео та звукові фрагменти, що допомагає їм краще усвідомити навчальний матеріал. Наприклад, створення проєкту «Музичні традиції Буковини» дає змогу учням не тільки вивчити матеріал, а й презентувати його в оригінальний спосіб (Мокрогуз, Бондаренко, Осипенко (2021)). Інтерактивні завдання і тестування через цифрові платформи також дозволяють вчителю оцінювати рівень засвоєння знань учнями. Можна створювати вікторини, де учні, використовуючи планшети чи комп'ютери, відповідають на питання про музичні твори, композиторів або культурні традиції свого регіону. Такий підхід дозволяє швидко і ефективно

перевіряти знання та надає учням можливість самостійно оцінювати свої досягнення.

Мультимедійні та інтерактивні засоби допомагають робити навчальний процес більш інклюзивним. Наприклад, за допомогою субтитрів, спеціальних додатків або програм для осіб з порушеннями слуху, можна адаптувати матеріали для учнів з особливими потребами. Це сприяє створенню рівних можливостей для всіх учнів у класі. Інтерактивність також має велике значення для розвитку соціальних навичок учнів. Використання групових проєктів, де учні працюють разом над створенням мультимедійних матеріалів, сприяє розвитку колективної роботи, комунікації, розв'язання конфліктів і креативності. Це створює позитивну атмосферу на заняттях і сприяє розвитку навичок взаємодії в групі (Бутенко, Шевченко (2012)).

Однак важливо пам'ятати, що використання мультимедійних засобів повинно бути органічно вписане в навчальний процес і не знецінювати традиційні методи навчання. Вони мають бути доповненням до класичних методів, щоб забезпечити гармонійний розвиток учнів і не відволікати їх від основної мети уроку. Тому вчитель повинен бути вмотивованим, щоб знаходити правильний баланс між використанням технологій і традиційними методами.

Отже, мультимедійні та інтерактивні засоби є важливим елементом сучасної освіти, що дозволяє значно розширити можливості навчання, зберігаючи при цьому високий рівень залученості учнів до процесу пізнання. Вони допомагають створювати більш динамічне, цікаве й ефективне навчальне середовище, яке є важливим чинником у впровадженні краєзнавства та музичної освіти на заняттях музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богданюк, В. (2020). Регіональний компонент на уроках музики в школі. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент*, (15), 187–202.
2. Бутенко, В., & Шевченко, Ю. (2013). *Музична педагогіка.* Гринь Д. С.
3. Вишпінська, Я. М. (2021). Музично-краєзнавчий компонент у формуванні музичної культури школярів. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені В. Винниченка. Серія: Педагогічні науки*, (157), 87–92.

4. Вишпінська, Я. М. (2022). Музично-культурна комунікація як засіб формування міжкультурної компетентності майбутнього музиканта-педагога. *Наукові записки Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені В. Винниченка. Серія: Педагогічні науки*, (199), 72–78.
5. Гаврілова, Л. Г. (2014). *Мультимедійні технології в мистецькій освіті: навчально-методичний посібник для студентів педагогічних вишів*. Вид-во Б. І. Маторіна.
6. Джафарова, О. С. (2019). Створення мультфільмів майбутніми вчителями початкової школи як аспект підготовки до художнього навчання молодших школярів. *Мистецтво та освіта*, (3(93)), 42–49.
7. Мокрогуз, І., Бондаренко, В., & Осипенко, Я. (2021). Народно-інструментальне мистецтво Буковини: історія та традиції. *Молодий вчений*, (5(93)), 271–274.
8. Ракітянська, Л. М. (2016). Першочерговість завдань музичної освіти учнів початкової школи. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*, (2(53)), 134–138.

УДК 37.02:78.01

Анна Петращук,
завідувачка відділу фортепіано
КБУ «Музична школа №4 м. Чернівців»,
концертмейстерка кафедри музики
Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича
(Чернівці, Україна)

СЕГМЕНТ ЕВОЛЮЦІЙНОГО РОЗВИТКУ ВІД УЧНЯ ДМШ ДО ПРОФЕСІЙНОГО МУЗИКАНТА-ВИКОНАВЦЯ З ОГЛЯДУ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ-ФЕНОМЕНІВ У ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОМУ АСПЕКТІ

У сучасному науково-освітньому дискурсі питання становлення професійної ідентичності музиканта-виконавця набуває особливої актуальності в умовах глобальної трансформації системи мистецької освіти. Професійна підготовка в сфері музичного мистецтва передбачає складний багаторівневий процес, що охоплює поетапний перехід від елементарного засвоєння нотної грамоти до глибокої художньо-віртуозної рефлексії та свідомого формування власного виконавського стилю. Зміст «музичної освіти» розглядається «як процес та результат засвоєння учнями системи музичних знань, вмінь та навичок, формування на їхній основі естетичного світогляду, гуманістичних якостей особистості, розвиток музичних здібностей і творчого потенціалу» (Шульгіна, 2005, с. 6).

Умовно, шлях становлення піаніста як виконавця можна сегментувати на три основні етапи:

- початковий (навчання в дитячій музичній школі): освоєння нотної грамоти, формування базових навичок, розвиток технічної координації, музичного слуху, якості звуковидобування, тощо. Поглиблене ознайомлення із адаптованими зразками фортепіанної класики;

- фаховий передвищий (навчання в мистецькому ліцеї або коледжі): розвиток стилістичного мислення, розширення репертуару, активне вивчення та сценічне виконання творів композиторів-феноменів середньої складності;
- фаховий вищий (навчання в музичній академії, університеті): глибоке осмислення змісту твору, робота з творами різних жанрів та епох, збагачення репертуару композиціями концертного характеру, опанування складних циклічних творів, визначення та демонстрація власної виконавської концепції.

Важливо зауважити, що початкове навчання закладає фундамент не лише базової професійної соціалізації й технічних навичок, а й художнього мислення, самодисципліни, виконавської компетентності, охоплюючи комплексну взаємодію когнітивних, емоційно-естетичних та соціокультурних чинників.

На наступних етапах, у системі фахової мистецької освіти відбувається цілеспрямоване формування професійного музиканта, поступова інтеграція у музичне середовище та філігранна робота над розвитком виконавської майстерності. Український музикознавець М. Давидов у своїй праці поняття «виконавської майстерності» трактує як вищий рівень професійних досягнень особистості, єдність практичного досвіду з особистісними якостями інтерпретатора: «Музична майстерність виконавця – це властивість особистості, яка сформована в процесі професійної підготовки та виконавської діяльності і проявляється в ній як вищий рівень засвоєних вмінь, гнучких навичок та інтерпретаторської творчості». У даному визначенні увага акцентується на те, що важливим аспектом є свобода творчості в єдності із досягненням естетичного задоволення: «Виконавська майстерність – це вільне володіння інструментом і собою, що забезпечує інтонаційно-смислове, інтерпретоване, одухотворене, емоційно яскраве, співтворче втілення музичного твору в реальному звучанні» (Давидов, 1998, с. 37–38).

Систематизація основних етапів професійного становлення вимагає міждисциплінарного підходу, синтезуючи педагогіку мистецтва, психологію музичної діяльності, виконавські практики. Важливу роль в процесі розвитку піаніста-виконавця відіграє ознайомлення та поглиблена робота над творами компози-

торів-феноменів різних стилів та епох, що одночасно були блискучими музикантами та новаторами в царині фортепіанного мистецтва. Їхні твори стають важливими етапами та орієнтирами на шляху до кваліфікованої реалізації піаніста.

Слід зазначити, що велика кількість композиторів-феноменів через складність та багатоідейність активно стимулюють ключові процеси поступового розвитку свідомого виконавського мислення, художньої уяви та внутрішньої саморефлексії музиканта. Саме в цьому й полягає основна функція композиторів-творців – створювати мисленнєву напругу, що вимагає від виконавця вийти за межі технічного володіння інструментом та спрямувати увагу на філософський, інтелектуально-зрілий рівень виконавства. Такі композитори, як Й. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, К. Черні, Ф. Шопен, Ф. Ліст, К. Дебюссі, М. Лисенко, М. Скорик та безліч інших – це, так звані, наставники виконавця, через творчу спадщину яких здійснюється перехід від чіткого репродуктивного мислення до глибокої творчої самосвідомості. До прикладу, робота над творами епохи бароко сприяє всебічному розвитку структурного, логічного та поліфонічного мислення. Музика Й. С. Баха супроводжує учнів-піаністів протягом усього навчального процесу, а професійних виконавців – протягом усього життя.

Вплив творчої спадщини віденських класиків є не менш вагомим, адже становить один із центральних етапів в професійному зростанні піаністів-виконавців. Особливості епохи класицизму синтезують культ розуму, логіки, структури та балансу. Фортепіанні твори даної доби в навчальному процесі відіграють ключову методичну, формотворчу та стилістичну функцію. Якісне опанування та вдала інтерпретація творів віденських класиків є фундаментом академічного музичного виховання та займає особливу позицію в системі музичної освіти піаніста.

Всім відомо, що до епохи романтизму виконавець здебільшого вважався інтерпретатором задуму композитора, а з появою романтичної ідеології та поняття програмності як музичної концепції, музикант дає першість відчуттям над раціоналізмом, внутрішній свободі, особистій інтерпретації. Музика романтиків дуже часто торкається екзистенційних тем – любові, сенсу життя,

боротьби, краси, природи, що дає можливість і юним і досвідченим музикантам по-своєму проживати через музичний твір цілий спектр емоцій, формувати власний духовний світ, розвивати образне мислення. Для учнів твори даної епохи потребують поглибленого вивчення, адже композитори-романтики ускладнюють фортепіанну техніку, збагачують фактуру складними пасажами, швидкими аплікатурними змінами, поліфонічними текстурами, спрямовують увагу на розвиток дотикової техніки, на делікатне rubato, на темброве забарвлення та на ефект – часом мінімальної й інтуїтивної, а часом – густої педалізації.

Також одним із ключових значень у формуванні виконавської майстерності має жанр етюду, що систематизував та розвинув Карл Черні. Музичну мову композитора поєднує чітка логіка та дисципліна епохи класицизму із виразністю та художньою витонченістю стилю романтизму. Черні створив цілу педагогічну систему, яка залишається актуальною як для учнів музичних шкіл, так і для професійних піаністів-виконавців на всіх етапах розвитку.

Епоху імпресіонізму часто вважають складною для дитячого музикування, адже в музичній мові композиторів-імпресіоністів переважає використання дисонансів, модальних ладів, паралельних акордів, спостерігається відмова від чіткої тональної системи і відчувається ритмічна свобода, вільна структура й агогічно-плинні коливання.

Варто наголосити, що абсолютно всі епохи та жанри музичного мистецтва є невід'ємною та вкрай важливою складовою цілісної системи музичної освіти, що забезпечує поетапний, всебічний розвиток музичних компетентностей у дітей. Проте в умовах сьогодення виконання творів українських композиторів є чи не найважливішим для кожного музиканта-українця, адже музична мова композиторів нашої держави є унікальним явищем, в якому поєднуються національні традиції, широколінійна мелодика, елементи українського фольклору та філософії звучання. Творча спадщина українських композиторів охоплює всі етапи розвитку української нації й користується неабияким попитом в концертному музикуванні, залишаючись потужною частиною світового музичного контексту.

Підсумовуючи, зауважимо, що музична освіта є довготривалим, багаторівневим та системним процесом. Освітня траєкторія формування музиканта включає низку послідовних етапів – від початкового до фахового рівня, – кожен з яких сприяє якісному розвитку музиканта як мистецької особистості. Важливо усвідомлювати, що досягнення високого рівня професіоналізму можливе лише за умови комплексної роботи: над вдосконаленням техніки та інтерпретаційних вмінь, осягненням різноманітного жанрово-стильового репертуару, опануванням тонкощів індивідуального письма композиторів-феноменів різних епох, формуванням власної манери виконання. І лише в синергії знань, вмінь, досвіду, натхнення та щоденної кропіткої праці музикант стає митцем-виконавцем, що здатен «говорити» через мелодію глибше й переконливіше і творити зміст в кожному співзвуччі, в кожній інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Давидов, М. А. (1998). Художня майстерність як синтез виражальних, технічних і артистичних засобів. *Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва* (с. 37–38). НМАУ ім. П. І. Чайковського. С. 37-38.
2. Кашкадамова, Н. (2014). *Виконавська інтерпретація у фортепіанному мистецтві ХХ століття*. КІНПАТРІ. 344 с.
3. Олексюк, О. (2006). *Музична педагогіка*. 123 с.
4. Падалка, Г. М. (2008). Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Освіта України. 274 с.
5. Шульгіна, В. Д. (2005). *Українська музична педагогіка*. ДАКККіМ. 271 с.

УДК 784.9:373

Аріана Григореску,
здобувачка 2 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)» Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Іван Дерда,
професор кафедри музики факультету педагогіки, психології та соціальної роботи Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)

ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ УЧНІВ ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ СУЧАСНОЇ ШКІЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Вокально-виконавська діяльність є одним із ключових аспектів сучасної шкільної музичної освіти. Вона не лише сприяє розвитку музичних здібностей учнів, а й формує їхню особистість, естетичний смак, комунікативні навички та емоційний інтелект. На відміну від простого прослуховування музики, спів сприяє тренуванню мелодичного, гармонійного та тембрового слуху, адже учні вчаться розрізняти висоту, тривалість, гучність звуків, та чисто інтонувати, також перетворюючи їх з пасивних слухачів на активних учасників творчого процесу. Це дозволяє глибше зрозуміти музику, її структуру, виразні засоби та емоційне наповнення.

Груповий спів, чи то хор, чи ансамбль, вимагає злагодженості, вміння слухати інших та співпрацювати, що формує почуття колективізму та відповідальності. Знайомство з різними жанрами та стилями музики, виконання творів класичних та сучасних композиторів – формує естетичний смак та розширює кругозір учнів, сприяючи естетичному вихованню.

Мотивація є рушійною силою будь-якої діяльності. У контексті вокалу вона може бути внутрішньою, такою як зацікав-

леність, коли учень співає, бо йому це подобається, він отримує задоволення від процесу та результату, або ж самоствердження, що є бажанням досягти успіху, перевершити себе, показати свої здібності, а також творчою самореалізацією, прагненням виразити свій внутрішній світ через спів. Зовнішня мотивація включає визнання та схвалення з боку вчителя, батьків, однолітків, нагороду за участь у концертах, конкурсах, отримання оцінок, та соціальну належність, бажання бути частиною колективу, хору чи ансамблю (Рудницька, 2002, с. 200-210).

Емоційна розкутість означає, що учень повинен навчитися вільно виражати емоції, закладені в музиці, що вимагає відсутності психологічних затисків. Спів допомагає дітям краще розуміти та керувати своїми емоціями, а також емоціями, що передаються через музику, сприяючи розвитку емоційного інтелекту. Публічні виступи є стресовим фактором, і досвід, набутий під час вокальної діяльності, допомагає учням вчитися долати страх сцени та тривогу (Безклубенко, 2006, с. 85-95).

Технічні навички є фундаментом, на якому будується вся вокально-виконавська діяльність. Вони включають дихання, адже правильне дихання є основою вокалу, це діафрагмально-реберне дихання, що забезпечує стабільну опору звуку. Звукоутворення – це вміння формувати чистий, дзвінкий звук, що відповідає характеру твору. Артикуляція – чітка вимова голосних та приголосних звуків. Інтонація – чисте виконання мелодії без фальші. Педагогічний вплив тут полягає в застосуванні спеціальних вправ, таких як розспівування, які поступово розвивають технічні навички. Важливо пояснювати учням, як працює їхній голосовий апарат, і формувати усвідомлений підхід до співу (Хорошко, 2009, с. 110-120).

Вокально-виконавська діяльність – це не просто спів, а творчий процес, у якому учень стає співавтором музичного твору, вкладаючи в нього власні почуття та розуміння. Коли учень упевнено володіє своїм голосом і технікою, отримує задоволення від виконання завдяки внутрішній мотивації та вміє передати емоційну глибину твору, він досягає найвищого рівня вокального мистецтва (Алієв, 2000, с. 130-145).

Українська вокальна культура є невичерпним джерелом, що поєднує в собі багатовікові традиції, глибоку духовність та унікальні музичні особливості, тому її інтеграція в шкільну музичну освіту має кілька важливих аспектів. Вона сприяє формуванню національної ідентичності, адже знайомство та виконання українських народних пісень, колядок, щедрівок, дум, стрілецьких пісень та творів українських композиторів виховує в учнів любов до рідної культури, гордість за свою історію та приналежність до українського народу, допомагаючи усвідомити себе частиною великої культурної спадщини. Українська вокальна музика вражає своєю мелодійністю, гармонійністю та поетичністю, а знайомство з різноманіттям жанрів – від ліричних колискових до героїчних історичних пісень – розширює музичний світогляд учнів, навчає розуміти красу і виразність слова та мелодії, закладених у цих творах (Грица, 2009, с. 112-145).

Опанування унікальних виконавських традицій є ще одним аспектом, адже українська народна пісня має свої особливості інтонування, гармонізації, зокрема елементи поліфонії в гуртовому співі, що відрізняються від інших культур, і навчання цих елементів сприяє розвитку тонкого музичного слуху та виконавської майстерності. Зрештою, залучаючи учнів до виконання українських пісень, вчитель музики робить неоціненний внесок у збереження та передачу цієї багатої спадщини наступним поколінням, перетворюючи дітей на її активних носіїв **(**Щолокова, 2012, с. 110-115).

Вчитель музики як наставник, виступає психологом, створюючи сприятливу атмосферу довіри, допомагаючи учням долати сором’язливість, страх сцени, розвиваючи впевненість у собі, адже він розуміє індивідуальні психологічні особливості кожної дитини. Він також є організатором, керуючи хором, ансамблем, організовуючи виступи, конкурси, позакласні заходи, мотивуючи учнів до активної участі. Як педагог, він формує вокальні навички, розвиває музичний слух, ритм, музичну пам’ять, застосовуючи сучасні педагогічні методики. Як художник, вчитель є виконавцем, власним прикладом показуючи, як можна передати красу і виразність музики, демонструючи емоційність та артистизм. Він також творець, підбираючи репертуар, адап-

туючи його до можливостей учнів, створюючи аранжування, працюючи над інтерпретацією творів, перетворюючи кожен урок на акт мистецтва. Як естетик, він формує у дітей естетичний смак, вчить розуміти красу музики, допомагає розкрити її зміст і емоційне наповнення. Як носій духовної спадщини, він є провідником до культури, знайомлячи учнів з шедеврами світової та української музичної культури, розкриваючи їхній історичний та культурний контекст. Він вихователь цінностей, через музику передає моральні та етичні цінності, виховує патріотизм, любов до рідного краю, повагу до традицій. І, найважливіше, він зберігач традицій, той міст, що поєднує минуле з сьогоденням, забезпечуючи передачу культурної та духовної спадщини майбутнім поколінням **(**Сюта, 2004, с. 160-175).

Сприятлива психологічна атмосфера передбачає відсутність страху помилитися, атмосферу довіри та взаємоповаги між вчителем та учнями, а також між самими учнями. Це реалізується через заохочення до експериментів зі звуком, використання ігрових форм навчання, індивідуальну підтримку кожного учня та позитивну оцінку зусиль, а не лише результату.

Організація можливостей для публічних виступів означає систематичну участь у шкільних концертах, святах, конкурсах, що є стимулом для розвитку та самореалізації. Це включає проведення класних годин музики, шкільних концертів, фестивалів, вокальних конкурсів, де кожен учень має можливість виступити перед аудиторією.

Ефективні методи та сучасні засоби є ключовими для досягнення поставлених цілей. Серед методів виділяють наочні, що включають показ правильного виконання вчителем, чистого звуку, артикуляції та дихання, ілюстрації з відеозаписів виступів професійних співаків або фольклорних ансамблів, а також схеми та таблиці для візуалізації дихання та артикуляційного апарату. Словесні методи охоплюють пояснення вокальних термінів, правил дихання, звукоутворення, бесіди для обговорення змісту пісень, їх емоційного наповнення та історії створення, а також інструктаж з чіткими вказівками щодо виконання вправ і роботи над текстом. Практичні методи включають вокальні вправи, такі як розспівування, вправи на дихання, звукоутворення, артикуля-

цію, інтонацію, метод «ланцюжка» для послідовного виконання фраз різними учнями, ігровий метод з музично-дидактичними іграми, що розвивають слух, ритм, музичну пам'ять, а також метод імпровізації, який передбачає створення власних мелодій до віршів та імпровізацію вокальних партій (Рудницька, 2002, с. 150-165).

Технічні засоби навчання включають музичні інструменти, такі як фортепіано, синтезатор, гітара для акомпанементу та розвитку слуху, аудіо- та відеоапаратуру для записів «мінусів», фонограм, навчальних відео та можливості записувати виконання учнів для аналізу, а також мультимедійні засоби, зокрема інтерактивні дошки та проєктори для демонстрації текстів, нот, відеоматеріалів. Дидактичні матеріали включають нотні видання, збірники пісень і розспівок, ноти творів українських композиторів та народних пісень, тексти пісень у вигляді роздруківок для кращого засвоєння, а також аудіо- і відеозаписи (Хорошко, 2009, с. 110-120).

Застосування вищезазначених умов, методів та засобів комплексно впливає на розвиток учнів. Музична компетентність формується через систематичне опанування вокальних навичок, розширення знань про музику, її історію та теорію, розвиток музичного слуху, ритму та пам'яті. Учні вчаться аналізувати музичні твори, розуміти їхню структуру та виразні засоби. Естетична чутливість розвивається через занурення у світ музичного мистецтва, знайомство з високохудожніми творами, особливо української вокальної культури. Учні вчаться відчувати емоційну глибину музики та формувати власний естетичний смак. Творча ініціатива стимулюється через заохочення до самостійної інтерпретації творів, участь у творчих проєктах, таких як створення аранжувань або написання власних пісень, імпровізації та пошуку нестандартних рішень, при цьому важлива можливість вільно висловлювати свої музичні ідеї (Логінова, 2010, с. 170-185).

Підсумовуючи вищезазначене, можна стверджувати, що ефективна організація вокально-виконавської діяльності учнів у сучасній школі вимагає системного підходу, що базується на створенні сприятливих педагогічних умов, застосуванні різноманітних методів та засобів. Такий підхід не тільки формує готовність учнів до співу, але й комплексно розвиває їхню музичну

компетентність, естетичну чутливість та творчу ініціативу, що є ключовим для розвитку особистості в сучасному світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алієв, Ю. Б. (2000). *Методика музичного виховання школярів.* Либідь.
2. Безклубенко, С. Д. (2006). *Естетика: теорія, історія, сучасність*. Слово. 320 с.
3. Грица, С. Й. (2009). *Українська фольклористика*. Основа.
4. Логінова, Л. А. (2010). *Теорія і методика музичного виховання.* НДУ ім. М. Гоголя. 203 с.
5. Рудницька, О. П. (2002). *Педагогіка: загальна та мистецька*. Вища школа. 270 с.
6. Сюта, Б. О. (2004). *Теорія та методика музичного виховання*. Аграрна освіта.
7. Хорошко, Н. Г. (2009). *Музична педагогіка*. КНУКіМ.
8. Щолокова, О. П. (2012). *Музична культура України: навчальний посібник*. Знання.

УДК 371.124:78

Вадим Лісовий,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

РОЛЬ І ФУНКЦІЇ ДОСЛІДНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ У ПРОФЕСІЙНОМУ РОЗВИТКУ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасна українська школа потребує вчителя-дослідника, психолога й технолога, здатного активно здійснювати науково-методичну, пошукову, експериментальну та інноваційну діяльність, формуючи власний професійний стиль і педагогічний інструментарій. Нині назріла необхідність радикально перебудувати освітню методологію та практику відповідно сучасних вимог до професії педагога, спрямувати її на формування нового типу інтелекту, іншого способу мислення, пристосованого до швидкоплинних економічних, технологічних, соціальних змін та інформаційних реалій навколишнього світу. Тому вища мистецька освіта має бути орієнтована на розвиток інноваційного потенціалу та творчу самореалізацію майбутніх фахівців, на сприяння їх професійному розвитку та формування здатності самостійно розв'язувати завдання професійної діяльності.

Формуванню професійно-суб'єктної позиції майбутнього фахівця сприяє, передусім, *дослідницька діяльність*, яка є основою самостійного мислення, аналізу музичних явищ, створення нових музично-виконавських концепцій. Вона відіграє ключову роль у професійному розвитку майбутніх магістрів музичного мистецтва, виступаючи невід'ємним компонентом їхнього становлення як висококваліфікованих фахівців, здатних до інноваційної та творчої роботи; забезпечує єдність виконавської, педагогічної та наукової складових їхньої підготовки.

Підготовка майбутнього педагога-музиканта, зокрема, магістра музичного мистецтва до дослідницької діяльності має дві базові функції. Першою є, власне, *дослідницька* функція фахівця, яка охоплює здійснення досліджень у своїй галузі, і передбачає ґрунтовний аналіз музичних творів, вивчення історико-теоретичних аспектів музики, розробку нових інтерпретацій та підходів до виконавства чи викладання. Другою є *педагогічна* функція, актуальна для майбутніх вчителів або викладачів. Вона передбачає застосування дослідницького підходу в педагогічній діяльності, що включає організацію освітнього процесу на наукових засадах, використання дослідницьких стратегій для розвитку учнів та студентів, формування у них інтересу до музичного мистецтва.

Також до важливих функцій дослідницької діяльності відносяться: *когнітивна* (розвиток аналітичного і критичного мислення, здатності до рефлексії), *творча* (формування індивідуального стилю діяльності, інтелектуальної свободи, незалежності думки), *комунікативна* (вміння презентувати результати власних досліджень, вести науковий діалог), *професійна* (інтеграція досліджень у власну виконавську та педагогічну діяльність).

Вплив дослідницької діяльності на професійний розвиток магістрів музичного мистецтва є досить багатоаспектним. Це, передусім, поглиблення психолого-педагогічних, музикознавчих знань; формування гуманістичних цінностей та естетичних орієнтацій; розвиток критичного мислення, самостійності у прийнятті професійних рішень. Зазначені фактори зрештою повинні стати визначальними у підвищенні конкурентоспроможності випускників на ринку праці.

Сучасна вища школа дозволяє реалізувати здобувачам освіти дослідницьку творчість у найрізноманітніших *формах і напрямах*. Поряд із традиційними, як-от написання наукових статей, тез доповідей, есе, творчих рефлексій, участь у наукових конференціях, семінарах тощо, набувають актуальності сучасні форми роботи, зокрема, залучення здобувачів освіти до творчих проєктів (як наукових, так і мистецьких), спільна організація експериментальної роботи, проведення аналітичних досліджень (музичних творів, явищ музичної культури), музично-критична

та музично-журналістська діяльність, розробка власних інноваційних методик у галузі музичної освіти.

Водночас, поряд з активізацією та системним упровадженням дослідницьких практик у процес професійної підготовки майбутніх магістрів музичного мистецтва існує низка *проблем*, пов'язаних із неготовністю здобувачів освіти та викладачів вищої школи до сучасного розуміння дослідницької діяльності як необхідної складової роботи сучасного освітянина. Зупинимося на них детальніше.

Перше. *Недостатня кількість україномовного навчально-методичного забезпечення дослідницької підготовки майбутніх фахівців мистецької галузі.* За останні десятиліття сучасний ринок навчальної літератури збагатився значною кількістю посібників з дещо одноманітними назвами, як-от «Основи наукових досліджень», «Методологія наукових досліджень» тощо, в яких на теоретичному рівні досить ґрунтовно висвітлені основні принципи науково-дослідницької роботи. Водночас, бракує розробок практичного спрямування, зокрема, дослідницьких тренінгів, вправ, завдань з елементами проєктування та моделювання дослідницької роботи в реальному часі. Через це дослідницька підготовка залишається дещо відокремленою від контексту повсякденної освітньої та квазіпрофесійної діяльності майбутніх магістрів.

Друге. *Недостатньо сформована культура академічної доброчесності в освітньому середовищі.* На жаль, розуміння академічної доброчесності студентами та викладачами переважно зводиться до суто технічного виявлення академічного плагіату в наукових текстах, та визначення його відсотку. Поза увагою залишаються такі аспекти, як коректність інтерпретації інтелектуальних здобутків інших науковців, повага до чужої, часом, протилежної думки, критичний аналіз різних точок зору на проблему тощо.

Третє. *Застарілі уявлення про наукову комунікацію між учасниками освітнього процесу.* Прояви авторитарного стилю спілкування в системі «здобувач-науковий керівник», недооцінювання, а часом і відсутність партнерських стосунків між учасниками освітнього процесу перешкоджають продуктивному

осягненню студентами основ наукового «ремесла», знижують у них мотивацію до дослідницької роботи, і, зрештою сприяють її внутрішньому знеціненню. Особливо болючою проблемою є низький рівень володіння іноземними мовами здобувачами, а часто і викладачами, який обмежує доступ до багатьох інтелектуальних ресурсів, звужує коло наукового спілкування і фактично відокремлює молодих фахівців від світової наукової спільноти.

Четверте. *Недостатній рівень цифровізації дослідницької підготовки майбутніх фахівців*. Сучасному фахівцю вкрай необхідно оволодіння інтерактивними дослідницьким платформами, вміння працювати з інструментами штучного інтелекту. Цей процес у вищій школі наразі знаходиться «на старті», особливо в галузі музичної педагогіки, тому потребує особливої уваги. Майбутній педагог, озброєний знанням цифрових освітніх та дослідницьких інструментів завжди буде здатний розширювати власні професійні горизонти, і, відповідно – навчатися протягом життя.

З метою розв'язання означених проблем необхідні, на нашу думку, такі *практичні кроки*, як упровадження в освітні програми навчальних дисциплін (як обов'язкових, так і вибіркових), що сприяють формуванню педагога-дослідника, створення цифрових дослідницьких платформ у ЗВО для підтримки студентських ініціатив, цифровізація дослідницької підготовки майбутніх фахівців. Дуже важливою є менторська підтримка з боку викладачів-науковців, мотивація здобувачів до участі у міжнародних наукових проєктах.

Отже, дослідницька діяльність у процесі професійного розвитку магістрів музичного мистецтва є основою для набуття низки компетентностей (аналітичних, критичних, прогностичних), які дозволяють майбутнім фахівцям самостійно вирішувати складні професійні завдання. Вона сприяє формуванню «метазнань» та «метавмінь», що уможливлюють критичну оцінку мистецької та педагогічної дійсності, глибоке розуміння художнього задуму твору та логіко-драматургічного розгортання музичного матеріалу. Самостійна дослідницька діяльність розглядається на сучасному етапі як найвищий ступінь творчості педагога, що веде до вдосконалення освітнього процесу та підвищення рівня професійної майстерності. Дослідницька робота закладає основу

для збагачення музично-педагогічних знань новітніми технологіями та інноваційними методиками, що дозволяє фахівцям адаптуватися до сучасних соціокультурних змін.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрій, Т. (2023). Дослідницька діяльність як чинник реалізації творчих можливостей майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка.* № 30 (3). С. 59-63.
2. Башкір, О. І. (2020). *Методологія науково-педагогічного дослідження та презентація його результатів:* навчально-методичний посібник. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди. 93 с.

УДК 787.61:37.0

Вікторія Міщанчук,
кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри музичного мистецтва та хореографії
Криворізького державного педагогічного університету
(Кривий Ріг, Україна)

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ГІТАРНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

Гітарна освіта в Україні має давні традиції, що сягають XIX століття, коли інструмент набував популярності як у професійному середовищі, так і серед аматорів. Протягом XX століття сформувалася українська академічна гітарна школа, яка поєднала здобутки європейських виконавських традицій із національними культурними особливостями. Завдяки діяльності провідних педагогів і виконавців було створено науково обґрунтовані методики навчання, сформовано репертуар для виконавців різного рівня підготовки, що забезпечило гітарі провідне місце серед струнно-щипкових інструментів у системі мистецької освіти (Коваленко, 2020).

Досліджуючи становлення української гітарної школи О. Кригін зазначає, що вагомий вплив на неї справила діяльність Андреса Сеговії як одного із найвизначніших пропагандистів класичної гітари у світі. Його гастролі в Києві, Одесі та Харкові (1927, 1936 рр.) сприяли зростанню інтересу до інструмента в Україні, стимулювали відкриття класів гітари в навчальних закладах і перегляду методики викладання. Завдяки А. Сеговії гітара знову утвердилася як академічний інструмент. Він популяризував нігтьовий спосіб звуковидобування й активно проводив майстер-класи, які значною мірою вплинули на формування професійної гітарної освіти, сприяли розв'язанню проблемних технологічних питань серед молодих виконавців та розвитку української методичної школи гри на гітарі (Кригін, 2015).

Значну роль у формуванні виконавських і освітніх засад гітарного мистецтва, як зазначає А. Коваленко, відіграли євро-

пейські виконавці, що відвідували Україну з концертами. Водночас важливими осередками його поширення стали гуртки, клуби та спілки гітаристів, які сприяли утвердженню гітари як професійного інструменту (Коваленко, 2020, с. 50).

Сучасний розвиток гітарної освіти в Україні відбувається в умовах глобалізації, цифровізації та складної суспільно-політичної ситуації. Це зумовлює необхідність збереження академічної спадщини й одночасного оновлення методичних підходів, активної інтеграції новітніх технологій, а також підготовки музикантів нового покоління – універсальних, креативних, здатних до міжкультурної взаємодії та самореалізації в різних освітніх і мистецьких контекстах.

Традиційна методика викладання гри на гітарі охоплює індивідуальні заняття, ансамблеве музикування та активну участь у концертах і конкурсах. Такі форми роботи формують не лише інструментально-виконавські навички, а й сприяють накопиченню сценічного досвіду. Значна увага приділяється розвитку музичного мислення, естетичного смаку та культури інтерпретації музичних творів (Сологуб, 2018). Ці аспекти становлять основу класичної гітарної школи, яка протягом десятиліть утримує високу професійну планку й виховує нові покоління музикантів.

Останні десятиліття характеризуються активним впровадженням інновацій у музичну педагогіку. У підготовці гітаристів дедалі частіше використовують цифрові ресурси – електронні нотні архіви, онлайн-платформи, відеоуроки, мобільні застосунки. Це відкриває нові можливості для дистанційного навчання, самоосвіти й обміну досвідом між педагогами та здобувачами освіти з різних регіонів України й світу (Солдатенко, 2024).

Важливу роль у розвитку гітарного мистецтва відіграють професійні асоціації та об’єднання гітаристів, які організовують конкурси, фестивалі, науково-практичні конференції. Їхня діяльність сприяє поширенню сучасного репертуару, обміну методичними напрацюваннями, проведенню майстер-класів і творчих зустрічей, інтегруючи українську гітарну школу в міжнародний культурно-освітній простір.

Зокрема, Асоціація гітаристів Національної всеукраїнської музичної спілки**,** заснована у 2000 році з ініціативи Костянтина

Чечені, стала одним із провідних осередків розвитку гітарного мистецтва. Вже в 2001 році було проведено перший Всеукраїнський фестиваль-конкурс імені Валерія Петренка, який з 2005 року набув міжнародного статусу під назвою «ГітАс» (Чеченя, 2021, с. 167). Діяльність Асоціації згодом поширилася на низку вагомих проєктів: Міжнародну літню гітарну академію у Ворзелі, конкурс композиторів «Компогітар», інтернет-конкурс «Гітарограй» та Відкритий конкурс гітарних майстрів ім. Олега Стефанюка. Важливою складовою діяльності Асоціації є створення бібліотеки гітарної літератури, видання журналу «Гітара в Україні» (з 2008), який став платформою для публікацій науково-методичних матеріалів і нотних новинок. Для багатьох молодих виконавців конкурси й фестивалі Асоціації стали першим кроком до професійного визнання та можливістю заявити про свій талант. Завдяки таким ініціативам Асоціація суттєво вплинула на розвиток виконавських і педагогічних традицій гітарного мистецтва в Україні та сприяла його популяризації у світі (Чеченя, 2021).

Важливою складовою сучасного гітарного руху є міжнародний конкурсно-фестивальний простір. Участь у таких заходах мотивує здобувачів до вдосконалення професійних навичок, а також відкриває можливості для міжкультурної комунікації. Запрошення до складу журі відомих виконавців і педагогів з різних країн сприяє поширенню передових методик та інтеграції української гітарної школи у світовий мистецький простір. Варто підкреслити, що низка українських конкурсів перетворилася на сталі освітньо-творчі платформи, де поєднуються концертні виступи, лекції, майстер-класи та відкриті уроки. Це сприяє підвищенню професійного рівня виконавців, популяризації нових досягнень у сфері гітарного мистецтва та консолідації професійної спільноти (Чеченя, 2021).

Сьогодні мистецтво гри на гітарі все частіше виходить за межі традиційної академічної освіти. В освітні програми включаються курси з імпровізації, основ джазової гри, сучасних технік. Це дозволяє формувати універсальних музикантів, здатних працювати в різних жанрово-стильових напрямах і знаходити власний творчий шлях. Перспективним напрямом сучасного

розвитку є також включення гітари до міжвидових проєктів, де поєднуються музика, театр, вокал і мультимедійні технології. Це створює умови для поліхудожнього розвитку особистості та розширює творчі горизонти здобувачів освіти.

На сучасному етапі підготовки гітаристів у педагогічному процесі пріоритетного значення набувають компетентнісний та особистісно орієнтований підходи. Викладачі, враховуючи індивідуальні здібності, інтереси й потреби студентів, розвивають їхній емоційний інтелект, застосовують педагогіку партнерства та коучинг. В умовах війни особливого значення набуває психологічна підтримка молоді, адже музика виконує не лише професійно-освітню, але й терапевтичну функцію, сприяючи емоційному відновленню та зміцненню внутрішньої стійкості особистості.

Важливою тенденцією сучасного розвитку гітарної освіти в Україні є посилення співпраці між мистецькими школами, коледжами, університетами та академіями. Наступність у навчанні дозволяє створювати єдину систему підготовки гітаристів, що забезпечує цілісність освітньої траєкторії. Спільні концерти, академічна мобільність, фестивалі та конкурси, майстер-класи формують творче середовище підтримки й взаємного натхнення.

Таким чином, гітарна освіта в Україні перебуває на етапі активного розвитку, органічно поєднуючи традиційні методики з інноваційними підходами. Збереження академічної спадщини, впровадження цифрових технологій, міжнародна співпраця та активна конкурсна діяльність формують підґрунтя для виховання універсального музиканта-гітариста. Подальший успіх цього процесу залежить від підтримки професійного середовища, приходу нової генерації викладачів, створення сучасних навчальних матеріалів, відкритості до педагогічних експериментів і водночас – від збереження і примноження найкращих традицій української гітарної школи. Ці чинники створюють міцне підґрунтя для подальшого розвитку гітарної освіти в Україні та її інтеграції у світовий мистецько-освітній простір.

ЛІТЕРАТУРА

1. Коваленко, А. С. (2020). *Становлення та розвиток вітчизняної гітарної освіти: монографія*. Видавець «Сочінський М. М.». URL: https://surl.li/wshuhb
2. Кригін, О. І. (2015). *Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи* [Дис. канд. мистецт.]. Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. URL: https://uacademic.info/ua/document/0415U004024#
3. Солдатенко, О. І. (2024). Новітні інформаційні засоби навчання грі на музичних інструментах. *Професійна мистецька освіта. Методичні аспекти: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф.* (с. 32-35). Академперіодика. URL: https://akademperiodyka.org.ua/wp-content/uploads/Prof_mystecka_osvita_web.pdf
4. Сологуб, В. Д. (2018). Виховання майстерності гри на гітарі: музично-естетичний контекст. *Наукові записки.* Серія: Педагогічні науки, (167), 95–98. URL: https://cusu.edu.ua/en/archive-of-publications/568-general-information/naukovi-chasopysy-tsdpu/pedahohichni-nauky/publikatsii/10120-vykhovannya-maysternosti-hry-na-hitari-muzychno-estetychnyy-kontekst
5. Чеченя, К. А. (2021). Гітарний рух в Україні на початку XXI століття. *Культурологічна думка,* (19), 165–173.

УДК 378:792.028:004.946

Віра Бурназова,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
завідувачка кафедри сценічного мистецтва і культури
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна)

МУЗИЧНІ СЕРЕДОВИЩА ВІРТУАЛЬНОЇ ТА ДОПОВНЕНОЇ РЕАЛЬНОСТІ ЯК ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕСУРС У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ АКТОРІВ

У статті досліджуються можливості інтеграції віртуальних (VR) та доповнених (AR) музичних середовищ у контекст театральної педагогіки. Підкреслюється значення музичного мистецтва у формуванні акторської виразності та креативності. Проаналізовано сучасні тенденції використання цифрових технологій у мистецькій освіті, висвітлено перспективи гейміфікації, міждисциплінарної взаємодії та інтерактивних практик. Запропоновано авторське визначення музичних VR/AR-середовищ та окреслено їхні функції у формуванні акторських компетентностей. Робиться висновок про те, що AR/VR не замінюють традиційних освітніх методів, а збагачують їх, відкриваючи нові горизонти розвитку театральної педагогіки. Ключові слова: музичне мистецтво, театральна педагогіка, AR/VR технології, гейміфікація, креативність, цифрова освіта.

Сучасна мистецька освіта функціонує в умовах активної цифрової трансформації, що зумовлює пошук нових підходів до поєднання традицій та інновацій. Музика як невід'ємний складник театрального мистецтва відіграє ключову роль у формуванні емоційної виразності, ритмічної організації сценічної дії, розвитку слухової чутливості та творчої уяви актора. Водночас цифрові технології створюють унікальні умови для розширення дидактичного потенціалу музики в театральній педагогіці.

Віртуальні (VR) та доповнені (AR) музичні середовища відкривають нові можливості для занурення студента у музично-

театральний простір, де відбувається інтерактивна взаємодія між виконавцем, звуковим образом та глядачем. Це визначає актуальність дослідження перспектив їх застосування у підготовці майбутніх акторів.

Попри стрімкий розвиток VR/AR у сфері мультимедійних мистецтв, їх інтеграція у систему музично-театральної освіти ще недостатньо вивчена. Проблемними залишаються питання:

- як поєднати традиційні методи навчання музичному мистецтву та акторській майстерності з інноваційними технологіями;
- якою є педагогічна цінність AR/VR для формування професійних компетентностей актора;
- які виклики постають перед викладачами у процесі впровадження цифрових середовищ.

Мета дослідження – проаналізувати педагогічний потенціал VR/AR музичних середовищ у театральній освіті та визначити їхні можливості для розвитку акторських компетентностей.

За останні роки зростає кількість досліджень, що аналізують вплив AR/VR і гейміфікації на музичну освіту – від систематичних оглядів і бібліометричних досліджень до експериментальних робіт.

У світовому контексті науковці (Xuejing & Yahaya, 2025) фіксують значний потенціал AR/VR для підвищення залучення студентів і створення музичних симуляцій. Feng (2025) досліджує VR-технології в умовах комбінованого навчання («Internet Plus») та їхню інтеграцію у сучасні освітні моделі. Fangjie Sun (2024) аналізує вплив VR-музичної освіти на результати навчання, формулюючи висновок про ефективність інтерактивного досвіду у порівнянні з традиційними методами.

В українських публікаціях (Чепелик, 2021; Прокопович, 2022) VR/AR частіше розглядаються у ширшому культурно-мистецькому та філософському контекстах, ніж у вузьких педагогічних експериментах. Є приклади прикладних матеріалів – майстер-класів і методичних напрацювань (Інноваційний майстер-клас, 2023), проте системних емпіричних досліджень у театральній педагогіці поки бракує.

Дослідження українських авторів (Кізім, Зузяк, Грінченко, Кіналь, 2024) вказують на практичні бар'єри інтеграції VR/AR в освітній процес – технічні, педагогічні та методичні. Водночас, у працях Бурназової (2024a; 2024b) показано, що інтерактивні методи і технології гейміфікації змінюють характер взаємодії між акторами та глядачами, підвищуючи ефективність сценічної комунікації.

На основі аналізу наукових джерел ми прийшли висновку, що музичні середовища віртуальної та доповненої реальності – це інтерактивні освітньо-творчі простори, сформовані за допомогою VR/AR-технологій, які забезпечують імерсивне сприйняття музики та дозволяють поєднувати звук із візуальними, просторовими й руховими компонентами театральної дії.

Такі середовища створюють можливість моделювати різні форми сценічної практики – від симуляції ансамблевого виконання до індивідуальних вокально-ритмічних тренінгів.

Музичні VR/AR-середовища у театральній педагогіці виконують низку функцій:

1. Стимулювання креативності – віртуальні простори дозволяють експериментувати зі звуковими ефектами, створювати власні композиції та сценічні образи.

2. Розвиток сенсорного сприйняття – занурення у багатовимірний аудіовізуальний простір тренує здатність швидко реагувати на зміни звуку, темпу й тембру.

3. Міждисциплінарність – VR/AR поєднують знання з музики, сценічного руху, драматургії та цифрових технологій, формуючи комплексні компетентності.

4. Психологічна підтримка – створення безпечного простору для експерименту зменшує страх публічних помилок, підвищує самооцінку студентів.

Таким чином, VR/AR-технології змінюють характер сценічного простору, спрямовуючи актора не лише на зовнішнє відтворення ролі, а й на внутрішнє переживання. Перспективи застосування VR/AR у театральній освіті покликані на:

- підвищення мотивації завдяки інтерактивності й ігровим практикам;
- розвиток креативності та імпровізаційних навичок;

- формування нових форматів комунікації між актором, музикою та глядачем.

Застосування VR/AR у театральній освіті передбачає і певні виклики:

- технічні (доступність обладнання, програмного забезпечення);
- педагогічні (підготовка викладачів, адаптація навчальних планів);
- етичні (збереження балансу між живим мистецтвом і технологіями).

Інтеграція VR/AR музичних середовищ у театральну педагогіку відкриває широкі можливості для модернізації мистецької освіти. Вони не підміняють традиційних методів, а слугують інноваційним ресурсом розвитку акторських компетентностей – музичної чутливості, емоційної виразності, ритмічності та креативності.

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування VR/AR у навчальних планах ЗВО для акторських спеціальностей, що сприятиме оновленню освітніх моделей у сфері сценічного мистецтва.

Перспективними напрямами подальших досліджень є створення методичних моделей впровадження VR/AR у музичну підготовку акторів, аналіз психолого-педагогічного впливу гейміфікації та розробка освітніх програм нового покоління для креативних індустрій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бурназова, В. (2024a). Вплив технологій гейміфікації на акторсько-глядацьку комунікацію в контексті розвитку сучасного сценічного мистецтва. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, (3(64)), 44–59.
2. Бурназова, В. (2024b). Роль комунікації акторів зі слухачами/глядачами у процесі театрально-сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, (2(63)), 85–99.

3. Використання віртуальної реальності у підготовці майбутніх фахівців. (2024). *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*, (3).
4. *Інноваційний майстер-клас із дослідження VR та AR.* (2023). URL: https://knukim.edu.ua/innovaczijnyj-majster-klas-z-doslidzhennya-vr-ta-ar
5. Прокопович, Л. (2022). Віртуальна реальність театру у візіях Анатолія Баканурського. *Вісник науки та освіти*. Серія «Філологія», Серія «Педагогіка», Серія «Соціологія», Серія «Культура і мистецтво», Серія «Історія та археологія», (3(3)), 129–140.
6. Чепелик, О. (2021). Імерсивні середовища, VR, AR в українському сучасному мистецтві останніх років. *Сучасне мистецтво*, (17), 23–40.
7. Fangjie, S. (2024). Analysis of virtual reality-based music education experience and its impact on learning outcomes. *Scalable Computing: Practice and Experience,* 25(6), 4755–4762.
8. Feng, J. (2025). The impact of VR technology on music education in the context of "Internet Plus" teaching. *Lecture Notes in Education Psychology and Public Media*, (80), 151–156.
9. Xuejing, Z., & Yahaya, W. A. (2025). A systematic review of augmented reality in music education. In M. Sanmugam, B. Edwards, N. Mohd Barkhaya, & Z. Khlaif (Eds.), *Enhancing learning experiences with digital tools: AI, ChatGPT, and virtual and augmented reality* (pp. 1–22). IGI Global.

УДК 929 (477.85): 930.85

Володимир Акатріні,
доктор філософії,
вчитель історії Багринівського ліцею Кам'янецької сільської ради Чернівецького району Чернівецької області,
директор БФ «Фундація Родини Мандичеських»,
почесний краєзнавець України,
голова Товариства бібліотекарів Буковини
(Чернівці, Україна)

ЕРАСТ МАНДИЧЕВСЬКИЙ: ЗАБУТИЙ ДІЯЧ КУЛЬТУРИ ТА ПРАВА З БУКОВИНСЬКОГО РОДУ МАНДИЧЕВСЬКИХ (ДО 165-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

На буковинських землях розвиток музичної освіти відбувався під впливом народної музичної культури, професійного західноєвропейського музичного мистецтва та театру. Культурний поступ тут, у силу її полікультурності, зазнав впливу не лише з боку Галичини, Наддніпрянщини, а й певної мірою Румунії та Західної Європи.

Входження до європейського культурно-освітнього простору створило для цього певної стартові умови, оскільки в краї, нехай спершу й іноземцями, але розвивалася музична культура, популяризувалися здобутки тогочасної європейської музики і освіти, плекалося хорове мистецтво, оркестрова гра, закладалися основи музичного шкільництва.

Багатий на таланти буковинський край зростив не одне покоління митців, імена яких навіки вкарбовані золотими літерами в мистецьку історію Буковини, де музика завжди була одним із найважливіших занять багатьох інтелектуалів та окрасою музично-культурного середовища свого часу. Музичні вечора, театральні вистави відбувалися на високому професійному рівні, про що дбали культурні товариства краю.

Серед культурних діячів свого часу відомі такі, як композитори Сидір Воробкевич, Тудор Флондор, Адальберт Гржімалі, Кароль Мікулі, Лека Мораріу, Октавія Мораріу – Лупу, художники театру Георг Льовендаль Феліція Гржімалі, Аглая де Онцул, Віра Павлюк та багато інших митців. Серед цього товариства виділяється талановита родина Мандичевських.

У цій статті ми представимо ще одного дуже талановитого, але незаслужено забутого Ераста Мандичевського. Про його юридичну та музичну спадщину давно заслуговують на ґрунтовне і фахове дослідження та окрему монографію.

Ераст Мандичевський, народився 29 вересня / 11 жовтня 1860 р. у с. Багринівка (рум. Bahrinești) Серетського повіту (нині Чернівецький район Чернівецької області), мав багато професійних талантів – був скрипалем, адвокатом, юристом.

Він народився в родині православного священника Василя Мандичевського, де дітям з дитинства було закладено глибока духовність, а талант до музики вони мали вроджений, і який з роками тільки професійно розвивали. Любов до музики Ераста прищеплював класик буковинського музики, «буковинський жайвір» Сидір Воробкевич.

Середню освіту він здобув у Чернівецькій вищій гімназії у 1870-1879 рр. З 1880-1883 Навчався на юридичному факультеті Чернівецького університеті й став активним учасником політичного та культурного життя Буковини.

Ераст з братами з дитинства зачарувала народна пісня, серед якої вони зростали. Він душею сприймав красу народного поетичного слова, ліризм буковинської пісні.

Зі спогадів Костянтина Мандичевського «У нашій родині було багато музики: нас було четверо братів і чотири сестри, і у нас був струнний квартет: Євсевій – перша скрипка, я, Костянтин – друга скрипка, Георге – віола і Ераст – віолончель. Усі сестри грали на піаніно» (Acatrini, 2017, с. 109).

У Державному архіві Чернівецької області знаходяться документи, в яких зафіксовані факти про всіх народжених на території Буковини того часу. Згідно з документом «Книга реєстрації актів про народження за 1840-1879 рр. по с. Багринівка Глибоцького району», можна встановити і те, що семеро дітей

Василя і Вероніки Мандичевських: Костянтин, Ераст, Євсевії, Марія, Віргінія, Аурора, Екатерина були народжені в с. Багринівка, Георгій – у с. Молодія (Academia Română, 2015).

Також у Державному архіві Чернівецької області знаходимо документ Чернівецької гімназії «Табель успішності та відвідування учнями гімназії I – VIII класів за 1869/1870 навчальний рік (Obergymnasium)», де Ераст здобув середню освіту. Там написано, що батько працював священником в с. Молодія, їхнє віросповідання було греко-православним, а рідна мова – румунська (Rusu, 2018).

Аналізуючи дані шкільного журнала за 1874-1875 рр, спостерігаємо розбіжності в даті народження Ераста. У даних з 1-го по 8-ій клас зазначено місце народження с. Багринівка, 10 жовтня. Також, в документі «Книга реєстрації актів про народження» знаходимо інформацію про місце народження в с. Багринівка, 29 вересня.

Його громадська діяльність пов'язана з багатьма румунськими товариствами. Так, у товаристві «Junimea» (Молодість) з 1879-1883 рр. обіймав посаду віце-президента, постійно брав участь у мистецьких заходах, організованих товариством, писав музику для виступів. Ераст також був членом культурного товариства «Arboroasa» («Дерево»). У цей час він познайомився з румунським композитором, основоположником румунської класичної музики Чіпріаном Порумбеску, чернівецький період діяльності якого був позначений трагічними моментами в його житті. Чіпріан Порумбеску, будучи диригентом хору «Arboroasa», писав полум'яні патріотичні пісні, використовував також у своїй творчості поетичні тексти, написані Ерастом. З Чіпріаном Порумбеску він зустрівся у 1879 р., перебуваючи на навчанні у Відні. Ч. Порумбеску в цей час удосконалював свою музичну освіту у Віденській консерваторії. Ця зустріч дозволила їм продовжити культурну співпрацю й стала для них обох знаковою, адже у музичній культурі Буковині з'явилися талановиті хорові твори (Socaciuc, 2009, с. 42).

Ераст підтримував товариські й професійні стосунки з братом Ольги Кобилянської – Максимом, який дуже любив музику, грав на скрипці й сам компонував музичні твори. Про їхню

мистецьку вартість сьогодні судити складно, бо вони не збереглися, але про музичну освіту брата, про гру Максима на скрипці є згадка в невеликій рукописній книжці, названій «Спогадами», сестри письменниці Євгенії: «Кілька місяців навчався Макс гри на скрипці. Але далі продовжувати навчання у нього не було можливості, і ми вдвох грали все тільки по слуху, як два цигани» (Stanculescu, 1966, c. 233).

Влітку 1881 р. до Максима в Кімполунг (територія сучасної Румунії) приїжджав Ераст Мандичевський, і вони разом із ним виконували різні музичні твори. А незабаром вже в Чернівцях Максим, Євгенія (сестра Ольги Кобилянської) і Ераст Мандичевський музикували на скрипці, фортепіано та віолончелі, де «грали на двох вечорах тріо Бетховена».

Ераст Мандичевський був членом Товариства румунської культури і літератури на Буковині, що розпочало свою діяльність 1862 р. в Австро-Угорський період та було першим культурно-освітнім товариством румунів в цьому регіоні. Ераст разом зі своїми братами Костянтином, Георгієм та Євсевієм створив квартет братів Мандичевських. Цей колектив регулярно виступав на Буковині на різноманітних світських заходах, де виконував не тільки класичні твори для струнного квартету, але й авторські музичні композиції.

Документальні джерела дозволили з'ясувати, що Ераст мав блискучу юридичну кар'єру: з 1910 р. – голова суду в Сучаві; з 1912 р. радник в касаційному суді Відня, у цьому ж році він отримав орден «Святого Леопольда», з 1919 р. – головний секретар з питань юстиції та судочинства в Чернівцях, з 1920 р. – радник Верховного Касаційного суду юстиції в Бухаресті, а також професор Бухарестського університету. У період об'єднання Румунії та Буковини у 1918 р. виконував обов'язки секретаря з питань юстиції Буковини (Socaciuc, 2009, P. 335). Проживаючи в Бухаресті, Ераст ніколи не забував про рідну Буковину. Він був президентом асоціації «Cercul Bucovinenilor» («Гурток буковинців») та головним редактором «Gazeta bucovinenilor» («Газети буковинців») у 1934-1938 рр. Він займав активну видавничу позицію та підтримував діяльність спеціалізованої преси (Акатріні, 2017, с. 6).

У газеті *Gazeta bucovinenilor (*« Газета буковинців») за 1936 знаходимо автобіографію Ераста Мандичевського. 24 листопада 1886 року Ераст Мандичевський захистив дисертацію та отримав наукову ступінь доктора права Чернівецького університету.

Ераст Мандічевський, як видатний магістрат, супроводжував короля Фердинанда і королеву Марію під час їхнього першого й останнього візиту до Буковини й Бессарабії, який відбувся з 15 по 25 травня 1920 року (Акатріні, 2017, с. 65).

Перший парламент Румунії, після 1918 року мав ратифікувати Декрети-закони про об'єднання Бессарабії, Буковини та Трансільванії, Сетмара та Марамурешу. У засіданні 25 листопада 1919 р. Ераст Мандичевський представив телеграму з Буковини. Пізніше на засіданні 26 грудня 1919 р. під головуванням Ніколає Лорги державний секретар Буковини Іон Ністор зачитав королівське послання, в якому виносив на обговорення проєкт закону про ратифікацію Указу-закону № 1007. 3 744/1918, щодо злуки Буковини з Королівством Румунія (Книга реєстрації актів про народження, с. 170).

У Бухаресті Ераст ніколи не забував про рідну Буковину. Він був президентом асоціації «Гурток буковинців» (Cercul Bucovinenilor) у Бухаресті, а між 1934-1938 роками – головним редактором «Газети буковинців» (Gazeta bucovinenilor).

Вивчення джерелознавчих матеріалів (періодики, архівних документів, тощо) уможливило з'ясувати, з діяльністю Ераста Мандичевського пов'язаний розвиток юридичної галузі на Буковині і в Румунії, інших країнах Європи (голова суду в Сучаві; радник в касаційному суді Відня; головний секретар з питань юстиції та судочинства в Чернівцях, радник Верховного Касаційного суду юстиції в Бухаресті, професор Бухарестського університету, секретар з питань юстиції Буковини). Водночас він був активним громадським діячем, членом румунських товариств («Junimea» («Молодість»), обіймав посаду віцепрезидента, постійно брав участь у мистецьких заходах, організованих товариством, писав музику для виступів; був членом культурного товариства «Arboroasa» («Дерево»), Товариства румунської культури і літератури на Буковині, що було першим культурно-освітнім осередком румунів на Буковині. Ераст разом зі своїми

братами Костянтином, Георгієм та Євсевієм створив квартет братів Мандичевських. Цей колектив регулярно виступав на Буковині на різноманітних світських заходах, де виконував не тільки класичні твори для струнного квартету, але й авторські музичні композиції. Зустріч з Ч. Порумбеску стала для них обох знаковою, адже у музичній культурі Буковині з'явилися талановиті хорові твори.

Вагомим напрямом популяризації спадщини представників родини Мандичевських стало проведення міжнародного мистецького фестивалю «Mandyczewski Fest», в 2017 року покликаного об'єднати українських і зарубіжних митців, насамперед музикантів, композиторів, виконавців у мистецькому просторі з метою вшанування пам'яті Євсевія, Катерини, Георгія, Ераста Мандичевських.

Вивченню і збереженню спадщини представників родини Мандичевських сприятиме активізація професійних зв'язків з науковими, освітніми, мистецькими інституціями зарубіжжя, реалізація спільних міжнародних проєктів щодо вивчення спадщини представників родини у Румунії, Австрії, Угорщини, інших країнах, з якими пов'язана діяльність Мандичевських, учнів Євсевія Мандичевського, видання монографічних, документальних праць, періодики з проблем вивчення мистецького і педагогічного досвіду представників родини; проведення міжнародних мистецьких заходів, наприклад, фестивалю «Mandyczewski Fest». На особливу увагу заслуговує вивчення внеску Євсевія, Костянтина, Ераста, Георгія Мандичевських у розвиток культурно-громадських ініціатив, мистецьких традицій, освіти, партнерської взаємодії з культурними, громадськими діячами Румунії, участі у румунських товариствах та утвердження традицій різномовного навчання румунів на території Буковини.

Незважаючи на визнання своєї румунської приналежності Ераст, як і середньостатистичний буковинець вільно володів іншими мовами – німецькою, румунською, українською та ін. Відповідно до інформації з румуномовних газет та журналів (Făt – Frumos, Junimea literară, Apararea Națională, Gazeta Bucovinei, Candela та ін.) часів Австро-Угорської імперії ми констатуємо, що родина Мандичевських завжди і всюди брала участь у заходах організованих румунськими культурними товариствами. Помер Ераст Мандичевський у 1946 р. у місті Бухаресті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Acatrini, V. (2017). Familia Mandicevschi în contextul vieții muzicale a Bucovinei. *Neamul Românesc*, (2), 6–7.
2. Academia Română. (2015). Bucovineni în Parlamentul României Întregite (Vol. 1. Secțiunea 1919–1920). *Editura Academia Română.*
3. Rusu, M. N. (2018). O tripletă eminesciană la Înalta Curte de Casaţie şi Justiţie: Erast Mandicevschi, Corneliu Botez şi Urmuz. *Lumină Lină Revistă de spiritualitate şi cultură românească,* 22(1), 65–67.
4. Socaciuc, P. (2009). *Arboroasa file din cronica vieții studențești Cernăuțene.* Editura Septentrion.
5. Stanculescu, I. F. (1966). Eusebie Mandicesvchi si Vinea. *Almanahul Parohiei Ortodoxe Române din Viena* (c. 108–112).
6. Акатріні, В. М. (2017). Ераст Мандичевський. *Буковинський журнал*, (2(104)), 232–234.
7. Державна гімназія м. Чернівці. (1875). *Табеля успішності та відвідування учнів I-VIII класів на 1874-1875* (Ф. 228, Оп. 1, Спр. 30). Державний архів Чернівецької області (ДАЧО).
8. *Книга реєстрації актів про народження за 1840 - 1879 рр. по с. Багринівка Глибоцького району*. (б.д.). (Ф. 1245, Оп. 1, Спр. 83). Державний архів Чернівецької області (ДАЧО).

ФОТО 11. Квартет братів Мандичевських.
Зліва направо: Євсевій – Ераст – Константин – Георгій.

УДК 784.9:801.7

Володимир Гливацький,
викладач кафедри вокально-хорової майстерності,
хормейстер молодіжного хору
«Світич» НДУ ім. М. Гоголя
(Ніжин, Україна)

СЕМАНТИКА ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ У ФОРМУВАННІ ХОРОВОЇ ІНТОНАЦІЙНОЇ СТРУКТУРИ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРУ: ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

У мистецтві хорового співу поетичний текст нерозривно пов'язаний з музично-інтонаційною тканиною, що виступають взаємодоповнюючими складниками для визначення художньої цілісності твору. Текст функціонує не лише як носій смислового змісту, а й структуротворчий елемент, що формує ритмічно-мелодійні та динамічні структури, які впливають на розвиток музичного змістового наповнення та драматургії. Інтонаційна тканина, своєю чергою, створює експресивні акценти, підкреслюючи емоційні нюанси поетичного змісту.

Для диригента дослідження взаємодії тексту в контексті інтонаційної тканини дозволяє глибше зрозуміти, як формується внутрішня логіка хорового твору, як через поєднання слова та звуку реалізується художній задум композитора та власна інтерпретаційна модель диригента. Особлива увага приділяється способам відтворення ритмічної пластики тексту, нюансів артикуляції та динамічних співвідношень, які визначають характер та емоційний вплив виконання твору.

Актуальність дослідження полягає в тому, що у процесі хорового виконавства значення поетичного тексту як формотворчого чинника музичної драматургії, набуває особливого значення для навчальної діяльності. Інтонаційна тканина хорового твору тісно взаємодіє зі словом, визначає ритміко-мелодійні та експресивні характеристики виконання, формує емоційний вплив на слухача та сприяє реалізації художнього задуму, що є

важливим аспектом у роботі викладача, диригента-педагога та диригента-хормейстера.

Крім того, відзначається тісна взаємозалежність між змістовою структурою поезії та художньою виразністю музичної інтерпретації, що обґрунтовує необхідність комплексного підходу до аналізу та педагогічного опрацювання хорових творів. Дослідження цієї проблеми розглядали численні вчені, серед яких Л. Пархоменко, О. Коломоєць, Є. Бондар, В. Москаленко, О. Бабенко, І. Федоровська, О. Бенч, Л. Шумська та ін.

Мета даної публікації полягає у вивченні закономірностей взаємодії поетичного тексту та інтонаційної тканини в хоровому виконанні, а також у визначенні ролі слова як ключового чинника музичної виразності та драматургії твору. Такий підхід сприяє поглибленню як теоретичного, так і практичного розуміння хорового мистецтва.

У хоровій педагогічній практиці семантика поетичного тексту розглядається як ключовий чинник формування музично-виразних навичок виконавців. «Синтетична природа хорової музики з її взаємодією слова та музичного відповідника, узгодженістю вокально-поетичного інтонування, спрямованістю музичного тематизму на певну асоціативність, а суто музичного розвитку – на втілення динаміки образно-сюжетного руху, видається ідеальною формою семантизації музичної образності» (Пархоменко, 1979. с. 7). Поєднання слова та музичної інтонації не лише забезпечує художню цілісність твору, а й створює основу для розвитку у слухачів емоційного сприйняття та розуміння змісту композиції. Водночас для диригента-педагога важливо наголошувати студентам та хористам на смислових домінантах поетичного тексту, адже саме вони стають відправною точкою для вибудови інтонаційно-смислової драматургії. Поступове усвідомлення семантики слова сприяє не лише технічній досконалості інтонування, а й формуванню здатності до інтерпретації, що передбачає осмислене відтворення емоційно-образного змісту. Проблема впливу семантики поетичного тексту на музичну організацію хорового виконання має пряме значення для педагогічної практики, оскільки глибоке розуміння тексту дозволяє диригентові змістовно інтерпретувати хоровий твір, ефективно

передавати емоційний настрій твору. У наукових дослідженнях підкреслюється, що усвідомлення семантики поетичного матеріалу дає можливість диригентові більш точно формувати інтонаційні контури, динамічні пропорції звучання та виразність виконання. У педагогічному аспекті робота з поетичним текстом стає фундаментом для виховання художньої чутливості, розвитку інтонаційної виразності та осягнення цілісної інтерпретаційної концепції хорового твору.

Педагогічний акцент у хоровому мистецтві полягає не лише у відпрацюванні вокально-технічних навичок, а й у формуванні здатності співаків усвідомлювати глибинний зміст твору. Це забезпечує створення умов для виникнення у виконавців внутрішнього діалогу з текстом, що дозволяє більш органічно поєднувати музичну інтонацію. У результаті, інтерпретація хорового твору виходить за межі формального виконання та перетворюється на засіб естетичного, інтелектуального і духовного виховання колективу.

Глибинне усвідомлення змісту передбачає вихід за межі буквального значення слів, адже поетичний текст у хоровому мистецтві функціонує як багаторівнева структура, що відкриває простір для асоціативних зв'язків, емоційних нашарувань і символічних інтерпретацій. У хоровій інтерпретації саме «інтонацією, з якою ми вимовляємо слово або сполучення слів, так само як і інтонацією музичною, перш за все реалізуються комунікативна та естетична функції» (Москаленко, 2013, с. 22), саме це поєднує слово й музику, визначаючи їхню комунікативну та естетичну функцію.

Диригент, в процесі аналізу та постаналізу твору виконує роль посередника між авторським задумом та виконавською реалізацією, спрямовуючи співаків до розкриття підтексту, розуміння художніх алюзій та інтонаційних смислів, що закладені безпосередньо в твір чи його фрагмент. Такий підхід сприяє вихованню у хористів здатності мислити образами, що поглиблює їхнє інтерпретаційне бачення й дозволяє створювати багатошаровий художній простір. У практичному аспекті це проявляється у свідомому виборі інтонаційних відтінків, динамічних градацій, агогічних змін, що підпорядковуються не механічному

виконанню, а логіці поетично-музичного розвитку. Так, до прикладу, сцена Андрія з хором із опери С.-Г. Артемовського «Запорожець за Дунаєм» («Владико неба і землі») несе сакральний та молитовний сенс і в жодному випадку не може виконуватися занадто експресивно як в плані динаміки так і в плані темпу. Більше того, якщо провести аналіз саме поетичного тексту, то можна побачити ознаки молитви, а саме: звернення до Бога чи інших надприродних істот, вираження подяки, прохання, покаяння чи поклоніння, натомість, наприклад «Веснянка» з опери М. Лисенка «Енеїда» апелює вже до зовсім іншої інтонаційної сфери – життєствердної, яскраво-ритуальної та колективно-ігрової та танцювальної. Її поетичний текст і музичне втілення позначені енергійною ритмікою, світлим емоційним забарвленням, елементами народнопісенної стилізації, що передбачає зовсім інші виконавські акценти: жвавий темп, легку артикуляцію, динамічні контрасти, які покликані створювати атмосферу свята й весняного пробудження природи. Тобто, передумовою ефективності творчої співпраці диригента та хору є глибокий попередній аналіз диригентом як музичного, так і поетичного тексту твору. Такий аналіз дозволяє виявити семантичні домінанти, визначити підтексти й окреслити художню логіку розвитку інтонаційної тканини. А можливість аналізувати записи різних колективів відкриває можливість до інтерпретації та різноманіття диригентського підходу до трактування поетичного тексту.

Завдяки цьому диригент має змогу на загальних репетиціях пояснити виконавцям смислову мотивацію інтерпретаційних рішень, що сприяє усвідомленому ставленню хористів до інтонаційної, динамічної та агогічної організації матеріалу, а на роботі хормейстерів та окремих партій – відпрацювати семантичне навантаження та образний зміст твору. У результаті виконавці відчувають свою причетність до процесу інтерпретації, що підвищує рівень художньої цілісності та професійної зрілості хорового колективу, а також пришвидшує процес вивчення твору. Таким чином, педагогічний аспект роботи з семантикою поетичного тексту полягає у вихованні здатності співаків до активного мислення, емоційної чутливості та інтерпретаційної самостійності. У перспективі це формує не лише виконавця,

здатного до високохудожнього виконання, але й особистість, що через хорове мистецтво долучається до глибших духовних і культурних сенсів.

У проведеному дослідженні припущено, що поетичний текст у хоровому мистецтві виступає не лише смисловим, а й структуроутворюючим чинником, який безпосередньо впливає на формування інтонаційної тканини, ритміко-мелодійних побудов та динамічних пропорцій. Виявлено, що семантика слова визначає логіку драматургічного розвитку, формує емоційно-образний простір і слугує ключовою відправною точкою для створення інтерпретаційної концепції диригента.

Новизна роботи полягає у комплексному підході до аналізу взаємодії поетичного тексту та музично-інтонаційної структури, що дозволяє диригенту та хормейстерам розглядати їх як взаємозалежні елементи єдиного художнього цілого. У роботі важливо акцентувати, що саме усвідомлення глибинного змісту слова надає можливість диригентові не лише відтворювати композиторський задум, а й розкривати багаторівневу символіку твору через призму інтонаційних, фактурних й динамічні засобів виразності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Коломоєць, О. М. (2023). *Історія та теорія українського хорового мистецтва: навчальний посібник.* Ліра. 288 с.
2. Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації.* 134 с.
3. Пархоменко, Л. О. (1979). *Українська хорова п'єса.* Наукова думка. 218 с.
4. Шумська, Л. Ю., & Костенко, Л. В. (2023). *Українське хорознавство: хрестоматія.* Видавництво Ніжинського державного університету імені М. Гоголя. 450 с.

УДК 78.03(477)“11/13”

Володимир Кобилянський,
асистент кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

АКТУАЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ГАЛИЦЬКО-ВОЛИНСЬКОГО КНЯЗІВСТВА В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

Музична культура є важливою складовою історичної та духовної спадщини кожного народу. У контексті української культурної традиції значне місце займає спадщина Галицько-Волинського князівства – потужного політичного та культурного осередку Русі XII–XIV століть. Саме в цей період формувалися основи української ідентичності, зокрема й у сфері музичного мистецтва. Музична культура Галицько-Волинського князівства (XII–XIV ст.) сформувалась на перетині язичницьких традицій, християнського впливу та європейських культурних течій. Ця епоха характеризувалася розвитком професійного музичного мистецтва, появою співців, скоморохів, церковних співаків, які формували багатий музичний простір держави.

У сучасних умовах, коли Україна активно відстоює свою незалежність, ідеологічну та культурну автономію, звернення до історичного досвіду та національних культурних витоків набуває особливого значення. Музика княжої доби стає не лише предметом наукового вивчення, а й джерелом натхнення для сучасних митців, засобом відновлення національної свідомості та міжпоколіннєвого зв’язку.

Актуальність теми зумовлена також потребою у збереженні й популяризації національної спадщини, розвитком інтересу до автентичної музики, розширенням культурного простору України в межах європейського й світового контексту. Вивчення музичної культури Галицько-Волинського князівства дозволяє глибше зрозуміти витоки українського мистецтва, духовності та ментальності, а також сприяє формуванню повноцінної національної ідентичності.

З давніх джерел та на основі літописів можна скласти уявлення про форми і жанри музичного мистецтва цього періоду. Як зазначає Ю. Ясінський у Галицько-Волинському князівстві язичницька культура поступово втрачає своє культове значення, вона вливається у фольклорну практику, також зникає героїчний епос попередньої доби – билини він перетворюється в історичні пісні та думи, балади. Наповнюється місцевими пісенними рисами церковний спів (Ясінівський, 2000). В умовах героїчної боротьби українського народу з російськими військами актуальною буде тема про билини як фольклорні героїко-епічні пісні, що виникли орієнтовно у XI-XIII ст., і розвивалися до XV-XVI ст. (Енциклопедія Сучасної України, 2025).

Вони відображають історичну та народну свідомість, боротьбу з ворогами, ідеал богатиря (воїна), захисника землі. Мотиви про походи, битви, захист рідної землі з'являються у колядках, історичних піснях, легендах. Наприклад, «колядки дружинно-князівської доби» згадуються серед тематики коляд-щедрівок, які торкаються княжого періоду, княжих походів. У праці Михайла Грушевського знайдено аналіз фольклорних мотивів, що нагадують билинні – наприклад, мотиви озброєння, зборів до походу, образи богатирів, опис природи тощо (Грушецький, 1995). Хоч прямі героїчні епічні твори (у стилі билин або коляд) із самої території Галицько-Волинського князівства не збереглися або неідентифіковані, є кілька фактів, що вказують на існування такої традиції: літописні перекази, фольклорні пісні, колядки, історичні пісні.

Інтеграція історичної музики у навчальні програми шкіл, університетів, мистецьких закладів дає змогу формувати в молоді відчуття зв'язку з власним культурним корінням. Вивчення музичної спадщини Галицько-Волинського князівства дозволяє поглибити знання про історію України, розвиває естетичний смак, шану до традицій та розуміння важливості національної спадщини. Крім того, численні фестивалі, тематичні заходи, концерти, присвячені середньовічній музиці, створюють умови для міжкультурного діалогу, презентують українське мистецтво на міжнародному рівні.

Таким чином, музика цієї доби здатна надихати, формувати патріотичний світогляд, розвивати творчу думку та слугувати основою для нових мистецьких проєктів.

Як звертає увагу Б. Кіндратюк (Кіндратюк, 2024) в Галицько-Волинському князівстві музика виконувала як сакральну, так і розважальну функцію. Вона супроводжувала релігійні обряди, князівські прийоми, народні гуляння та інші події суспільного життя. Особливе місце займав знаменний спів – форма літургійного співу, яка мала глибоке духовне значення. У сучасному українському мистецтві спостерігається зростання інтересу до середньовічної культури, зокрема до музики часів Русі. З'являються ансамблі автентичного співу, реконструкторські колективи, які намагаються відтворити звучання давньоруських піснеспівів, використовуючи історичні інструменти та техніки виконання: обрядових пісень, ліричних наспівів, елементів епічної традиції. Це створює нове культурне поле, в якому давня музика стає джерелом натхнення для сучасних митців.

Дослідник історії Галицько-Волинської держави Пеленський Й. відмічає важливу роль у розвитку музики цього періоду відігравала церква. Знаменний розспів, поширення піснеспівних книг, церковно-співацькі школи – усе це формувало високий рівень духовної музичної культури (Пеленський, 2018). Сьогодні, у контексті духовного відродження та інтересу до християнської спадщини, музика цієї доби знову набуває значення. Вона звучить у храмах, використовується в хорових колективах, вивчається в музичних академіях. Її спокій, глибина та духовна сила мають цінність і для сучасної людини.

В останні роки в Україні реалізується низка культурних ініціатив, спрямованих на відродження музики княжої доби. Серед них – фестивалі історичної реконструкції, проєкти зі створення музичних альбомів на основі старовинних наспівів, дослідницька та видавнича діяльність.

Значну увагу сьогодні приділено також вивченню митців цієї доби. Зокрема, у рефераті «Витоки та особливості культури Галицько-Волинської держави» згадуються «словутний співець Митуса», «премудрий книжник Тимофій», «хитрець Авдій» як

репрезентанти культурної діяльності, серед яких музика (спів) має важливу роль (Освіта, 2025).

В умовах сьогодення особливу роль відіграють фольклорні колективи, які впроваджують елементи стародавньої музики у сучасні аранжування, створюючи цікаві синтези традиційного і модерного звучання. Завдяки таким підходам, музика Галицько-Волинської доби перестає бути лише частиною музею, а стає живою, дієвою частиною сучасної культури.

Музична культура Галицько-Волинського князівства – це не лише пам'ятка минулого, але й важливий елемент сучасної культурної ідентичності українців. Вона має потужний виховний, естетичний і націєтворчий потенціал. Попри зростання інтересу до середньовічної музики, існує низка викликів: недостатня кількість збережених джерел, проблеми з автентичністю відтворення, обмежене фінансування проєктів. Однак ці труднощі є стимулом для глибших досліджень, креативних підходів та залучення молоді до вивчення музичної спадщини.

Перспективним є також створення цифрових архівів, музичних бібліотек, інтерактивних платформ, які популяризуватимуть музику княжої доби серед ширшої аудиторії. Синтез технологій та традиції може відкрити нові горизонти для розвитку української музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Витоки та особливості культури Галицько-Волинської держави. *Освіта.UA*. 2025. URL:https://osvita.ua/vnz/reports/culture/11296/#google_vignette.
2. Грушевський М. *Історія української літератури. 5 Перше відродження (1580–1610 рр.).* Київ : Либідь, 1995. 256 с.
3. Енциклопедія сучасної України, 2025. URL:https://esu.com.ua/.
4. Кіндратюк, Б. (2024). *Нариси музичного мистецтва Галицько-Волинського князівства.* Івано-Франківськ : Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника,. 294 с.
5. Пеленський, Й. (2018). Галич в історії середньовічного мистецтва на основі археологічних досліджень і архівних джерел. *Галич* : зб. наук. пр.. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2. (4). С. 5–297.
6. Ясінівський, Ю. (2000). Музична культура Галицько-Волинського князівства. *Musica Galicina*. T V. Poland, 11.

УДК 378.147:78:37.091.12(477.84)

Володимир Корчак,
викладач музично-теоретичних дисциплін,
художній керівник народної художньої хорової капели
Чортківського гуманітарно-педагогічного
фахового коледжу ім. О. Барвінського
(Чортків, Україна)

ВЕКТОРИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

(На матеріалі діяльності відділення «Музичне мистецтво» Чортківського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу ім. О. Барвінського)

Підготовка вчителів музичного мистецтва – це складний процес, який потребує різноманітних підходів та прийомів організації. Підготовка фахівців, творчих і креативних шкільних вчителів, які зможуть реалізувати основні дидактичні завдання уроку, створити атмосферу творчості і активності – ось основне завдання, яке сьогодні стоїть перед закладом фахової перед вищої освіти. Таким закладом є Чортківський гуманітарно-педагогічний фаховий коледж, який вже понад 60 років готує висококваліфіковані педагогічні кадри в галузі музичного мистецтва.

Починаючи з післявоєнного періоду основою культурного життя Чортківщини стала учительська семінарія, яка була заснована у 1940 році. Невдовзі в ході історичних реформ освіти цей навчальний заклад було перетворено у Чортківське педагогічне училище. У 1957 році на базі цього навчального закладу було засновано відділення «Музичне мистецтво», яке стало осередком підготовки спеціалістів в галузі музичної освіти. З цього часу починається активний розвиток хорового мистецтва краю і активізація культурно-освітнього простору загалом. За свою шести десятилітню історію музичне відділення створило яскраву сторінку у розвитку музичної культури та освіти Чортківщини. Постійне прагнення до розвитку та вдосконалення себе на ниві музичного мистецтва, надало можливість здобувачам освіти та

викладачам представити до уваги глядачів низку високохудожніх концертних програм та освітньо-мистецьких проєктів (Чортківський гуманітарно-педагогічний фаховий коледж імені Олександра Барвінського, 2024).

Відділення «Музичне мистецтво» Чортківського гуманітарно-педагогічного фахового коледжу імені Олександра Барвінського за весь період своєї діяльності дало мистецьку путівку в життя багатьом знаним сьогодні діячам культури і мистецтва, відомим педагогам та концертуючим виконавцям. Серед них заслужені артисти, заслужені працівники культури і освіти, професори, науковці, люди, які творили і творять сучасну культуру і освіту. Серед відомих у краї диригентів – випускники коледжу: Богдан Дерев'янко – професор кафедри диригування Львівської музичної академії ім. М. Лисенка, хормейстер; Андрій Пастушенко – голова Рівненського обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки, поет-композитор, педагог і хормейстер; Анатолій Ороновський – заслужений діяч мистецтв України, викладач-методист, голова ЦК «Хорове диригування» Тернопільського мистецького фахового коледжу ім. Соломії Крушельницької; Лариса Ороновська – доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Факультету мистецтв Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, (Корчак, Ороновська, 2015) кандидат педагогічних наук; Володимир Осташ – хормейстер, художній керівник муніципального чоловічого хору «Боян Дрогобицький». В середовищі народної художньої хорової капели виховалися і сформувалися Микола Дудко, Надія Чужак – солісти муніципального хору «Легенда» (м. Дрогобич), Марія Тихоліз, Микола Сисак – солісти Національного гуцульського ансамблю пісні і танцю «Гуцулія», Марія Іжук – учасниця камерного хору «Moravski» (м. Київ); Іван Водвуд – соліст Тернопільської обласної філармонії та багато інших активних і творчих особистостей. Серед випускників коледжу і знані у краї учителі музичного мистецтва, методисти, переможці фахових конкурсів педагогічної майстерності, автори підручників та дидактичних матеріалів. Серед випускників останніх десятиліть: Наталія Равлів, Володимир Корчак, Наталія Іванків, Олеся Дем'янів, Олександра Крикніцька

– хормейстери, викладачі фахових дисциплін, творчі особистості, солісти та артисти в рідній alma mater та поза її межами.

Перед спеціальністю 014.13. Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво) сьогодні стоїть багато викликів та перспектив, які потребують багаторічного комплексного опрацювання на різних рівнях – від міністерства до навчального закладу. Попри складність ситуації в суспільстві, ця освітня галузь повинна розвиватися новим шляхом, з національною складовою та європейським освітнім досвідом.

Освітній процес в ЧГПФК ім. О. Барвінського зосереджений на різноманітних напрямках, як комплексно формують особистість майбутнього вчителя музичного мистецтва. Серед таких векторів розвитку варто виділити інструментальну підготовку, вокальну диригентську та музично-теоретичну.

Інструментальна підготовка здобувачів освіти відбувається відповідно до укладених навчальних програм в межах розвитку фахових компетентностей вчителя музичного мистецтва. Окрім художнього репертуару, який включає в себе поліфонічні твори, твори великої форми та образні п'єси, здобувачі виконують твори шкільного та дошкільного репертуару, збагачуючи свій багаж зразкам педагогічної музики. Для розвитку навичок акомпанементу, підбору на слух, транспозиції та читання з аркуша здобувачі опановують освітній компонент «Акомпанемент», зміст якого дозволяє опанувати багато вмінь необхідних для вчителя музичного мистецтва. Важливим напрямком інструментальної підготовки є участь здобувачів в різноманітних формах музикування. Одним із найповажніших інструментальних художніх колективів є ровесник коледжу – народний художній оркестр народних інструментів**.** Сьогодні ним керує талановитий і харизматичний диригент Володимир Довгань – голова циклової комісії викладачів народних інструментів. В репертуарі оркестру твори Дмитра Акімова, Мирослава Скорика, Дмитра Клебанова, Андрія Семеляка, аранжування Петра Гарбуза, музика місцевих авторів. Належна увага в репертуарі оркестру приділяється обробкам українських народних пісень і танців, на основі яких студентам прищеплюється любов до народної творчості, до більш глибокого вивчення особливостей музичної мови та

культури українського народу. Колектив є учасником різноманітних концертних програм, лауреатом конкурсів.

На сьогодні в коледжі функціонує і народний художній духовий оркестр, керівником якого є талановитий диригент та педагог Андрій Володимирович Журовський, який активно впроваджує мистецько-зорієнтовані підходи в освітній процес, передає свій багатий досвід і майстерність молодому поколінню педагогів. Колектив неодноразово відзначений дипломами лауреата Тернопільської обласної державної адміністрації за участь у творчих звітах закладів вищої та професійної освіти. Учасник обласного фестивалю повстанської пісні «Червона калина», постійний учасник фестивалю духової музики «Бучацькі фанфари». Завжди креативно і творчо представляють свої мистецькі напрацювання учасники ансамблю бандуристів, який функціонує під керівництвом творчої викладачки Тетяни Байдак та ансамблю скрипалів керівник Ольга Фучило – викладач-методист, керівник ансамблю, активна учасниця концертних виступів (Чортківський гуманітарно-педагогічний фаховий коледж імені Олександра Барвінського, 2024).

Диригентсько-хорова та вокальна підготовка здобувачів освіти – це один із провідних напрямків розвитку здобувача. Основна частина навчального плану зосереджена саме на освітніх компонентах, які відображають цей вектор підготовки. Протягом всього періоду навчання здобувачі вивчають освітні компоненти «Постановка голосу» та «Хорове диригування», а також додаткові дисципліни з цієї галузі: «Хорознавство», «Хорове аранжування», «Практику роботи з хором». Навики ансамблевого співу здобуваються під час вивчення освітнього компоненту «хоровий клас».

Студенти відділення «Музичне мистецтво» беруть активну участь у двох хорових колективах, які вже давно стали візитними картками коледжу. Народний художній жіночий хор «Берегиня» – це творча лабораторія для студентів молодших курсів, які тут пізнають основи хорового співу. Репертуар колективу збагачений великою кількістю творів патріотичної тематики, які в оригінальній інтерпретації завжди отримують бурхливі овації. Кожного року хор бере участь у підсумковій атестації з диригування

випускників коледжу, у конкурсі диригентської майстерності ім. М. Леонтовича, який проводиться щорічно у нашому закладі.

Належна увага в репертуарі хору приділяється духовній музиці, обробкам українських народних пісень, творам українських та зарубіжних композиторів, зокрема: Ігоря Гайденка, Костянтина Соколова, Богдана Янівського, Мирона Дацка, Богдани Фільц, Лілії Кобільник, Миколи Леонтовича, Дениса Січинського, Репертуар даного колективу цікавий та різножанровий. Сьогодні колектив очолює хормейстер, викладач диригування, голова циклової комісії викладачів вокально-хорових дисциплін Равлів Наталія Любомирівна у творчій співпраці з концертмейстером Журовською Ольгою Володимирівною.

Народна художня хорова капела функціонує на відділенні «Музичне мистецтво» з 1980 х рр.. Окрім концертної діяльності народна художня хорова капела бере активну участь у навчальному процесі. Хоча даний хоровий колектив є основою для занять хорової о класу, він активно залучений до проведення державної підсумкової атестації з предмету «Хорове диригування». У репертуарному доробку колективу твори Миколи Леонтовича, Мирослава Скорика, Анатолія Кос-Анатольського, Євгена Станковича, Олени Чмут та багатьох інших, Сьогодні хор очолює викладач диригування Володимир Корчак у співпраці з талановитим концертмейстером Мартою Кікис. В останні роки хорова капела була учасницею багатьох культурно-мистецьких заходів як в рідній alma mater так і за її межами.

Серед малих вокальних форм в коледжі вже довгі роки функціонує народний художній жіночий вокальний ансамбль «Веснянка», який відрізняється оригінальністю репертуару та творчими підходами до організації концертної діяльності. Керівник ансамблю Слободян Орест Васильович та концертмейстер Орлик Світлана Олегівна у творчій співдружності представляють глядачам чудові твори у виконання ансамблю серед яких класичні зразки, обробки народних пісень та духовна музика.

Такий досвід ансамблевого співу дозволяє якнайкраще розвинути професійні навички майбутніх учителів музичного мистецтва, які також, як показує практика, продовжують досвід хормейстерської діяльності.

Дуже важливим напрямком підготовки здобувачі освіти ЧГПФК ім. О. Барвінського є музично-теоретична підготовка, яка зосереджує весь теоретичний компонент підготовки. Серед важливих освітніх компонентів – «Сольфеджіо», «Гармонія», «Світова та українська музична література». Для розвитку професійних педгогічних навичок здобувачі вивчають «Методику музичного виховання в ЗДО» та «Методику музичного виховання в ЗЗСО». Ці освітні компоненти входять до складу підсумкового кваліфікаційного іспиту. Викладачі музичного теоретичних дисциплін Гулей Є. А., Задорожна Р. Р., Корчак В. А, Паскевич Н. Д., Остапчук І. М, підбирають різноматніні та цікаві форми роботи для засвоєння музично-теоретичних знань. Зміст навчальних програм освітніх компонентів музично-теоретичного спрямування пов'язаний з практичними викликами та завданнями, з шкільним дидактичним матеріалом. Цей нерозривний зв'язок теорії та практики дозволяє сформувати єдиний комплекс підготовки майбутній вчителів музичного мистецтва.

Отже, Чортківський гуманітарно-педагогічний фаховий коледж є тим важливим середовищем в якому формуються майбутні вчителі музичного мистецтва, музичні керівники в закладах дошкільної освіти, Творча і освітня діяльність, яка ведеться в цьому навчальному закладі допомагає сформувати у майбутніх фахівців необхідні вміння і компетентності потрібні для професійної діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Корчак, В. А., & Ороновська, Л. Д. (2015). Вокально-хорова підготовка студентів музичного відділення Чортківського гуманітарно-педагогічного коледжу ім. О. Барвінського (на прикладі камерного хору «Brevis»). *Актуальні питання гуманітарних наук*, (13), 139–144.
2. *Чортківський гуманітарно-педагогічний фаховий коледж імені Олександра Барвінського*. (2024). Відділення «Музичне мистецтво». URL: https://chpu.te.ua/structure/school_department/viddilennya-muzychne-mystecztvo/

УДК 378.091.31:784

Георгій Постевка,
кандидат педагогічних наук, асистент кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЧИННИК КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ ТА ІНТЕГРАЦІЇ У СВІТОВИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСТІР

Сучасне суспільство перебуває в умовах інтенсивної глобалізації, коли цифрові технології істотно скорочують просторово-часові межі, трансформують форми комунікації та взаємодії, нівелюючи державні кордони й відкриваючи нові можливості інтеграції у світовий культурний простір XXI століття. Водночас ці процеси супроводжуються ризиками втрати національної ідентичності, традиційних духовних цінностей і підпорядкування зовнішнім культурним стандартам. За таких обставин особливого значення набуває збереження й репрезентація національної культурної спадщини, зокрема українського вокального мистецтва, яке формувалося протягом століть, має самобутній художній колорит і виконує важливу роль у зміцненні культурної ідентичності українського народу. Культура як сукупність цінностей, що створюють смислове наповнення для суспільства, є важливим та ефективним інструментом дипломатії (Головкова, 2021).

Вокальне мистецтво, як складова духовної культури, є не лише засобом художнього самовираження, але й потужним інструментом культурної дипломатії. У сучасних умовах воно сприяє налагодженню міжкультурного діалогу, розширенню міжнародних зв'язків та формуванню позитивного іміджу держави на світовій арені. Завдяки універсальній мові музики вокальне мистецтво здатне подолати мовні, політичні та ментальні бар'єри, сприяючи взаєморозумінню між народами.

Українська вокальна культура, зокрема народна, академічна й естрадна її складові, має значний потенціал у сфері культурної дипломатії. Вона поєднує автентичність традицій із сучасними

тенденціями музичної творчості, що робить її конкурентоспроможною на міжнародному рівні. Виконавці, композитори та педагоги-вокалісти виступають амбасадорами української культури, презентуючи її на світових сценах, у міжнародних проєктах і фестивалях, сприяючи цим самим зміцненню культурного іміджу України.

Вокальне мистецтво виступає унікальною формою «м'якої сили» (soft power), оскільки впливає на емоційну сферу людини, формуючи позитивне сприйняття та стійкий емоційний зв'язок із українською культурою. Завдяки універсальній мові музики воно здатне долати мовні, політичні та ментальні бар'єри, забезпечуючи ефективну комунікацію між різними культурами й націями.

Ключовими механізмами інтеграції українського вокального мистецтва у світовий культурний простір є:

- участь у міжнародних вокальних конкурсах та фестивалях (як академічного, так і естрадного спрямування), де українські виконавці демонструють високий професійний рівень, артистизм і національний колорит;
- реалізація спільних міжнародних музичних проєктів та колаборацій, що сприяють безпосередньому діалогу культур і взаємному творчому збагаченню;
- стратегічне використання сучасних цифрових платформ – стримінгових сервісів, соціальних мереж, відеоплатформ, які забезпечують глобальну доступність вокального контенту та виступають каталізаторами інтеграційних процесів у світовому мистецькому середовищі.

Результати спостережень і аналітичних досліджень підтверджують, що автентичність української вокальної культури – зокрема народнопісенна традиція, духовний спів і характерна темброва палітра – у поєднанні з високим професіоналізмом виконавців та актуальністю сучасної естрадної творчості забезпечує їй стійку конкурентну позицію у світовому культурному просторі. Українське вокальне мистецтво дедалі частіше стає не лише художнім феноменом, але й ефективним інструментом міжнародного культурного представництва, сприяючи формуванню позитивного іміджу України у глобальному контексті.

Одним із яскравих прикладів ефективної культурної дипломатії України у сфері вокального мистецтва є участь українських виконавців у міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення». Цей конкурс є не лише популярним музичним змаганням, але й важливою платформою для міжкультурної комунікації, де мистецтво стає засобом формування національного іміджу на глобальному рівні.

Україна бере участь у «Євробаченні» з 2003 року, і вже від перших виступів українські артисти продемонстрували високий рівень професіоналізму, сценічної культури та глибокої художньої ідентичності. Здобутки українських вокалістів на цьому конкурсі стали вагомим внеском у міжнародне визнання української музики та культури.

Руслана Лижичко, переможниця «Євробачення-2004» із піснею «Wild Dances», стала символом нової європейської України. Її виступ поєднав етнічні мотиви, елементи карпатського фольклору та сучасне сценічне рішення, завдяки чому українська культура постала перед світовою аудиторією як динамічна, автентична й модерна. Руслана заклала основу нового типу культурного представництва – коли національний фольклор інтегрується у сучасний світовий контекст без втрати самобутності.

Не менш значущою стала перемога Джамали у 2016 році з композицією «1944», яка поєднала інноваційний вокальний стиль із глибоким історико-емоційним змістом. Її виступ не лише приніс Україні міжнародне визнання, а й викликав широку суспільну дискусію щодо ролі музики у збереженні пам'яті та правди, утвердивши вокальне мистецтво як інструмент культурного свідчення та морального впливу.

Варто також відзначити внесок таких виконавців, як Тіна Кароль, Вєрка Сердючка (Андрій Данилко), Злата Огнєвіч, Kalush Orchestra та інші, які, кожен у свій спосіб, репрезентували багатогранність української музичної сцени. Особливо символічним став тріумф Kalush Orchestra у 2022 році з піснею «Stefania», що об'єднала традиційну народну мелодику з сучасним репзвучанням і стала емоційним символом незламності українського народу у період воєнних випробувань.

Таким чином, участь українських виконавців у «Євробаченні» є не лише мистецьким явищем, але й важливим елементом стратегії культурної дипломатії України. Завдяки поєднанню вокальної майстерності, національної автентики та сучасних форм подачі, українські артисти формують позитивний міжнародний імідж держави, зміцнюють її культурну суб'єктність і сприяють інтеграції у світовий мистецький простір.

Українське вокальне мистецтво є потужним чинником культурної дипломатії та ефективним засобом інтеграції країни у світовий мистецький простір. Воно поєднує багатовікові народні традиції, академічну майстерність і сучасні естрадні тенденції, формуючи автентичну національну ідентичність та позитивний міжнародний імідж України. Українські виконавці та колективи здобувають визнання на престижних світових майданчиках, таких як Grammy Awards, World Choir Games, Montreux Jazz Festival, Glastonbury Festival, Зальцбурзький та Байройтський фестивалі, демонструючи високий професіоналізм і культурну самобутність. Вони сприяють міжкультурному діалогу, долають мовні та політичні бар'єри і зміцнюють міжнародне культурне партнерство. Отже, розвиток і підтримка українського вокального мистецтва є стратегічно важливими для забезпечення культурної суб'єктності держави та її стійкої інтеграції у світову мистецьку спільноту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Головкова, М. М. (2021). Естрадне вокальне мистецтво в українському дискурсі сучасності. У Філософія подієвої культури: історія та сучасність: Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (с. 47–49). Київ.
2. Матяш, І. Б., & Матвієнко, В. М. (Ред.). (2021). Культурна дипломатія (Навч. посіб.). Інститут міжнародних відносин КНУ імені Тараса Шевченка; Наукове товариство історії дипломатії та міжнародних відносин. ДП «ГДІП».
3. Процюк, М. В. (2016). Публічна і культурна дипломатія як засіб м'якої сили України: запозичені моделі, реальні кроки та стратегічні пріоритети. *Науковий вісник Дипломатичної академії України,* (23)(2), 21–28.

УДК 78.072+72.015+37.01

Денис Кочержук,
заслужений артист естрадного мистецтва України,
старший викладач
кафедри сценічного мистецтва та культурології,
заступник директора з навчально-наукової роботи
Навчально-наукового інституту культури,
креативних індустрій
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна)

РОЗРОБКА ТА ВПРОВАДЖЕННЯ ІННОВАЦІЙНИХ НАВЧАЛЬНИХ КУРСІВ ЗІ ЗВУКОЗАПИСУ ТА САУНД-ДИЗАЙНУ: ФОРМУВАННЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНЦІЙ СЕРЕД СТУДЕНТІВ ТВОРЧИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ В5 «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО» ТА В6 «ПЕРФОРМАТИВНІ МИСТЕЦТВА (СЦЕНІЧНЕ)»

Сучасні креативні індустрії функціонують в умовах стрімкої технологічної еволюції, що докорінно змінює вимоги до професійних навичок фахівців у галузі музичного та сценічного мистецтв. Володіння технологіями звукозапису, цифрового аудіовиробництва та основами саунд-дизайну перетворилося з вузькоспеціалізованої технічної функції на невід'ємну фахову компетенцію для музикантів, акторів, режисерів і продюсерів. Наявні освітні програми в закладах вищої освіти зберігають інерцію класичних підходів, зосередив свою діяльність, переважно, на виконавських практиках. Це створює значний розрив між академічною підготовкою випускників та реальними потребами сучасного ринку шоу-бізнесу, де здатність самостійно створювати, редагувати та продюсувати якісний аудіопродукт є ключовим фактором конкурентоспроможності. Виникає нагальна потреба в розробці та

імплементації інноваційних навчальних курсів, які б органічно інтегрували сучасні технічні навички у творчий освітній процес для митців, здатних ефективно реалізовувати свої ідеї в умовах цифрового медіапростору.

Основою пропонованих навчальних курсів має стати фундаментальний зсув у сприйнятті звукозапису. Історично фонографія розглядалася як технічний інструмент для максимально точної фіксації та збереження виконавського акту (Кочержук, 2024, с. 27). Однак у XXI ст., завдяки розвитку цифрових технологій, студія звукозапису еволюціонувала в повноцінний творчий простір, а звукозапис – у самостійний художній засіб. Інноваційні курси повинні змістити акцент із розуміння звукозапису не лише суто технічного процесу, але і як інструмент творення нових художніх смислів. Студентам необхідно навчитися не лише методами користування програмами та обладнанням, але й тому, як за допомогою цих приладів формувати унікальний звуковий образ, створювати бажану атмосферу та посилювати емоційний вплив твору (Сова, 2012, с. 130). Такий підхід вимагає опанування не лише технології, а й її виражальних можливостей, що перетворює технічні знання на частину художнього мислення.

Для сучасного музиканта-виконавця чи композитора навички роботи зі звуком є критично важливими у творчій самореалізації й просування на аудіоринку. Навчальний курс для цієї спеціальності має бути спрямований на формування наступних компетенцій: *по-перше*, це практична робота з цифровими аудіоробочими станціями (DAW), що включає освоєння повного циклу аудіовиробництва: від багатодоріжкового запису та MIDI-програмування до редагування, зведення та фінального мастерингу; *по-друге*, здобувачі освіти мають засвоїти основи музичної акустики, що дозволить їм свідомо керувати процесами фіксації технічних інструментів, щоб досягти бажаного тембрального забарвлення; *по-третє*, дисципліна має розвивати навички створення демо-записів та аранжувань, адже якісне «демо» є головним інструментом презентації творчого матеріалу продюсерам, лейблам та організаторам концертів (Дьяченко, 2018, с. 61). Опанування цих компетенцій перетворює музиканта з пасивного

об’єкта запису на активного учасника і контролера фундаментального створення власного звукового продукту.

Для акторів та, особливо, режисерів звук є одним із найпотужніших інструментів драматургії. Відтак, навчальний курс для цієї спеціальності повинен формувати «звукову грамотність» та навички роботи з дизайнуванням як невід’ємної частини вистав. Центральне місце тут посідають основи саунд-дизайну як елементу сценографії, що включає вміння створювати звукові ландшафти (soundscapes) та атмосфери, які формують простір і настрій постановки. Крім того, здобувачі мають навчитися практичній роботі зі звуковими ефектами (SFX) та синхронними шумами, зрозуміти їхню роль у посиленні ключових драматургічних практик (Кущ, 2013, с. 79). Не менш важливими є базові знання про концертну звукорежисуру та специфіку театрального звукопідсилення, що дозволить майбутнім режисерам й акторам ефективно взаємодіяти з технічним персоналом театру, чітко формулювати творчі завдання та спільно досягати цілісного художнього результату.

Ключовим елементом пропонованої освітньої моделі є організація спільних міждисциплінарних проєктів між студентами спеціальностей «Музичне мистецтво» та «Перформативні мистецтва». Створення гуртових робіт (запис саундтреку до студентської вистави, розробка аудіокниги чи радіоспектаклю) дозволяє максимально наблизити навчальний процес до реальних умов роботи серед сучасних креативних індустрій (Папченко, 2017, с. 125). У такій співпраці музиканти, актори, режисери та майбутні звукорежисери навчаються працювати в команді, розуміти специфіку суміжних професій та спільно створювати єдиний, художньо цілісний продукт. Такий підхід не лише розвиває технічні та творчі навички, але й формує важливі комунікативні компетенції, необхідні для успішної кар’єри в сучасному мистецтві (Ужинський, 2021, с. 88).

Розробка та впровадження інноваційних курсів зі звукозапису та саунд-дизайну є нагальною вимогою часу для модернізації вищої мистецької освіти в Україні. Забезпечення студентів музичних та сценічних спеціальностей актуальними фаховими компетенціями дозволить підготувати конкурентоспроможних

фахівців, здатних ефективно використовувати сучасну матеріально-технічну базу для реалізації своїх творчих задумів. Це сприятиме не лише підвищенню професійного рівня випускників, але й загальному зростанню якості національного аудіовізуального продукту, скорочуючи розрив між академічною освітою та практичними вимогами сучасної музичної та театральної індустрії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дьяченко, В. В. (2018). *Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини XX – початку XXI століття: теорія, історія, практика* [Дисертація кандидата мистецтвознавства]. Київська національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
2. Кочержук, Д. В. (2024). Творчо-практична дисципліна «Студійний практикум»: відповідність ролі технології аудіозапису та передумов фіксації звуку для студентів бакалаврату. *Матеріали І Всеукраїнської науково-практичної онлайн конференції «Українське мистецтвознавство та культурологія: виклики XXI століття»* (с. 24–29).
3. Кущ, Є. В. (2013). *Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури XX – початку XXI століть* [Дисертація кандидата мистецтвознавства]. Київська національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
4. Папченко, В. (2017). Особливості роботи музичного продюсера в студії звукозапису. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: тези доповідей X Міжнародної науково-творчої конференції* (с. 125–127).
5. Сова, М. О. (2012). Музичні комп'ютерні технології як інструментарій сучасного освітнього процесу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*, (16), 129–133.
6. Ужинський, М. Ю. (2021). *Сценофонія як культурно-мистецький феномен* [Дисертація кандидата мистецтвознавства]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.

УДК 371.382:78

Діана Фидишена,
здобувачка 4 курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Зоя Софроній,
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

СПЕЦИФІКА ВИКОРИСТАННЯ ІГРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ НАВЧАННЯ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Застосування ігрових технологій навчання на уроках музичного мистецтва зумовлена нагальною потребою у підвищенні ефективності освітнього процесу, активізації пізнавальної діяльності учнів, розвитку їхнього зацікавлення музикою та формування творчих здібностей. У контексті уроків музичного мистецтва, ігрові технології набувають особливого значення, оскільки музика сама по собі є унікальною формою художнього пізнання світу, що потребує емоційного залучення та творчого самовираження школярів.

Дослідженням проблеми ігрових технологій в педагогіці займалися А. Богуш, А. Деркач, І. Зязюн, Н. Скляренко. У роботах І. Дичківської, Є. Добринської, К. Фішер, С. Шамакова, В. Шахрая визначено зміст, класифікацію, принципи, форми і методи впровадження ігрових технологій у навчальний процес школярів. Так, ігрові технології навчання трактують як «цілеспрямовану, послідовну та системну організацію педагогічного процесу, де гра виступає як основний засіб засвоєння знань, формування вмінь та навичок, розвитку особистісних якостей учнів» (Тютюнник, 2016, с.117). Наукові розвідки вчених у галузі мистецької

освіти Л. Аристової, А. Козир, Л. Масол, Р. Марданової, Г. Падалки, О. Рудницької вказують, що саме ігрові технології можуть бути інтегровані в процес викладання музичного мистецтва, враховуючи його специфічні особливості та цілі.

Специфіка використання ігрових технологій у контексті уроків музичного мистецтва визначається іманентними характеристиками даної художньо-освітньої галузі, що істотно відрізняє її від інших предметних сфер. Музичне мистецтво як феномен культури оперує категоріями, які є абстрактними та динамічними за своєю природою: звук, ритм, тембр, динаміка, гармонія, мелодія. Засвоєння цих понять вимагає не стільки раціонального аналізу, скільки інтуїтивного, емоційно-чуттєвого та моторного сприйняття. Саме ігрові технології є найбільш адекватним методологічним інструментом для подолання цієї абстрактності, трансформуючи її у доступний, конкретний та емоційно забарвлений досвід для учнів.

Ключова специфіка полягає в органічній синергії музики та ігрової діяльності. Музика, за своєю суттю, містить потужний ігровий потенціал. Повторюваність ритмічних структур, варіативність мелодійних ходів, контрастність динамічних відтінків – усе це створює своєрідну «гру звуків», що є природним стимулом для дитячої психіки. Завдання педагога полягає у цілеспрямованій актуалізації цього потенціалу, інтегруючи його в педагогічно обґрунтовані та дидактично доцільні ігрові форми. Це дає змогу відійти від традиційного, часто надмірно академічного та вербалізованого підходу до викладання, надаючи процесу навчання динамічності, образності та сенсорної насиченості.

Основні аспекти цієї специфіки можна деталізувати таким чином:

- Перетворення абстрактних музичних категорій на конкретні сенсорні та образні уявлення: музичні поняття (висота, тембр, динаміка) є складними для безпосереднього розуміння, особливо молодшими школярами. Ігрові технології дозволяють створювати асоціативні ряди та конкретні образи, які допомагають учням сприймати та розрізняти ці категорії. Наприклад, гра на розрізнення висоти звуків може бути реалізована через асоціації з «голосами» різних тварин (високі – пташка, мишка;

низькі – ведмідь, слон), що не лише сприяє засвоєнню поняття, але й активізує музичну уяву та емоційну реакцію.

- Стимулювання полісенсорного сприйняття: музичне сприйняття є комплексним процесом, що задіює слуховий, зоровий, руховий, а іноді й тактильний аналізатори. Ігрові технології надають унікальну можливість інтегрувати ці канали сприйняття. Наприклад, ритмічні ігри передбачають не лише слухання, а й відтворення ритму через рухи тіла, плескання, використання елементарних ударних інструментів. Ігри типу «Музична скульптура» спонукають учнів відображати характер музики за допомогою статичних або динамічних поз, що поєднує слуховий аналіз із кінестетичним досвідом. Це забезпечує більш глибоке та міцне засвоєння матеріалу.
- Розвиток музично-творчої імпровізації та самовираження: музичне мистецтво є сферою, де творчість є невід'ємною складовою. Ігрові технології створюють сприятливе середовище для розвитку імпровізаційних здібностей учнів – вокальних, інструментальних, рухових. Ігри, що передбачають створення власних мелодій до віршів, імпровізацію на елементарних музичних інструментах (наприклад, металофон, ксилофон), або вільне музичне вираження емоцій, дозволяють учням відчути себе активними суб'єктами музичного процесу, а не лише пасивними споживачами. Це сприяє розвитку креативного мислення, музичної фантазії та індивідуального самовираження.
- Формування цілісного музичного слуху та пам'яті: ігрові завдання є високоефективним засобом тренування та розвитку різних видів музичного слуху – мелодичного, гармонічного, тембрового, динамічного та ритмічного. Ігри типу «Вгадай мелодію», «Музичне відлуння» (повторення мелодичних чи ритмічних фрагментів), а також дидактичні ігри з картками (наприклад, «Музичне лото» з фрагментами творів або зображеннями інструментів) сприяють активному розвитку слухового сприйняття та музичної пам'яті у невимушеній, стимулюючій атмосфері.
- Підвищення внутрішньої мотивації та емоційної комфортності: одним із ключових викликів у викладанні музичного мистецтва є підтримка інтересу учнів, особливо в умовах інтенсивного навчального навантаження. Ігрові технології перетво-

рюють процес навчання з рутинного обов'язку на захопливу діяльність, що відповідає природній потребі дитини у грі. Це зменшує психологічний тиск, створює атмосферу довіри та безпеки, сприяючи розкриттю потенціалу кожного учня, незалежно від його початкового рівня підготовки. Музична гра дозволяє інтегрувати навчальний процес у природний контекст дитячої активності, що є найбільш ефективним для засвоєння знань та розвитку навичок.

- Інтеграція різних видів художньої діяльності: уроки музичного мистецтва, за своєю суттю, є інтегративними, поєднують спів, слухання музики, рух, елементи драматизації та візуального мистецтва. Ігрові технології створюють оптимальні умови для їх гармонійного поєднання. Після прослуховування музичного твору учні можуть не лише висловити свої враження вербально, але й відтворити їх у малюнках («музичний портрет»), у пластичних рухах або в невеликих інсценівках. Це поглиблює розуміння твору, розвиває міжпредметні зв'язки та сприяє цілісному естетичному розвитку.

Специфіка використання ігрових технологій на уроках музичного мистецтва полягає в їхній унікальній здатності гармонійно поєднувати дидактичні цілі з психологічними потребами учнів, трансформувати складні та абстрактні музичні поняття у доступні, емоційно насичені та багатогранні сенсорно-образні враження. Це дозволяє не лише ефективно засвоювати музичні знання та навички, а й сприяє всебічному розвитку особистості учня, формуванню його естетичного смаку та креативного потенціалу. Важливою є роль ігрових технологій у подоланні потенційних бар'єрів, що виникають через невербальний та ефемерний характер музики. Музика існує в часі, її сприйняття вимагає концентрації уваги та розвиненого аудіального апарату. Гра ж, як універсальна форма діяльності, дозволяє перевести ці абстрактні явища у площину активної взаємодії та чуттєвого досвіду.

Отже, специфіка використання ігрових технологій на уроках музичного мистецтва полягає в їхній унікальній здатності гармонійно поєднувати абстрактність музичних явищ з конкретним, діяльнісним та емоційно насиченим досвідом учнів. Це дозволяє не лише ефективно засвоювати музичні знання та навички, а й

сприяє формуванню цілісної музичної культури особистості, розвитку її креативного потенціалу та здатності до естетичного самовираження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Красовська, О. О. (2020). *Технології викладання освітньої галузі «Мистецтво»:* навчальний посібник. «Новий Світ – 2000». 152 с.
2. Марданова, Р. З. (2015). Ігрові технології на уроках музичного мистецтва. *Мистецтво та освіта*, (1), 34–37.
3. Тютюнник, С. І. (2016). Ігрові технології як засіб активізації пізнавальної діяльності учнів. *Молодь і ринок,* (6(137)), 116–120.
4. Crossick, G., & Kaszynska, P. (2016). Understanding the Value of Arts & Culture: *The AHRC Cultural Value Project. Arts and Humanities Research Council.* p. 42.

УДК 37.091.313:78(477.85-25)

Зіновій Стельмащук,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музикознавства та методики
музичного мистецтва
Тернопільського національного
педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна)

ОСВОЄННЯ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ТЕРНОПІЛЬЩИНИ В ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «МУЗИЧНИЙ ІНСТРУМЕНТ»: З ДОСВІДУ РОБОТИ У ЗАКЛАДІ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Реформи, які сьогодні відбуваються в освітній сфері України не можуть не стосуватися підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва та його готовності до практичної діяльності у новій українській школі. Іншими стали умови його професійної діяльності, іншими мають бути форми і методи її реалізації.

«Стратегія і тактика» педагога-музиканта, скерованість його діяльності на сьогоднішньому етапі повинна торкатися формування і розвитку в дітей високих ціннісних ідеалів, розширення культурного кругозору, збагачення школярів знаннями про творчість місцевих композиторів та їх внесок в національну мистецьку спадщину.

Дані про біографії та творчий доробок Тернопільських композиторів інструментальної музики для баяна-акордеона та пісенної творчості можна почерпнути з різних джерел: І. Миськів (8), В. Сорока (1), М. Шамлі (5), О. Кміть (3, 4), М. Облещук (2).

Мета публікації – висвітлити доробок інструментальної та пісенної творчості композиторів Тернопільщини з метою поповнення навчально-виконавського репертуару акомпанементом до дитячих пісень, обробками народних мелодій, авторськими оригінальними творами для баяна-акордеона на практичних

заняттях з курсу «Музичний інструмент» з метою підготовки майбутнього педагога-музиканта якісними знаннями і практичними вміннями та навичками для ефективного застосування їх в процесі професійної діяльності.

Під час інструментальної підготовки здобувачі першого (бакалаврського) рівня вищої освіти розвивають виконавські практичні уміння і навички гри на музичному інструменті. Відповідно до завдань і мети курсу студент протягом навчання має оволодіти навичками гри на інструменті поліфонічних творів, творів різних за стилями та жанрами, виконувати твори пісенного шкільного репертуару та твори шкільного репертуару для слухання музики на уроках музичного мистецтва з урахуванням специфіки різних видів музичної діяльності, використовувати музичний інструмент в позакласній та позашкільній роботі.

Важливою ланкою в цьому процесі є накопичення «золотого запасу» інструментального репертуару протягом усього періоду навчання з метою використання його під час проходження педагогічної практики та в майбутній професійній діяльності. З практичного досвіду можемо констатувати, що збагачення репертуару в процесі навчання гри на баяні-акордеоні, як правило, обмежені в часі. «Більшість студентів, особливо з базовою освітою дитячої музичної школи, в практичній інструментальній підготовці не виходять за межі вузького кола «відпрацьованого» з викладачем репертуару. Виникає питання: «Яким способом розширити репертуарні рамки?». На допомогу приходять два, достатньо описаних науковцями, методистами, педагогами-практиками й апробованих автором цієї статті, види роботи на заняттях в класі акордеона – це читання нот з аркуша і «ескізне» (ознайомлювальне) вивчення творів» (Верба, 2007, с. 149).

З метою реалізації мети і завдань курсу, використання різножанрового репертуару на практичних заняттях з даної дисципліни і виявлення зацікавленості до місцевого музичного репертуару ми використовуємо інструментальні і пісенні твори для баяна-акордеона вищезгаданих композиторів.

До кола композиторів Тернопільського краю, які пишуть твори для баяна-акордеона належить Іван Миськів. До його

збірок увійшли обробки українських народних пісень та авторські п'єси. Під час формування репертуару пропонуємо студентам для ескізного вивчення, зокрема, наступні його твори: «Бережанська полька», «Бережанські каштани», «Галицькі витинанки». Аналізуючи стильові особливості даних творів, характерні риси мелодики, гармонічних зворотів, які підкреслюють місцевий національний колорит студенти із задоволенням обирають їх для опрацювання.

Водночас у мистецькому середовищі виокремлюється композиторська творчість заслуженого працівника культури України Василя Сороки. У його репертуарі переважають обробки українських народних пісень, а також оригінальні п'єси, які вирізняються національною колоритною мелодикою, ритмо-гармонічним розмаїтям, рельєфною штриховою палітрою. До таких творів належать обробки популярних в регіоні народних пісень: «Бодай ся когут знудив», «Ой чий то кінь стоїть», «Глибока кирниця», Р. Купчинського «Як з Бережан до кадри». Дані твори пропонуємо студентам для вивчення з метою концертних виступів. Є в творчому доробку композитора різножанрові твори з полегшеним фактурним викладом під назвою «Сходинки до майстерності». З цього репертуару ми опрацьовуємо під час занять п'єси: «Весільна полька», «Урочистий вальс», «Човник», «Мелодійне танго», «Напровесні», «Там, під львівським замком» та ін., і вносимо їх у робочий процес для вдосконалення вміння читання нот з аркуша.

У даному контексті у сфері народно-інструментальної музики необхідно представити заслуженого діяча мистецтв України, Миколу Шамлі, чия творчість вирізняється оригінальністю художнього мислення. «Усім музичним творам М. Шамлі притаманні яскрава мелодичність, оркестрове мислення, а також відчуття жанру та форми, фактури, поліфонічної структури, композиційності, широкого фразування та багатої штрихової палітри» (Комендат, 2019, с. 252). Серед творів даного автора ми, в процесі накопичення інструментального репертуару, використовуємо твори для баяна: «Фантазію на теми українських романсів «Вечір надворі…», обробки української народної пісні «Місяць на небі, грецької народної пісні «Чабан», обробку мелодії

«Угорка», а також танцювальну музику, записану ним в експедиціях по Тернопільській області для заслуженого академічного ансамблю танцю «Надзбручанка» Тернопільської обласної філармонії. Це, зокрема переклади для бачна-акордеона оркестрових творів: «Каперуш», «Пастушки», «Чабани», «Подоляночка», «Тернопільська полька», та ін. Оскільки в творчому намірі автора був оркестровий виклад танцювальних номерів, музична тканина даних творів вирізняється акордовим викладом теми з подальшим варіаційним розвитком та ладотональними відхиленнями і модуляціями. Зважаючи на певну складність фактури ці твори ми теж впроваджуємо в репертуар для ескізного опрацювання.

Окрім цього, до інструментального репертуару ми долучаємо твори для баяна акордеона в упорядкуванні заслуженого діяча мистецтв України Омеляна Кмітя, а саме нотні видання у його виконавській редакції «Класичні твори у перекладі для 2-ох баянів», «Баян на концертній естраді» (випуск 11) та «Панорама сучасного баяна і акордеона». Варто зазначити, що дані збірки слугують репертуарною базою з метою накопичення інструментального репертуару для концертного виконання.

У колі провідних композиторів присутнє ім'я Михайла Облещука, композиторська творчість якого засвідчує його важливу роль у культурному процесі Тернопільщини. Слід підкреслити, що пісенні репертуарні збірники: «Сонце України», «Розвивайся, барвіночку синьоокий», «Ой не плавай, лебедоньку», «Задзвонили дзвони», до яких входять пісні для дітей шкільного віку, заслуговують на увагу завдяки жанровому розмаїттю. У них ми зустрічаємо пейзажну лірику, календарно-обрядову тематику, пісні про красу рідного краю, природу навколишнього світу.

Дані репертуарні збірники ми використовуємо в процесі роботи над розвитком концертмейстерських умінь і навичок, з якими у своїй практичній діяльності майбутній вчитель музичного мистецтва буде повсякденно зустрічатися. Накопичення концертмейстерського репертуару для майбутньої професійної діяльності в даному контексті має велике значення для подальшого творчого розвитку вчителя-музиканта.

З огляду на викладене зазначаємо, що композитори Тернопільщини зробили значний внесок у національну музичну куль-

туру. Їхня різножанрова пісенна та баянно-акордеонна спадщина може поповнити інструментальний фонд творами регіональних авторів і слугувати відмінним навчальним матеріалом для вдосконалення інструментально-виконавської майстерності майбутніх вчителів музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухів, І. О. (2013). *Українська естрадна пісня кінця XX – початку XXI століття в контексті національної культури*. Плай.
2. Бабенко, В. В. (2007). *Шляхи розвитку естрадного виконавства в контексті світових культурних традицій* (Дис. канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського.
3. Бєляєва, О. В. (2010). Естрадно-джазовий спів у системі вищої музично-педагогічної освіти. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Серія: Педагогіка і психологія* (28, Ч. 2, с. 14–20).
4. Белінська, Л. А. (2019). Естрадно-джазовий вокал в Україні: від витоків до становлення професійної підготовки. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство,* (1), 63–71.
5. Валійська, З. О. (2018). *Розвиток професійної вокальної естрадної освіти в Україні (кінець XX – початок XXI століття)* (Дис. канд. пед. наук). Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини.
6. Верба, М. П. (2007). *Естрадний спів*. Аверс.
7. Комендат, О. О. (2019). Вокально-інструментальна музика як засіб реалізації творчого потенціалу студентів-музикантів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, (63), 126–130.

УДК 785.11:612.23

Іван Балаш,
здобувач 4 курсу першого (бакалаврського)рівня освіти
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Ольга Чурікова-Кушнір,
професорка, кандидатка педагогічних наук,
професорка кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ВПЛИВ ВИКОНАВСЬКОГО ДИХАННЯ НА ЯКІСТЬ ЗВУЧАННЯ ТРУБИ

Виконавське мистецтво гри на трубі**,** пройшовши тривалий шлях становлення й розвитку, увібрало у себе найкращі традиції минулих епох та виконавські підходи протягом багатьох століть. Сучасні трубачі не лише зберігають спадщину музикантів минулого, а й осмислюють її по-новому. Вони постійно вдосконалюють техніку та виразність виконання, адаптуючи їх до вимог нашого часу.

Однією з найважливіших складових виконавської майстерності гри на трубі є правильно сформоване дихання. Виконавське дихання є базовим фізіологічним чинником, який ініціює та підтримує процес звукоутворення при грі на мідних духових інструментах.

Метою публікації є аналіз ролі виконавського дихання у формування якісного звучання труби.

Контроль дихання суттєво впливає на якість звучання, точність інтонації та динамічну гнучкість виконавця. Тому оволодіння дихальною технікою вважається одним із найважчих, але водночас найважливіших аспектів навчання гри на трубі.

Важливість дихальної техніки у грі на трубі зумовлює активну увагу до цієї проблеми з боку науковців та методистів.

З огляду на це, науковці, зокрема Д. Муєдінов (2017), В. Апатський (2013), В. Громченко (2020), В. Кочмарчик (2016), В. Посвалюк (2008), Є. Чуріков (2019) досліджують особливості виконавського дихання на різних духових інструментах.

У своїх роботах вони акцентують увагу на фізіологічних, акустичних та методичних аспектах дихання, розглядаючи його як один із основних чинників, що впливає на якість звуку, інтонаційну точність та виконавську виразність.

Зокрема, Д. Муєдінов (2017) проводить аналіз дихальної техніки та її впливу на стабільність звуковидобування у духовиків; В. Апатський (2013) зосереджується на методичних підходах до формування дихання в процесі навчання; В. Громченко (2020) та В. Кочмарчик (2016) розглядають фізіологічні особливості роботи дихальної системи під час гри; Є. Чуріков (2019) приділяє увагу акустичним аспектам взаємодії дихання і звукових параметрів мідних інструментів.

Ці дослідження створюють комплексний науковий фундамент для розуміння ролі дихання у виконавському мистецтві на духових інструментах і створюють підґрунтя для подальшого вдосконалення педагогічних методик.

Під час звичайного, спокійного дихання людина не використовує максимальний об’єм легенів. Для цього достатньо так званого дихального повітря об’ємом приблизно 0,5 літра, при цьому дихання зазвичай відбувається через ніс. Механізм цих рухів полягає у тому, що під час активного розширення грудної клітини, яке забезпечується роботою скелетних дихальних м’язів, розтягуються і прилеглі до її стінок легені. Під час видиху м’язи розслабляються, активізується інша група дихальних м’язів і гладка мускулатура легенів, що приводить до звуження грудної клітини, стиснення легенів і підвищення тиску всередині, через що повітря виштовхується назовні. Таким чином, вдих і видих відбуваються завдяки скоординованій роботі дихальних м’язів.

Основним видом дихання, яким користуються духовики, зокрема, трубачі, є змішане (діафрагмально-черевне) дихання, що забезпечує стійкий повітряний потік і якісне звучання.

Для професійного трубача дихання має бути глибоким, діафрагмально-черевним та швидким, що дозволяє робити ко-

роткі паузи для вдиху. Важливо поєднувати фізіологічні знання про роботу дихальної мускулатури, а саме: діафрагми, міжреберних м'язів та м'язів черевного преса з акустичними вимогами. Стабільність тиску є ключовою для розробки науково обґрунтованої методики постановки виконавського дихання.

Процес виконавського дихання досить складний і має різні варіанти. Наприклад, виконавець може робити вдих, активно напружуючи міжреберні м'язи грудної клітини без участі діафрагми, а видих з максимальною роботою м'язів черевного пресу. Навпаки, вдих може відбуватись без активної роботи м'язів грудної клітини, лише за рахунок діафрагми, а видих – за допомогою внутрішніх міжреберних м'язів. У такому випадку обидва типи дихання будуть проміжними між грудним і черевним, але їх не можна віднести до грудо-черевного дихання.

Для трубачів у виконавській практиці важливо правильно організувати дихальний процес, адже якість звуку значною мірою залежить від повноти вдиху. *Фаза вдиху* найкраще реалізується при одночасній активній роботі міжреберних м'язів і діафрагми – такий вдих називають «змішаним». Він включає опускання діафрагми вниз із залученням усіх її частин, що сприяє розтягненню нижніх і бокових стінок живота. У той же час грудна клітка розширюється у всіх напрямках – і спереду назад, і в бокових площинах, забезпечуючи необхідний об'єм повітря для гри на трубі. Правильно зроблений вдих відчувається легко і природно. Він сприяє хорошій вентиляції всіх частин легенів і дозволяє рівномірно розподілити роботу між усіма дихальними м'язами.

Правильно зроблений вдих відчувається легко й природно: він забезпечує повноцінну вентиляцію легень і рівномірне залучення дихальної мускулатури. Але не менш важливою є й *фаза видиху,* адже саме вона відіграє вирішальну роль у виконавському диханні. Видих, як безпосередній носій звуку, є надзвичайно багатогранним – його сила, тривалість і характер залежать від змісту та структури музичної фрази. Вільне і свідоме володіння видихом дозволяє трубачу динамічно збагачувати звучання, точно керувати філіруванням і створювати виразну музичну інтонацію.

Таким чином, виконавське дихання є одним із ключових чинників, що визначають якість звучання труби. Правильна дихальна техніка, зокрема використання діафрагмального дихання, забезпечує стабільність звуковидобування, чистоту інтонування, контроль над динамікою та тембром. Натомість недоліки у диханні призводять до втрати якості звучання та загальної виконавської виразності. Індивідуальний підхід до формування дихальної техніки з урахуванням фізіологічних особливостей кожного виконавця дозволяє досягти найвищого рівня звукового контролю та художньої виразності гри на трубі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апатський, В. (2013). *Актуальні проблеми духового музично-виконавського мистецтва*. Задруга. 588 с.
2. Громченко, В. В. (2020). *Духове соло в європейській академічній композиторській і виконавській творчості XX–початку XXI ст.* (тенденції розвитку, специфіка, систематика). ЛІРА. 304 с.
3. Качмарчик, В. П. (2016). Форбея і перманентне дихання у мистецтві давньогрецьких авлетистів. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*, (8), 14–17.
4. Посвалюк, В. Т. (2006). *Мистецтво гри на трубі в Україні:* Монографія. 400 с.
5. Чуріков, Є. С. (2019). Типологізація виконавської техніки світових валторністів як відображення їх індивідуальних рис. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*, (1)(40), 13–21.

УДК 78.071.1:159.922

Іван Беценко,
аспірант факультету мистецтв
імені Анатолія Авдієвського
Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова
(Київ, Україна)

ЕМОЦІЙНО-ІНТЕЛЕКТУАЛЬНИЙ РОЗВИТОК ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ УМІНЬ ХУДОЖНЬОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ МАЙБУТНІМИ ПЕДАГОГАМИ-ВОКАЛІСТАМИ

У сучасному мистецько-освітньому просторі дедалі більшої актуальності набуває проблема емоційно-інтелектуального розвитку майбутніх педагогів-вокалістів. Професійна діяльність вокаліста дуже тісно пов'язана з умінням глибоко усвідомлювати, розпізнавати й виражати емоційні стани, що становлять сутність художнього змісту музичного твору. Емоційно-інтелектуальний розвиток є важливою складовою художньої інтерпретації музичного твору та допомагає сформувати індивідуальний вокально-виконавський стиль. Як показує наш практичний досвід: без емоційної чутливості неможливо досягти якісної інтерпретації вокального твору.

Сучасне вокальне навчання майбутнього педагога сьогодні вимагає від закладів вищої освіти формування таких компетентностей, як-от: глибокої емоційної культури та гнучкості художнього мислення. В умовах закладів вищої мистецької освіти важливо створювати такі навчальні ситуації, у яких здобувач освіти мав би змогу осмислювати власні переживання, зіставляти їх із художнім образом вокального твору та трансформувати їх у власні інтерпретаційні рішення.

Ми розуміємо поняття «емоційно-інтелектуальний розвиток», як здатність до саморефлексії, емпатії та емоційного саморегу-

лювання, що забезпечує цілісність вокально-виконавського акту − від первинного сприйняття музичного мистецтва до сценічного втілення музичних творів.

Автор концепції ЕІ, Деніел Ґоулман, дає наступне визначення терміну «емоційний інтелект»: «Емоційний інтелект – це здатність розпізнавати, розуміти й керувати власними емоціями, а також розпізнавати, розуміти та впливати на емоції інших (Ґоулман, 2018, с. 33).

Якщо розглянути це визначення крізь призму мистецтва, то можна зазначити, що емоційно-інтелектуальний розвиток у майбутнього педагога-вокаліста пов'язаний із формуванням здатності відчувати психологічні нюанси музичного образу, розуміти емоційні наміри композитора, адекватно передавати їх у звукоутворювальному процесі. Емоційно грамотний виконавець не просто відтворює текст вокального твору, а створює власну естетичну версію, наповнюючи її внутрішнім смислом. Саме тому, в процесі вокального навчання необхідно інтегрувати психолого-педагогічні методики, спрямовані на розвиток емоційного самопізнання, емпатії та здатності до художнього співпереживання.

Як зауважила Є. Проворова, «майбутній фахівець має володіти знаннями про особливості мислення та моделі поведінки на сцені, а також про створення специфічної виконавської форми музичного твору. Майбутні фахівці на початку навчання ще не достатньо володіють уміннями контролювати власні почуття та емоції, а тому не можуть ефективно управляти своїми діями на сцені, характерним для них є виражене нервове напруження» (Проворова, 2022, с. 414).

Тому ми вважаємо, що художня інтерпретація вокального твору − це ніби певний діалог емоційного досвіду співака з інтонаційно-змістовою структурою вокальної музики. Художня інтерпретація ні в якому разі не може бути якісною без емоційної включеності у процес відтворення вокального твору, яка в свою чергу опирається на розвинену емоційну чутливість. Здатність переживати музичний образ як власний внутрішній стан, дозволяє співаку на сцені створювати справжній акт художньої комунікації. Водночас, саме вокально-педагогічне керівництво процесом художньої інтерпретації вимагає від педагога-вокаліста

високого емоційно-інтелектуального розвитку, здатності підтримувати емоційно сприятливу атмосферу та моделювати ситуації творчого самовираження у здобувачів вищої освіти.

Функції емоційно-інтелектуального розвитку розглядаються по-різному у різних наукових підходах, оскільки існують різні класифікації цього поняття.

Так, у наукових дослідженнях О. Собченко та Г. Овчаренко наголошено чотири функції емоційного інтелекту, на які ми спираємося у процесі емоційно-інтелектуального розвитку здобувачів вищої мистецької освіти, майбутніх педагогів-вокалістів, як-от:

- інтерпретаційна – розуміння, трактування та систематизація емоційної інформації для накопичення емоційного досвіду;
- регулятивна, що спрямована на забезпечення відповідної емоційної сфери та управління зовнішніми формами прояву емоцій;
- адаптивна, що запускає в дію всі психічні ресурси для ліквідації стресових станів;
- активізаційна, яка допомагає підвищити рівень мотивації (Овчаренко, 2013, с. 263).

Ми пропонуємо зазначені функції пов'язати з емоційно-інтелектуальним розвитком з формування умінь художньої інтерпретації вокального твору, а саме:

- *інтерпретаційна* функція проявляється у здатності вокаліста глибоко аналізувати емоційний зміст твору, розуміти мотиви персонажа або настрій музичного фрагмента та передавати його слухачеві через вокальну інтонацію, тембр та динаміку;
- *регулятивна* функція допомагає контролювати власні емоції під час виступу, підтримувати сценічну впевненість і одночасно адекватно реагувати на реакцію аудиторії, щоб емоційне виконання було природним і збалансованим;
- *адаптивна* функція особливо важлива у стресових або непередбачуваних ситуаціях, наприклад, при виступі перед великою аудиторією або під час технічних неполадок. Вона дозволяє швидко мобілізувати внутрішні ресурси, зберегти концентрацію та продовжувати виконання без втрати емоційного звучання;
- *активізаційна* функція стимулює мотивацію до постійного вдосконалення вокальної майстерності, підштовхує до по-

шуку нових інтерпретаційних рішень і експериментів із виразністю виконання, що робить виконання твору більш живим та емоційно насиченим.

Також необхідно розглянути і практичний аспект емоційно-інтелектуального розвитку у вокальній підготовці майбутніх педагогів-вокалістів. Треба зазначити, що він полягає у використанні певного комплексу практичних методів, які активізують емоційно-художнє мислення. Кожен викладач може підібрати певні ефективні методи, що добре показали себе в практичній роботі зі здобувачами вищої освіти.

Ми виділили наступні:

- емоційно-рефлексивні вправи на усвідомлення власних почуттів у процесі співу;
- інтонаційно-образний аналіз музичного матеріалу, під час якого визначаються емоційні домінанти твору;
- вокально-емоційні імпровізації, що стимулюють творче самовираження;
- психодраматичні елементи (тобто рольове проживання сценічної ситуації);
- спільні вокально-комунікативні практики (ансамблеве музикування, вокальні діалоги).

Слід наголосити на тому, що ефективність формування художньо-інтерпретаційних умінь значно підвищується, коли в навчальний процес в значній мірі втілені принципи емоційної взаємодії, довіри, творчого партнерства. Таким чином, здобувач вищої освіти ефективніше опановує технічні прийоми та вчиться розуміти музику, в тому числі й крізь призму емоційного самовираження. Всі ці моменти значно впливають на формування цілісної професійної ідентичності педагога-вокаліста.

Отже, емоційно-інтелектуальний розвиток є ключовим чинником формування художньо-інтерпретаційних умінь майбутніх педагогів-вокалістів. Він забезпечує глибину художнього сприйняття і здатність передавати складні емоційні стани твору, сприяє автентичності виконавського висловлювання, допомагаючи вокалісту знаходити власний емоційний голос та стиль. Емоційно-інтелектуальний розвиток формує здатність до саморегуляції, адаптації у стресових ситуаціях та підтримки високого рівня

мотивації, що є невід'ємною складовою професійної готовності як до педагогічної, так і до сценічної діяльності. Перспективним напрямком подальших досліджень є створення цілісної методики емоційно-інтелектуального розвитку у системі підготовки вокалістів. Така методика могла б інтегрувати психологічні, мистецькі та педагогічні засади формування особистості майбутнього вчителя-музиканта, забезпечуючи комплексний розвиток як технічних, так і емоційно-виразних компетентностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ґоулман, Д. (2018). *Емоційний інтелект*. Чому він може значити більше, ніж IQ (В. Назаренко, Пер.). Віват. С. 33.
2. Овчаренко, Г. Р. (2013). Структурна модель емоційного інтелекту. *Вісник післядипломної освіти*, (9)(2), 261–267.
3. Проворова, Є. М. (2022). Емоційний інтелект як складова вокально-сценічної майстерності майбутнього фахівця музичного мистецтва. *Перспективи та інновації науки (Серія «Педагогіка», Серія «Психологія», Серія «Медицина»),* (13)(18), 409–417.

УДК 78.089.7:681.84

Іван Гатрич,
доцент кафедри музики
факультету педагогіки, психології та соціальної роботи
Чернівецького державного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ЗВУКОРЕЖИСЕР ЯК УЧАСНИК КРЕАТИВНОГО ПРОЦЕСУ СТВОРЕННЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО КОНЦЕРТНОГО ПРОДУКТУ

У сучасному світі музика супроводжує нас всюди – на концертах, у кіно, на телебаченні та в інтернеті. За кожним якісним виступом чи записом стоїть професіонал, якого глядач майже не бачить – звукорежисер. Його робота залишається «за кадром», проте саме він створює умови, які забезпечують якісне, збалансоване та чисте звучання в реальному часі для глядачів у залі та, за потреби, для онлайн-трансляцій або записів. Сьогодні, музичне мистецтво неможливо уявити без високого рівня звукорежисури. Успіх будь-якого музичного заходу, від камерного концерту до масштабного фестивалю, залежить не лише від виконавців, а й від тих, хто залишається за лаштунками. Одним із головних героїв «невидимого фронту» є звукорежисер – фахівець, який відповідає за те, як звучить виступ у залі чи в записі.

Концертна звукорежисура – це галузь звукорежисури, що охоплює процеси створення, обробки та трансляції звуку під час живих виступів: концертів, фестивалів, шоу, виступів на відкритих майданчиках, у клубах або концертних залах. Концертний звукорежисер – це творчо-технічний фахівець, який має добре розумітися як на музиці, так і на технологіях. Він не просто «налаштовує монітори», а активно формує те, як публіка сприймає виступ. Його рішення впливають на емоційне враження, атмосферу та навіть якість виконання, адже якщо музикант не чує себе на сцені, це одразу позначається на грі чи вокалі. Адже, концерт це завжди взаємодія виконавця та слухача, і якість цієї

взаємодії багато в чому залежить від того, як звучить музика у залі. Саме тому основна складова будь-якого виступу – робота звукорежисера, від якої залежить загальне враження від концерту. Насамперед, звукорежисер відповідає за технічну складову звучання, щоб забезпечити чисте, збалансоване й приємне звучання. Це вимагає глибоких знань акустики, електроніки та аудіотехніки. Він має добре знати акустичні властивості приміщення, адже в різних залах один і той самий виступ може звучати по-різному, враховувати реверберацію (відлуння), а також потужність підсилювачів, розподіл звукових частот у просторі. Тому, особливо важливим у підготовці до концерту є *саундчек*. Це найвідповідальніший етап або перевірка звуку перед виступом, під час якого музиканти виконують кілька фрагментів своїх композицій, а звукорежисер вносить фінальні корективи у налаштування. Ще один важливий аспект – розподіл звукових частот. Звукорежисер стежить за тим, щоб низькі, середні та високі частоти звучали гармонійно й не конфліктували одна з одною. Важливо, щоб усі інструменти та вокал були добре чутні, але водночас не «перекрикували» одне одного. Це дозволяє уникнути неприємних сюрпризів під час концерту. Також, під час саундчеку відбувається точне налаштування мікрофонів, інструментів та моніторів для музикантів. Наприклад, вокалісту може знадобитися більше високих частот, а бас-гітаристу – навпаки, підсилення низьких. Усе це регулює звукорежисер, щоб жоден інструмент не «загубився» у загальному звучанні.

Звукорежисура – це не лише набір технічних операцій, а й творчий процес. Професіонал має відчувати жанр і стиль музики. Для класичного концерту він створює максимально природне та чисте звучання, для джазового залишає більше простору й динаміки, для естрадного використовує ефекти реверберації, компресії чи панорамування. Звукорежисер фактично виступає співтворцем музичного образу. Він може зробити голос теплішим або навпаки більш енергійним, підкреслити соло інструменту чи створити об’ємне звучання усього ансамблю. Таким чином, він впливає на емоційний стан слухача, хоча більшість глядачів навіть не здогадується, наскільки велика його роль. Хоча глядачі рідко звертають увагу на людину за пультом, саме

завдяки професійній роботі звукорежисера публіка може повністю насолодитися якісним звуком.

Звукорежисер – це не лише технік, а й партнер виконавців. Він має вміти знаходити спільну мову з музикантами, враховувати їхні побажання та одночасно керувати об'єктивними законами фізики й акустики. Наприклад, артист може просити зробити його голос гучнішим, але фахівець повинен знайти баланс, щоб не погіршилося загальне звучання. Якісний звук під час концерту формує у публіки відчуття повного занурення у музику. Глядач може не звертати увагу на технічні деталі, але він відчуває комфорт, емоційність та силу виступу. Саме звукорежисер створює цю «невидиму магію». Якщо ж звук налаштований погано – навіть найталановитіший виконавець ризикує залишитися нерозкритим для слухача.

Сьогодні звукорежисура активно розвивається завдяки цифровим технологіям. Використання сучасних мікшерних пультів дозволяє одночасно контролювати десятки каналів, додавати ефекти, зберігати готові налаштування для різних композицій. Важливою складовою стали in-inear монітори, що дозволяють музикантам чути себе на сцені без зайвого шуму, а також спеціальні програмні комплекси для аналізу акустики залу. Це значно полегшує роботу звукорежисера і робить звучання більш професійним. Звукорежисер – це професія, яка поєднує технічні знання, музичний смак і креативне мислення. Він стає невидимим мостом між сценою та залом. Від його роботи залежить не лише якість звучання, а й сила емоцій, які слухач винесе із концерту. Тому справедливо вважати звукорежисера повноправним учасником творчого процесу, без якого сучасне концертне шоу неможливе.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гусєв, С. В. (2019). *Основи звукорежисури: навчальний посібник.* Видавництво КНУТД. 256 с.
2. Литвиненко, О. М. (2021). *Цифрові технології в звукорежисурі.* Наукова думка. 198 с.
3. Brown, J. (2018). *Sound Engineering Essentials*. Audio Press. 320 p.
4. Smith, A. (2022). *Creative Audio Mixing Techniques*. MusicPro. 275 p.

УДК 128/129:784(Орест Руснак)

Іван Дерда,
професор кафедри музики факультету педагогіки, психології та соціальної роботи Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)

ОРЕСТ РУСНАК: СИНТЕЗ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ В УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ

Перша половина ХХ століття була позначена драматичними історичними подіями, що вплинули на долі українських митців. Орест Руснак – видатний представник української вокальної культури, який зумів поєднати глибоку національну ідентичність із високими стандартами європейської вокальної школи. Його мистецький шлях – від семінарського хору Буковини до сцен Мілана, Відня, Берліна – є прикладом культурної тяглості, що не переривається навіть в умовах еміграції. Повернення його імені – це не лише акт історичної справедливості, а й стратегія культурного оновлення в добу новітніх визвольних змагань.

Орест Руснак народився 24 липня 1895 року в селі Дубівці на Буковині – регіоні, що на зламі століть переживав активне українське національне пробудження. Походив із родини дрібної шляхти: батько – дяк Еммануїл, мати Марта – з козацького роду Гармашів. Родинне середовище, прізвище «Руснак» як етнонім, хорові неділі, молитва і праця – усе це формувало його духовну і музичну інтуїцію.

Перші кроки до музичного служіння були пов’язані з навчанням у дяківській школі при Митрополичій резиденції в Чернівцях, а згодом – у духовній семінарії, яка поєднувала богословську, літературну та музичну освіту. Семінарія, що діяла в умовах австро-угорської адміністрації, була не лише школою для майбутніх священнослужителів, а й духовною фортецею української ідентичності. В учительській семінарії працювали

С. Воробкевич, В. Сімович, О. Маковей, Ом. Попович. У ній навчалися майбутні письменники, визначні педагоги, громадсько-культурні діячі І. Бажанський, О. Вільшина, І. Діброва, С. Канюк, І. Карбулицький, В. Кобилянський, М. Марфієвич, Ор. Руснак та ін. (Ботушанський, 2017, с. 86).

У спогадах Василя Сімовича – мовознавця, літературознавця і культурного діяча – Орест Руснак постає як винятково обдарований семінарист. Сімович писав: «Орест не був говірким, але коли співав – говорила вся його душа. Його спів був молитвою, а не демонстрацією голосу. Ми, студенти, затихали, коли він починав – бо знали, що зараз буде щось більше, ніж музика» (Сімович, 1942).

Як бачимо, у спогадах сучасників юнак Орест Руснак постає як семінарист, чий спів був молитвою, а не демонстрацією голосу. Цей етап його життя – не лише освітній, а й екзистенційний: становлення голосу як носія пам'яті, гідності й культурної тяглості, що згодом зазвучить на сценах Європи як голос України.

Ці спогади засвідчують, що семінарія для Руснака була не лише освітнім етапом, а й духовно-патріотичним пробудженням.

Під час Першої світової війни дев'ятнадцятирічний Руснак служив в австро-угорській армії, а після розпаду Австро-Угорської імперії та проголошення Західноукраїнської Народної Республіки Орест Манолійович Руснак добровільно вступив до Української Галицької армії – регулярного війська новоствореної держави. Його участь у визвольних змаганнях була виявом національної свідомості (Палій, 1960).

Після інтернування в Чехословаччині він вступив до Празької консерваторії, що стало символічним переходом від боротьби за свободу на полі бою – до боротьби за українську ідентичність через мистецтво (Богайчук, 2005, с. 235).

У Празькій консерваторії (1919-1923) Орест Руснак навчався у класі професора Егона Фукса, де опанував основи європейської вокальної техніки: глибоке діафрагмальне дихання, рівномірне звуковедення, чітку дикцію та кантиленну лінію. Саме тут сформувався його світлий теноровий тембр, сценічна культура та інтерпретаційна чутливість. Стажування в Мілані, у відомого педагога Ларі, доповнило його стиль естетикою bel canto – тех-

нікою, що поєднує легкість, дихальну свободу та темброву витонченість. Міланський період загартував його голос, надавши йому європейської пластичності при збереженні української емоційності. Тембр Руснака – світлий, але насичений – вирізнявся здатністю до нюансування: від інтимної кантилени до героїчного піднесення. Його інтерпретації не зводилися до зовнішнього ефекту – кожна фраза була сповіддю, зверненням до слухача як співтворця. Особливо глибоко він розкривав образи, де поєднувалися любов, страждання й внутрішня боротьба. У його виконанні голос ставав простором духовного висловлення – не лише музичного, а й національного. Сценічна поведінка Руснака була стриманою, але виразною. Його пластика відповідала естетиці німецької опери – з акцентом на психологічну достовірність, а не театральну демонстративність. Він володів здатністю до внутрішнього проживання ролі, що створювало ефект глибокої присутності на сцені. Його сценічна етика – це поєднання технічної дисципліни, духовної глибини та національної гідності. (Архів:ДАЧвО, 2015)

Сценічна діяльність Ореста Руснака охоплює понад два десятиліття виступів на провідних оперних сценах Німеччини та Австрії, де він утвердився як лірико-драматичний тенор світового рівня. Його дебют у Кенігсберзькій опері 1924 року – у партії Рудольфо з «Богеми» Дж. Пуччіні – став переломним моментом. Газета «Königsberger Zeitung» 23 серпня 1924 року писала: «Дивне диво! Чужа людина із ще більше чужої землі Орест Руснак здобув собі в ролі Рудольфа з опери Дж. Пуччіні «Богема» просто нечуваний успіх. Цього молодого українця природа наділила ліричним тенором наймилішого звучання». (Демочко, 1990, с. 122**)**

Цей успіх відкрив Руснакові шлях до стабільних ангажементів у театрах Хемніца, Ґраца, Відня, Берліна, Лейпцига та Гамбурга.

Наприкінці 1926 року Орест Руснак уклав контракт із Хемніцькою оперою, а згодом продовжив кар'єру в австрійському Граці, де виконував драматичні партії – Манріко, Рауля, Арнольда, Герцога та ін. Його тенор вирізнявся емоційною глибиною, тембровою виразністю та сценічною правдивістю. У Відні й

Берліні Руснака високо цінували за кантиленну лінію, артистизм і здатність зберігати національний колорит у різних стилях.

У 1926, 1928, 1931 і 1935 роках Орест Руснак виступав на рідній Буковині з концертами, що поєднували твори українських композиторів – М. Лисенка (« Удосвіта встав я», «Садок вишневий коло хати». «Та немає гірш ні кому…», «Дума»), С. Людкевича («Спи, дитинко моя»), Д. Січинського, («Фінал»), («Зелений гай») Я. Лопатинського, – з румунськими піснями та аріями з опер Мейєрбера, Пуччіні, Моцарта, Флотова та ін. Його виступи, зокрема в Чернівцях, проходили з великим успіхом, про що писала газета «Рідний край» (1926, 1928) (Демочко, 1990, с. 124-126).

Особливе значення, на думку автора статті, мало повернення Руснака до Чернівців – міста його юності, духовного становлення та музичного пробудження. Це повернення було не лише географічним, а й екзистенційним: голос, що зазнав світової слави, повертався до джерел – до семінарських хорів, церковних піснеспівів, родинної молитви. Його виступи в Чернівецькій філармонії, університетських залах і церковних просторах набували характеру духовного обряду, де публіка – не просто слухачі, а спільнота пам'яті, вчителі, родичі, учні, спадкоємці.

У 1929-1930 роках Руснак гастролював в Україні – у Харкові, Києві, Одесі, Запоріжжі, Миколаєві, Дніпропетровську та інших містах, де з успіхом виконував українську класику й оперні арії. Преса відгукувалася про нього з захопленням, підкреслюючи теплий прийом, вокальну майстерність і щирість інтерпретацій. У 1931 році Орест Руснак виступав у Львові, виконуючи твори галицьких композиторів, а також пісні Лисенка, Стеценка, Степового. Газета «Діло» відзначала його «першорядний голосовий матеріал» і «прекрасну культуру співака» (Михайлишин, 1992, с. 83).

У 1931 році Орест Руснак став солістом Мюнхенської державної опери, виступаючи під сценічним іменем Рудольф Герлах-Руснак. До 1937 року він працював у Мюнхені, а згодом гастролював у Відні та інших містах. Особливе місце в його кар'єрі займає статус камерзінґера – почесне звання, що засвідчує належність до еліти німецькомовного оперного простору. Це не лише визнання технічної досконалості, а й підтвердження

його здатності поєднувати академічну дисципліну з духовною інтонацією.

У 1941–1942 роках співав у Бремені, після чого продовжив кар'єру в Інсбруку. Навіть у межах німецького репертуару його голос зберігав українську щирість, що робило його унікальним серед європейських тенорів.

Після Другої світової війни Руснак виступав у таборах переміщених осіб у Німеччині та Австрії. Його концерти стали актами духовної підтримки, де звучала Україна – як пам'ять, як біль, як незламна душа. Репертуар поєднував арії з Пуччіні, Верді, Мейєрбера з українськими романсами, створюючи драматичну дугу – від європейської сцени до українського серця.

Таким чином, сценічна діяльність Ореста Руснака – це не лише кар'єра успішного тенора, а й форма культурного представництва. Його голос став носієм української душевності в європейському мистецькому просторі, а кожен виступ – актом естетичного свідчення, що утверджував українське як повноправне в глобальному оперному контексті.

Серед визначних оперних партій Ореста Руснака – Шапелу в «Поштарці з Лонжумо» Адама, Едгардо в «Лючії ді Ламмермур» Доніцетті, Фернандо у «Фаворитці», Арнольд у «Вільгельмі Теллі» Россіні, Герцог у «Ріголетто» та Манріко в «Трубадурі» Верді, Ліонель у «Марті» Флотова, Кавародоссі в «Тосці» та Рудольфо в «Богемі» Пуччіні, а також Маттео в «Арабеллі» Ріхарда Штрауса.

В останні роки життя Орест Руснак активно співпрацював із радіостанціями Мюнхена, Берліна й Кенігсберга, а 1957 року здійснив запис українських народних пісень у США. Його голос збережено на низці архівних записів.

У Мюнхені Руснак заснував школу сольного співу – осередок культурного пробудження. Він передавав учням не лише техніку, а й гідність бути українцем. Його школа стала духовною фортецею, де кожен голос був продовженням національної пам'яті. Для Руснака виховання голосу без національної свідомості було неможливим – спів мав звучати як молитва, як історія, як народ.

Співак завжди тужив за рідним краєм, оспіваним у пісні Сидора Воробкевича «Над Прутом у лузі». Він прагнув ще раз повернутися до своїх Дубівців на Буковині, та доля не дарувала йому цієї радості. На шістдесят п'ятому році життя, 23 січня 1960 року, в Мюнхені Орест Руснак відійшов у вічність.

У XXI столітті, в умовах триваючих визвольних змагань України, повернення імені Ореста Руснака в національний культурний простір набуває особливої ваги – не лише як вшанування видатного митця, а як символічний жест історичної, духовної та культурної справедливості. Йдеться не просто про реабілітацію забутого імені, а про відновлення голосу, що звучав за Україну – в еміграції, на чужих сценах, у таборах вигнанців – і ніколи не зрадив свого походження. У сучасному культурному дискурсі ім'я Руснака має функцію символу: це не лише біографія, а знак тяглості, опору й надії. Його голос, що поєднував bel canto з українською кантиленою, є метафорою того, як національна культура може бути універсальною, не втрачаючи своєї сутності. У час, коли Україна знову виборює свою свободу, повернення таких постатей – це не лише акт пам'яті, а й стратегія культурного самоствердження в добу новітніх викликів і перемог.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богайчук, М. А. (2005). *Література і мистецтво Буковини в іменах: Словник-довідник* (с. 234–235). «Букрек».
2. Ботушанський, В. М. (2017). *Нариси з історії освіти на Буковині (XIX – початок XXI ст.)* (с. 86). Технодрук.
3. Демочко, К. М. (1990). Музична Буковина: Сторінки історії (с. 124–126). *Музична Україна*.
4. Михайльчишин, Я. В. (1992). *З музикою крізь життя (Л. І. Мелех-Яросевич, Упоряд.)*. Каменяр. С. 83.
5. Палій, А. М. (1960, 20 лютого). *Вояк української армії, патріот та світової слави співак. Пам'яті Ореста Руснака. Наша мета*.
6. Сімович, В. І. (1942). Співай нам, співаче! (Спогади про Ореста Руснака). *Краківські Вісті*, (160).

УДК 781.7

Анна Пасічник,
здобувачка першого (бакалаврського) рівня освіти спеціальності «Середня освіта (Музичне мистецтво)» кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Інна Мокрогуз,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МИТЦІВ КІЦМАНЩИНИ ЯК КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН БУКОВИНСЬКОГО КРАЮ

Загальновідомо, що Буковина, край букових лісів, «букова земля» як називає її Марія Матіос, багата талантами, видатними особистостями, митцями, обдарованими самим Богом. Кожен куточок буковинського краю може пишатися своїми талановитими земляками, які є відомими в усій Україні та світі. Можемо, без вагань означити це явище культурним феноменом нашої рідної Буковини, що є важливими складовими культурної ідентичності нації та допомагають зберегти і передати культурну спадщину наступним поколінням.

«Без України я не зможу співати» – таке творче кредо знаменитого співака, Героя України, народного артиста України, професора, лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка – Гнатюка Дмитра Михайловича (1925-2016). Народився в селі Старосілля (нині Мамаївці) Кіцманського району Чернівецької області в селянській родині. Змалку мав гарний голос, співав у церковному хорі, любив і театр – ще в школі організував самодіяльну трупу і поставив виставу «Сватання на Гончарівці».

У 1945-му році став солістом Чернівецького музично-драматичного театру імені О. Кобилянської, де отримав рекомен-

дацію на навчання камерному та оперному співу до Київської консерваторії у клас Івана Паторжинського. Постійно популяризував українську музику, зокрема – народні думи, твори української пісенної класики, в тому числі і замовчуваних на той час Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича. Але секрет успіху був виключно в таланті артиста і його фанатичній працездатності.

Він був співаком широкого жанрового діапазону. Всесвітню славу принесли партії Остапа із «Тараса Бульби», Фігаро, Ріголетто, Мазепи та багатьох інших героїв, а також гастролі в США, Австрії, Італії, Нової Зеландії тощо. Із задоволенням виконував українські народні та пісні українських композиторів, був першим виконавцем шлягерів «Два кольори», «Як тебе не любити, Києве мій» та «Пісні про рушник». З його легкої руки «Черемшину» українською мовою заспівали в Японії.

Крім співу захоплювався садівництвом та колекціонуванням живопису. Всі кошти вкладав у картини українських художників, частину колекції Д. Гнатюк подарував українським музеям. Все життя і творчість видатного співака було покладене служінню Україні та українській пісні, її активній популяризації. (Білейчук, 2019, с. 257).

Кожна форма мистецтва має своє унікальне значення та важливість для культури нації. Георгій Георгійович Блещук (1930-2021) – талановитий від Бога, легендарний музикант самородок, скрипаль-віртуоз народився в селі Шипинці Кіцманського району Чернівецької області. У воєнні роки, рано осиротівши, став сином полку. В одному строю з дорослими музикантами, багато й залюбки грав для них, підтримуючи бойовий дух. З рук генерал-полковника отримав новеньку скрипку, з якою пройшов воєнні дороги до Будапешта.

Після війни Г. Блещук керував оркестром народних інструментів в гірському містечку Косів. З 1955 року грав у Буковинському ансамблі пісні і танцю у складі оркестрової групи, Георгій Георгійович виступав з концертами перед своїми краянами – буковинцями – та гастролював усією країною. Як оркестрант народного ансамблю танцю «Смеречина» (м. Вижниця) Г. Блещук представляв народне мистецтво Буковини у Чехословаччині, Югославії, Франції, Бельгії, Польщі.

З 1974 року працював в обласному науково-методичному центрі народної творчості та культурно-освітньої роботи, але знаходив час керувати оркестром народних інструментів «Глиницькі музики» Кіцманського району. Цей оркестр виник як ансамбль цимбалістів клубу с. Глиниця в 1960 році, в 2015 – ансамбль успішно відновив роботу під керівництвом заслуженого працівника культури України Георгія Блещука, захистивши звання «Народний аматорський».

У репертуарі ансамблю твори буковинських композиторів та мелодії українських, румунських, угорських, молдовських та буковинських народних пісень в обробці сучасних авторів. У 2003 році в Чернівцях Петро Москаль презентував свій відеофільм під назвою «Шипинський музика» про Г. Блещука, саме тому періоду належать написані ним оркестрові п'єси «Буковинська фантазія» та «Молодіжна сирба».

За віддану працю музикант отримав звання «Заслужений працівник культури України» (1981) та двічі нагороджений відзнакою «Відмінник культурного шефства над селом». У 1991 році створив ансамбль «Троїсті музики» при туристичному комплексі «Черемош», де проводив вечори фольклорної музики Буковини для жителів міста та його гостей. Ім'я Г. Г. Блещука занесено до «Алеї зірок» у м. Чернівці. Людина з великої літери, який своїм талантом збагатив музичне життя багатьох народних колективів Буковини, віддавши всього себе музиці, залишивши дуже великий слід у музичному мистецтві нашого краю (Каплієнко-Ілюк, 2020, с. 197-199).

Одним з важливих аспектів культурних феноменів є мистецтво яке може бути викладене в різних формах, таких як живопис, скульптура, музика, танці, театр та багато іншого. Саме так було з Іваном Миколайчуком (1941-1987) – українським кіноактором, кінорежисером, сценаристом, письменником. Лауреат Шевченківської премії 1988 року (посмертно). Зіграв 34 ролі в кіно, написав 9 сценаріїв та дві режисерські роботи. Прийшов у кіно через ворота кіностудії імені Олександра Довженка разом зі своїм учителем Віктором Івченком. Загальне визнання Миколайчукові принесли ролі молодого Тараса Шевченка у фільмі «Сон» та Івана Палійчука у «Тінях забутих предків», що здобули

39 міжнародних нагород, 28 призів на кінофестивалях (із них – 24 Гран-прі) в 21 країні й увійшли до Книги рекордів Гіннеса.

З нагоди на Буковині розпочав роботу щорічний фестиваль «На гостини до Івана». Батьківщина Івана Миколайчука, село Чортория Кіцманського району зустрічає гостей музикою, яку любив Іван, Глиницькі музиканти виконують саме ті мелодії, які звучали у фільмах Івана Миколайчука, від брами до садиби розташовується виставка-ярмарок народних виробів та сувенірів. Крім того, у мистецько-меморіальному музеї-садибі Миколайчука сестра актора Фрозина Грицюк та його дружина Марія Миколайчук діляться спогадами про легендарного буковинця. Гостям свята також демонструють уривки зі знаменитих фільмів з Миколайчуком в головній ролі. Саме це і є той культурний феномен мистецтва у формі театру, кіно, який подарувала Україні і світу неординарна особистість нашого славетного земляка Івана Миколайчука.

Знаний Кіцманський край стає благодатним і для мистецької творчості Остапа Васильовича Савчука (1947 м. Кіцмань), – українського митця, музично-громадського діяча, режисера, педагога-музиканта, художнього керівника Чернівецької обласної філармонії, Заслуженого діяча мистецтв України. З 1988 р. – режисер-постановник і художній керівник Чернівецької обласної філармонії (нині Чернівецька обласна філармонія імені Дмитра Гнатюка). У 2006-2009 рр. – начальник, заступник начальника управління культури Чернівецької облдержадміністрації.

О. Савчук у свій час грав в ансамблі скрипалів разом з Володимиром Івасюком (керівник Ю. М. Візнюк), оркестрах народних інструментів (диригент В. Г. Мельницький) та духових інструментів (диригент М. Ю. Макаренко). Науковий консультант бібліографічного довідника «Видатні діячі культури і мистецтв Буковини», автор книги «Музична Буковина» – про історію Чернівецької обласної філармонії. З 2009 р. – голова правління Чернівецького обласного об'єднання Всеукраїнського товариства «Просвіта» імені Тараса Шевченка. З 2009 р. – заступник голови обласного відділення Національної всеукраїнської музичної спілки.

Автор численних сценаріїв концертів, творчих вечорів митців краю, режисер-постановник творчих звітів майстрів і художніх колективів Чернівецької області на сцені Національного Палацу мистецтв «Україна». Представляв мистецтво Буковини в Україні, Молдові, Польщі, Румунії Угорщині (Видатні діячі культури та мистецтв Буковини, 2010, с. 159-161).

Знаним культурним феноменом Буковини й усієї України є творчість Івасюка Володимира Михайловича (1949-1979). Український композитор-виконавець, поет, музикант, Герой України (з 2009, посмертно), Лауреат Національної премії імені Тараса Шевченка (1994, посмертно) та номінації «За внесок у розвиток музичної культури України XX століття» (2001, посмертно).

Один із основоположників української естрадної музики, автор 107 пісень, 53 інструментальних творів, музики до вистав. Професійний лікар, скрипаль, грав на фортепіано, віолончелі, гітарі, виконавець пісень, живописець. З 15-річного віку створює свої перші пісні, зокрема, «Ласкаво просимо» та «Моя пісня». У 1970 році написав пісні «Червона рута» та «Водограй», прем'єра яких відбулася 13.09.1970 на Театральній площі м. Чернівців у прямому ефірі передачі «Камертон доброго настрою» (виконав В Івасюк дуетом із О. Кузнецовою).

Твори Івасюка здобували перемоги в різних конкурсах, зокрема, «Пісня-71», де звучала «Червона рута» у виконанні Н. Яремчука, В. Зінкевича та самого автора в супроводі естрадно-симфонічного оркестру. В 1978 році В. Івасюк – учасник всесоюзного конкурсу молодих композиторів у м. Єревані (Вірменія), де піаністка Л. Десяткіна виконала «Сюїту-варіації» на тему старовинної буковинської пісні «Сухая верба». Пісні В. Івасюка прозвучали в першому українському музичному фільмі «Червона рута» (1971), який зняв режисер Р. Олексів в м. Яремче Івано-Франківської області. Головні ролі виконали С. Ротару та В. Зінкевич. У 1977 році у видавництві «Музична Україна» вийшла збірка, де було 9 творів композитора, на студії «Мелодія» автор видав платівку-гігант «Пісні Володимира Івасюка співає Софія Ротару» (1977), до якої увійшли найкращі його твори.

У 1995 році був заснований Чернівецький обласний меморіальний музей Володимира Івасюка, відкриття повної експо-

зиції відбулося 04.03.1999 (до 50-річчя від дня народження композитора). З 1989 в Україні проводиться всеукраїнський фестиваль сучасної пісні та популярної музики «Червона рута». Пам'яті Івасюка присвячений міжнародний конкурс молодих виконавців, який вперше було проведено у 1993 році в м. Чернівцях (Івасюк, 2016, с. 5-6).

Саме тому, збереження культурних феноменів є важливим завданням для кожної країни та суспільства в цілому. Для цього необхідно забезпечити відповідні умови для їх збереження та розвитку, такі як культурні центри, музеї, наукові дослідження та фінансові інвестиції. Крім того, важливим є популяризація культурних феноменів та їх включення у навчальні програми, що дозволяє наступним поколінням краще розуміти та оцінювати культурну спадщину своєї нації. Культурні феномени можуть бути важливим фактором культурного обміну між країнами та народами, що сприяє збагаченню культурного досвіду та розуміння його різноманітності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білейчук, Я. Я. (2019). Духовність та культура – праведна душа народу. *Почесні імена України – еліта держави (Т. 5).* 344 с.
2. *Видатні діячі культури та мистецтв Буковини: бібліографічний довідник.* (2010). Вип. 1. 310 с.
3. Івасюк, М. (2016). *Монолог перед обличчям сина* (Вид. 4). 224 с.
4. Каплієнко-Ілюк, Ю. (2020). *Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.:* монографія. 504 с.

УДК 378.016:78.087.68

Ірина Боднарук,
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

РОЛЬ АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ

Ансамблеве виконавство має давню історію та займає важливе місце у світовій музичній культурі. За кількістю учасників ансамблі поділяються на дуети, тріо, квартети, квінтети, секстети тощо. Ансамблі можуть бути вокальними, інструментальними або змішаними. Музичні колективи з невеликою кількістю учасників (переважно від 2-х до 10-ти) називають камерними ансамблями. Камерна музика призначена для виконання в невеликих приміщеннях. До таких колективів можна віднести фортепіанне тріо, яке традиційно складається з фортепіано, скрипки та віолончелі або струнний квартет у складі двох скрипок, альта та віолончелі. Гра в камерних ансамблях вимагає належної виконавської підготовки його учасників, синхронного звучання всіх партій, збалансованості в силі їх звучання, узгодженості прийомів звуковидобування кожного інструмента.

Ансамблеве виконавство – це дуже відповідальний та творчий процес, адже потрібно розуміти взаємозв'язок між різними партіями та підпорядковувати своє виконання досягненню спільної мети. Ансамблеве виконавство сприяє розвитку чуття ритму, технічних навичок, музичного слуху та мислення, формує досвід колективної творчості, а найголовніше – приносить учасникам велике задоволення і радість від спілкування з музичним мистецтвом.

Теоретичні, історичні та методичні аспекти, пов'язані з ансамблевим виконавством, досить широко висвітлені у вітчизняній науковій літературі (І. Бермес, Т. Бившева, О. Заверуха, Л. Матвійчук, М. Моісєєва, Т. Молчанова, В. Олешко, Т. Олешко,

Т. Пляченко, Т. Чернета, О. Шумська та ін.). На думку І. Бермес: «..ансамблеве виконавство – складний і багатогранний процес, що вимагає від музикантів специфічних ансамблевих виконавських рис, які розвиваються тільки в умовах спільного музикування. Воно є важливим засобом формування особистості музиканта і розвитку його творчих здібностей» (Бермес, 2024, с. 186).

Вищезазначене зумовлює те, що ансамблеве виконавство є невід'ємною складовою сучасної музичної освіти, яка в Україні має триступеневу структуру та реалізується через систему різних навчальних закладів.

Початкова музична освіта може бути загальною та спеціалізованою. Загальна музична освіта впроваджується в ЗЗСО (загальноосвітніх школах, гімназіях, ліцеях) та в різних закладах позашкільної освіти. Тут діти отримують базові знання про музику та можуть засвоїти початкові навички ансамблевого виконавства під час відвідування вокальних та інструментальних гуртків. Спеціалізована музична освіта надається в мистецьких (музичних) школах, де учні більш поглиблено вивчають музику, опановують музичну теорію та беруть участь у різних ансамблевих колективах. У навчальному плані мистецьких шкіл дуже важливим є предмет «Колективне музичення».

Фахова передвища музична освіта є перехідним етапом між початковою та вищою освітою. У закладах цього рівня (музичних коледжах, коледжах мистецтв) готують професійних фахівців за різними виконавсько-педагогічними спеціальностями. Під час навчання здобувачі освіти можуть формувати ансамблеву компетентність шляхом опанування таких дисциплін, як «Ансамбль», «Вокальний ансамбль», «Фортепіанний ансамбль», «Камерний ансамбль» та ін.

Вища музична освіта в Україні здобувається у спеціалізованих вищих навчальних закладах (музичних академіях, інститутах мистецтв, університетах), які готують висококваліфікованих фахівців у сферах музичного виконавства та педагогіки, композиції, музикознавства. Програми цих закладів містять багато освітніх компонентів, спрямованих на розвиток у здобувачів освіти ансамблевої компетентності: «Оркестровий та ансамблевий клас», «Естрадний вокальний ансамбль», «Методика роботи з

вокальним ансамблем», «Читання партитур для вокальних ансамблів», «Методика роботи з інструментальним колективом» та ін.

Сучасна музична освіта дуже тісно пов'язана з конкурсною діяльністю, яка стимулює розвиток учнів та сприяє їх професійному зростанню. Саме тому, важливими мистецькими подіями для молодих музикантів, які хочуть вдосконалити свої ансамблеві навички, є участь у різноманітних конкурсах і фестивалях. Серед відомих вітчизняних конкурсів ансамблевого виконавства варто відзначити:

- Національний конкурс камерних ансамблів імені В. П. Повзуна *(*V-й відбувся 25.02-3.03.2025 року). Проводиться в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової і присвячений фундатору Одеської школи камерно-ансамблевого виконавства Василю Петровичу Повзуну.
- Всеукраїнський конкурс камерно-ансамблевого виконавства імені Регіни Горовиць (ІІ-й відбувся 9.06-15.06.2025 року). Проводиться у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського на вшанування пам'яті про видатну піаністку, камерну ансамблістку та педагога Регіну Самійливну Горовець.

У багатьох регіонах Україні часто відбуваються обласні та міські конкурси ансамблевого виконавства. Програма багатожанрових міжнародних і всеукраїнських конкурсів й фестивалів обов'язково включає різні види ансамблевих номінацій за кількістю учасників (дуети, тріо, квартети тощо) та за жанром виступу (вокальний ансамбль, вокально-інструментальний ансамбль, камерний ансамбль, народний ансамбль тощо).

Надзвичайно актуальною темою музичної освіти є методика проведення ансамблевих занять. Науковці підкреслюють, що «викладання в класі ансамблю вимагає від керівника постійної творчої ініціативи, вміння знайти методи навчання, що сприяють розвитку індивідуальних здібностей учнів» (Шумська, 2020, с. 101).

Аналіз наукової літератури та власний педагогічний досвід дозволив нам виділити *основні напрями формування у здобувачів музичної освіти навичок ансамблевого виконавства*:

- поглиблення теоретичних знань щодо особливостей різних видів ансамблевого виконавства;

- постійне вдосконалення індивідуальної виконавської техніки та систематична робота з розвитку практичних навичок спільного ансамблевого музикування;
- активне залучення до концертних ансамблевих виступів, участі у різноманітних конкурсах і фестивалях;
- стимулювання творчих здібностей в процесі ансамблевого виконавства.

Ці напрями успішно апробовані на кафедрі музики ЧНУ ім. Ю. Федьковича. Зокрема, поглиблення теоретичних знань і вдосконалення практичних ансамблевих навичок відбувається протягом усього періоду навчання в процесі опанування здобувачами освіти різних музичних дисциплін (основних і вибіркових): «Оркестровий та ансамблевий клас», «Фахова підготовка за кваліфікацією», «Методика викладання гри на музичному інструменті» «Методика викладання вокально-хорових дисциплін», «Камерний ансамбль» (бакалаври спеціальності В5 Музичне мистецтво); «Вокально-ансамблеве музикування», «Вокально-інструментальне музикування», «Практикум вокально-ансамблевого музикування», «Практикум оркестрового музикування», «Теорія і методика позакласної та позашкільної музично-виховної роботи», Методика гурткової музично-інструментальної роботи з учнями» (бакалаври спеціальності А4 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)); «Ансамблевий клас та практикум роботи з ансамблем», «Виконавська майстерність з фаху», «Методика викладання вокалу та диригентсько-хорових дисциплін», «Методика викладання музично-інструментальних дисциплін», (магістри спеціальності А4 Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)).

Студенти кафедри музики постійно беруть участь у концертних ансамблевих виступах на різних культурно-мистецьких заходах і під час проходження педагогічної практики. Варто відзначити, що 23 квітня 2025 року у Чернівецькому Центрі культури «Вернісаж» за участю студентів і викладачів кафедри музики був проведений концерт «Ансамблеві візерунки» в рамках музично-просвітницького проєкту «Мистецька ліра Буковини». На концерті прозвучала класична, естрадна та народна музика у виконанні різних за складом інструментальних і вокальних

ансамблів. Музична програма заходу доповнювалася цікавою розповіддю ведучої про значення ансамблевого виконавства у світовій музичній культурі, історію виникнення окремих ансамблевих жанрів, особливості організації такого виду музичної діяльності.

Серед інструментальних концертних номерів були: фортепіанний дует, фортепіанне тріо, дует акордеоністів, тріо духових інструментів. Яскравими зразками камерно-інструментальної ансамблевої музики стали інструментальне тріо (фортепіано, скрипка, віолончель) та струнний квартет (2 скрипки, альт, віолончель). На концерті також виступили ансамбль бандуристок кафедри музики та ансамбль народних інструментів. Вокальне ансамблеве виконавство було представлене двома академічними та двома естрадними дуетами, вокальними ансамблями «Лілея» та «Фолькmodern». Цей концерт став справжнім святом ансамблевої музики, подарувавши глядачам гарний настрій і незабутні враження.

Багато здобувачів освіти кафедри музики є переможцями міжнародних і всеукраїнських конкурсів у різних видах ансамблевих номінацій. Одним із таких конкурсів є Міжнародний багатожанровий конкурс-фестиваль «Хай пісня скликає друзів», який проводиться у місті Чернівці.

Яскравим прикладом стимулювання творчих здібностей студентів у процесі ансамблевого виконавства може бути діяльність вокального ансамблю кафедри музики «Фолькmodern» під керівництвом асистента О. Кирстюк. Відео виступів цього ансамблю на платформах Instagram та Tik-Tok набирають мільйони переглядів. Колектив не тільки здійснює активну концертну діяльність та є лауреатом різних конкурсів, але й має цікаві відеороботи, представлені на платформі YouTube.

Заслуговує на увагу і творча відеоробота студенток кафедри музики А. Романюк та О. Григорець (клас доцента І. Боднарук) «Світло переможе темряву», підготовлена на основі музичного твору сучасної української композиторки Євгенії Дзюби «Прелюдія «Нескореним»» для фортепіано в 4 руки, яку авторка присвятила загиблим захисникам нашої Вітчизни. Відеоролик можна побачити на платформі YouTube. Він передає глибокі емоції та

почуття, які зараз переживають багато українців, і запевняє нас у тому, що світло обов'язково переможе темряву.

Підсумовуючи, можна стверджувати, що ансамблеве виконавство відіграє значну роль у сучасній музичній освіті, сприяючи професійному, духовному та особистісному зростанню музикантів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бермес, І. Л. (2024). Ансамблеве виконавство: теоретичний, практичний, естетичний виміри. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (2), 186–190.
2. Шумська, О. О., Олешко, В. Л., & Олешко, Т. Є. (2020). *Теорія і методика ансамблевого виконавства:* Навчально-методичний посібник. Харківська гуманітарно-педагогічна академія.

УДК 37.013:004:659

Олександра Федосова-Саковець,
здобувачка 2 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Ірина Бойчук,
кандидатка психологічних наук, доцентка кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ ПЕРСОНАЛЬНОГО БРЕНДУ ФАХІВЦЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТНЬОЇ ГАЛУЗІ

Цифрові технології суттєво впливають на формування та розвиток персонального бренду фахівців мистецької освітньої галузі. Використання цифрових медіа, соціальних мереж та інших онлайн-інструментів дозволяє педагогам та митцям ефективно презентувати свою діяльність, розширювати аудиторію та підвищувати професійний авторитет.

Важливим та цінним вважаємо здійснити аналіз соціальних мереж як платформ для самовираження та комунікації

Соціальні мережі, такі як Facebook, Instagram, YouTube, стали важливими інструментами для фахівців мистецької освіти. Вони надають можливість демонструвати власні роботи, ділитися методичними матеріалами та взаємодіяти з колегами й студентами. Це сприяє формуванню професійного іміджу та розширенню мережі контактів.

Як зазначається у навчальному посібнику «Розвитку цифрової компетентності педагогічних працівників»: «Освітяни, які активно використовують цифрові технології, мають більше можливостей для створення власного іміджу та залучення нової аудиторії» (Сахно, 2021, с. 89).

Не менш цінним є створення та поширення якісного контенту, такого як статті, відеоуроки та майстер-класи, допомагає фахівцям мистецької освіти позиціонувати себе як експертів у своїй галузі. Це підвищує довіру до них та сприяє зміцненню персонального бренду.

Згідно з дослідженням Черевко О.: «Використання цифрових платформ змінює підходи до професійного зростання, дозволяючи спеціалістам взаємодіяти з аудиторією у глобальному масштабі» (Черевко, 2021, с. 178).

Співпраця з відомими митцями та педагогами, участь у спільних проєктах і заходах дозволяє підвищити впізнаваність та авторитет фахівця. Це також відкриває нові можливості для професійного розвитку та обміну досвідом.

Вважаємо за доцільне зазначити, що мобільні додатки та платформи для онлайн-навчання дозволяють фахівцям мистецької освіти проводити дистанційні заняття, вебінари та майстер-класи. Це розширює географію їхньої діяльності та сприяє популяризації бренду.

Також, застосування інструментів штучного інтелекту для аналізу поведінки аудиторії та ефективності контенту дозволяє фахівцям мистецької освіти адаптувати свої стратегії просування та підвищувати залученість аудиторії.

Попри численні переваги, цифровізація несе виклики, такі як необхідність постійного оновлення цифрових навичок, захист авторських прав та управління онлайн-репутацією. Фахівцям мистецької освіти важливо бути обізнаними у цих питаннях для ефективного використання цифрових технологій.

Як зазначено у Білій книзі «Культурна спадщина та цифрові технології»: «Технологічні зміни мають значний вплив на збереження та трансформацію культурної спадщини, що вимагає подальших міждисциплінарних досліджень» (Проєкт ReHERIT, 2020, с. 35).

Таким чином, можемо стверджувати, що цифрові технології відіграють ключову роль у формуванні та розвитку персонального бренду фахівців мистецької освітньої галузі. Використання соціальних мереж, мобільних додатків, цифрових платформ та

інструментів штучного інтелекту дозволяє не лише підвищити популярність, а й створити стійку професійну репутацію.

Попри значні досягнення, ми вважаємо, що подальші дослідження у цій сфері можуть охоплювати такі аспекти:

- Використання штучного інтелекту для персоналізації мистецької освіти.
- Захист авторських прав у цифровому середовищі.
- Психологічні аспекти впливу цифрового середовища на викладачів мистецьких дисциплін.

Подальше вивчення цих питань дозволить ефективніше інтегрувати цифрові технології в мистецьку освіту, зберігаючи її культурну цінність і адаптуючи до вимог сучасного інформаційного суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Проєкт ReHERIT. *Біла книга «Культурна спадщина та цифрові технології»,* 2020. 48 с.
2. Сахно О. В. (За заг. ред.). *Розвиток цифрової компетентності педагогічних працівників закладів професійної (професійно-технічної) освіти: навчальний посібник*. БІНПО. 2021. 148 с.
3. Черевко, О. І. (2021). *Цифрова трансформація економіки : монографія*. Чернівецький нац. ун-т.. 256 с.
4. Boychuk, Iryna and Posnova-Rubery, Tetyana, Reflection of Own Achievements as a Condition of Successful Self-Presentation of the Future Specialist of Musical Art (August 23, 2021). Available at SSRN: https://ssrn.com/abstract=3959571 or http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.3959571
5. Boychuk, I., & Posnova-Rubery, T. (2023, December). Professional self-presentation skills as a key component of music graduate employability. In *INTERNATIONAL JOURNAL OF PSYCHOLOGY* (Vol. 58, pp. 441-441). THE ATRIUM, SOUTHERN GATE, CHICHESTER PO19 8SQ, W SUSSEX, ENGLAND: JOHN WILEY & SONS LTD.

УДК 006:37.036(477)

Ірина Гринчук,
кандидатка педагогічних наук, доцентка
кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна)

СТАНДАРТИЗАЦІЯ ЯК ЧИННИК ТРАНСФОРМАЦІЙНИХ ПРОЦЕСІВ У ЗАГАЛЬНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ В УКРАЇНІ (1991–2020 рр.)

Впродовж 1991–2020 років у системі загальної середньої освіти України відбулися значні еволюційні процеси, обумовлені логікою реформування та модернізації змісту окремих освітніх галузей (зокрема галузі «Мистецтво»), базової загальної середньої освіти загалом. В основі трансформаційних процесів закладені зміни законодавчої бази, прийняття державних освітніх документів, найбільшою мірою – розробка та впровадження державних стандартів освіти в Україні.

До проблеми систематизації та компаративного вивчення нормативного забезпечення освітньої галузі в Україні зверталися В. Кремінь, Л. Березівська, Н. Бібік, О. Савченко, В. Ільченко, О. Ляшенко, О. Локшина та ін.; так, аналіз концептуальних основ державних стандартів загальної середньої освіти був предметом публікацій С. Гончаренка, Ю. Мальованого, О. Савченко, Т. Засєкіної, Л. Гриневич, Р. Шияна та ін.; досвід стандартизації в освітніх системах зарубіжних країн висвітлювали О. Локшина, Н. Лавриченко, Г. Єгорова та ін. Вагомий вклад щодо розробки, впровадження та забезпечення стандартів загальної освіти на прикладі галузі «Мистецтво», їх аналізу та вдосконалення здійснили групи авторів, зокрема, під керуванням Л. Масол (Масол, 2014, 2019) та ін.

Мета публікації – провести короткий огляд процесів розробки та впровадження державних стандартів загальної мистецької освіти в Україні впродовж 1991–2020 років.

Виклад основного матеріалу. Дослідники проблеми стандартизації (Засєкіна, Т., Тишковець М., 2021) висвітлюють широке поле тлумачення категорії «стандарт освіти» (чи аналогічного державного освітнього документу за іншою назвою, наприклад «курикулум», «стандарти окремих галузей освіти»), оскільки у різних країнах світу документи різняться назвою, структурою, змістом тощо. Процеси розробки державних освітніх стандартів, головних тенденцій освітньої стандартизації, як зазначають дослідники, беруть початок від 1960-х років (Великобританія). Так, одними із перших засадничих підходів стали розробки Бенджаміна Блума (Benjamin Bloom), зокрема, «Taxonomy of Educational Objectives: The Classification of Educational Goals. Handbook I: Cognitive Domain» (1956). Певну «модифікацію таксономії» провели Лорін Андерсон (учениця Б. Блума) та Девід Кратвол (2001); різні аспекти цілепокладання у галузі загальної освіти розглядалися у працях зарубіжних дослідників (Алмлунд (2011), Борганс (2008), Робертс (2009) та ін.). На окрему увагу дослідників проблеми заслуговує Звіт OECD (Organisation for Economic Co-operation and Development; українською – ОЕСР, Організація економічного співробітництва та розвитку) під назвою «Art for Art's Sake? The Impact of Arts Education» (2015), у якому подано ґрунтовний аналіз тенденцій та стратегій розвитку мистецької освіти.

Окремі з наведених підходів, характеристик педагогічної таксономії та цілепокладання були екстрапольовані на процеси стандартизації національного шкільництва в Україні. У цьому контексті важливим є документ «Навички для сучасної України» (2015), у якому йдеться про 3 «взаємопроникні» категорії: когнітивні вміння (інтелектуальні або розумові здібності, що забезпечують здобування знань, формування критичного мислення, здатності вирішення проблем); соціоемоційні вміння (поведінкові норми, настанови та особистісні якості, зокрема, керування емоціями, робота в колективі та ін.); технічні вміння (спеціальні

знання, потрібні для виконання певного виду діяльності, психомоторна та мануальна вправність).

У документі аналізуються напрямки й форми розвитку мистецької освіти в незалежній Україні відповідно до Декларації ЮНЕСКО про культурне різноманіття, прийнятої 31-ою сесією Генеральної конференції ЮНЕСКО (Париж, 2001), до «Дорожньої карти мистецької освіти», прийнятої на Всесвітній конференції з освіти в галузі мистецтв (Лісабон, 2006), у якій «…зафіксовано гарантії реалізації права кожної людини на освіту в цій сфері, оскільки безперервна мистецька освіта забезпечує формування особистості на основі знань і практичних умінь у царині мистецтва…». У зазначеному документі ЮНЕСКО підкреслюється, що «культура і мистецтво – це найважливіші компоненти всебічної освіти, яка забезпечує повний розвиток особистості» (Масол, Л., 2012, с. 7).

Важливими для модернізації освітніх стандартів в Україні стали матеріали підсумків Другої Всесвітньої конференції мистецької освіти (Сеул, 2010), програми ЮНЕСКО «Сталий розвиток мистецької освіти для заохочення різноманітності форм культурного самовираження» та Концепції розвитку освіти в сфері культури та мистецтва (2009) та ін.

Проведений нами аналіз відповідних джерел з проблеми стандартизації, відповідно до проблематики дослідження, пов'язаної із аналізом навчально-методичного забезпечення галузі «Мистецтво» закладів загальної середньої освіти України (1991–2020 рр.), дозволяє прослідкувати логіку і зміст трансформаційних процесів, виокремити два періоди: перший – реформування шкільної мистецької освіти на національних засадах, другий – модернізації змісту шкільної мистецької освіти в контексті входження України у загальноєвропейський освітній простір. Нижня межа першого періоду пов'язана із започаткуванням процесів реформування національної системи освіти після проголошення державної незалежності України, із узгодженням освітніх нормативних положень відповідно до Конституції України, Закону «Про освіту (1991), «Концепції загальноосвітньої школи» (1991). Розглядаючи витоки проблеми стандартизації, звернемося до «Концепції державного стандарту загальної се-

редньої освіти в Україні» (1996), затвердженої з метою унормування відповідної системи щодо вимог і показників результативності шкільної освіти та освіченості особи (школяра – учасника освітнього процесу) (С. Гончаренко, О. Савченко та ін.). Наступний крок – розробка та затвердження Закону України «Про загальну середню освіту» як документу, яким «зведено норми й положення, що визначають державні вимоги до освіченості учнів і випускників шкіл на рівні початкової, базової і повної загальної середньої освіти та гарантії держави у її досягненні» (Закон України, 1996). Верхньою межею першого періоду визначено прийняття Закону України «Про загальну середню освіту» (1999) (Кодлюк Я., Гринчук І., 2025).

Другий період пов'язуємо із розробкою нової нормативної бази функціонування загальноосвітньої школи в контексті входження України у загальноєвропейський освітній простір. Трансформаційні освітні процеси цього періоду пов'язані із впровадження положень Закону України «Про загальну середню освіту» (1999), «Концепції загальної середньої освіти (12-річна школа)» (2001), положень «Національної доктрини розвитку освіти України в ХХІ столітті» (2002), «Комплексної програми художньо-естетичного виховання у загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах» (2004), «Концепції загальної мистецької освіти» (2004), «Концепції художньо-естетичного виховання учнів у системі освіти України» (2004) та ін. (Кодлюк, Я., & Гринчук, І., 2025).

Аналіз джерельної бази свідчить, що власне від початку 2000-х років в Україні розпочинається активний процес розробки нової нормативної бази функціонування загальноосвітньої школи, насамперед – це впровадження Державного стандарту початкової загальної освіти (2000), Державного стандарту базової та повної середньої освіти (2004), Державного стандарту початкової загальної освіти (2011), Державного стандарту повної середньої освіти (2011). У відповідності до впровадженого Закону «Про освіту» (2017), у процес стандартизації було закладено нову концепцію НУШ, визначено основні вимоги до обов'язкових результатів навчання та компетентностей здобувачів загальної середньої освіти відповідного рівня; загальний обсяг навчально-

го навантаження здобувачів освіти на відповідному рівні загальної середньої освіти. Відповідно були розроблені та впроваджені форми державної атестації здобувачів освіти (Закон України, 2020).

Отже, якісні зміни в сучасному освітньому процесі, зокрема щодо стандартизації його початкової ланки, обумовлюються затвердженням Державного стандарту початкової загальної освіти (2018), Наказів МОН України «Про затвердження типових освітніх програм для 1–2-х класів закладів загальної середньої освіти» (2018), «Про затвердження типових освітніх програм для 3–4-х класів закладів загальної середньої освіти» (2018), зокрема, програм, розроблених групами авторів під керівництвом О. Савченко та Р. Шияна (Типові освітні програми, 2019).

У свою чергу, затверджені стандарти обумовили активні процеси підручникотворення, розробки методичного супроводу (Гринчук, І., 2013), календарного планування, навчально-методичних посібників (Гринчук, І., 2021), хрестоматій для слухання музики, хорового співу хрестоматій тощо (Гринчук, І., 2025). Тому, предметом нашого дослідження обрано аналіз концептуальних засад державних стандартів, мети і завдань програм з предмету «Музичне мистецтво», інтегрованого курсу «Мистецтво» як нового формату загальної мистецької освіти. Важливим виступає аспект відповідного навчально-методичного забезпечення означених предметів як одного із чинників формування культурної ідентичності шкільної молоді (Гринчук, І., 2024).

Зробимо висновки. Трансформаційні процеси навчально-методичного забезпечення галузі «Мистецтво» досліджуються нами в контексті аналізу нормативно-правового й науково-методичного забезпечення галузі, у дискурсі посттоталітарної культурної трансформації української освітньої системи та її органічного входження у загальноєвропейський освітній простір. Посттоталітарну культурну трансформацію в музичному мистецтві України (1991–2020 рр.), її екстраполяцію на завдання і зміст загальної мистецької (музичної) освіти трактуємо як багаторівневий процес радикальних змін у сфері контексту мистецьких реалій (продукування, репрезентації, сприйняття зразків різновидів мистецтва) та його інституційної організації в умовах пере-

ходу від т. зв. «тоталітарної моделі» до відкритого культурного середовища, що взаємодіє в контексті глобального цивілізаційного простору. Водночас зазначимо, що процес посттоталітарної культурної трансформації органічно поєднує «реконструкцію» імперського (пострадянського) наративу з відновленням і утвердженням національної культурної і мистецької ідентичності, передбачає процеси розвитку нових форм мистецької медіації та комунікації, інтеграційний рух в європейський та світовий культурний контекст, зміну моделі доступу до мистецтва у культурно-освітній практиці на різних ланках загальної і фахової освіти в Україні. Підкреслимо, що ці процеси значно актуалізуються в умовах воєнних викликів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гринчук, І. (2013). *Про що і як розповідає музика: Цікава теорія музики у творчих завданнях*: Посібник-зошит. Астон. 60 с.
2. Гринчук, І. (2024). Український пісенний репертуар як чинник самоідентифікації та самореалізації. *Мистецтво та освіта*, (3)(113), 51–56.
3. Гринчук, І. (2025). Оволодіння навчальним виконавським репертуаром як проблема педагогічної екстраполяції. *Мистецтво та освіта,* (2)(116), 55–60.
4. Засєкіна, Т., & Тишковець, М. (2021). Від «стандарту змісту» до «стандарту результатів» – концептуальні засади реформування загальної середньої освіти. *Український педагогічний журнал*, (4), 134–141.
5. Кодлюк, Я., & Гринчук, І. (2025). Підходи до періодизації шкільної освіти в Україні (1991 – 2000 рр.): змістовий критерій. *Вісник науки та освіти*, (6)(36), 1172–1185.
6. Масол, Л. (2019). *Навчально-методичний посібник «Нова українська школа: методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» у 1–2 класах на засадах компетентнісного підходу»*. Генеза. 208 с.
7. *Типові освітні програми для закладів загальної середньої освіти: 1–2 та 3–4 класи*. (2019). Видавництво «Світоч». 336 с.
8. Гринчук, І. (Упоряд.). (2021). *Фортепіанні твори українських композиторів: Навчальний посібник*. (Вип. 8). ФОП Осадца Ю.В. 108 с.

УДК 37.014:378:7

Ірина Гринчук,
кандидатка педагогічних наук, доцентка
кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Анатолій Баньковський,
заслужений працівник культури України, доцент
кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Наталія Овод,
заслужений працівник культури України, доцентка
кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Олена Спольська,
PhD, доцентка, завідувачка
кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна)

МОДЕРНІЗАЦІЯ ФАХОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ КУРСІВ: СУЧАСНІ ВИКЛИКИ

Аналіз практики підготовки здобувачів вищої освіти, зокрема музикантів-педагогів, засвідчує про зростаючі вимоги щодо рівня сформованості у них комплексу загальних та фахових (спеціальних) компетентностей, набуття ними достатнього рівня програмних результатів навчання, відповідно до предметної спеціальності. На нашу думку, особливої ваги у цьому контексті набуває завдання формування у здобувачів вищої освіти досвіду мистецько-педагогічної взаємодії та комунікації, спрямованості їх виконавської (вокально-хорової, диригентської, інструментальної) підготовки на завдання загальної мистецької освіти, на перспективи подальшого самовдосконалення.

Мета публікації – висвітлення досвіду розробки та впровадження авторських фахових курсів на прикладі окремих дисциплін, які входять до обов'язкового та вибіркового компонентів освітніх професійних програм кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва ТНПУ імені В. Гнатюка.

Зупинимося на окресленні завдань вибіркових фахових курсів «Аналіз та інтерпретація музики: виконавський та педагогічний аспекти», «Інтерпретація музичних творів: жанрово-стильовий підхід», «Інтерпретація фортепіанних творів українських композиторів» (І. Гринчук) (Гринчук І, 2021, 2023, 2025).

Курс «Аналіз та інтерпретація музики: виконавський та педагогічний аспекти», розроблений для рівня бакалаврів, спрямований на формування основних фахових компетентностей, на розвиток критичного та креативного мислення у контексті проблематики музично-аналітичної та виконавської діяльності, музичної педагогіки та освіти загалом. Домінантою змісту курсу виступає завдання поглиблення рівня оволодіння теоретико-методологічними та методичними основами в галузі історії та теорії виконавства, аналітико-інтерпретаційної діяльності в контексті виконавської, музично-педагогічної практики. Особливістю курсу є використання інтерактивних та проблемних методів організації навчання, можливостей сучасних комп'ютерних технологій задля створення відповідного аудіовізуального ряду, що забезпечує набуття досвіду аналітико-інтерпретаційної діяльності, самовираження здобувачів у виконавській та музично-педагогічній діяльності. Метою дисципліни визначено: поглиблення теоретичних музикознавчих знань, оволодіння понятійно-категоріальним апаратом у галузі історії та теорії музикознавства, зокрема щодо дефініцій «аналіз музики» та «інтерпретація музичних творів» як фундаментальних категорій у процесі сприйняття, аналізу та інтерпретації музичних творів; набуття досвіду створення виконавської та музично-педагогічної інтерпретації музичного твору.

Оцінювання студентів проводиться шляхом виступів на семінарських і практичних заняттях, написання академічних есе, представлення статей із проблематики курсу (з мистецької практики та освіти, т. зв. «творчих портретів» композиторів, виконав-

ців, музикантів-педагогів), підготовки і захисту презентацій (творчих проєктів, у яких висвітлено, зокрема, і власний виконавський та педагогічний досвід студентів). Так, студентка С. Т. підготувала змістовну презентацію із елементами самоаналізу як учасниці (а тепер і хормейстера) зразкової дитячої хорової студії духовної пісні «Фантазія», створеної в 2004 році на базі ЦДЮТ м. Тернополя, представила та коротко проаналізувала приклади різнопланового хорового репертуару для різновікових груп, тенденції його оновлення тощо.

Курс «Інтерпретація фортепіанних творів українських композиторів», розроблений нами для бакалаврів освітньої програми «Середня освіта (Мистецтво. Музичне мистецтво)», є більш спеціалізованим, оскільки його метою є поглиблення музикознавчої інформації у галузі історії української фортепіанної музики та виконавства, зокрема, осмислення дефініцій «аналіз музики» та «інтерпретація музичних творів», жанрово-стильового підходу до інтерпретації зразків різних жанрів на прикладі фортепіанної музики українських композиторів; набуття досвіду створення виконавської та музично-педагогічної інтерпретації зразків різних жанрів фортепіанної музики українських митців. Цікавим підсумковим результатом курсу є підготовка творчих проєктів. Один із них: «Українська фортепіанна музика: живі струни», розроблений відповідно до завдань концепції локальної («живої») історії, започаткованої та впровадженої у співпраці з методистками Тернопільського обласного комунального інституту післядипломної педагогічної освіти. Метою проєкту було визначено репрезентацію творчості композиторів, народжених чи пов'язаних мистецькою, педагогічною діяльністю із Тернопіллям, серед них: Денис Січинський, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Микола Колесса, Анатолій Кос-Анатольський, Мирослав Скорик. Фрагменти творчого проєкту під назвою «Музичні присвяти» (на матеріалі творів згаданих композиторів) були представлені нами на виставці картин молодого художника Святослава Крупи у «Паломницькому центрі Зарваниця» у травні 2025 року.

Для студентів освітньої програми «Музичне мистецтво» другого (магістерського) рівня вищої освіти нами упроваджено

курс «Інтерпретація музичних творів: жанрово-стильовий підхід». Об'єктами вивчення курсу, відповідно до освітньої програми, є сукупність феноменів і проблем музичного мистецтва, інтерпретація продуктів музичної творчості, концертне виконавство, педагогічна майстерність у галузі музичної освіти, артменеджмент. Теоретичний зміст предметної області включає концепції, поняття, принципи практичного вдосконалення музичної, педагогічної та артменеджерської діяльності. Отже, курс виступає своєрідною «творчою лабораторією», де магістранти можуть презентувати свої творчі розробки, які стануть основою до підготовки і захисту випускних творчих проєктів.

Зупинимося на аспектах вдосконалення викладання вокальних дисциплін (Н. Овод), що забезпечують формування комплексу компетентностей майбутнього вчителя мистецьких дисциплін як педагога, виконавця, організатора культурно-мистецької діяльності. Серед них: достатній рівень володіння голосовим апаратом, основами постановки голосу, досвіду аналізу-інтерпретації вокальних творів різних жанрів та стилів, оригінальних творів, перекладів та аранжувань для різних складів виконавців тощо. Щодо репертуарної політики курсу «Постановка голосу», ставиться завдання оволодіння різножанровим вокальним репертуаром, кращими зразками зарубіжної та вітчизняної вокальної літератури. Враховуючи завдання фахової підготовки майбутнього вчителя мистецьких дисциплін, вважаємо, що основу навчального репертуару повинні складати народні пісні, робота з якими сприяє формуванню кращих якостей голосу (тембр, сила, точність інтонації, рівність звуковедення), а їх вивчення збагачує знаннями про національну музичну культуру, кращі традиції української вокальної музики, традиції школи майстерності співу, її видатних представників. Зазначимо, що значну частину навчального репертуару для майбутнього музиканта-педагога складають твори пісенного матеріалу із репертуарних списків шкільних програм, нові твори сучасних композиторів, доступні певним віковим категоріям школярів.

Курс «Методика роботи з інструментальними колективами» (А. Баньковський), розроблений для рівня бакалаврів, вирішує завдання узагальнення, систематизації набутого виконавського

досвіду та теоретичного багажу для наступної екстраполяції їх на завдання майбутньої професійної діяльності у сфері організації творчої музично-виконавської діяльності учнів у навчальній та позаурочній діяльності. Впродовж вивчення курсу студенти вчаться здійснювати добір методів і засобів діагностування, корекції особистісного і музичного (художнього) розвитку учнів, педагогічного супроводу процесів соціалізації та професійного самовизначення художньо обдарованих учнів; засвоюють знання щодо основних періодів розвитку оркестрового (ансамблевого) виконавства; види та форми оркестрового (ансамблевого) музикування. Студенти отримують практичний досвід щодо оволодіння методичними прийомами комплектування оркестрових груп, організації оркестрових занять; укладання та аранжування репертуару для оркестрових колективів різних рівнів підготовленості та виконавського спрямування (Гринчук, Баньковський, 2021).

Практико-орієнтоване спрямування несе навчальна дисципліна «Інструментальне аранжування» (А. Баньковський), яка є важливим компонентом циклу професійної та практичної підготовки здобувачів вищої освіти, передбачає оволодіння методикою створення аранжувань та перекладом творів для оркестрових та ансамблевих складів. Метою курсу є опанування теоретичних основ та набуття практичних навичок перетворення (обробки, аранжування) фактури оригіналу, характерних прийомів використання груп інструментів та ін. для подальшої самореалізації в практичній професійній виконавській та педагогічній діяльності.

Отже, можемо зробити висновки, що основна стратегія щодо оновлення і модернізації фахових виконавських курсів здобувачів вищої освіти повинна полягати в актуалізації завдання підготовки конкурентоспроможних фахівців, відкритих до пошуку, до інноваційної діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гринчук, І. (2021). Фортепіанна музика українських композиторів: репертуарний та методичний аспекти. *Мистецтво та освіта,* (2)(100), 55–60.

2. Гринчук, І. (2023). До проблеми дидактико-методичного наповнення фахових авторських курсів. *Мистецтво та освіта,* (1)(107), 53–58.
3. Гринчук, І. (2023). Український фортепіанний виконавський і навчальний репертуар: регіональний аспект. *Молодь і ринок*, (11–12)(219–220), 100–105.
4. Гринчук, І. (2025). Оволодіння навчальним виконавським репертуаром як проблема педагогічної екстраполяції. *Мистецтво та освіта,* (2)(116), 55–60.
5. Гринчук, І., & Баньковський, А. (2021). Інструментальна музика українських композиторів: стильовий та репертуарний аспекти. *Нова педагогічна думка,* (2)(106), 148–152.

УДК 784.4(=411.16):008“312” + 929 Таль С

Ірина Зінковська,
заслужена артистка України,
солістка Чернівецької обласної філармонії,
лауреатка обласної премії ім.Н.Яремчука,
лауреатка літературно-мистецької премії
ім.М.Черемшини, магістерка НАКККІМ,
виконавиця пісні Shpilt Klezmorim з репертуару Сіді Таль
(Чернівці, Україна)

ЄВРЕЙСЬКІ МУЗИЧНІ ТРАДИЦІЇ У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ КОНТЕКСТІ: ВІД КЛЕЗМЕРСЬКОГО СТИЛЮ ДО КУЛЬТУРНОГО БРЕНДУ МІСТА (присвята легенді Чернівецької єврейської сцени – СІДІ ТАЛЬ)

Єврейське музичне мистецтво є невід’ємною частиною культури Східної Європи, зокрема Буковини, яка впродовж століть була місцем перетину багатьох етнічних і культурних традицій. Чернівці, місто з різноманітною культурною історією, зберегло значний і унікальний пласт єврейської музичної культури, одним із яскравих проявів якої є клезмерська музика. Нова інтерпретація колоритної пісні, перлини репертуару зірки єврейської сцени Чернівців і Європи Сіді Таль «Shpilt Klezmorim» мовою їдиш та відеокліп, символічно відзнятий у Чернівецькій обласній філармонії стали творчою спробою поєднати оригінальний єврейський музичний дух із сучасними сценічними формами, створюючи тим самим нові можливості для культурного брендингу міста та популяризації нематеріальної спадщини. А головне – це щира і сердечна присвята легендарній Сіді Таль, артистці надзвичайної долі, глибини і таланту, яка багато років виступала на сцені Чернівецької обласної філармонії, в якій маю честь співати і я в якості солістки – з великою пошаною до цієї унікальної жінки та її спадщини.

Клезмерська музика (від івритських слів kley – інструмент і zemer – пісня) сформувалася як інструментально-вокальний жанр єврейської весільної та святкової традиції. Виконавці, звані клезмерами, були носіями характерної музичної мови, яка інтегрувала різні елементи єврейських наспівів, слов'янського та балканського фольклору, а також впливи міської танцювальної музики. З початку XIX століття у м. Чернівці клезмерська традиція розвивалася в особливих культурних умовах, де співіснували і взаємодіяли українська, румунська, німецька та єврейська музичні культури.

Буковинські клезмери мали свої виконавські особливості – у мелодиці переважали мінорні лади з використанням характерного збільшеного інтервалу, орнаментальних прикрас та мелізмів. Ритмічна організація поєднувала маршеві, танцювальні та імпровізаційні форми, що створювало ефект «живого діалогу» з глядачем. У своїй творчості вони найчастіше послуговувались мовою їдиш.

Виконання пісні мовою їдиш має значну культурну цінність, оскільки сприяє збереженню, відродженню і популяризацію цієї мови. Їдиш – єврейська мова, що належить до західної групи германських мов. Вона близька до німецької, однак має гебрейську абетку. Загальна кількість носіїв цієї мови за різними оцінками близько 600 000 осіб. До Другої світової війни їдиш була основною мовою близько 11-13 мільйонів осіб, зокрема в Польщі, Україні, Литві та ін. Проте Голокост призвів до значного скорочення носіїв: з 11 мільйонів євреїв, які загинули під час війни близько 5 мільйонів були носіями їдиш. У наш час ця мова практично зникла з лінгвістичного середовища України. За результатами останнього перепису населення в 2001 році, рідною мовою їдиш назвали тільки 3% українських євреїв, тобто приблизно 3200 осіб.

У своїй виконавській творчості Сіді Таль користувалась так званим «галіціянським їдишем». Це один із діалектів їдишу, який історично розвивався на території Галичини, в регіоні Центральної і Східної Європи (нині – західна Україна і Польща). Він дуже цікавий для дослідників та музикантів, оскільки зберігає

унікальні мовні і музичні традиції, яких немає в інших діалектах. Галіціянський їдиш характеризується тим, що лексично містить багато слів зі слов'янських мов (головним чином – польської та української) поряд із німецькими та івритськими. Фонетично є відмінність у тому, що деякі звуки вимовляються інакше, ніж у класичному східноєвропейському їдиш. Наприклад, «р» може бути більш м'яким, близьким до українського, власне саме так він переважно звучить у пісні Shpilt Klezmorim, «х» може бути менш гортанним. Граматично галіціянський їдиш зберігає традиційні структури, але з локальними особливостями в закінченнях та конструкціях.

Мова їдиш є носієм багатої літературної, музичної, театральної спадщини, а також традицій клезмерської музики і їдиш-театру. Твір Shpilt Klezmorim втілює дух музичного заклику – звернення до музикантів розпочати гру, щоб розділити радість великого спільного свята. У музичному плані пісня побудована на міксолідійському ладі з хроматичними вставками, які характерні для східноєвропейського єврейського мелосу. Темп має яскраво виражену танцювальну пульсацію, що нагадує фрейлехс – традиційний веселий танець, часто виконуваний на весіллях.

Вокальна лінія поєднує речитативно-декламаційні інтонації з кантиленними розспівами, що дозволяє передати як енергію радості, так і емоційну глибину спогадів про минуле. Оркестровка в сучасному аранжуванні, яке зробив відомий композитор, аранжувальник Володимир Будейчук, доповнена гармонічними шарами, що надають звучанню об'ємності, не порушуючи при цьому автентичності.

Моє виконання Shpilt Klezmorim базується на збереженні ключових ознак традиційного стилю: використання характерної вокальної манери з «плачевними» інтонаціями (krekhts), чіткою дикцією їдиш-тексту та збереженням природної агогіки.

Таке поєднання дозволяє розширити аудиторію твору, зберігаючи його культурну ідентичність. У цьому підході відчутний вплив творчої манери Сіді Таль – її здатності поєднувати глибинну автентичність єврейської пісенної традиції з артистичною виразністю та потужною сценічною харизмою, що робило її вис-

тупи близькими й зрозумілими для кожного глядача. Так створюється зв'язок між минулим і сучасним, гармонія між шаною до традиції та модернізацією.

Цей проєкт народився як внутрішній порив – від серця до серця. Для мене це особлива духовна і професійна паралель. Ознайомившись із творчим скарбом, залишеним Сіді Таль, я поступово відчула незбагненну емоційну близькість і душевний зв'язок. Її душа звучить у кожній ноті, в кожному слові, в інтонаціях, у мовчанні після пісні. Сіді Таль (уроджена Сореле Львівна Біркенталь) – унікальна постать у культурному житті України. Її репертуар складався переважно з єврейських пісень мовою їдиш. Сіді Таль називали «актрисою в пісні», адже вона володіла не лише вокальною, а й глибокою акторською майстерністю. Разом із чоловіком – Пінхасом Фаліком, який був її режисером, автором сценаріїв і вірним партнером на сцені й у житті – вона створювала повноцінні сценічні вистави, де кожна пісня була емоційною міні-драмою.

У пісні «Shpilt Klezmorim» – єврейська душа, радість, надія… Це зворушлива музична розповідь, що оживає крізь старовинний їдиш. У її словах – ніжність маминої душі, родинне тепло і трепетний день весілля. Це ціла історія в одній пісні, наповнена спогадами, єврейською мудрістю та вічною надією на щастя. У пісні звучить голос матері, яка відпускає свою дитину в нову долю, з любов'ю, благословенням і глибокою вірою в щастя. Танок, що веде від дому – до хупи, від дитинства – до зрілості. І це також пісня про єврейських музикантів-клезмерів, які своєю грою тримали в собі дух народу – попри біль, вигнання, трагедії і розлуку.

Місто Чернівці історично були важливим осередком єврейської культури, живого звучання і розвитку мови їдиш, тож, виконання пісні саме Сіді Таль Shpilt Klezmorim та відеопроєкт у філармонії виступає як символічне відновлення зв'язку між минулим і сучасністю. Інструменти такого типу можуть бути ефективними засобами культурного брендингу міста, адже вони привертають увагу туристів та дослідників, популяризують

унікальну нематеріальну спадщину та сприяють міжкультурному діалогу.

Освітній аспект полягає у можливості використання таких проєктів у програмах з музичного навчання – як прикладу інтеграції традиційного матеріалу в сучасний контекст, що відповідає концепції інноваційної мистецької освіти.

Пісня та відео представлені на Youtube-каналі за покликанням: https://youtu.be/2D4THgtQUjM?si=TmXPLl0mRrOp49IF

Прем'єра відбулася 15 серпня 2025 року. Крім того, вона опублікована на всіх найпопулярніших світових музичних сервісах, як Spotify, iTunes, Apple Music, Amazon, Deezer, Youtube Music тощо і доступна для прослуховування з будь-якої точки світу. Ця творча робота є не лише мистецьким актом, спробою відтворити пісню, а й культурно-освітнім проєктом, спрямованим на збереження та актуалізацію єврейських музичних традицій, данина пам'яті та глибокої поваги і вдячності видатній особистості історії культури Буковини та Європи Сіді Таль, а також збереженню мистецьких скарбів мовою їдиш, які є оберегами історії, ментальності та культури багатьох поколінь євреїв. Поєднання автентичних елементів із сучасним звучанням, методами візуалізації, популяризації у світі новітніми методами та сценічними формами доводить, що традиційна музика може бути вписана у контекст XXI століття без втрати свого змісту та емоційної сили.

Розвиток таких ініціатив сприятиме збереженню культурної спадщини, зміцненню культурної ідентичності міста та інтеграції локальних традицій у міжнародний культурний обіг.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гутман, Д. (2003). *Сіді Таль і Фалік у спогадах сучасників.*
2. Рибалкін, В. (2000). *Їдиш.* Енциклопедія сучасної України (Т. 11). Інститут енциклопедичних досліджень НАН України.
3. Штернберг, Г. (2019). *Історія чернівецьких євреїв (М. Кулик, Пер. з нім.).* Книги – XXI.
4. Kohlbauer-Fritz, G. (1999). *Yiddish as an Expression of Jewish Cultural Identity in Galicia and Vienna*.

5. Netsky, H. (2015). *Klezmer: Music and Community in Twentieth-Century Jewish Philadelphia*. Temple University Press.
6. Sapoznik, H. (1999). K*lezmer! Jewish Music from Old World to Our World*. Schirmer Trade Books.
7. ТАЛЬ Сіді Львівна. (2010). *Видатні діячі культури та мистецтв Буковини: бібліографічний довідник* (Вип. 1). Книги XXI.

УДК 378.147.016:785.09

Лариса Дулгеру,
здобувачка другого (магістерського) рівня
спеціальності «Середня освіта (Музичне мистецтво)»
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Ярина Вишпінська,
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ СТУДЕНТІВ ЗАСОБАМИ МУЗИЧНО-КРАЄЗНАВЧОГО МАТЕРІАЛУ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

На сучасному етапі розбудови українського суспільства, наукової сфери та освітньої галузі, актуальності набувають питання проблеми краєзнавчої освіти. Оскільки в закладах вищої освіти питома вага належить гуманітарній складовій, розвитку практичної діяльності, організації позааудиторної роботи тощо, правління національної спілки краєзнавців України вказує на необхідність активізації краєзнавчого руху саме в університетах «краєзнавча освіта є органічною складовою змісту освіти у закладах вищої освіти і є «заручницею» всіх процесів реформування вищої освіти» (Всеукраїнська нарада, 2018).

Серед завдань педагогічних університетів є підготовка висококваліфікованих фахівців, готових до постійного оновлення та поглиблення знань, інформаційного зростання, формування навиків роботи із джерелами місцевої «мікроісторії». «Батьківщина – це перш за все рідний край, місця пам'яті, що пов'язані з мікроісторією, своєрідна основа піраміди в системі патріотичної локалізації громадян (село, місто, район, область, регіон, країна)» (Кабінет Міністрів України, 2002).

Музичне краєзнавство є комплексним напрямком, який базується на міждисциплінарній інтеграції: історії музики, музич-

ної культурології, етномистецтвознавства тощо. Основне завдання використання основ музично-краєзнавчого матеріалу в процесі музично-інструментальної підготовки, це – осмислення досягнень численних напрямків мистецької діяльності: композиторської творчості, музичної педагогіки, музикознавства. Використання музично-краєзнавчого матеріалу в процесі підготовки майбутнього вчителя музики є досить актуальним та ефективним засобом виховання всебічно розвиненої, гармонійної особистості, це допоможе студенту усвідомити себе носієм великої культурно-мистецької спадщини свого народу.

Для формування виконавських умінь студентів засобами музично-краєзнавчого матеріалу на Буковині використовують місцеві фольклорні традиції, народні пісні та інструментальну музику. Це охоплює практичні заняття з народними інструментами, вивчення традиційних танців і пісенних форм, а також організацію етнографічних експедицій для збору та запису автентичного матеріалу. Включення краєзнавчого матеріалу сприяє розвитку виконавської майстерності та глибокому розумінню культури регіону. Серед видатних композиторів краю, які створювали фортепіанну музику слід виділити С. Воробкевича, К. Мікулі, сестер Е. та К. Мікуліч, А. Кушніренка, Й. Ельгісера, Л. Затуловського та ін.

Використовуючи інструментальну музику, створену буковинськими авторами для фортепіано, ми крок за кроком йдемо до вирішення виконавських інтерпретаційних умінь, які закладені в кожному творі. Ми навчаємося втілювати художню ідею у музичному творі, опановуємо нотну символіку; оперуємо слуховими уявленнями та знаходженням інтонаційно-виразного аналогу на інструменті; застосовуємо методичні прийоми та засоби гри; доносимо творчу інтерпретацію до слухача керуючись процесами спрямованими на саморегуляцію, як слухову, тактильну, рухову, так і психологічну. Таким чином відбувається формування виконавських умінь студентів засобами музично-краєзнавчого матеріалу у процесі інструментальної підготовки в класі фортепіано.

Буковина багата культурною спадщиною, що подарувала Україні та світу низку видатних композиторів. Їхня творчість пройнята мелодикою народної пісні, любов'ю до рідного краю й

глибокими духовними традиціями. Від класичних хорових та камерних творів до сучасної естрадної музики – буковинські митці сформували самобутню музичну школу, яка поєднує фольклорні витоки та європейські музичні впливи. Їхні твори й сьогодні звучать на сценах, шкільних святах та в серцях людей, утверджуючи значущість Буковини в розвитку української музичної культури. Музична культура краю формувалася під впливом українських, румунських, єврейських, польських та австрійських традицій, що створило унікальний синтез народного та професійного мистецтва.

Буковинські народні пісні відзначаються ніжністю, ліризмом і глибоким емоційним змістом. У них відображено любов до рідної землі, повагу до праці, тугу за коханням, а також гумор і жартівливість. Особливе місце займають обрядові пісні, колядки, щедрівки, весільні та жниварські пісні. Саме народна творчість стала джерелом натхнення для багатьох буковинських композиторів, таких як: Сидір Воробкевич, Євсевій Мандичевський, Микола Мозговий, Володимир Івасюк, Йосиф Ельгісер, Леонід Затуловський, Андрій Кушніренко.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Всеукраїнська нарада з питань викладання навчального курсу «Основи краєзнавства» у закладах вищої освіти.* (2018, 24 травня). Матеріали та документи (О. П. Реєнт, Наук. ред.; О. А. Удод, Відп. ред.). НСКУ. URL : https://nsku.org.ua/wp-content/uploads/2016/03/%D0%9D%D0%A1%D0%9A%D0%A3-%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B0.pdf
2. Грінченко, А. М. (2022). Особливості формування виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. *Педагогічний журнал. Розділ: Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, (82), 164–167. URL : http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2022/82/29.pdf
3. Гура, В. В. (2023). *Самостійна робота студентів з курсу «Музичне краєзнавство»: методичні рекомендації.* ФОП Цьома С. П. URL : https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/6615eca4-43a8-4f61-86c1-0691cd42be55/content
4. *Кабінет Міністрів України. (2002, 10 червня).* Програма розвитку краєзнавства (Постанова № 789-2002-п). URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/789-2002-%D0%BF#Text

УДК 784.9373.31

Лариса Ороновська,
кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка,
заступниця декана з виховної роботи
Анатолій Ороновський,
професор кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
факультету мистецтв
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка,
заслужений діяч мистецтв України
(Тернопіль, Україна)

МЕТОДИКА І СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО ВИКЛАДАННЯ ВОКАЛУ У ЗВО

Сучасна вокальна освіта стикається з низкою викликів, пов'язаних із розвитком нових вокальних технік, розширенням музичних жанрів та необхідністю адаптації методик викладання до сучасних наукових досягнень. Традиційні підходи до навчання вокалу орієнтовані переважно на академічний спів, тоді як сучасна музична індустрія вимагає володіння естрадними, роковими, джазовими та іншими стилями, що передбачають використання специфічних технік, таких як білтинг, вокальний фрай, гроул, скрим, твенг тощо.

Додатково, зростає потреба в інтеграції інноваційних технологій у процес навчання вокалу. Вокальні тренажери, комп'ютерні аналізатори голосу, програмне забезпечення для контролю за якістю звуку та онлайн-платформи значно покращують навчальний процес. Однак, їх недостатнє використання у традиційній вокальній освіті уповільнює розвиток виконавської майстерності студентів.

Таким чином, основна проблема полягає в необхідності розробки та впровадження ефективних методик викладання, що поєднують традиційні принципи вокальної педагогіки з сучасними науковими досягненнями та технологіями. На нашу думку і переконання – це дозволить покращити якість підготовки вчителів-вокалістів, зберегти здоров'я голосового апарату та відповідати сучасним вимогам музичної системи.

Одним із ключових напрямів досліджень є вокальна акустика, яка аналізує вплив різних вокальних технік на якість звучання та роботу голосового апарату. Наприклад, дослідження, проведені за допомогою спектрального аналізу голосу, показують, що техніка білтинг створює високе акустичне навантаження на голосові зв'язки, тоді як вокальний фрай і твенг дозволяють зменшити напругу за рахунок ефективного використання резонаторів (Бабанський, 1982, с. 192).

Щодо екстремальних вокальних технік (гроул, скрим, вокальний фрай), останні дослідження свідчать, що їхнє правильне виконання можливе без шкоди для голосу, якщо вокаліст використовує специфічні прийоми керування потоком повітря та напруженням гортані. Зокрема, було доведено, що при застосуванні фальшивих голосових зв'язок (false vocal cords) можна досягти глибокого тембру без перевантаження основних голосових складок (Гаврилюк, 2018, с. 150).

Останні наукові дослідження у сфері вокальної педагогіки зосереджені на вивченні фізіології голосу, акустичних характеристик вокальних технік та впливу інноваційних технологій на навчальний процес. Дослідники наголошують на важливості збереження голосового здоров'я, використання анатомічно правильного дихання та контролю за напруженням голосових зв'язок при виконанні сучасних вокальних технік.

Методики викладання вокалу також зазнали значних змін, адаптуючись до вимог сучасної музичної сцени. Пропоновані дослідження рекомендують поєднання традиційних підходів із використанням біофідбеку та цифрових технологій.

Традиційні підходи, які базуються на дихальних і артикуляційних вправах, доповнюються новими технологіями та науковими розробками (Дяченко, 2015, с. 208).

Контроль за напругою голосових зв'язок, правильне дихання та резонанс є ключовими факторами, що впливають на якість звуку. Вокалісти навчаються використовувати грудний, головний і масковий резонанс для досягнення бажаного тембру. Крім того, важливим аспектом є запобігання голосовим травмам, що передбачає вокальний розігрів перед співом, техніки розслаблення м'язів гортані та режим голосового відпочинку після інтенсивного навантаження. Інноваційні технології значно покращили процес навчання вокалу, надаючи можливість аналізувати та вдосконалювати власний голос.

Вокальні тренажери, такі як VoceVista та Sing&See, дозволяють візуально оцінювати акустичні параметри звуку, що допомагає контролювати інтонацію, динаміку та резонанс. Використання онлайн платформ і курсів дає можливість навчатися дистанційно, а програмне забезпечення для аналізу голосу дозволяє коригувати помилки в реальному часі. Окрему увагу привертають VR-технології, які імітують сценічні умови та допомагають вокалістам працювати над впевненістю у виконанні.

Впровадження цих технологій у навчальні програми сприяє більш ефективному засвоєнню вокальних навичок. Окрім технічної підготовки, психологічний стан вокаліста відіграє важливу роль у якості виконання. Багато виконавців стикаються з сценічним хвилюванням, що може негативно впливати на голосовий апарат. Для подолання цього явища використовуються методи релаксації, дихальні практики та візуалізація образів, що допомагають стабілізувати емоційний стан. Робота над сценічною виразністю, акторською майстерністю та імпровізацією також є важливими складовими підготовки сучасного вокаліста (Петрова, 2021).

Сучасні вокальні техніки значно розширили можливості виконавців, дозволяючи адаптувати звучання до різних музичних жанрів і розвивати індивідуальну вокальну манеру. Використання класичних, естрадних та екстремальних технік вимагає не лише технічної підготовки, а й глибокого розуміння фізіології голосу, що робить необхідним удосконалення методик їх викладання. Сучасна вокальна педагогіка поєднує традиційні підходи з інноваційними технологіями, що сприяє більш ефективному й безпечному розвитку голосового апарату.

Таким чином, вдосконалення методик викладання вокалу має ґрунтуватися на комплексному підході, що включає науково обґрунтовані техніки, технологічні інновації та психологічну підтримку (Романенко, 2017).

Інтеграція сучасних досліджень у педагогічний процес сприятиме формуванню нової генерації вчителів-вокалістів, здатних професійно володіти різноманітними вокальними прийомами та зберігати здоров'я голосового апарату протягом усього процесу вокально-педагогічного становлення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабанський, Ю. К. (1982). *Оптимізація навчально-виховного процесу.* 192 с.
2. Гаврилюк, О. (2018). *Сучасні вокальні техніки: методичний посібник.* 150 с.
3. Дяченко, Л. (2015). *Вокальна педагогіка: теоретичні та практичні аспекти.* 208 с.
4. Петрова, О. (2021). *Використання цифрових технологій у вокальній освіті.* 176 с.
5. Романенко, С. (2017). *Розвиток голосового апарату вокаліста*. 240 с.

УДК 78.03(781.7)

Лілія Бобик (Проців),
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
доцентка кафедри музикознавства
та методики музичного мистецтва
Тернопільського національного
педагогічного університету ім. В. Гнатюка
(Тернопіль, Україна)

ІСТОРІЯ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ: ВИКЛИКИ XX СТОЛІТТЯ

Двадцяте століття виявилось для України періодом радикальних змін, драматичних подій і системних трансформацій. Політичні, соціальні й культурні потрясіння (дві світові війни, революції, радянський період, ідеологічний тиск, репресії) безпосередньо впливали на розвиток освіти, у тому числі вищої музичної освіти. Попри труднощі, українська музична освіта зберегла свої традиції, а іноді навіть отримувала імпульс до розвитку, пристосовуючись до нових умов.

Кінець XIX – початок XX століття в Україні характеризується ростом активності в усіх сферах громадського та культурно-освітнього життя. Валуєвський циркуляр (1863) та Емський указ (1876), загальмувавши усі культурні процеси у Наддніпрянській Україні, спричинили переміщення «лінгвоцентрично орієнтованої культури» до українських земель під владою Австро-Угорщини. Духовне життя Галичини збагатилось в результаті діяльності видатних представників української науки та культури Наддніпрянщини, таких як В. Антонович, Б. Грінченко, М. Лисенко, Г. Хоткевич, С. Русова, С. Сірополко та інші. Символом єднання наддніпрянських та галицьких українців став М. Грушевський. Результатом оновлення духовного життя в Галичині стала творчість Б. Лепкого, О. Кобилянської, С. Людкевича, І. Труша, О. Новаківського. У Львові під керівництвом М. Грушевського працює Наукове товариство ім. Т. Шевченка, І Франко розвиває літературу та літературно-мистецьку критику, В. Гнатюк – українську етнографію.

На початку ХХ століття активні поступальні процеси відбувались у мистецькому та освітньому житті України: організація культурно-освітніх та музичних товариств у Львові, Києві, Харкові, Чернівцях, поширення масового просвітницького руху, появи вітчизняної музичної навчально-методичної літератури, мистецької та педагогічної періодики. Першими стали: «Ілюстрований музичний календар» (1904-1905), «Артистичний Вістник» (1905), «Учитель» (1889-1912) та інші. До 1914 року Львів став найбільшим у світі центром по виданню книг і періодичної преси українською мовою. Кульмінацією культуротворчих процесів став активний розвиток загальної мистецької освіти, формування інституційних основ професійної музичної культури та освіти (відкриття філармоній, театрів, перших вищих музичних навчальних закладів національного спрямування у Львові та Києві, згодом в Одесі, Харкові, Чернівцях, створення професійних мистецьких спілок). У 1903 році зусиллями «Союзу співацьких і музичних товариств» у Львові було засновано Вищий музичний інститут, з 1907 року він носить ім'я Миколи Лисенка. Згодом в усіх більших містах Галичини створені його філії. «Лисенків вплив, сплетений з надбаннями давньої перемиської школи, справив, що у 1880-их роках створились уже міцні основи нашого музичного життя з осідком у Львові. Організація хорів (О. Нижанківський), пожвавлення концертного і музично-театрального руху, видавництва, трохи згодом шкільництво (А. Вахнянин) – були цьому виявом. І як у т. зв. стретті окремі голоси імітаційної композиції появляються скоріше, приспішеним порядком, так і в нас за півстоліття 1880-1930 відбувся приспішений розвиток багатьох ділянок музичного життя. За втраченим у минулому час відбувалась пожвавлена праця», – писав В. Витвицький (Витвицький, 1996, с.13).

Активні процеси творення національної музичної культури та освіти відбували і на Наддніпрянщині. У 1904 році в Києві М. Лисенко заснував Музично-драматичну школу, яку у 1918 році було перейменовано на Державний музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка. Саме цей навчальний заклад започаткував вищу професійну мистецьку освіту в Україні. В результаті революційних подій 1905 року у Наддніпрянській Україні було

анульовано цензуру на україномовні видання, що також створювало сприятливі умови для розвитку рідномовної преси. В Києві почала друкуватись періодика громадсько-політичного, економічного спрямування, поширюються педагогічні, мистецькі журнали. Так, в 1913 році в Києві виходив «Вісник культури і життя» за редакцією Гната Хоткевича, протягом 1913-1914 років за ініціативи П. Ковжуна видавався літературно-мистецький місячник «Сяйво». Активними дописувачами журналу були І. Стешенко, С. Русова, В. Верховинець, М. Лисенко. Вагомий внесок у розбудову громадського та культурно-мистецького життя всієї України здійснив «Літературно-науковий вісник» («ЛНВ»), заснований М. Грушевським у Львові у 1898 році. Київський період видання часопису припадає на 1907-1914 та 1917-1919 роки. На рубежі XIX і XX століть «ЛНВ» був найзначнішим науково-літературним виданням, навколо якого об'єднувалися найліпші науково-мистецькі сили всієї України (Проців, 2004, с. 145).

Перший виклик для розвитку професійної музичної культури та освіти в Україні пов'язаний з подіями Першої світової війни, яка загальмувала усі культуротворчі процеси по обидва боки кордону, спричинила еміграцію (міграцію) української наукової та творчої інтелігенції до країн Західної Європи. Частина населення перебувала під окупацією, частина українських чоловіків була мобілізована до війська, патріотично налаштовані представники українського громадянства в Галичині вступали до лав Українських січових стрільців. Початок війни призвів до закриття україномовних видань у Наддніпрянщині, а з 1915 року було відновлено чинність Емського указу (1876) про заборону всіх україномовних видань в межах Київської округи (Енциклопедія Українознавства, 1995, с. 990).

Другий виклик – поразка національно-визвольних змагань 1918-1920-х років, втрата Україною державності, сподівань багатьох поколінь українців. Після завершення військових дій, поразки національно-визвольного руху, поділу українських земель між чотирма державами долю українських музично-освітніх інституцій стала визначала політика офіційних кіл. Приєднання Східної Галичини до Польщі також супроводжувалось забороною багатьох українських видань. З переходом під юрисдикцію

польського уряду українське шкільництво зазнало великих втрат: було ліквідовано українські державні середні школи, що утворились на території Західної України за часів правління Державного Секретаріату ЗУНР, здійснено розпуск приватного шкільництва, закрито українські державні учительські семінарії, відбувались репресії українського учительства, шкільної молоді, арешти окремих учнів, молодіжних громад, членів молодіжних товариств та організацій. Ці події призвели до нової хвилі еміграції, так званої «освітньої еміграції». Представники творчої та наукової інтелігенції виїздили до Західної Європи для студій, здобуття вищої освіти, у тому числі вищої музичної освіти в університетах та музичних академіях Праги, Відня, інших європейських міст.

У 20–30-ті роки XX століття поступово відроджується культурно-мистецький та освітній рух на українських землях (в рамках сучасних кордонів України). В Галичині, незважаючи на несприятливі умови, діячі музичної культури та освіти продовжували працю на ниві розбудови національної музичної культури та освіти, як у співпраці з представниками польської творчої інтелігенції, так і автономно. В Галичині намітились яскраві тенденції до професіоналізації музичного життя. Розбудовує свою освітню мережу Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, заклад поповнюється високопрофесійними музикантами-виконавцями, педагогами, композиторами. У Львові створюється перша професійна музична спілка «Союз Українських Професійних Музик» (1937), почав видаватись фаховий журнал «Українська музика» (1937), відбувається реформа професійної музичної освіти в Польщі (запроваджується триступенева система музичної освіти), що позитивно відобразилось на діяльності українських музичних навчальних закладів.

Активними ренесансними процесами характеризуються 20-ті роки і у Наддніпрянській Україні. В перші роки будівництва нової держави, період «українізації», розвитку національної музичної культури, становленню професійної музичної освіти надавалось особливо великого значення. Запрацювали вищі музичні навчальні заклади: Київська, Одеська консерваторії, музично-драматичні інститути в Києві, Харкові, Одесі. Створюється широка мережа середніх та середніх спеціальних музичних навча-

льних закладів, формується триступенева система професійної музичної освіти, набувають поширення навчальні заклади просвітницького типу (народні консерваторії, технікуми, народні музичні школи, численні курси).

Разом з тим, в радянській Україні згодом спостерігається тенденція до ідеологізації змісту музичної освіти, уніфікації навчальних програм, національні риси музичної освіти поступово розмиваються, нівелюються, а згодом набувають інтернаціональних ознак. У радянський період (з 1920-х років) музична освіта зазнала потужного впливу ідеології соціалістичного реалізму. Після згортання політики «українізації» в 1930-х роках почалися репресії проти діячів культури, педагогів, композиторів. Цензура обмежувала академічну свободу викладачів і студентів. В програми підготовки професійних музикантів впроваджувалися курси ідеологічного змісту, що зменшувало гуманітарну глибину, національне спрямування музичної освіти.

Загалом перша половина ХХ століття – період складних суспільно-політичних трансформацій, які безпосередньо вплинули на стан і розвиток вищої музичної освіти в Україні. Зміна державних формацій – від Російської та Австро-Угорської імперій до доби УНР та ЗУНР, згодом радянської влади у Наддніпрянській Україні, перебування Галичини у складі Польщі, спричинила нестабільність освітньої системи, і музична освіта не була винятком.

Третій виклик пов’язаний з початком Другої світової війни. Чергова хвиля політичної еміграції (рідну землю залишили В. Витвицький, З. Лисько, А. Рудницький, Р. Савицький, Н. Нижанківський та багато інших митців) призвела до нестачі професійних кадрів в музичних вишах. Підготовка нових викладачів ускладнювалась через обмежені ресурси, руйнацію освітніх та мистецьких інституцій, знищення інструментів, бібліотек, рукописів, нотних видань, репресії викладачів та студентів. Багато закладів, зокрема Київська консерваторія, тимчасово припиняли роботу. У 1940-х роках на окупованих територіях музична освіта фактично була паралізована.

Післявоєнний період, музично-освітні процеси протягом наступних десятиліть стали черговим **викликом** для розвитку

національних засад вищої музичної освіти в Україні. У радянський період керівництво консерваторіями здійснювалося за жорсткою централізованою системою, перебувало під значним ідеологічним тиском. Викладачі були позбавлені академічної свободи та автономії: обмежені у виборі тем наукових досліджень, формуванні навчальних планів, освітніх та музично-виконавських програм, репертуару чи методів навчання. Ці процеси гальмували творчість, перетворювали музичну освіту на інструмент ідеологічного впливу. Разом з тим, зусиллями українських митців та педагогів у цей період були збережені та розвинуті національні традиції професійної музичної освіти в Україні, сформувались національні композиторські, виконавські та педагогічні школи, які поєднали європейські традиції та національну самобутність українського професійного та народного музичного мистецтва.

Новий період у розвитку професійної музичної освіти в Україні розпочався із здобуттям (відновленням) Незалежності. Цей період відкрив нові можливості для розвитку інституційних та національних засад професійної музичної освіти в Україні, інтеграції у світову мистецьку спільноту. Зросла відкритість до західної музичної культури та освіти, відбулася реабілітація та повернення у вітчизняний музично-історичний дискурс багатьох імен видатних українських митців, пошук, відновлення та впровадження в освітній процес, виконавську практику значного обсягу нотної літератури, рукописної спадщини українських музикантів та педагогів.

Однак ХХІ століття пред'являє українському громадянському суспільству нові виклики. Національна музична культура та освіта в Україні в нових умовах екзистенційної загрози продовжує здійснювати місію утвердження національної ідентичності, збереження та розвитку національних мистецьких та музично-освітніх традицій, формування високих особистісних громадянських та патріотичних чеснот у широких кіл громадянства, забезпечення неперервності процесу розвитку вітчизняної теорії і практики музичної освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Витвицький В. *За океаном: збірник статей* / ред.-упор. Ю. Ясиновський. Львів, 1996.
2. Грицак Я. *Подолати минуле : глобальна історія України*. Київ : Портал, 2021.
3. *Енциклопедія українознавства. Загальна частина* (Т. 3). Перевидання в Україні. Київ, 1995. С. 801–1230.
4. Проців Л. *Історія музичної педагогіки в Україні*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013.
5. Проців Л. Розвиток музично-педагогічної думки в українській мистецькій періодиці 20–30-х рр. XX ст. *Педагогіка і психологія,* 2004. №1 (42). С. 143–154.

УДК 378.147:78.071.2

Ліна Лучак,
здобувачка 4 курсу першого (бакалаврського) рівня освіти
спеціальності 014 Середні освіта (Музичне мистецтво)
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Ольга Чурікова-Кушнір,
кандидатка педагогічних наук, професорка кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ВОКАЛЬНО-ХОРОВІ НАВИЧКИ ЯК ОСНОВА ПЕДАГОГІЧНОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У сучасній системі мистецької освіти особлива увага приділяється формуванню високого рівня професійної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Одним із ключових компонентів педагогічної майстерності є володіння вокально-хоровими навичками. Саме вони становлять базу для розвитку творчої індивідуальності вчителя, дозволяючи йому повноцінно реалізовувати освітньо-виховні цілі та впливати на емоційно-естетичний розвиток учнів.

Мета публікації полягає в обґрунтуванні значущості вокально-хорових навичок у формуванні педагогічної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Формування вокально-хорових навичок є важливою складовою фахової освіти. Вони забезпечують не лише розвиток індивідуальних виконавських якостей здобувача, а й створюють фундамент для його подальшої педагогічної діяльності. Володіння вокальною технікою, засвоєння навичок хорового співу та методів роботи з дитячим хоровим колективом дають змогу майбутньому фахівцеві ефективно організовувати музичне виховання учнів.

Аналіз наукових праць у галузі загальної та мистецької педагогіки свідчить про наявність міцного теоретичного підґрунтя для визначення методичних засад формування вокально-хорових навичок як основи професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до ефективної роботи в закладах загальної середньої освіти.

В Україні вже багато років існують міцні традиції вокальної та хорової освіти. Водночас в умовах стрімких змін у суспільстві та освіті виникає необхідність впровадження нових підходів і методик. Особливо важливо адаптувати освітні програми до сучасних вимог, що забезпечить ефективну підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва.

Враховуючи це, загальнопедагогічні засади професійної підготовки майбутніх учителів досліджували такі вчені, як А. Алексюк, І. Бех, О. Глузман, В. Кремень, І. Підласий, М. Ярмаченко та інші. Теоретико-методичні основи організаційних форм професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва розкрито в працях А. Козир, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Щолокової та інших.

Вагомий внесок у формування професійно-педагогічної майстерності зробила Г. Падалка (2010), яка наголошує, що педагогічна майстерність у музичній сфері тісно пов'язана з виконавською культурою, яка дає змогу педагогу бути переконливим у музично-освітній діяльності.

Різні аспекти професійної підготовки вчителів музичного мистецтва досліджували В. Дряпіка, А. Мартинюк, Л. Масол, Н. Миропольська та інші.

Володіння вокально-хоровими навичками формує вчителя як методиста, здатного пояснити й продемонструвати різні прийоми співу; художнього інтерпретатора, який вміє емоційно передати зміст музичного твору; керівника хору чи ансамблю, що організовує колективну музичну діяльність, а також вихователя, який впливає на формування художньо-естетичних смаків учнів.

Як зазначає Л. Масол (2014), музична діяльність у школі виконує не лише навчальні, а й світоглядні та виховні функції. Цей підхід підкреслює цілісність музичного виховання і доводить, що вокально-хорові навички не можуть розглядатися ізо-

льовано. Вони є органічною складовою загальної педагогічної майстерності вчителя музичного мистецтва, оскільки забезпечують реалізацію як освітніх, так і виховних завдань у навчальному процесі.

Вагоме значення хорового співу у шкільній практиці підкреслює О. Ростовський (2011), зазначаючи, що колективна музична діяльність виконує не лише освітню, а й виховну функцію. Вона сприяє формуванню емоційної сфери учнів, формуванню їхніх вокально-хорових навичок та здатності до творчої взаємодії.

Для майбутнього вчителя музичного мистецтва хоровий спів виступає своєрідною школою професійної майстерності: у процесі хорової діяльності він опановує роботу з партитурою, оволодіває диригентською технікою, навчається координувати виконавський процес та взаємодіяти з колективом.

На думку Л. Громадської (2015), саме в процесі хорової підготовки формується гармонійне поєднання виконавських і педагогічних якостей учителя музики, що є запорукою його професійної майстерності.

Вокально-хорові навички є тим підґрунтям, що забезпечує розвиток педагогічної особистості. Вчитель, який має високий рівень вокально-хорової культури, може надихати учнів до творчості, сприяти розвитку їхньої любові до музичного мистецтва та формувати в них важливі духовні цінності.

Отже, вокально-хорові навички виступають фундаментом педагогічної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Вони забезпечують розвиток виконавської й методичної компетентності, сприяють формуванню комунікативних умінь, артистизму, емоційної виразності та здатності до творчої взаємодії.

Системна вокально-хорова робота є необхідною умовою підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, здатного ефективно реалізовувати завдання музичного виховання у сучасному освітньому просторі.

Дослідження провідних вчених підтверджують, що системна та цілеспрямована вокально-хорова робота необхідна для формування професійної майстерності вчителя, який ефективно реалізовує освітні та виховні завдання у навчальному процесі.

Таким чином, вокально-хорові навички виступають невід'ємною складовою педагогічної майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва, забезпечуючи його професійний розвиток і здатність ефективно реалізовувати освітні та виховні завдання у сучасному навчальному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Громадська, Л. В. (2015). *Формування вокально-хорових навичок у майбутніх учителів музики.* НПУ ім. М. П. Драгоманова. 212 с.
2. Козир, А. В. (2014). *Педагогічна майстерність учителя музичного мистецтва: навчальний посібник*. Ліра-К. 256 с.
3. Масол, Л. М. (2014). *Музичне мистецтво в системі художньо-естетичного виховання школярів.* Генеза. 240 с.
4. Падалка, Г. М. (2010). *Педагогіка мистецтва: теорія і практика*. Освіта України. 274 с.
5. Ростовський, О. Я. (2011). *Методика музичного виховання школярів.* Навчальна книга – Богдан. 312 с.
6. Щолокова, О. П. (2008). *Теорія і методика музичної освіти*. Вища школа. 198 с.

УДК 379.81:37.014.22:7

Людмила Гатрич,
директорка Чернівецького обласного центру естетичного виховання «Юність Буковини» (Чернівці, Україна)

УМОВИ КОНКУРЕНТОСПРОМОЖНОСТІ ЗАКЛАДІВ ПОЗАШКІЛЬНОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ЗРОСТАННЯ ПРИВАТНИХ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Сучасні трансформаційні процеси в системі освіти України висувають нові вимоги до закладів позашкільної освіти, особливо у сфері мистецтва. Останнім часом стрімко зростає кількість приватних мистецьких шкіл, які пропонують сучасні освітні формати. Саме тому зростає потреба у забезпеченні конкурентоспроможності державних і комунальних позашкільних закладів. Це питання є актуальним з огляду на необхідність збереження рівного доступу до якісної мистецької освіти для дітей та молоді, а також адаптації освітніх інституцій до нових соціально-економічних умов. Одним із ключових чинників конкурентоспроможності є якість освітнього процесу. Для позашкільних закладів вона забезпечується наявністю кваліфікованих педагогічних кадрів, застосуванням сучасних методик, постійним оновленням змісту програм відповідно до потреб здобувачів освіти. На відміну від приватних шкіл, де працюють переважно практикуючі фахівці, (іноді, навіть без профільної освіти), державні заклади мають сформовану команду дипломованих спеціалістів і сталу систему підвищення кваліфікації. І, саме, цей напрямок сьогодні потребує модернізації. Основою підвищення кваліфікації сучасних керівників гуртків повинна бути самоосвіта, яка є ключовим чинником професійного зростання педагога в умовах постійних змін та оновлення освітнього процесу. Вона сприяє підвищенню компетентності, розвитку творчого потенціалу та здатності відповідати на сучасні виклики. Безперервне самовдосконалення

гарантує якість навчання та авторитет педагога серед учасників освітнього процесу.

Матеріально-технічне забезпечення є ще одним важливим фактором. У більшості випадків саме приватні заклади мають кращу інфраструктуру, оновлені інструменти та мультимедійне обладнання. Водночас, за умови ефективного управління, державні заклади також можуть залучати додаткове фінансування через гранти, спонсорські внески, участь у муніципальних програмах розвитку освіти. Приватні школи швидше реагують на запити суспільства: впроваджують нові напрями (анімація, комп'ютерна графіка, музичне продюсування тощо), забезпечують гнучкість графіку та персоналізацію навчання. Державним позашкільним закладам доцільно впроваджувати варіативні програми, передбачені оновленими методичними рекомендаціями МОН, адаптувати освітній процес до потреб дітей із різними інтересами та рівнями підготовки.

Заклади позашкільної освіти виконують важливу соціальну функцію: забезпечують рівний доступ до мистецької освіти, підтримують дітей з вразливих категорій, розвивають культурну самосвідомість. Доступність та інклюзивність залишаються сильними сторонами державної системи. Їх варто активно просувати як перевагу, особливо в умовах розширення платних послуг на освітньому ринку. Для забезпечення стійкої позиції, заклади позашкільної освіти мають орієнтуватися на впровадження стратегічного планування роботи закладу, модернізацію освітніх програм; участь педагогів у семінарах, тренінгах, міжнародних проєктах та тісну співпрацю з громадами, фондами і закладами культури. Щоб залишатися привабливими для дітей і батьків, заклади мають не лише забезпечувати якісний освітній процес, а й активно працювати над власним іміджем, публічністю та брендом, що передбачає активність у соціальних мережах, публічність, відкритість, а також створення унікального брендингу закладу. Вдале поєднання якісної освіти й ефективної комунікації забезпечує успішний розвиток закладу.

Заклади позашкільної освіти, зокрема у сфері мистецтва, мають унікальний потенціал бути центрами творчого, культурного та особистісного розвитку дітей і молоді. Успішна конку-

ренція з приватними школами можлива за умови гнучкої освітньої політики, професійного зростання педагогів, оновлення матеріально-технічної бази та активної взаємодії із соціальним середовищем. Забезпечення доступності, якості та сучасності освітнього процесу є головними умовами конкурентоспроможності закладів позашкільної освіти в умовах сучасного освітнього ринку. Конкуренція з приватними мистецькими школами має розглядатися не як загроза, а як стимул до розвитку. Заклади позашкільної освіти мають значний потенціал, який можна реалізувати за умови впровадження сучасних управлінських підходів, оновлення освітнього процесу, розвитку матеріальної бази та активної співпраці з громадою. І лише в умовах постійного вдосконалення можна забезпечити сталість і ефективність державної позашкільної освіти в умовах змін.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Концепція розвитку позашкільної освіти (Наказ МОН № 1154). (2020, 9 листопада).* Про затвердження Концепції розвитку позашкільної освіти. Міністерство освіти і науки України. URL : https://mon.gov.ua/ua/npa/pro-zatverdzhennya-koncepciyi-rozvitku-pozashkilnoyi-osviti
2. *Освітній омбудсмен України.* (б.д.). Рекомендації щодо функціонування закладів позашкільної освіти в умовах реформування. URL : https://eduombudsman.gov.ua
3. Чорна, Л. М. (2020). *Управління якістю позашкільної освіти: монографія.* Видавництво КОД.
4. Ігнатова, Н. (2022). Конкурентоспроможність закладів позашкільної освіти в умовах сучасного ринку освітніх послуг. *Управління школою,* (6), 12–18.

УДК 786.2:37.013.42

Людмила Мунтян,
здобувачка 2 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
науковий керівник:
Лілія Бобик (Проців),
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (Тернопіль, Україна)

КОНТРАСТИ ЕПОХ: ЄВРОПЕЙСЬКА ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ У ТРАДИЦІЯХ ТА ІННОВАЦІЯХ ОСВІТИ

Дослідження теми «Контрасти епох. Європейська фортепіанна творчість» є надзвичайно актуальним через низку причин. Музичне мистецтво цих епох демонструє різноманітність естетичних і художніх підходів, які мали глибокий вплив на формування фортепіанного репертуару, техніки виконання та музичного мислення. Фортепіано виступає особливим «мостом» між традиціями та новаціями. З одного боку, воно акумулює спадщину минулих епох – поліфонічну складність бароко, структурну ясність класицизму, емоційну глибину романтизму. З іншого боку, саме цей інструмент став основою для сучасних педагогічних інновацій: цифрових платформ, інтерактивних методів навчання, міждисциплінарних проєктів у системі STEAM-освіти.

Актуальність теми «Контрасти епох: європейська фортепіанна творчість у традиціях та інноваціях освіти» полягає у можливості поєднати історичний досвід з сучасними підходами до викладання музики. Адже музична освіта сьогодні вже не обмежується відтворенням нотного тексту: вона вимагає від учня розвитку критичного мислення, креативності та здатності до міжкультурного діалогу. У цьому сенсі вивчення контрастів між

епохами є не лише пізнанням минулого, а й інструментом формування сучасної виконавської культур (Степанова, 2020).

Метою нашого дослідження є комплексний аналіз європейської фортепіанної творчості крізь призму історичних традицій та сучасних інноваційних підходів в освіті, а також виявлення їхнього впливу на формування виконавської культури та педагогічної практики.

Темою «Контрасти епох: європейська фортепіанна творчість у традиціях та інноваціях освіти» цікавились різні науковці. Конрад Вольф, Гарольд Шонберг, Карл Дальгауз, а серед українських науковців – Ольга Лігус, Олеся Степанова, Діана Гульцова, Анатолій Іваницький, Олена Бондаренко, Роксоляна Мисько-Пасічник. Їхні праці висвітлюють стильові контрасти та взаємозв'язок європейської й української фортепіанної музики.

Епоха бароко (1600-1750 рр.) стала фундаментом для формування європейської музичної традиції. У цей час утвердилися принципи поліфонічного мислення, розвинулася риторичність музичної мови, а клавесин і клавікорд заклали основу для майбутнього розвитку фортепіано. Прикладом цієї епохи є «Добре темперований клавір ІІ, Прелюдія і фуга до мінор» Й. С. Баха (Адлуцький, (2021)). Йоганн Себастьян Бах (1685-1750) став символом барокової епохи. Його цикл «Добре темперований клавір» (ДТК) є прикладом геніального поєднання поліфонічної майстерності та гармонійної експресії. Барокова спадщина навчає чіткості артикуляції, незалежності голосів, умінню працювати з багатошаровою фактурою, а також формує у виконавців аналітичне мислення. У сучасних умовах ця традиція інтегрується в освітній процес за допомогою цифрових нотних архівів, аудіозаписів та мультимедійних платформ, що дозволяють візуалізувати поліфонічні структури й аналізувати різні інтерпретації.

Епоха класицизму (XVIII століття), у добу класицизму, фортепіано стало провідним інструментом європейської музики, поступово витіснивши клавесин. Творчість Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта й Людвіга ван Бетховена утвердила гармонійну ясність і структурну досконалість музики. Сонатна форма стала не лише вершиною композиційного мислення, а й основним педагогічним засобом, який формує відчуття архітек-

тоніки музики, гармонічного слуху й логіки викладу музичної думки. Для сучасної освіти класичний репертуар слугує зразком для розвитку музичного аналізу, а також для використання цифрових технологій, які допомагають учням наочно відстежувати будову сонатного алегро чи варіацій. (Кантарович, 2008).

Епоха романтизму (XIX століття) стала часом індивідуалізму та емоційної експресії в музичному мистецтві. У творчості Фридерика Шопена, Ференца Ліста, Роберта Шумана та Йоганнеса Брамса фортепіано перетворилося на головний засіб передачі найглибших людських емоцій і філософських ідей. Романтизм виховав новий тип музиканта – індивідуаліста, який прагнув через музику відкрити власний внутрішній світ. У педагогіці твори цього періоду й нині відіграють провідну роль: етюди Шопена розвивають віртуозність і водночас художню виразність, балади та фантазії формують креативне мислення й здатність до інтерпретації (Волик, (2021)). Сучасна освіта активно поєднує романтичний репертуар з інноваційними підходами – використанням інтерактивних методів, ансамблевого музикування й творчих проєктів, що стимулюють розвиток креативності та емоційної культури учнів.

У своєму дослідженні хочу приділити увагу **українській фортепіанній музиці кінця XIX – початку XX століття,** яка відзначалася унікальним поєднанням європейських традицій із національним колоритом. У цей період композитори активно зверталися до народних мотивів і гармоній, створюючи твори, що вирізнялися особливим характером і глибиною.

Василь Барвінський органічно поєднав європейські стильові традиції з українським мелосом, створивши музику, що водночас відповідає романтичним естетичним принципам і зберігає національну самобутність (Мисько-Пасічник, 2009). Його твори й сьогодні мають вагоме значення у педагогічному процесі, адже сприяють вихованню національної свідомості та формуванню власного музичного стилю в учнів.

Отже, дослідження теми «Контрасти епох: європейська фортепіанна творчість у традиціях та інноваціях освіти» дає змогу простежити трансформацію стилю, техніки та естетики упродовж трьох епох, а також визначити їхню роль у сучасній ос-

вітній практиці. Бароко стало школою поліфонічного мислення, класицизм – формою гармонійної ясності, романтизм – епохою емоційної свободи та індивідуалізму. Усі ці традиції, інтегровані в сучасні освітні методики й підсилені новітніми технологіями, формують міцний фундамент для розвитку музиканта XXI століття.

Результати дослідження мають вагоме значення для виконавської практики, адже поглиблюють розуміння стилістичної автентичності та сприяють формуванню високої виконавської культури. Аналіз історичних контрастів між епохами дає змогу піаністам і слухачам глибше усвідомити культурну цінність фортепіанної музики. Вивчення цих контрастів не лише збагачує наукові знання, а й відкриває нові горизонти для подальшого розвитку музичного мистецтва та сучасної педагогічної практики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адлуцький, Г. В. (2021). Семантичний простір Добре темперованого клавіру Й. С. Баха як основа виконавської концепції. *Культура України: збірник наукових праць*, (74), 35–40.
2. Волик, О. О. (2021). *Поетика етюдів Фридерика Шопена: музикознавча та виконавська інтерпретації* (Дисертація доктора філософії). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.
3. Кантарович, Ю. Л. (2008). *Символіка клавірного тексту В. Моцарта* (Дисертація кандидата наук). Національна музична академія України ім. А. В. Нежданової.
4. Мисько-Пасічник, Р. Е. (2009). Жанрові пріоритети музичної публіцистики Василя Барвінського. *Студії мистецтвознавчі*, (22–25). Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.
5. Степанова, О. Ю. (2020). Фортепіанна культура: досвід концептуалізації. *Культура України,* (68), 226–236.

УДК 78.071(477):78.04:94(477):316.4

Людмила Українець,
здобувачка 4 курсу
спеціальності В5 «Музичне мистецтво»
факультету педагогіки, психології та соціальної роботи
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Ірина Стиць-Куліковська,
заслужена артистка України,
доцентка кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

МУЗИЧНО-ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ТА ПІСЕННЕ ЖИТТЯ СУЧАСНОЇ БУКОВИНИ (З АКЦЕНТОМ НА ТРАНСФОРМАЦІЇ В УМОВАХ ВІЙНИ)

Мистецьке життя сучасної Буковини (починаючи від 1991 року, часу проголошення незалежності України) проходило шлях формування та розвитку, що відображає складні соціокультурні зміни регіону. Від локальних аматорських конкурсів і фестивалів до великих мистецьких акцій, музика Буковини стала не лише елементом мистецького життя, а й важливою складовою ідентичності і культурної спадщини краю.

Період після 1991 року відзначився активізацією фестивальної діяльності, утвердженням вокальних традицій і розширенням жанрового розмаїття, що сприяло збереженню багатонаціонального культурного надбання Буковини. Особливу роль відігравали музичні конкурси, змагання вокальних ансамблів і фольклорно-етнографічні фестивалі, такі як «Пісенний краю, Буковино», «Буковинські зустрічі», «На гостини до Івана», що стали важливим майданчиком для оновлення і розвитку пісенної творчості. Завдяки таким фестивалям глядачі стають свідками

стародавніх обрядів та звичаїв, слухають давно забуті пісні, насолоджуються запальними буковинськими танцями, зачаровуються мелодійною буковинською музикою.

Цікаво, що «Буковинські зустрічі» – це мандрівний фестиваль, котрий об'єднує 4 країни – Польщу, Румунію, Угорщину та Україну, і який з року в рік гостинно приймають Чернівці. Побачити ряджених у традиційний одяг учасників гості фестивалю можуть не лише на сценах, в камерній обстановці, а й на вулицях Чернівців. Буковинські артисти 4 країн мандрують з міста в місто, з вулиці на вулицю. Фестиваль проводять у тих містах та країнах, де збереглись осередки фольклору буковинців. Адже в різні періоди історії буковинці емігрували до різних країн і там берегли свою культуру (7). «Буковинські зустрічі» – це унікальна імпреза, аналогів котрій немає в Європі. Вже понад 30 років фестиваль збирає та об'єднує ще й численну буковинську діаспору з багатьох країн світу. «Буковинські зустрічі» – це єднання різних поколінь, адже вік учасників від 3 до 90 років. І найважливіше – це зустріч старих добрих знайомих, які плекають рідну культуру в різних куточках Європи» (6).

Фестиваль «На гостини до Івана», присвячений творчості видатного українського композитора Івана Миколайчука, займає ключове місце в культурному житті Буковини. Цей захід поєднує фольклорні виступи, майстер-класи та театральні постановки, які відображають автентичну традиційну культуру регіону (in 8).

Буковина є важливим осередком розвитку власне сучасної музики, що підтверджує фестиваль «Червона рута» (RutaFEST), який вперше відбувся 17-24 вересня 1989 року саме в Чернівцях. Це регулярний всеукраїнський молодіжний фестиваль сучасної пісні та популярної музики, що проводиться раз на два роки. У парні роки проводяться обласні відбіркові конкурси в кожній, без винятку, області України. У непарні роки – підготовка та проведення фінальних змагань фестивалю. Конкурси проводяться у шести жанрах: український автентичний фольклор, популярна, танцювальна, акустична, експериментальна та рок-музика. Між відбірковими та фінальними конкурсами постійно діє мистецька школа-майстерня фестивалю. Фестиваль названо на честь відомої однойменної пісні Володимира Івасюка. Завдяки цьому заходу

багато українських виконавців (Ірина Білик, Катерина Бужинська, Катя Chilly, Табула Раса, Плач Єремії, Тартак, Танок на майдані Конґо та ін.) отримали широке визнання та популярність (Бойчук, 2019), (Сухомлинов, 2006).

Інші фестивалі, зокрема «Обнова-фест», сприяють популяризації етно-року та сучасної української музики, демонструючи інтеграцію традиційного народного мистецтва з новітніми музичними напрямами. «Обнова-фест» – етнодуховний український фестиваль, який відбувається з 2008 року в Чернівцях. Фестиваль – різновіковий, поєднує духовну, етнічну, екологічну та патріотичну складові. У програмі фестивалю – екуменічна молитва, благодійні акції, виступи аматорських та професійних колективів (фольклорних, танцювальних, театральних), показ виробів народних майстрів, виставки, туристичні та спортивно-патріотичні атракції, мистецтво наживо, флешмоби, суб-фестивалі бойових мистецтв, історичної реконструкції, вогнедійство, майстер-класи рукотворів, покази мод, буккросинг, «Пластовий табір», «Поетично-бардівська сцена», «Кіномлин», «Вуличний університет». Музична частина фестивалю – понад 10 годин живої музики. У різні роки на сцені «Обнова-фесту» виступали відомі українські гурти, серед яких: Очеретяний кіт, Пропала грамота, Веремій, Тарута, Кораллі, Оратанія, Фліт, Тінь сонця, Гуцул Каліпсо, Stelsi, Перкалаба, От Вінта, Мері, Мотор'ролла, Kozak System, Тартак, The ВЙО, Фома та гурт Мандри і багато інших (6).

Буковина також є важливим центром академічної музики, що знаходить своє відображення у проведенні фестивалів класичної музики, таких як «Буковинський листопад», який приваблює відомих музикантів і композиторів. Цей регіональний фестиваль зазвичай відбувається у листопаді, зокрема у Чернівецькій обласній філармонії та Органному залі (9).

На особливу увагу заслуговує міжнародний багатожанровий конкурс-фестиваль «Хай пісня скликає друзів», що знайшов багато друзів і прихильників як вокально-хорового, так і інструментального мистецтва, серед яких діячі культури, відомі виконавці і музикознавці, представники культурної спільноти та окремі меценатські родини. Історія конкурсу-фестивалю «Хай

пісня скликає друзів» унікальна: з 2007 по 2014 роки він охоплював вокальний та хоровий виконавські напрями і відбувався на Луганщині, у Луганському національному університеті імені Тараса Шевченка. Однак через вимушену евакуацію навчального закладу на той час конкурс-фестиваль припинив своє існування. У квітні 2018 року конкурс знайшов новий дім на Буковині, в Чернівцях, у рамках проєкту «Схід+Захід=Мир», головою якого є Тамара Марусик, докторка історичних наук, професорка Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

З 2019 року конкурс-фестиваль набув нового формату – багатожанрового музичного проєкту – та відбувається під патронатом Національної комісії України у справах ЮНЕСКО. Відтепер, окрім вокально-хорових номінацій, конкурс має номінації інструментального жанру. Засновницею та директоркою конкурсу-фестивалю є Ольга Чурікова-Кушнір – заслужена діячка мистецтв України, професорка Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. За роки існування участь у конкурсі-фестивалі взяли понад 2000 учасників. Це – і колективи, і солісти-виконавці. За багаторічною традицією конкурсантів оцінює журі, до складу якого входять видатні діячі музичного мистецтва України та інших держав, зокрема Австрії, Італії, Хорватії, Румунії, Молдови, Китаю (2).

У Чернівцях також відзначається щороку в третю суботу травня, як і у багатьох інших містах світу, День вуличної музики (Street Music Day). Це велика культурна подія, у якій беруть участь музиканти-професіонали та аматори, які виступають на вулицях міста. У Чернівцях до повномасштабного вторгнення це свято відбувалося вже кілька років і залучало сотні музикантів (Сухомлинов, 2006), (6). Мета: пропагування і популяризація музики, творчості, культурного обміну, а також, у деяких випадках, благодійні цілі. У Чернівцях це одна з улюблених подій у громаді.

Informal Bukovina Rock Area (IBRA) – молодий, набираючий обертів фестиваль важкої музики, який вже традиційно проводиться щороку в Чернівцях. Заснований у 2014 році, фестиваль присвячений пам’яті його співзасновника Пилипа Стахова – музиканта, добровольця та патріота, який загинув, захищаючи

Україну. Головною ідеєю та ціллю є відродження та підняття на якісно новий рівень андерграундної культури регіону, на тлі занепаду та замороження такого виду заходів у Чернівцях. Тому було вирішено створити діяльну організацію, яка б забезпечила, вдосконалювала та розвивала музичний продукт, гуртувала однодумців та цінителів рок-метал культури. Але «Rock Area» – це не просто музична подія. Це також платформа для вшанування героїв, підтримки військових, збереження культурної спадщини й розвитку нових талантів. Пріоритетним напрямком є розвиток і зміцнення зв'язків та відносин між музикантами по всій Україні, а також за її межами. Фест створений ідейними людьми, які не переслідують комерційної вигоди, а роблять те, що їм до вподоби, приносячи задоволення собі і всім небайдужим (4). Тому IBRA завжди наповнена самобутньою, неповторною, драйвовою та позитивною атмосферою, яка заряджає неймовірною енергією та заставляє рухатись вперед за будь-яких обставин.

Тож, як бачимо, з початком воєнних дій у 2014 році та особливо з 2022 року музично-фестивальний рух зазнав суттєвих змін. Музика в регіоні стала інструментом громадянської солідарності, патріотичного піднесення та психологічної підтримки мешканців. Фестивалі і концерти дедалі більше вбудовуються у соціально-політичний контекст, стають майданчиками для трансляції ідей спротиву, збереження національної ідентичності і підтримки воїнів. Дослідження музично-фестивального руху та пісенного життя Буковини з 1991 року до сьогодення дає змогу простежити еволюцію культурних практик і оцінити вплив війни на трансформацію музичного середовища регіону, підкреслюючи його роль у формуванні сучасної української культури і національного духу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойчук, А. (2019). Фестивально-конкурсний рух як чинник формування естрадного співака. In A. Dushniy, M. Makhmudov, M. Strenacikova, V. Ilnytskyi, & I. Zymomrya (Eds.), *Fundamental And Applied Researches: Contemporary Scientifical and practical Solutions and Approaches. Interdisciplinary Prospects,* Posvit, P. 32–33.

2. Буковинський центр культури і мистецтва. (2023, 20 листопада). *«Пісенний краю, Буковино» – 2023*. URL:http://bukcentre.cv.ua/index.php/nasha-robota/6628-pisennyi-kraiu-bukovyno-2023.html
3. *Міжнародний багатожанровий конкурс-фестиваль «Хай пісня скликає друзів»*. (n.d.). URL: https://festchoral.luguniv.edu.ua/
4. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. *Сучасний культурно-мистецький простір: креативні та інформаційно-комунікативні трансформації: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції, 21-22 червня 2022 р.*
5. Сухомлинов, О. (2006). Буковина як пограниччя культур (в контексті інтеграційних процесів в Європі). *Bliżej siebie. Rumuni i Polacy w Europie. Historia i dzień dzisiejszy – Mai aproape unii de alţii. Români şi polonezi în Europa. Istorie şi prezent*P. 69–77.
6. *У Чернівецькій обласній філармонії відбудеться фестиваль класичної музики «Буковинський листопад»*. (2024, 21 жовтня). Шпальта. URL:https://shpalta.media/2024/10/21/u-cherniveckij-oblasnij-filarmonii-vidbudetsya-festival-klasichnoi-muziki-bukovinskij-listopad/
7. CHERNIVTSItrend. (n.d.). *Музика*. URL:https://chernivtsi-trend.in.ua/uk/muzika
8. Concert.ua. (n.d.). *Informal Bukovina Rock Area*. URL:https://concert.ua/uk/event/ibra
9. GoChernivtsi. (n.d.). *Події*. URL:https://travel.chernivtsi.ua/category/2

УДК 78.071.2(477)(092)

Майя Печенюк,
кандидатка педагогічних наук, професорка
кафедри музичного мистецтва
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка
(Кам'янець-Подільський, Україна)

ЛІДІЯ ЛИПКОВСЬКА – ЦВІТ УКРАЇНСЬКОЇ ЗЕМЛІ

«Нашого цвіту – по всьому світу».

Серед сотень імен видатних діячів науки та культури, яких дала світу українська земля, знаходимо ім'я Лідії Яківни Липковської (28.04. (10.05) 1882 р., с. Бабин, Чернівецька область – 22.03. 1958 р., Бейрут, Ліван). На жаль, велика співачка, неперевершений майстер вокального мистецтва, впродовж тривалого часу у пострадянський період залишалася забутою. Над дослідженням феномену Л. Липковської працювали молдовські дослідники – І. Леванський, О. Лей, Г. Чайковський, Р. Арабаджіу. Серед українських дослідників варто назвати М. Добрянського, Р. Римар. Найбільш вагомими дослідженнями, які доступні в Україні, стали праці, де основна увага приділяється складній долі співачки – це книга-дослідження Р. Арабаджіу «Доля примадонни: Спогади і документи про життя та творчість Л. Я. Липковської» (1989 р.) та збірка А. Добрянського «Лідія Липковська» (2000 р.). Основні ж документи, якими можна було би скористуватися з вивчення творчості української оперної співачки та педагога, зберігаються за межами України (Молдова, Лівія, Франція, московія та інші країни, в яких навчалась і працювала мисткиня).

З огляду статей дізнаємось, що Л. Липковська – надзвичайно талановита і всесвітньовідома оперна співачка, патріотка, яка, на превеликий жаль, була неоцінена і забута в Україні. Дванадцятирічною дівчинкою з Хотинського повіту Бессарабської губернії приїхала у Кам'янець-Подільський – перше велике місто, яке вона побачила у своєму житті і яке полюбила з першого погляду. Тут упродовж п'яти років осягала основи науко-

вих знань у класах Маріїнської гімназії, тут вона вперше побачила справжній театр, вперше почула серйозну музику. Тут до неї прийшла слава найкращої солістки шкільного і церковного хору, визріло нездоланне бажання стати оперною співачкою.

Голос Л. Липковської – лірико-колоратурне сопрано широкого діапазону, неповторного тембру і надзвичайної сили – відкрив їй дорогу до навчання у Петербурзькій консерваторії, до провідних партій у прославлених оперних театрах на всіх континентах планети. Її партнерами на сцені були Тітта Руфо й Енріко Карузо. Її голосом і акторською грою були зачаровані Пуччіні і Массне, Купрін і Мейєрхольд. Вона працювала у Кишиневській, Бухарестській, Паризькій і Бейрутській консерваторіях, виховала багато талановитих співаків.

Маріїнська жіноча гімназія відома завдяки видатним особистостям, які навчалися у ній і принесли їй славу. По закінченні гімназії Л. Липковська мала право бути домашньою вчителькою, але мистецтво з великою силою притягувало її до себе. Наполегливий характер українки змусив світ матеріальний поступитися перед світом мистецьким, духовним. Незалежний, рішучий характер, яким відзначалася Л. Липковська з раннього дитинства, чітке усвідомлення своєї місії та ще непереборна внутрішня сила, що вела до омріяної оперної сцени, іноді спонукали її до несподіваних вчинків, на перший погляд, дивних і ризикованих. Навчаючись у випускному класі гімназії, вона познайомилася зі студентом Петербурзького університету Х. Маршнером, який приїхав у Кам'янець-Подільський до батьків. На шість років старший і набагато досвідченіший, заволодів уявою юної Лідії, і, наперекір волі батьків, таємно повінчалася з Христофором, виїхала у Петербург. На цей вчинок її підштовхнуло прагнення бути ближче до театру, до консерваторії. Чоловік не підтримував її захоплення, вони розлучились.

У 1903 р. Лідія вступила до Петербурзької консерваторії, займалась у класі вокалу Н. Ірецької, яка зацікавилась обдарованою дівчиною, клопотала перед імператрицею за оплату навчання. Вже у січні 1904 р. тріумфально дебютувала у Петербурзькій консерваторії в опері Дж. Верді «Ріголетто». Успіх молодої співачки був беззаперечним і після виконання ролі Джільди ім'я

Л. Липковської стає відомим театральній громадськості. Згодом Л. Липковську відряджають на навчання до Італії для вивчення стилю італійських опер. Донька вчителя з маленького бессарабського села вперше їхала до Італії. У Мілані їй неймовірно пощастило – її взяв у свій клас уславлений професор вокалу, диригент театру «Ла Скала» Вітторіо Ванзо. Через два роки Л. Липковська вже співала на сцені «Ла Скала» у «Травіаті», «Лакме», «Пуританах». У 1910 р. тут спеціально для неї була поставлена опера В. Белліні «Сомнамбула», а в грудні 1914 р. міланці мали змогу слухати її у дев'яти спектаклях «Ріголетто» під орудою геніального Артуро Тосканіні.

Після повернення з Італії Лідія познайомилася з відомим нафтопромисловцем і меценатом, великим пропагандистом музичного мистецтва за кордоном О. Монташевим, який запросив її у Францію. Л. Липковська підписала контракт на три роки (від жовтня 1909 до вересня 1911) з Нью-Йоркською «Метрополітен» та театрами Бостона й Чикаго. Слава Л. Липковської прилетіла в Америку швидше, ніж прибула туди вона сама. Перший її виступ у щойно спорудженому оперному театрі Бостона пройшов з величезним успіхом. Кожну арію, кожен дует з французьким тенором Клементом публіка нагороджувала бурхливими оплесками. Газети не скупились на компліменти й найвищі оцінки, пишучи про її голос і створений нею образ Лакме. Дебют у Нью-Йорку співачка запам'ятала надовго. Вона співала партію Віолетти у «Травіаті», її партнером у ролі Альфреда був Енріко Карузо. У Канаді завершила Лідія свій перший американський сезон, виступивши у Монреалі у партії «Лакме» й у великому концерті в супроводі симфонічного оркестру під керуванням Л. Стоковського. Повернувшись до Нью-Йорка, співала у «Ріголетто» з такими визначними співаками як Тітта Руфо і Тіто Скіпа.

У репертуарі співачки налічувалося понад 60 партій з опер та оперет різних епох і національних шкіл. Її найкращими партіями вважалися: героїні опер М. Римського-Корсакова – Снігуронька («Снігуронька»); Амур («Орфей та Евридіка» К. В. Глюка); Розіна («Севільський цирульник» Дж. Россіні); лірико-драматичні жіночі партії опер Дж. Верді – Віолетта («Травіата») та Джильда («Ріголетто»); партії французької ліричної опери –

Джульєтта («Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно); Лакме («Лакме» Л. Деліба; у цій ролі вона вперше виступила в ансамблі з Ф. Шаляпіним); Лейла («Шукачі перлів» Ж. Бізе), Манон Лєско («Манон» Ж. Массне). Л. Липковська кожну оперу могла співала кількома мовами. Для прикладу, оперу «Манон» виконувала французькою, російською, італійською і польською. В активі співачки були і німецька, і англійська, і рідна українська мова.

Повернувшись до Петербурга, вона співає в Маріїнському театрі, в Італійській опері, в Народному домі, в Театрі музичної драми, одночасно виїжджаючи на спектаклі у Париж, Берлін, Відень, Будапешт. З липня 1917 р. починаються її гастролі в Києві, потім в Одесі, у Петрограді, знову в Одесі. У 1919 р., коли з півночі, рятуючись від голоду і репресій, від жахів державницьких переворотів, масово рушила на південь творча інтелігенція, Лідія Яківна склала план гастролей і вирушила у кругосвітню подорож. Перший концерт відбувся в імператорському театрі Токіо, де вона співала п'ятьма мовами (до того ж кожен твір в одязі того народу, якому він належить), а потім концерти пройшли в містах Японії, Китаю. Згодом об'їздила найвіддаленіші куточки Яви, Філіппінські острови, Австралії і Нової Зеландії.

Гастролюючи в оперних театрах, Л. Липковська не переставала мріяти про те, щоб приїхати на ба́тьківщину, у рідні місця, зустрітися з давніми шанувальниками і з молодими, незнаними слухачами, які виросли за цей час. Її гастролі почалися в середині листопада 1927 р. і тривали аж до травня 1929-го. Вона встигла дати 160 концертів і виступити в оперних театрах Києва, Харкова, Дніпропетровська, Ростова-на-Дону, Одеси, Баку, Тбілісі. Де б не співала Л, Липковська, її зустрічали і проводжали овоціями, концерти транслювалися по радіо, висвітлювались у пресі. Стомлена далекими мандрами, поспішила у свою благословенну Бессарабію. Почалися концерти в Кишиневі, у містах Прибалтики, у Варшаві, оперні вистави – у Бухаресті та інших містах.

Після гастролей Л. Липковська переїжджає спочатку у Бухарест, а потім оселяється у Кишиневі. Знаменита співачка була під постійним наглядом румунської поліції. У Кишиневі Л. Липковська здійснює постановки «Веселої вдови», «Сільви», «Наталки Полтавки», одноактної опери В. Ребікова «Ялинка», окремих

сцен із «Лакме», «Травіати». У січні 1936 р. у Кишинівському кінотеатрі «Експрес» Липковська дала свої прощальні концерти. Закінчивши артистичну кар'єру Л. Липковська розпочинає педагогічну діяльність. У 1843 р. вона стає професором Бухарестської консерваторії, у 1850 р. – професором Паризької консерваторії, з 1853 р. займає посаду директора Ліванської консерваторії (Бейрут). Там, далеко від Батьківщини, вона померла 22 березня 1958 р.

Про досвід виконавської діяльності видатної оперної співачки Л. Липковської, методи її роботи з вокалістами ми знаходимо у статтях, спогадах її випускників. Ім'я її було несправедливо забуте, і лише останнім часом науковці почали звертатись до вивчення виконавської і педагогічної діяльності мисткині. На основі аналізу довідкового матеріалу, публікацій про Л. Липковську, квітки української землі, робимо висновки, що вони здебільшого описові і недостатні для того, щоб скласти об'єктивне судження про творчі здобутки співачки. Творча постать Л. Липковської недостатньо висвітлена у наукових джерелах, хоча, у період концертування, її співом високо поціновувались.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арабаджіу, Р. (1977). *Зачарована піснею.* Сторінки життя і творчості Л. Липковської. Довідник. Література артистіке.
2. Арабаджіу, Р. (1989*). Доля примадонни*. Спогади і документи про життя і творчість Л. Я. Липковської. Література артістіке.
3. Добрянський, А. (2003). Радощі й печалі Лідії Липковської. *Буковина,* (19), 10.
4. Добрянський, А. М. (2000). *Лідія Липковська. Нарис*. Вид-во «Буковина».
5. Римар, Р. (2013). Забута українська Примадонна Лідія Липковська. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*, (27), 161–167.

УДК 37.035.172.15]:7.079

Марія Євгеньєва,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (Тернопіль, Україна)

ФЕСТИВАЛЬ-КОНКУРС «ЗРОДИЛИСЬ МИ ВЕЛИКОЇ ГОДИНИ» ЯК ЗАСІБ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ УЧНІВСЬКОЇ ТА СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

Сьогодні, коли Україна перебуває в умовах воєнних викликів, зростає потреба в духовному й патріотичному зміцненні молодого покоління. Освітньо-мистецький простір дедалі частіше стає платформою для формування національної ідентичності через мову, музику, символи і живий зв'язок із традиціями. Важливу роль у цьому процесі відіграють фестивалі-конкурси патріотичної пісні, зокрема ті, що поєднують сучасні виконавські підходи.

Прикладом такого інтегративного підходу, де мистецтво бандуристів виступає засобом передачі цінностей, історичної пам'яті та національної свідомості є Всеукраїнський дистанційний фестиваль-конкурс виконавців патріотичної пісні у супроводі бандури «Зродились ми великої години», присвячений Дню Незалежності України.

Назва фестивалю-конкурсу втілена в однойменному вірші українського письменника, літературознавця Олеся Бабія, який було створено для Першого конгресу ОУН. У сучасних реаліях цей текст набув нового значення, – як символ національного спротиву та нескореності українського духу.

Всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців патріотичної пісні у супроводі бандури «Зродились ми великої години» започатковано 2023 року. Ідейними організаторами фестивалю-

конкурсу є Національна спілка кобзарів України, кафедра музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, Київський національний університет культури і мистецтв.

Метою і завданнями конкурсу є:

- утвердження національно-патріотичної свідомості українського суспільства;
- формування ціннісних орієнтирів засобами української пісенної культури;
- популяризація української патріотичної пісні як засобу формування національної ідентичності;
- залучення учнівської та студентської молоді до вивчення та збереження унікальної тисячолітньої кобзарської традиції;
- виховання поваги до національних символів, історичних постатей та подій через художньо-мистецьку діяльність;
- підтримка творчої самореалізації учнівської та студентської молоді.

Фестиваль-конкурс має чітко окреслений тематичний і мистецький формат: виконання українських патріотичних пісень сольно або в ансамблі бандуристів.

До участі у конкурсі запрошувалися учні мистецьких шкіл, спеціалізованих музичних шкіл-інтернатів, музичних ліцеїв (десятирічок) та студентів мистецьких навчальних закладів I-IV рівнів акредитації.

Репертуар конкурсу включав твори національно-патріотичного спрямування історичні, повстанські, стрілецькі пісні, сучасні авторські композиції, у тому числі гімн «Зродились ми великої години».

Конкурс проводився у два тури: 1-й (відбірковий) – прослуховування програми в мистецьких навчальних закладах, у яких навчаються чи працюють конкурсанти; 2-й тур – дистанційний – прослуховування конкурсної програми журі.

Відрадно, що у першому конкурсі, який відбувся у серпні 2023 року, взяли участь понад 100 конкурсантів. Його ключовою

особливістю було створення відеоролика заключного концерту переможців і оприлюднено 24 серпня (Пронь, 2023).

У наступних двох конкурсах – змагання серед виконавців відбулися у номінаціях: «Бандурист-співак» та «Ансамбль бандуристів». У третьому конкурсі було заявлено – 48 солістів-бандуристів і 18 ансамблів бандуристів із різних куточків України. Конкурсанти виборювали звання лауреата І-ІІІ премії.

Переможці ІІІ Всеукраїнського конкурсу виконавців патріотичної пісні у супроводі бандури «Зродились ми великої години» були нагороджені дипломом лауреата та грошовою премією. Результати конкурсу оприлюднено на сайті Національної спілки кобзарів України (Новини, 25.09.2025).

Оцінювали конкурсні програми бандуристів компетентне журі: Володимир Єсипок, голова правління Національної спілки кобзарів України, народний артист України, професор; Марія Євгеньєва, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва ТНПУ імені Володимира Гнатюка; Дмитро Губ'як, заслужений артист України, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва ТНПУ імені Володимира Гнатюка; Ольга Козій, викладачка-методистка вищої категорії Тернопільського мистецького фахового коледжу імені Соломії Крушельницької; Лариса Атаманчук, викладачка-методистка вищої категорії, художній керівник Зразкового ансамблю бандуристів «Диво-струни» КЗ «Острівська музична школа» Великоберезовицької селищної ради Тернопільської області; Софія Пронь, аспірантка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва ТНПУ імені Володимира Гнатюка.

Серед переможців ІІІ Всеукраїнського дистанційного фестивалю-конкурсу виконавців патріотичної пісні «Зродились ми великої години» журі відзначили Марію Васевич, ученицю Полтавської ДМШ № 1 імені П. Г. Майбороди; Олександру Падалку, ученицю Кременецької школи мистецтв ім. М. Вериківського; Олесю Гаврилюк, студентку Тернопільського мистецького фахового коледжу імені Соломії Крушельницької; Богдана Чайку, студента Хмельницького фахового музичного коледжу імені В. І. Заремби; зразковий гурт-студія «Кобзарик» Горохів-

ської районної громадської організації; зразкову капелу бандуристів «Веснянка» м. Малин центру культури і дозвілля (Новини, 24.08.25).

Отже, проведення фестивалю-конкурсу виконавців патріотичної пісні у супроводі бандури має глибоке символічне та педагогічне значення. Це не лише мистецький захід, а й форма громадянського становлення підростаючого покоління. Через емоційне переживання змісту патріотичних пісень, дотик до бандури, учасники конкурсу поглиблюють своє розуміння національної ідентичності. Тому, співорганізатори фестивалю-конкурсу «Зродились ми великої години» роблять все можливе, аби й надалі такий культурно-мистецький проєкт функціонував. Конкурс сприятиме налагодженню співпраці музикантів-бандуристів у галузі виконавства, сольної та ансамблевої концертної практики, стимулюватиме творчу активність бандуристів.

«Зродились ми великої години» – це глибоко патріотичний, духовно-культурний захід, який має потужний виховний потенціал. Його роль виходить далеко за межі мистецького дійства – фестиваль-конкурс стає актом культурного спротиву, національної єдності і духовного піднесення молоді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Новини. (2025, 25 вересня). *Дипломи лауреатів фестивалю-конкурсу «Зродились ми великої години». Національна спілка кобзарів України*. URL https://kobzari.org.ua/
2. Новини. (2025, 24 серпня). *Переможці Всеукраїнського дистанційного фестивалю-конкурсу виконавців патріотичної пісні у супроводі бандури. Національна спілка кобзарів* України. URL https://kobzari.org.ua/?
3. Пронь, С. О. (2023). *Заключний концерт переможців фестивалю-конкурсу* [Відео]. YouTube. URL https://www.youtube.com/watch2v

УДК 373.2:371.383:7

Марія Пазюк,
здобувачка 2 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Ірина Боднарук,
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музики Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ІГРОВОЇ ТЕХНОЛОГІЇ НАВЧАННЯ В СИСТЕМІ ДОШКІЛЬНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Дошкільна мистецька освіта є важливою складовою особистісного розвитку дитини, адже сприяє збагаченню її естетичного сприймання, становленню духовності, розвитку творчих здібностей під впливом цінностей музичного, образотворчого, хореографічного, театрального та інших видів мистецтва. Саме тому, надзвичайно актуальною є реалізація в освітньому процесі дошкільного закладу освітнього напряму Базового компоненту дошкільної освіти (Міністерство освіти і науки України, 2021) «Дитина у світі мистецтва». Цей напрям «передбачає розвиток мистецько-творчої компетентності, спрямованість зусиль педагогів і батьків на виявлення дитячої творчості в контексті мистецької діяльності» (Шевчук, 2021, с. 20).

Дієвим засобом формування мистецько-творчої компетентності дошкільників є ігрова технологія навчання. Гра відкриває дітям шлях до пізнання світу, розвитку мислення, уяви та накопичення емоційного досвіду. Гра є природним способом діяльності дитини, що допомагає долати невизначеність, знижує рівень тривоги, формує стійкість і навички соціальної взаємодії. Цікаві ігрові локації, створені педагогом, стають сприятливим

середовищем для експериментування, дослідження та творчих відкриттів. Ігрова технологія активізує мислення, робить дитину гнучкішою, здатною адаптуватися до нових ситуацій. Вищезазначене зумовлює те, що гра дуже часто використовується в системі дошкільної мистецької освіти, адже має потужний розвивальний потенціал, роблячи навчальний процес захопливим і результативним.

Музично-ігрова діяльність доступна всім дітям дошкільного віку і є однією з провідних технологій навчання. Залучення дітей до гри, а не лише до сприймання музики, корисне для їх загального художнього розвитку. Тоді безпосередньо за ініціативою дітей виникає самостійна музична діяльність, адже малята дуже радіють під час виконання ритмічних вправ із предметами (повітряними кульками, м'ячами, обручами, стрічками, хустинками). В іграх доречно використовувати й різні дитячі музичні інструменти, які дошкільники вибирають самостійно, за власним бажанням. Все це дає можливість робити вправи не тільки в узгодженні рухів з музикою та виразити себе через музику, рух, міміку, а й допомагає краще сприйняти засоби виразності музичного твору, його метро-ритмічну основу, а головне викликає інтерес і емоційний відгук (Денисюк, б.д).

Різноманітні підходи до класифікації музично-дидактичних ігор, а також методичні рекомендації, покликані допомогти майбутнім і чинним педагогам ефективно використовувати ігрову технологію навчання, висвітлено у працях багатьох вітчизняних науковців (Р. Амлінської, Г. Букрєєвої, В. Верховинця, Р. Дверій, І.Зеленецької, О.Лобач, Ю.Поплавської та інших).

Музично-ігрова діяльність спонукає найбільш ефективно розвивати творчі здібності дітей, оскільки саме вона є однією з найдоступніших для залучення дітей дошкільного віку до творчості.

Видатний композитор-музикознавець Карл Орф вважав власну творчість дітей однією з провідних ідей своєї музично-педагогічної системи. Вона заснована на розумінні нерозривності музики, руху, слова, а також на оригінальній організації педагогічного процесу, яка дає змогу дітям проявити себе через

гру на музичних інструментах, створювати власні танцювальні композиції, співати та акомпанувати собі (Мельник, 2020)

Орфівська система демонструє, що ігрові технології є не лише засобом підвищення мотивації до навчання, а й потужним чинником розвитку художньо-творчих здібностей дошкільників, формування їх естетичного досвіду та позитивного ставлення до мистецтва.

Аналіз науково-методичної літератури дозволив нам виділити основні особливості використання ігрової технології навчання в системі дошкільної мистецької освіти:

1. Доступне та зрозуміле пояснення педагогом правил гри, розраховане на сприйняття дітьми конкретного дошкільного віку.
2. Органічне поєднання словесного пояснення гри з її демонстрацією.
3. Використання різноманітної наочності, дитячих музичних інструментів, технічних засобів навчання.
4. Чітке визначення часу гри в залежності від вікової групи дошкільників.
5. Активна допомога та підтримка з боку педагога у процесі гри.
6. Різноманітність ігор (інструментальні, вокальні, музично-рухові, мовленнєві, перкусійні та ін.), їх спрямованість на інтеграцію різних видів мистецтв.
7. Стимулювання творчих проявів дошкільників через ігри творчого характеру, заохочення до самостійних імпровізацій.

Отже, дошкільна мистецька освіта виступає важливим чинником формування духовного світу та художнього смаку дитини. Впровадження ігрової технології навчання на основі використання елементів орф-підходу та творчого музикування сприяє всебічному розвитку дошкільника, його емоційній чуйності, здатності до самовираження і співтворчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Денисюк, О. (б.д.). *Музичний розвиток дошкільників засобами ігрових технологій.* Майстерка Олени Денисюк. Квасилівський ЗДО. URL http://leleka.rv.ua/muzychnyy-rozvytok-doshkil-nykiv-zasobamy-igrovyh-tehnologiy.-maysterka-oleny-denysyuk.html

2. Мельник, К. А. (2020, 19 травня). *Музичне виховання за методикою* К. Орфа. Всеосвіта. URL https://vseosvita.ua/blogs/muzychne-vykhovannia-za-metodykoiu-korfa-17240.html
3. *Міністерство освіти і науки України*. (2021, 12 січня). Базовий компонент дошкільної освіти (Державний стандарт дошкільної освіти) (Наказ № 33). URL https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/rizne/2021/12.01/Pro_novu_redaktsiyu%20Bazovoho%20komponenta%20doshkilnoyi%20osvity.pdf
4. Шевчук, А. (2023). Мистецька освіта дітей. *Дошкільне виховання,* (4), 20–23. URL https://mon.gov.ua/static-objects/mon/sites/1/doshkilna/2021/04/27/Mystetska.osvita.ditey.Tradytsiyi.innovatsiyi%20.Avtorka.A.Shevchuk.27_04.pdf

УДК 37.015.31:78.

Марта-Домніка Белич,
здобувачка другого (магістерського) рівня спеціальності
«Середня освіта (Музичне мистецтво)»
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Вадим Лісовий,
кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музики
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ФОРМИ І МЕТОДИ РЕАЛІЗАЦІЇ МУЗИЧНО-КРАЄЗНАВЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УЧНІВ В УМОВАХ ПОЛІЕТНІЧНОГО КУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА

У сучасній педагогічній практиці особливого значення набуває формування в учнівської молоді глибокої зацікавленості в етнокультурних цінностях свого краю через засоби мистецтва, зокрема музики, що є універсальним каналом міжособистісної і міжкультурної комунікації. Ефективне залучення учнів до музично-краєзнавчої діяльності можливе лише за умови використання цілісного комплексу організаційних форм та педагогічних методів, адаптованих до специфіки полікультурного середовища. Саме різноманіття етнічних традицій, мов і культурних кодів створює передумови для створення інноваційних форм музичного пізнання, що ґрунтується на принципах міжкультурного діалогу, співучасті та відкритості до різноманіття (Ганнусенко, Мацейків, 1997).

Серед найбільш результативних форм організації музично-краєзнавчої діяльності можна відзначити такі, як тематичні уроки музичного мистецтва з регіональним компонентом, гурткова і проєктна робота, мистецько-фольклорні події, а також дослідницько-етнографічні експедиції. Зокрема, на уроках музичного мистецтва вчитель може впроваджувати практику інтеграції локального фольклору до змісту занять, демонструючи учням

зразки народної пісенної творчості, автентичні аудіозаписи, відеофрагменти обрядових дійств, а також організовуючи обговорення змісту творів у культурно-історичному контексті (Залуцький, 2016).

На Буковині, яка є прикладом виразного поліетнічного регіону, на уроках можна залучати до слухання й аналізу українських, румунських, єврейських, польських і німецьких народних пісень, що мають спільні риси, але й зберігають етнічну унікальність. Це сприяє формуванню у школярів поваги до іншої культури, водночас поглиблюючи пізнання власної. Так, в одній зі шкіл Вижницького району учні під керівництвом учителя музичного мистецтва реалізували проєкт «Різдвяні наспіви Буковини», в рамках якого було записано 37 варіантів колядок, характерних для української, румунської та єврейської громад. Така діяльність не лише збагачує репертуар, але й формує дослідницькі навички та відповідальність за збереження нематеріальної спадщини.

У процесі збирання, фіксації, опису, класифікації традиційних пісень, учні поглиблюють знання з музичної теорії, фольклористики, органології, етнології. Наприклад, у шкільному музеї можна представити макети або справжні зразки автентичних інструментів (трембіта, сопілка, цимбали, кобза, скрипка), ноти старовинних мелодій, аудіозаписи народних виконавців з місцевих сіл, традиційні костюми, фото з етнографічних експедицій.

Особливої уваги заслуговують екскурсійно-музичні подорожі, які поєднують елементи краєзнавства, музичної педагогіки, культурології. Такі подорожі можуть здійснюватися до сіл, де ще збереглися живі носії музичних традицій, до музеїв музичних інструментів, пам'яток етнокультури, до будинків культури, де діють народні хори та ансамблі. Наприклад, у Чернівецькій області можна організувати музичну подорож «Шляхами гуцульських мелодій», де учні знайомляться з живими виконавцями автентичних мелодій у Путилі, Космачі чи Верховині, беруть участь у майстер-класах, відвідують репетиції народних колективів, ведуть щоденник спостережень. Такий досвід має величезну пізнавальну та емоційну цінність, адже забезпечує зустріч із живим фольклором.

У Глибоцькому районі Чернівецької області, де поруч живуть українці, румуни та представники інших національностей, школярі активно залучаються до музично-краєзнавчої діяльності, яка перетворює звичайне навчання на захопливу подорож у світ культурного розмаїття. У селах Купка та Сучевени учні беруть участь у шкільних та сільських гуртках, де вони вивчають традиційні колядки, весільні пісні, старовинні танцювальні мелодії, а також знайомляться з музичними інструментами, характерними для Буковини. Гурток «Музика предків», що діє у Сучевенській школі, створює сучасні аранжування на основі народних мелодій, поєднуючи сопілку чи скрипку з електронними інструментами. У Купці ж учні організували проєкт «Музичні спогади мого села», у межах якого вони записують спогади старожилів про роль пісні у щоденному житті: весіллях, жнивах, святкуванні Різдва чи Великодня для шкільних вистав, у яких поєднуються музика, театралізація та мультимедійні матеріали.

Найочікуванішими подіями для дітей обох сіл є спільні фестивалі, конкурси які збирають учнівську молодь з усього району. Прикладом такого фестивалю є регіональний етап конкурсу «Буковинська зіронька» у Глибоцькому районі. Це одна з найочікуваніших і найяскравіших подій для школярів. Він давно переріс звичайне змагання і став справжнім святом дитячої творчості, яке об'єднує дітей з різних сіл та шкіл району. Для дітей усього Глибоцького району «Буковинська зіронька» – це не просто конкурс, це подія, яка дарує радість, виховує працелюбність, формує гордість за рідний край і водночас вчить поважати інші культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ганусенко, Н., Мацейків, Т. (1997). Формування культури міжнаціонального спілкування школярів у поліетнічному середовищі. *Педагогіка і психологія.* № 3. С. 57-69.
2. Залуцький, О. (2016). Роль музичного краєзнавства у сучасному освітньому процесі. *Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича : Історія.* № 1. С. 76-81.

УДК 78:37:004

Марта Котик,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка,
(Тернопіль, Україна)

ІННОВАЦІЙНІ ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ У ВИКЛАДАННІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ДОСВІД ТА ПЕРСПЕКТИВИ

У XXI столітті розвиток освіти нерозривно пов'язаний із цифровими технологіями, які дедалі більше впливають на зміст, методи і форми організації освітнього процесу. Цифрові технології увійшли у шкільний предмет «Музичне мистецтво» раніше, ніж у багато інших навчальних дисциплін. Першим кроком у цифровізації музичної освіти можна вважати появу в другій половині XX століття магнітофонів, касетних програвачів і акустичних систем. Вчителі музичного мистецтва стали одними з перших педагогів, які органічно інтегрували технології в освітній процес, заклавши основу для подальшого застосування сучасних інформаційно-комунікаційних технологій. Саме тому мистецька освіта сьогодні має бути відкритою і надалі до інновацій, зокрема до інтеграції цифрових ресурсів в освітній процес. Це сприятиме формуванню та розвитку пізнавальних інтересів учнів, їх позитивної мотивації до здобуття відповідних знань, умінь і навичок, ефективному засвоєнню ними навчального матеріалу. (Стець, Кишакевич, 2025. с. 186).

Особливе значення цифрові технології набули у кризові періоди – під час пандемії COVID-19 та війни в Україні. У цих умовах цифрові інструменти стали ключовим чинником забезпечення безперервності навчання та створення гнучкого освітнього середовища. Досвід показав, що цифрові платформи можуть не лише підтримати традиційні методики, а й запропонувати нові формати навчання – від онлайн-уроків до віртуальних творчих проєктів (Ашихміна, 2025).

Серед сучасних досліджень вирізняються роботи, у яких проаналізовано роль цифрових платформ у популяризації музичного мистецтва. Зокрема, П. Бенюк, О. Пруднікова та І. Щербак підкреслюють, що сервіси YouTube, TikTok, Spotify стають не лише засобом поширення української музики, але й навчальним інструментом, оскільки дають змогу учням ознайомлюватися з різними жанрами, стилями та виконавцями (Бенюк, Пруднікова, Щербак, 2025). Такі ресурси відкривають шлях до формування слухацької культури й музичного смаку молоді.

Використання цифрових технологій у предметі «Музичне мистецтво» базується на низці ключових педагогічних принципів. По-перше – інтерактивність, оскільки цифрові інструменти дозволяють здобувачам брати активну участь в освітньому процесі. Вони дають дітям можливість вийти за межі пасивних слухачів і стати безпосередніми учасниками музичної діяльності. Мультимедіа також є ключовим компонентом, який поєднує звукові послідовності з зображеннями, анімацією або візуалізацією музичних процесів. Такий підхід сприяє кращому розумінню складних концепцій і робить навчання привабливим та емоційно насиченим.

Не менш важливим є персоналізоване навчання завдяки цифровим програмам, які містять завдання різної складності. Викладачі можуть адаптувати навчальні матеріали відповідно до готовності учнів, дозволяючи кожному навчатися у власному темпі та досягати результатів, які відповідають його здібностям. Це суттєво важливо і для дітей з особливими освітніми потребами, які навчаються в інклюзивних класах. Крім того, цифрові інструменти пропонують широкі можливості для творчості: сучасні віртуальні екскурсії, програми та сайти, які дозволяють їм імпровізувати та створювати власні ритмомелодичні комбінації, грати на онлайн музичних інструментах, тощо.

Яскравим прикладом цифрових інструментів, які активно використовуються на уроках музичного мистецтва є онлайн-платформа Google Chrome Music Lab (Chrome Music Lab, n.d.). Це дозволяє учням експериментувати зі звуками, ритмами та мелодіями, складати власні музичні фрази та візуалізувати процес створення музики. Ця форма навчання допомагає розвивати

музичний слух, відчуття ритму та творчі здібності, а також робить навчання захоплюючим і веселим.

Важливими ресурсами в процесі уроку стають не лише сайти та програми для вивчення матеріалу, а й для перевірки знань. Впровадження таких цифрових інструментів у навчання дозволяє перевіряти знання в ігровому форматі, економить час вчителя при перевірці та мотивує учнів до кращого вивчення матеріалу. Одним із таких сайтів є Kahoot!, інтерактивний сервіс вікторин (Kahoot!, n.d.). Вчителі можуть самостійно створювати тести на будь-яку тему, використовуючи різні типи питань. Важливо додавати в завдання не тільки текст і зображення, а й аудіо або відео. Це відкриває широкі можливості для перевірки знань учнів: наприклад, визначення музичних інструментів за звучанням, розпізнавання музичних творів із коротких відео або аналіз відеофрагментів виступів. Наприкінці гри програма автоматично підраховує результати.

Особливе місце в цифровізації навчального процесу посідають системи електронного документообігу (насамперед електронні журнали). Вони забезпечують прозорість оцінювання, своєчасний зворотний зв'язок між учителями, учнями та батьками та інтегрують роботу, виконану за допомогою цифрових інструментів, у єдину освітню екосистему. Варто зазначити, що зараз у школах обов'язкове копіювання паперових журналів відсутнє (Міністерство освіти і науки України, 2022). Це ще один крок до повної цифровізації освітнього процесу.

Однак не слід забувати й про труднощі: обмеженість технічних ресурсів, недостатню цифрову компетентність педагогів, а також методичні бар'єри (Бондаренко, Романенко, Бондаренко, 2025). Їх подолання можливе завдяки цілеспрямованому підвищенню кваліфікації вчителів, створенню банків цифрових дидактичних матеріалів та інтеграції цих інструментів у навчальні програми.

Таким чином, цифрові технології у музичній освіті постають не лише як допоміжний засіб, а як чинник трансформації всієї системи навчання. Вони створюють нові можливості для розвитку музичних компетентностей, сприяють формуванню творчої особистості та інтегрують мистецьку освіту у світовий освітній простір.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ашихміна, Н. (2025). Дистанційне проведення уроків музичного мистецтва в початковій школі: виклики сьогодення. *Проблеми музичної педагогіки*. Серія: педагогіка та психологія, (8).
2. Бенюк, П., Пруднікова, О., & Щербак, І. (2025). Роль цифрових платформ у популяризації українського музичного мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*, (86)(1), 78–86.
3. Бондаренко, А., Романенко, А., & Бондаренко, О. (2025). Електронна музика як цифрове мистецтво. *Актуальні питання гуманітарних наук*, (84)(1), 97–105.
4. *Міністерство освіти і науки України*. (2022, 8 серпня). Про затвердження Інструкції з ведення ділової документації у закладах загальної середньої освіти в електронній формі (Наказ № 707). URL https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1120-22#Text
5. Стець, Г. В., & Кишакевич, С. В. (2025). Викладання музичного мистецтва в умовах цифровізації освіти. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки,* (217), 183–187.Chrome Music Lab. (n.d.). *Chrome Music Lab*. Google. URL: https://musiclab.chromeexperiments.com/
6. Kahoot!. (n.d.). *Kahoot.* URL: https://kahoot.com/

УДК 377:17.024.4:78:008 (477)

Микола Полянко,
аспірант кафедри педагогіки
та методики початкової освіти,
факультету педагогіки, психології та соціальної роботи
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТОК МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ОСВІТИ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ПЕДАГОГІЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Музична освіта на теренах Європи здавна була особливою частиною загальної освітньої парадигми. Ще з античних часів філософи, вчені та громадські діячі розуміли важливість культурного розвитку людини за допомогою пізнання та вивчення мистецтва як складової персонального, громадянського та соціального виховання особистості. Завдяки багатовіковому вдосконаленню музичного мистецтва та музичної освіти культурний рівень європейської цивілізації невпинно зростав.

Музика як одвічна частина людського буття пройшла довгий шлях від прадавніх часів, коли вона мала, як соціально-побутовий, сигнальний, так і культово-сакральний характер, через глибоко релігійний характер середньовіччя та символічно-емоційне бароко, естетично-композиційну довершеність класицизму, глибокий та персональний драматизм та навіть трагізм романтизму й шалену експериментальну розгалуженість ХХ ст. до сучасності, де досі знаходить своє відображення у різноманітних сторонах людського життя.

Варто зазначити, що протягом всього процесу європейського культурного розвитку, роль музичної освіти невпинно розширювалася, будучи одним з виразників мистецького прогресу. Аналізуючи процес фундації європейської музичної педагогічної традиції, ми знаходимо свідчення активної діяльності освітніх

осередків ще з часів Середньовіччя, коли музична освіта активно розвивалася у закладах вищої освіти великих європейських центрів. Саме університети завжди були надзвичайно важливими осередками музичної освіти, включаючи вивчення музики як однією з ключових наук до своїх навчальних програм.

Епоха Відродження стала важливим етапом розвитку інструментальної музики. Музично-інструментальне мистецтво почало ставати більш самостійним та менш залежним від вокальної складової, змінюючи фокус з акомпонуючої функції на пошук власних засобів музичної виразності. Важливим є й процес розвитку музичної освіти даного періоду. Дослідниця Л. Аристова зазначає, що в період Ренесансу створювалися заклади спеціалізованої музичної освіти, такі як метрізи у Нідерландах і Франції та музичні консерваторії в Італії (Аристова, 2018, с. 62).

Надзвичайно важливим періодом в контексті формування європейської музично-інструментальної традиції була епоха Бароко, адже тоді у великих мистецьких центрах працювала плеяда митців, які стали фундаторами музично-виконавських, музично-педагогічних та композиторських шкіл. Варто згадати таких видатних музикантів як Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, А. Вівальді, А. Кореллі, П. Локателлі, І. Бібер, Ф. Джемініані, Дж. Тартіні які внесли значний вклад в розвиток музично-інструментального мистецтва та композиції.

Значно розширилася й мережа закладів музичної освіти. Дослідниця П. Харченко звертає увагу на заснування в Парижі Королівської музичної академії (1672 р.), адже ця подія стала важливим фактором, який окреслив подальший вектор розвитку музично-інструментальної освіти, адже завдяки керівництву видатного французького композитора Ж. Б. Люллі та значній підтримці від королівського двору та меценатів, заклад провадив надзвичайно потужну діяльність та став одним з важливих музично-освітніх центрів Європи (Харченко, 2008, с. 268).

Варто зазначити, що в період XVII-XVIII ст. активно розвивалися різноманітні музичні організації, товариства, академії, які об’єднували музикантів та створювали умови для здобуття кваліфікованої освіти та подальшої професійної самореалізації. Однією з найвідоміших музичних організацій початку XVIII ст.

був «Collegium Musicum» в місті Лейпциг, директорами якого в різні періоди були такі видатні музиканти як, Г. Ф. Телеман та Й. С. Бах. Організація активно залучала до своєї діяльності студентів місцевого університету, що дало змогу створити повноцінний оркестровий колектив в якому були наявні всі актуальні на той час оркестрові інструменти (Мазепа, 2018, с. 92).

Друга половина XVIII – початок XIX ст. став періодом значної розбудови музично-інструментальної освіти. В цей період продовжують відкриватися чи реформуватися заклади музичної освіти у великих європейських містах. Крім цього з'являються нові види мистецьких організацій. Одними з найвідоміших об'єднань були «Товариство шанувальників музики», яке було засноване 1752 року у Відні, «Віденська Асоціація Музикантів», заснована в 1771 р., а також «Товариство Друзів Музики», засноване в 1812 р. (Мазепа, 2018, с. 79-81) Завдяки активній діяльності цих та інших товариств, розбудова музично-інструментальної освіти отримала значний поштовх, адже завдяки активному меценатству, громадській, та педагогічній діяльності членів товариств, створювалися передумови формування музичної освіти, як самостійної та стабільної частини освітнього середовища, з внутрішньою організацією та частковим фінансовим забезпеченням. Крім цього діяльність таких товариств часто передбачала проведення академічних концертів на постійній основі, що сформувало підвалини сучасної професії музиканта-виконавця.

Подальший розвиток музично-інструментальної освіти в Європі продовжував свій історичний вектор розширюючи освітню мережу. Такий бурхливий розвитку мистецького та освітнього простору знайшов своє відображення і в розвитку професійної музично-інструментальної освіти на теренах Західної України. Вже в 1838 році розпочинає свою офіційну діяльність Галицьке Музичне Товариство (Мазепа, 2018), яке стало центром музичної освіти регіону. Варто зазначити, що дана організація не просто об'єднала велику кількість видатних митців свого часу, але створила своєрідний культурний місток між Львовом та Віднем, адже одним з її засновників був Ф. К. Моцарт, що створило

можливість тісного культурного обміну та активне залучення актуальних музичних та освітніх надбань.

Діяльність закладу відбувалася за багатьма напрямками. Дослідниця В. Литовченко зазначає, що за рік після заснування товариства, завдяки активній діяльності його членів було засновано музичну школу, в якій функціонували класи струнно-смичкових, духових та клавішних інструментів, а також викладали музично-теоретичні дисципліни (Литовченко, 2021). Цей факт є беззаперечним свідченням пріоритетності напряму розвитку музично-інструментальної освіти для товариства, а також вказує на професіоналізацію музичної освіти, як більш комплексної та спеціалізованої.

Віховою подією в історії розвитку музично-інструментальної освіти краю стало офіційне відкриття у 1880 р. Консерваторії Галицького Музичного Товариства (Мазепа, 2018). Фундація такого значного закладу створила передумови для подальшого усталеного та професійного зростання мистецької еліти регіону. Незважаючи на складні соціальні, фінансові та геополітичні умови, діяльність Консерваторії невпинно продовжувалася. Пройшовши ряд випробувань та трансформацій заклад зберіг свою важливість та зміг закріпити за собою статус одного з найважливіших центрів музичної освіти України, нащадком якого є сучасна Львівська Національна Музична Академія ім. М. Лисенка.

Таким чином ми можемо зробити висновок, що музична-інструментальна освіта в Західній Україні має тісні зв'язки з європейською музично-педагогічною традицією. Орієнтуючись на видатні зразки європейської музичної освіти, місцевим митцям в тісній співпраці з європейськими колегами вдалося створити міцний фундамент музично-інструментальної освіти, яка розвивається та вдосконалюється і в наш час.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аристова, Л. (2018). *Методика музичного навчання та виховання:* Навчально-методичний посібник. Іліон.
2. Литовченко, В. І. (2021). Історичні передумови становлення професійної музично-інструментальної освіти в Україні: синтез

культурних традицій. *Актуальні питання гуманітарних наук,* (42)(1). https://doi.org/10.24919/2308-4863/42-1-47

3. Мазепа, Т. Л. (2018). *Галицьке музичне товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття* (Докторська дисертація). Київ. 568 с.
4. Харченко, П. (2008). Роль європейських академій в розвитку музичного мистецтва та освіти. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. Мистецькі обрії* (1, 10, с. 265–270). Музична Україна.

УДК 781.7:39:37.015.3(477)

Мирослава Вовк,
докторка педагогічних наук, професорка,
член-кореспондент НАПН України,
завідувачка відділу змісту і технологій
педагогічної освіти Інституту педагогічної
освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України
(Київ, Україна)

РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВА: ЦІННІ ПРАКТИКИ ДЛЯ ВЧИТЕЛЯ

Проблема збереження фундаментальних надбань мистецької освіти України у контексті входження в європейський освітній простір актуалізує потребу збагачення її змісту на засадах культуровідповідності, цінностей аксіокультурного освітнього розвитку. Вагомий ресурс для мистецької освіти акумульований у теорії і практиці українського етномузикознавства – міждисциплінарного напряму фольклористики, що утверджувався завдяки надбанням вітчизняних педагогів-музикологів, науковців-мистецтвознавців.

В історичній ретроспективі окреслилась **інтердисциплінарність** фольклористики – тенденція, що визначає її інноваційний розвиток у зв'язку з суміжними дисциплінами, в результаті взаємодії з якими утворився спектр напрямів (лінгвофольклористика, етномузикознавство, фольклоротерапія, текстологія, джерелознавство та ін.). Інтердисциплінарність передбачає аналіз фольклору у вимірах контекстного, антропологічного, функціонального, культурологічного, полікультурного підходів.

Українська музична фольклористика (етномузикознавство) – напрям фольклористики, який пов'язаний з вивченням, інтерпретацією, виконанням фольклорної пісенності; дослідженням народнопісенної ритміки; аналізом народнопоетичної основи авторських творів; розробкою методологічного інструментарію аналізу народних пісень, їх стилістики, образності, ритміки.

Українська музична фольклористика (етномузикологія, етномузикознавство) «іменами М. Лисенка, С. Людкевича, О. Роздольського, Ф. Колесси, Г. Хоткевича, К. Квітки, С. Грици, В. Гошовського, І. Мацієвського, А. Іваницького та багатьох інших видатних українських учених-етномузикологів утверджувалося і здобуло визнання не лише в Україні, а й у Європі та світі поспіль».

У закладах середньої освіти вчителі музичного мистецтва можуть запропонувати для студіювання учням збірник «Малорусские песни» (1927) укладач – **Михайло Олександрович Максимович** (1804-1873), передмова до якого вважається «маніфестом української фольклористики». У 1834 р. був виданий збірник «Украинские народные песни» М. Максимовича. У ньому вперше викладена професійна програма збирання пісенних жанрів українського фольклору, яка багато в чому задовольняє і сучасні вимоги науки, адже «при її складанні М. Максимович використовував власний досвід семилітнього записування українських народних пісень.

Учений-педагог обстоював ідею інваріантного записування фольклорних текстів. Адаптовуючи досвід М. Максимовича до сучасної школи, можна запропонувати учням записати варіанти однієї пісні (родинно-побутової, обрядової та ін.), скориставшись збірниками засновника української фольклористики, іншими фольклорними виданнями, а також залучившись у «живе» фольклорне середовище, переважно сільське. Ефективним методом вивчення зразків пісенності є зіставлення тексту, порівняння з іншими варіантами, аналіз ритміки і мелодії, особливостей виконання у різних регіонах України.

Одним із інтерактивних методів опанування фольклорного досвіду, який активно використовував М. Максимович, був критичний розбір фольклорних пісенних текстів: учений інтерпретував зразки народної поезії, здійснював інтерпретацію «Слова о полку Ігоревім», аналізуючи народнопісенну основу твору, а також пропонував зразки стилістичного, ритміко-мелодійного аналізу багатьох фольклорних текстів (зокрема: «Ой Морозе, Морозенку», «Ой, не шуми, луже, дуже…» та ін.), доводячи, що «всі події життя можуть відтворювати поетичний настрій душі,

яке втілюється в пісні: тому пісня – загальна і одвічна форма народної поезії…». Метод інтерпретації фольклорних текстів, застосований М. Максимовичем, може стати надійним інструментом входження дитини у символічний простір народнопісенної стилістики і ритміки.

До знакових постатей в українському культурно-науковому контексті, яких Г. Сокіл слушно номінувала «організаторами і поводирями на ниві фольклористики», належав **Іван Якович Франко** (1856-1916). В історію становлення фольклористики, етномузикології І. Франко увійшов як активний збирач зразків усної народної словесності (упродовж всього життя він зібрав понад 400 пісень, близько 300 коломийок, понад 90 зразків народної прози, упорядкував 31 тис. паремій). Однак на сьогодні фольклорні твори, зібрані І. Франком, не знайшли належного пошанування у навчальних програмах з української мови, літератури, музики. І. Франко не був музикантом за освітою. Проте його внесок у розвиток етномузикології можна оцінити за збірником пісень, укладеним О. Нижаківським, у якому вміщено пісні, записані з голосу І. Франка.

Учням можна запропонувати ознайомитися з текстами пісень, виконаними письменником.

В електронній навчальній бібліотеці української фольклористики Львівського національного університету імені Івана Франка подано ряд видань, в яких представлено пісні, записані з голосу І. Франка, з мелодіями: «Іван і Мар'яна», «Подолянка та козак», балада «Тройзілля» та ін. Ознайомлення учнів з цими творами розширить проблематику творчості Івана Франка, зокрема його внесок у становлення етномузикології, сприятиме персонологічному підходу до його життєтворчості.

Становлення етномузикознавчого напряму в українській фольклористиці пов'язане з постаттю **Климентія Васильовича Квітки** (1900-1953), науково-методологічна, педагогічна діяльність якого у зв'язку з політичною заангажованістю за радянських часів, почала цілісно вивчатись в останні десятиліття ХХ ст. Закінчивши Музичне училище Київського відділення Російського музичного товариства у Києві, він вступив на історико-філологічний факультет Київського університету, після

закінчення якого працював концертмейстером хору цього навчального закладу. Активізація науково-дослідницьких пошуків К. Квітки пов'язана з періодом роботи керівником Кабінету музичної етнографії ВУАН (1922), а також з викладанням у Київському вищому музично-драматичному інституті імені М. Лисенка. З 1933 р. К. Квітка викладав курс музики народів СРСР у Московській консерваторії, з 1936 р. керував фольклорною секцією Науково-дослідного інституту при консерваторії, там заснував Кабінет вивчення музичної творчості народів СРСР.

К. Квітка спочатку один, а потім разом зі співробітниками Кабінету (В. Харковим, М. Гайдаєм, М. Береговським) активізували фольклористичну роботу у кількох напрямах (збиральницькому, дослідницькому, педагогічному). У 1920-х рр. учений видав друком ряд праць, у яких було окреслено провідні засади українського і слов'янського етномузикознавства, узагальнено методи дослідження музичного фольклору на засадах історико-порівняльного методологічного інструментарію, систематизовано історичний музичний досвід тощо.

Констатуємо професійний підхід К. Квітки до дослідження фольклорних текстів, ритміки і мелодики народних пісень, діяльності професійних музикантів, що заклало основи науковообґрунтованого напряму української фольклористики (етномузикознавства), визначило професійні засади фольклористичних студій, сприяло оновленню змісту підготовки майбутніх філологів, фольклористів, етномузикознавців. Викладаючи у Археологічному інституті та Вищому музичному інституті імені М. Лисенка, К. Квітка сприяв «створенню фондів фотоілюстрацій, хрестоматій, першим запровадив курс порівняльного музикознавства».

Учні можуть ознайомитися з онлайн-версією збірника, упорядкованого К. Квіткою, «Українські народні мелодії», акцентувати увагу на зразках українських народних пісень, які представляють жанрологію фольклору на основі його диференціації на календарно-обрядовий та родинно-обрядовий (веснянки, колядки, щедрівки, весільні пісні, дитячий фольклор тощо). Також варто наголосити на широкій регіональній представленості фольклорних текстів (Галичина, Полтавщина, Волинь, Чернігівщина та ін.).

Упорядник систематизував фольклорні тексти залежно від виконавців. Учні також можуть додатково підготувати інформацію про осіб, які виконали пісні, записані К. Квіткою (близько 600 пісень).

Для учнів загальноосвітніх шкіл можна запропонувати ознайомитися зі здобутками українського етномузикознавства, спродукованими **Осипом Івановичем Роздольським (1875–1945).** З його постаттю пов'язана активізація фольклорно-збиральницької діяльності, інтенсифікація видання фольклорних матеріалів, періодики у межах діяльності Наукового товариства імені Тараса Шевченка.

Фундаментальним результатом експедиційної і наукової роботи О. Роздольського стало видання збірника «Галицько-руські народні мелодії» (у 2-х тт., 1906-1908 рр.).

Упродовж 1900-1936 рр. він записав декілька тисяч народних пісень з мелодіями, вперше серед українців використовуючи фонограф. Варто ознайомитися зі змістом і структурою збірника «Галицько-руські народні мелодії». Учитель має акцентувати увагу на регіональній специфіці фольклорних пісень, які укладені у збірнику з урахуванням місця запису. Відповідно можна ознайомитися з текстами і мелодіями зразків фольклорної пісенності.

Можна запропонувати учням знайти інші варіанти пісень, зібраних О. Роздольським, за збірникам фольклорних творів або у результаті збиральницької роботи (самостійного запису варіантів пісень).

Зі спадщиною фольклориста, етнографа, музикознавця, літературознавця, завідувача першої кафедри фольклору та етнографії у Львівському університеті **Колесси Філарета Михайловича** (1871–1947) можна ознайомитися за працею «Українські народні пісні і їх зв'язок з життям». Необхідно відзначити, що авторитетний вплив на професійне становлення Ф. Колесси мали праці О. Потебні, а також професіоналізм М. Лисенка, який був улюбленим композитором українського студентства. Після особистого знайомства М. Лисенко «спрямовував зацікавлення молодого вченого у бік поглибленого вивчення української народної пісні».

Проаналізувавши основні результати фольклористичної (наукової і педагогічної) діяльності Ф. Колесси, зауважимо, що він є автором двох навчально-методичних видань, в основу яких покладено культурологічний, контекстний підходи до аналізу народної словесності, що відповідно сприяло формуванню дослідницької культури, текстологічних умінь майбутніх фахівців («Огляд українсько-руської народної поезії» (1905) та «Українська усна словесність» (1938)).

«Української усної словесності» – це універсальне видання, у якому комплексно обґрунтовано методологічні засади фольклору та фольклористики, висвітлено найвагоміші результати з історії фольклористики, зафіксовано першоджерельний матеріал за фольклорними жанрами, здійснено загальний огляд діяльності українських етнографів та народних співців, а також вміщений хрестоматійний матеріал – твори з поясненнями та нотами.

Необхідно зауважити, що у процесі кристалізації традицій вивчення фольклору у шкільній практиці, на думку М. Мушинки, важливу роль «у справі популяризації музичного фольклору між шкільною молоддю» відіграла праця Ф. Колесси «Українські народні пісні і їх зв'язок з життям», вміщена у «Читанці для вищих початкових і середніх шкіл» Ф. Садківського. Учням можна запропонувати прослухати фонограми фольклорних пісень, записаних Ф. Колессою, у виконанні сучасних хорових колективів (http://www.pisni.org.ua/persons/133.html). Доречним після прослуховування буде аналіз стилістичної манери, мовного оформлення, діалектизмів, що сприятиме формуванню уявлень про регіональну специфіку української пісенності.

Отже, здобутки українських етномузикознавців, особистостей, які власною науково-дослідницькою, викладацькою, збиральницькою діяльністю доводили унікальність української фольклорної пісенності, мають належним чином опановуватися учнями загальноосвітніх навчальних закладів. З цією метою, варто творчо використовувати досвід відомих етномузикознавців, які упродовж кількох століть формували методологічний інструментарій дослідження фольклорного пісенного досвіду, застосовувати інтерпретаційні методи, здійснювали систематизацію пісенних текстів, утверджуючи професійні засади текстології,

жанрології фольклору. Учні, опановуючи здобутки українських етномузикологів, долучаються до сакральності фольклорного слова, у них формуються аксіокультурні орієнтири щодо збереження і примноження відповідних культурних надбань, виникають рефлексивні оцінки споконвічних явищ культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вовк, М. (2023). Використання етномузикознавчого досвіду у шкільній освіті. *Розвиток сучасної мистецько-педагогічної освіти: національний і європейський контекст*: монографія (с. 357–366). Сучава. URL http://ipood.com.ua/e-library/monografi/rozvitok-suchasno-mistecko-pedagogichno-osviti-nacionalniy-i-evropeyskiy-kontekst/
2. Вовк, М. (2018). Використання етномузикознавчого досвіду в шкільній освіті. *Мистецтво та освіта*, (1)(87), 24–28.

УДК 780.641.071.2(477)”18”

Назарій Кричун,
здобувач 1 курсу освітнього ступеня магістр
спеціальності А4 Середня освіта (Музичне мистецтво)
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Володимир Кобилянський,
асистент кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

МИХАЙЛО ЯЦКОВСЬКИЙ – УКРАЇНСЬКИЙ МАЕСТРО ФЛЕЙТИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Вивчення творчості та життєвого шляху Михайла Яцковського є важливим кроком у збереженні та популяризації національної музичної спадщини України. Попри вагомий внесок Михайла Яцковського у розвиток флейтового мистецтва в ХІХ столітті, його постать досі залишається малодослідженою в українському музикознавстві. У контексті сучасного культурного відродження та зростання інтересу до історичних постатей вітчизняної музики, осмислення діяльності таких митців, як Михайло Яцковський, є надзвичайно актуальним.

Окрім того, дослідження творчого спадку музиканта дозволяє глибше зрозуміти формування національної флейтової школи, взаємовплив європейських і українських музичних традицій, а також значення індивідуального виконавця в музичному житті ХІХ століття. Саме тому вивчення його ролі як виконавця, педагога і культурного діяча має як історичне, так і мистецьке значення.

Михайло Яцковський належить до числа тих українських музикантів ХІХ століття, чия діяльність відіграла важливу роль у становленні професійного флейтового виконавства в Україні. Основні віхи життєвого і творчого шляху цієї яскравої особис-

тості свідчать про його високу виконавську майстерність, педагогічну діяльність та культурну активність.

Особистість музиканта формувалася в період, коли українське музичне життя перебувало під впливом європейських тенденцій, але водночас активно формувалося національне музичне обличчя. Його виконавська техніка відзначалася поєднанням віртуозності з глибокою емоційністю, що відповідало естетиці романтизму, характерній для музики XIX століття. Свідчення сучасників підтверджують, що Михайло Яцковський володів не лише блискучою технікою гри на флейті, а й умінням передавати глибокі почуття, чим захоплював публіку (Карпяк, 2000).

Виконавський стиль Михайла Яцковського вирізнявся індивідуальністю, глибиною емоційного виразу та високим рівнем технічної досконалості, що дозволяє розглядати його як представника романтичної традиції у флейтовому мистецтві. У його грі поєднувалися елементи європейської школи – зокрема французької та німецької – із національними інтонаційними особливостями української музики.

Флейтист надавав великого значення кантилені – плавності та співучості фраз. Його виконання вирізнялося м'яким, округлим тоном і тонкою нюансировкою, що дозволяло створювати виразні музичні образи. Така увага до тембрового забарвлення і фразування зближувала його підхід із вокальними принципами, що було характерною рисою флейтового виконавства XIX століття.

Ще однією визначальною рисою його стилю була технічна майстерність. Він володів досконалим подвійним стаккато, швидкою артикуляцією та точністю інтонації в складних пасажах. Однак техніка ніколи не домінувала над змістом – музикант використовував її як засіб для глибшого художнього розкриття музичного матеріалу (Mnemosyne, 1825).

Важливо зазначити й те, що Михайло Яцковський неодноразово адаптував для флейти твори інших композиторів, у тому числі українських. Це свідчить про його прагнення розширити флейтовий репертуар і вкорінити інструментальне мистецтво в український музичний контекст. Його інтерпретації українських народних мелодій набувають нових фарб завдяки артистичності, гнучкій динаміці та індивідуальному підходу до кожного твору.

Таким чином, стиль флейтиста можна охарактеризувати як гармонійне поєднання технічної віртуозності, емоційної виразності та національної самобутності. Його виконавський почерк став еталоном для наступних поколінь флейтистів і залишив помітний слід в історії української музики.

Одним із напрямів культурної активності Михайла Яцковського була організація та участь у концертах, зокрема благодійних і публічних музичних вечорах. Музикант часто виступав як ініціатор камерних заходів, де звучала не лише класична європейська музика, а й твори українських композиторів та обробки народних мелодій. Така концертна практика сприяла популяризації української музики серед широкого загалу та підтримці молодих виконавців.

Значну увагу він приділяв популяризації академічного флейтового мистецтва в європейських музичних колах. У час, коли флейта сприймалася переважно як оркестровий або другорядний інструмент, він підносив її до рівня солістичного звучання (Mnemosyne, 1834). Його виступи демонстрували флейту як повноцінний засіб художнього вираження, що сприяло зростанню інтересу до цього інструмента як серед слухачів, так і серед молодих музикантів.

Окрім концертної діяльності, Михайло Яцковський підтримував зв'язки з Каролем Ліпінським, це дозволяло йому бути залученим до ширших процесів формування європейської ідентичності в музиці. Його участь у культурних товариствах, музичних гуртках, а також у співпраці з освітніми установами свідчить про його активну позицію щодо розвитку української культури.

Також варто згадати його внесок у створення навчального репертуару для флейти, що містив твори з національним колоритом. Це сприяло вихованню нового покоління музикантів у дусі поєднання професійної майстерності та любові до рідної культури.

Таким чином, культурна активність Михайла Яцковського була багатовекторною і стала невід'ємною частиною його музичної місії. Завдяки його зусиллям флейтове мистецтво набуло в Україні нового змісту, а українська музика – нових горизонтів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карпяк, А. (2000). Знаменитий львівський флейтист першої половини XIX століття. *Musica Galicina*, V, 211–217.
2. Mnemosyne. *(1825, 30 квітня)*. (34), 136.
3. Mnemosyne. *(1834, 12 листопада)*. (89), 356.

УДК 378.4(437.6):78.072(091)

Оксана Гиса,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (Тернопіль, Україна)

ІСТОРІЯ СТАНОВЛЕННЯ КАФЕДРИ МУЗИКОЛОГІЇ УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ ЯНА КОМЕНСЬКОГО В БРАТИСЛАВІ

Метою роботи є аналіз історії розвитку кафедри музикології Університету Коменського в Братиславі з моменту її заснування у 1921 році до сьогодення. Методологія базується на використанні історичного підходу для дослідження музикології як академічної дисципліни в історичному контексті, а також біографічного підходу – для окреслення постатей словацької загальнокультурної і спеціальної музикологічної школи. Наукова новизна роботи полягає в характеристиці Братиславської музикологічної школи, яка в XIX столітті стала центром музикології в Словаччині, досліджує традиційні музикознавчі питання, а також впроваджує новітні методи музичного аналізу.

Дослідження історії кафедри музикології Університету Коменського в Братиславі є актуальним на сучасному етапі, оскільки втілює досвід братньої слов'янської країни, культура якої знаходилася у першій половині XX століття на переламному етапі буття нації, що співвідносне із положенням України сьогодення. А вказаний етап буття Університету у Братиславі в ракурсі слов'янського співробітництва у вибудові відповідної музикологічної школи не привертав уваги українських та зарубіжних музикознавців. Таким чином, існує потреба у концептуальному, всебічному науковому дослідженні навчально-педагогічної та наукової діяльності кафедри в зазначений період.

Останнім часом процес становлення та розвитку, а також творчі досягнення кафедри музикології Університету Коменсь-

кого в Братиславі в контексті складних історичних подій вивчали Веселовська Єва (Veselovska, 2011, с. 181–193), Гиса Оксана (Hysa, 2023), Гулкова Марта (Hulková, 2022, с. 253-272), Ленгова Яна (Lengová, 2022, с. 208–232), Петрочова Янка (Petőczova, 2006, с. 6–10), Урбанцова Хана (Urbancova, 2022, с. 233–252) та інші науковці.

У першому семестрі 1921–1922 навчального року на філософському факультеті Університету Коменського в Братиславі професор Доброслав Орел створив регулярний семінар для студентів, який тривав кілька місяців. Учасниками семінару були студенти, зацікавлені в поглибленні знань з історії словацького музичного мистецтва (Hulková, 2022, с. 556).

Д. Орел здобув музичну освіту у Віденському університеті під керівництвом Г. Адлера. Музикологічний семінар, як науково-педагогічна інституція, був заснований за прикладом західноєвропейських, зокрема німецьких, одноосібних музикологічних кафедр.

Професор поставив собі за мету навчати вчителів музичних дисциплін, щоб їхній рівень викладання був на високому професійному рівні. У зв'язку з цим він організував постійні лекторії з музичної освіти в Університеті Коменського. Регулярно виступав з відкритими лекціями на університетських курсах підвищення кваліфікації вчителів муніципальних шкіл, які організовувалися міністерством національної освіти в Братиславі. Він вніс нові прогресивні знання в процес музичної освіти. Д. Орел також акцентував увагу на музичній підготовці майбутніх музикознавців (Гиса, 2023, с. 177).

Під керівництвом професора студенти вивчали історію музики від античності, раннього християнства, Відродження, класицизму, романтизму до Нового часу, історію чеської і словацької музики. Крім того, програма включала музичну палеографію XVIII ст., вступ до музикології, музичну культуру Братислави, словацьку народну пісню (Hulková, 2022, с. 557).

Висновки. Отже, важливо акцентувати увагу на провідній особистості музичної науки Словаччини того часу – Доброславі Орелі, який прагнув підняти словацьку музичну науку на євро-

пейський рівень на всіх освітніх щаблях, зберігаючи національні здобутки Словаччини.

В умовах тоталітарного режиму словацьке музикознавство, особливо історична його ділянка, повністю контрольоване владою у виборі тематичних, проблемних напрямів і, особливо, висновках, було позбавлене відповідного наукового інструментарію. Замість пізнавальної, воно мало виконувати регламентуючу функцію ідеологічного цензора. Діяльність чеського професора Д. Орела зумовила появу плеяди словацьких музикологів та істориків музики, які були виховані на засадах навчально-наукової методології європейської академічної освіти. Це було перше покоління музикознавців, які отримали ґрунтовну фахову освіту європейського взірця у себе на батьківщині (Hysa, 2023).

ЛІТЕРАТУРА

1. Гиса, О. А. (2023). Братиславська музикознавча школа як осередок слов'янського образу мислення в науковій і мистецькій роботі. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць, (43), 176–180.
2. Hulková, M. (2022). The Contribution of Dobroslav Orel (1870–1942) and of Three State Institutions in Bratislava to Research on the Early History of Music. *Musicologica Slovaca*, 13(39), 253–272.
3. Hysa, O. (2023). *Dobroslav Orel and Slovak musicological school.* Musicologica, Issue 1. URL http://www.musicologica.eu/dobroslav-orel-a-slovenska-muzikologicka-skola/?lang=en
4. Lengová, J. (2022). Dobroslav Orel a slovenský hudobný romantizmus. *Musicologica Slovaca,* 13(39). 306 s.
5. Petőczova, J. (2006). Konštantín Hudec – zakladateľ slovenskej hudobnej historiografie. *Záhorie,* (5), 6–10.
6. Urbancova, H. (2022). Slovenská ľudová pieseň v pohľade hudobného historika Dobroslava Orla. *Musicologica Slovaca*, 13(39), 233–252.
7. Veselovska, E. (2011). Česká notácia na Slovensku v období stredoveku. *Musicologica Slovaca,* 2(28), 181–193.

УДК 78.03 (076) (477.86)

Оксана Довгань,
кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна)

СКРИПКОВИЙ НАВЧАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДІВ
(на матеріалі творів українських композиторів)

У період відновлення Української державності викладачі по класу скрипки вищих навчальних музичних закладів все частіше роблять акцент на підбір репертуару, орієнтованого на твори українських композиторів. Адже до цього часу на заняттях зі скрипки у мистецьких вишах було зроблено орієнтацію, насамперед, на твори західноєвропейських та російських композиторів-класиків. Українська скрипкова музика у навчальних програмах виконувалася не так часто як іншонаціональна. Тому в останні десятиліття викладачі по класу скрипки формували програмовий матеріал для студентів, в якому мали місце твори українських композиторів, адже до цього часу перевагу мали ідеологічно спрямовуючі твори, авторами яких були композитори, що сповідували радянську музичну культуру. Саме такий україноствочий принцип у підборі скрипкового репертуару для студентів вишу й актуалізує тему дослідження.

Питанням підбору репертуару для скрипки займалися такі українські музиканти-педагоги як Марта Василевич, Олександр Глазунов, Ольга Пилип та ін. (збірки). Ці твори, насамперед, були орієнтовані на європейський та російський академічний скрипковий репертуар й лише почасти у цих збірках були присутні твори українських композиторів.

Мета дослідження – проаналізувати скрипкові твори українських композиторів, які б займали провідне місце у навчальних програмах скерованих студентам вищих навчальних музичних закладів.

Починаючи з 1990-х років скрипковий репертуар починає займати чільне місце у навчальних програмах вищих мистецьких закладів. Адже сам він є засадничим у підготовці та вихованні студентської молоді в дусі патріотизму. Свідченням цього є те, що у 2003 році у Івано-Франківському видавництві вийшла збірка «Моя Гуцулія» (твори для скрипки в супроводі фортепіано) автором якої є відомий український скрипаль-віртуоз, педагог Петро Терпелюк (Терпелюк, 2003). Його ім'я, як керівника оркестрів народних інструментів відоме не лише професійним музикантам, а й широким колам мистецької публіки. Як зазначає український музикознавець Олександр Козаренко, «його гра вражає витонченою варіаційною технікою, милуванням кожним нюансом, мелодичними зворотами, що можна порівняти з вишуканим орнаментом. Його композиції мають логічну побудову, виважену й продуману драматургію. Особливо відчутне глибоке проникнення у сферу духовності та емоційності, де гранично стиснутий простір і час, а водночас висвітлюється витонченість думки (Козаренко, 2003, с. 5). Аналогічної думки про творчість Петра Терпелюка й відома диригентка Івано-Франківського муніципального симфонічного оркестру «Елегія», педагогиня Любов Серганюк. З цього приводу вона зазначає: «впродовж кількох десятків років він є обличчям української музики на престижних сценах України та за її межами. Основою його творчості є фольклорний матеріал, наповнений багатозначними символами й метафорами (Серганюк, 2003, с. 6).

До збірки увійшли «Гуцульська фантазія», чотири «Гуцульські рапсодії», чотири «П'єси для скрипки», в супроводі фортепіано та одна для фрілки. Виконання цих творів потребує музично-виконавської і технічної підготовки. Складність полягає в тому, що вони мають специфічно мелодичні звороти через тритони, збільшені септими, іноді йде підвищення мелодії на менш ніж чверть тону вгору, особливо при грі повільних наспівних мелодій на струнах ре і соль, квартових трелей і то четвертим

пальцем, різних видів глісанд, що є характерним прийомом у повільних ладканках чи мелодіях до співу, так і в швидких коломийково-танцювальних мелодіях. Темпові зміни відповідають характеру гуцульської народної музики, тому то метроритмічна точність при виконанні четвертних, восьмих, шістнадцятих, тріолей та ще й з трелями повинна бути максимально точною. Тому вони потребують щоденної фахової підготовки.

У 1999 у тернопільському видавництві «Астон» вийшла збірка «Танцювальні п'єси для скрипки та фортепіано» відомого українського композитора Анатолія Кос-Анатольського. До неї увійшли три п'єси: «Вальс», «Пасакалія», «Полька», що репрезентують західноєвропейську танцювальну музику. Зокрема, батьківщиною вальсу є Австрія, польки Чехія, пассакалії – Іспанія. Як зазначає редактор-упорядник цього видання, «ці твори сприятимуть вихованню в молодого покоління любові до української класичної танцювальної музики» (Кос-Анатольський, 1999).

Зауважимо, що ці твори мають конкретний цілеспрямовуючий у музичному відношенні характер. Адже вони мають можливість познайомити студентів із найвідомішими танцями австрійського, чеського та іспанського народів. Адже їх головною типовою ознакою є ритмічний малюнок кожного танцю. Зокрема, для вальсу типовою є наступна силабомелодична модель: q q h h що є однією з рідкісних для вальсових мелодій. Адже у ній зміщена акцентуація, що припадає на третю складоноту вальсового мотиву. І саме такий ритмоінтонаційний прийом є типовим для австрійських вальсових мелодій.

На увагу заслуговує й «Іспанський танець», «Пасакалія». Він виконується у помірному темпі. Для нього властива наступна силабомелодична ритм: e e e e e e що, таким чином, багаторазово повторюється упродовж всього танцю. До речі, саме такий ритмічний малюнок є типовою ознакою танцю пасакалія. І саме на його основі студенти можуть відрізнити ритм пасакалії від ритму вальсу.

Нетиповим є ритмічний малюнок у танці полька. Якщо українські мелодії цього танцю побудовані на поєднанні дипіріхія з анапестом (e e e e e e q), то у танцювальній мелодії, написаний Анатолієм Кос-Анатольським використаний ритмічний малю-

нок, що властивий чеській польковій танцювальній традиції (q e e x x x x e e). Таким чином студенти, які виконують польку, написану Анатолієм Кос-Анатольським «мають можливість познайомитися з чеською традиційною танцювальною культурою» (Кос-Анатольський, 1999).

На увагу для студентів-скрипалів заслуговує й збірка «П'єси українських композиторів для скрипки та фортепіано», видана у тернопільському видавництві «Астон» у 1999 році. До збірки увійшло сім п'єс українських композиторів – Миколи Лисенка, Андрія Штогаренка, Юрія Щуровського, Бориса Лятошинського, Миколи Дремлюги для скрипки та фортепіано.

П'єсу «Пряля» написав Микола Лисенко. Він зумів звуковими ефектами передати кружляння веретена пальцями прялі. Саме таку зображальність він відтворив секстолями у різних регістрах. Ця п'єса адресована для розвитку мілкої техніки скрипаля.

На увагу для студентів-скрипалів заслуговує «Пісня» Андрія Штогаренка. В основу цієї п'єси композитор поклав мотив української народної протяжної пісні (ймовірно чумацької), адже її мелодія побудована на розспівуванні мотиву, побудованому на широкому діапазоні. Свідченням її кантиленності є зміна метричного розгортання мелодії (4/4 + 3/4). Саме така мелодійна часокількісність властива українським протяжним пісням.

Три п'єси «Осіння пісня», «Танець» і «Романс» Юрія Щуровського рекомендовані для гри студентами, які опановують гру на скрипці у вищому музично-педагогічному навчальному закладі. Зокрема, перша п'єса представляє жанр української скрипкової лірики. В її основу покладено мотив, що асоціюється з українською ліричною народнопісенною творчістю. До речі, цей мотив багаторазово повторюється упродовж усієї п'єси, й, таким чином, нагадує український ліричний сольний спів. Загалом – це невеличка тричастинна п'єса, яку можуть грати студенти-скрипалі на початковому етапі навчання гри на скрипці у мистецькому виші. В основу п'єси «Танець» покладено дві танцювальні мелодії. Перша танцювальна мелодія представлена ритмічним малюнком, що характерний танцю «козачок» (e e e e e x x q). Мелодія другого танцю близька до ритмічного малюнка

танцю «метелиця». Свідченням цього є дрібні нотні тривалості, які варіаційно розгортаються впродовж другої складової п'єси. Цей твір адресований студентам, які опановують техніку подвійних нот та акордів.

П'єса Бориса Лятошинського «Мелодія» слугує для засвоєння студентами кантиленної гри. Саме цей мелодичний тип найчастіше зустрічається у скрипкових п'єсах українських композиторів.

Завершує збірку п'єса «Скерцо» (на українську народну пісню «Ягілочка») Миколи Дремлюги. Це весела, грайлива, весняна танцювальна мелодія, яка дає студентам змогу засвоїти такі штрихи як: летюче стакато, подвійні ноти, плавна зміна струн при виконанні штриха легато.

Загалом збірка «П'єси українських композиторів для скрипки та фортепіано» стане добротним навчальним посібником для студентів вищих музично-педагогічних навчальних закладів в опануванні художньо-виражальних засобів під час навчання гри на скрипці.

Отже, п'єси українських композиторів Петра Терпелюка, Анатолія Кос-Анатольського, Миколи Лисенка, Андрія Штогаренка, Юрія Щуровського, Миколи Дремлюги для скрипки і фортепіано повинні стати не лише основою навчальних програм для студентів вищих навчальних закладів, а й добротним матеріалом у вихованні мистецької молоді в дусі любові до питомої національної музики. Адже вони побудовані на українському багатогранному мелосі, базованому як на пісенній, так і на танцювально-інструментальній складовій. Це дає можливість студентам не лише збагатити свій навчально-педагогічний репертуар, а й репрезентувати його широкій публіці слухачів різних вікових верст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Козаренко, О. (2003). З глибин народних. Терпелюк, П. (Автор), Моя Гуцулія. *Твори для скрипки в супроводі фортепіано* (Вип. 5).
2. Кос-Анатольський, А. (1999). *Танцювальні п'єси для скрипки та фортепіано* (Вип. 24).

3. Никорак, Н. (2015). *Збірники музичних творів «Моя Гуцулія» Петра Терпелюка: навчальний та методичний аспекти.* (12–13), 270–276.
4. П'єси українських композиторів для скрипки та фортепіано. (1999). (Вип. 40).
5. Серганюк, Л. (2003). Петро Терпелюк Моя Гуцулія. Терпелюк, П. (Автор), *Твори для скрипки в супроводі фортепіано* (Вип. 5).
6. Смоляк, О. (1999). *Анотація. У Кос-Анатольський*, А. (Автор), Танцювальні п'єси для скрипки та фортепіано (Вип. 2).
7. Терпелюк, П. (2003). *Моя Гуцулія. Твори для скрипки в супроводі фортепіано* (Вип. 100).

УДК 373.5.016:7].091.33-028.22:004

Олександра Григорець,
здобувачка 2 курсу (другого) магістерського рівня вищої освіти спеціальності 014 Середня освіта (музичне мистецтво) Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Зоя Софроній,
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музики факультету педагогіки, психології та соціальної роботи Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)

МЕТОДИКА ЗАСТОСУВАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НАВЧАННЯ НА УРОКАХ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ «МИСТЕЦТВО»

В умовах технологічного прогресу та цифровізації освіти дедалі більшого значення набуває використання мультимедійних технологій в освітньому процесі. Мистецька освіта, яка ґрунтується на емоційному сприйнятті та творчій діяльності, потребує інноваційних засобів подання інформації, що здатні поєднувати зображення, рух і звук. Зміст інтегрованого курсу «Мистецтво» передбачає застосування цілого комплексу мультимедійних технологій, що забезпечують цілісність сприйняття різних видів мистецтв.

Проблематика використання мультимедійних технологій в освітньому процесі знайшла широке відображення в наукових працях І. Красильнікової, Л. Масол, Н. Морзе, та інших дослідників. Наукові праці присвячені різним аспектам впровадження мультимедіа в освітню практику. Зокрема Ю. Єгорова розглядає мультимедіа як засіб підвищення ефективності навчання у закладах загальної середньої освіти, Н. Клемешова, – як дидактичний інструмента у вищій школі, О. Спірін, – як інструмент

активізації пізнавальної діяльності учнів. Науковці підкреслюють, що мультимедійні технології становлять один із найактуальніших напрямків застосування інформаційно-комунікаційних технологій у сфері освіти.

Існують різні підходи до визначення змісту поняття мультимедійні технології. Пироженко Ю. трактує дефініцію мультимедійні технології як «комплекс апаратних і програмних засобів, що дозволяють користувачеві спілкуватися з комп'ютером, використовуючи графіку, гіпер-тексти, звук, анімацію, відео» (Пироженко, 2018, с. 3). У визначенні Гонцової В., мультимедійні технології розглянуті як «сукупність сучасних засобів аудіо-, теле-, візуальних і віртуальних комунікацій, що використовуються в процесі організації, планування та управління різних видів діяльності» (Гонцова, 2015, с. 77). Науковиця зазначає, що мультимедійні технології може існувати у двох середовищах: лінійному (без зворотного зв'язку) та нелінійному (інтерактивному).

Аналогом лінійного способу подання інформації виступає телебачення, у межах якого користувач залишається пасивним споживачем контенту, не маючи можливості впливати на послідовність або форму його викладу. Натомість нелінійний спосіб подання інформації передбачає активну участь користувача у процесі її засвоєння, що реалізується через взаємодію з інтерфейсом і засобами відображення мультимедійних даних (Снігур, 2024, с. 67). Нелінійний спосіб використання мультимедіа значно розширює можливості навчального процесу, оскільки забезпечує індивідуалізацію освітньої траєкторії, підвищує рівень мотивації та пізнавальної активності учнів. Завдяки інтерактивності та варіативності подання матеріалу й можливості самостійного вибору послідовності опрацювання інформації створюються умови для глибшого розуміння навчального змісту та формування стійкого інтересу до навчання.

Прикладом нелінійного використання мультимедійних технологій є впровадження 3D моделей. Вони дозволяють змінювати ракурс, масштаб, колірні параметри та інші характеристики об'єкта, що забезпечує інтерактивність і варіативність навчального процесу. Учні мають можливість детально розглянути архітектурні споруди, музичні інструменти, театральні сцени,

художні композиції або навіть реконструкції історико-культурних пам'яток.

Окрім тривимірного моделювання, до прикладів нелінійного використання мультимедійних технологій у мистецькій освіті належать інтерактивні презентації, віртуальні музеї та галереї, а також освітні платформи з елементами гейміфікації. Зазначені форми організації навчального матеріалу відзначаються високим ступенем інтерактивності, варіативності та можливістю індивідуалізації освітнього процесу.

Інтерактивні презентації (Prezi, Canva тощо) є однією з найпоширеніших форм нелінійного подання інформації, що поєднує текстові, графічні, звукові та відеокомпоненти в єдиному візуально-комунікативному середовищі. На відміну від традиційних лінійних слайдових презентацій, інтерактивні ресурси передбачають вільну навігацію між розділами, використання гіперпосилань, анімаційних ефектів і вбудованих мультимедійних елементів, що забезпечує активну залученість здобувача освіти до процесу пізнання. Такий формат сприяє формуванню асоціативного мислення, розвитку здатності до самостійного пошуку та систематизації інформації.

У межах інтегрованого курсу «Мистецтво» інтерактивні презентації можуть виступати засобом реалізації міжпредметних зв'язків, зокрема, у процесі опанування тематичних блоків, що поєднують музику, живопис, театр і архітектуру. Віртуальні музеї та галереї становлять сучасну форму цифрової репрезентації художнього контенту, що поєднує елементи 3D-візуалізації, панорамної зйомки та інтерактивної навігації. Завдяки використанню гіперпосилань, вбудованих текстових, звукових і відеоматеріалів користувач має можливість самостійно обирати маршрут ознайомлення з мистецькими експозиціями, регулюючи темп і глибину сприйняття. Такий формат сприяє розвитку естетичного смаку, пізнавальної активності та здатності до самостійного аналізу художніх явищ. Віртуальні тури художніми музеями, концертними залами чи театральними просторами забезпечують ефект занурення у культурно-історичне середовище та формують цілісне уявлення про еволюцію художніх стилів і напрямів.

Освітні платформи з елементами гейміфікації (Kahoot, Quizizz, Wordwall) є інноваційним засобом активізації пізнавальної діяльності учнів, що поєднує елементи гри, інтерактивності та змагальності. Використання таких платформ дозволяє реалізувати принципи нелінійності та варіативності подання навчального матеріалу, забезпечити індивідуальний темп роботи та миттєвий зворотний зв'язок. Гейміфіковані завдання сприяють підвищенню рівня мотивації до навчання, формуванню навичок самоконтролю, концентрації уваги та критичного мислення. У мистецькій освіті ці ресурси ефективно застосовуються для закріплення знань із музичної грамоти, ознайомлення з творчістю композиторів, інструментами та жанрами музичного мистецтва, поєднуючи навчальну діяльність із творчою самореалізацією.

З метою розвитку художньо-образного мислення учнів на уроках «Мистецтва» доцільним є впровадження мультимедійної гри-експерименту «Musical Canvas». Даний інструмент на основі технологій штучного інтелекту генерує музичну мелодію відповідно до зображення, створеного учнем в онлайн-режимі. У процесі відтворення отриманого аудіоматеріалу здійснюється аналіз принципів побудови мелодії, обґрунтовується добір засобів музичної виразності та визначається взаємозв'язок між музичними елементами й візуальними компонентами малюнка. Використання мультимедійної гри «Musical Canvas» сприяє активізації творчої діяльності учнів, розвитку їхнього критичного мислення та поглибленню інтеграції між образотворчим і музичним мистецтвом.

Дієвими методами використання мультимедійних технологій на уроках «Мистецтва» є ігрові методи (музичні онлайн-вікторини, квести), проєктні методи (спільні проєкти, мультимедійні презентації, цифрові колажі), метод цифрового сторітелінгу (створення власних історій, портфоліо), рефлексивні методи (есе, онлайн-опитування, онлайн-тести, кросворди, пазли) та інші.

Отже, методика застосування мультимедійних технологій на уроках інтегрованого курсу «Мистецтво» спрямована на формування цілісного художньо-естетичного досвіду учнів шляхом поєднання різних видів мистецтв у єдиному освітньому просторі. Використання інтерактивних, візуальних і звукових

засобів, 3D-моделей, а також інноваційних платформ на основі штучного інтелекту забезпечує не лише глибше засвоєння навчального матеріалу, а й активізує пізнавальну діяльність, розвиває критичне та креативне мислення. Застосування мультимедійних технологій підвищує ефективність інтегрованого навчання, сприяє емоційній залученості учнів та створює умови для розвитку їхньої творчої індивідуальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гонцова, В. В., & Орлик, О. В. (2015). Сучасні мультимедійні технології. *Інформатика та інформаційні технології* (Т. 20, с. 76–79).
2. Пироженко, Ю. (2018). Використання мультимедійних технологій в освіті. *Науковий вісник УМО*. Серія. Економіка та управління, (5), 1–15.
3. Снігур, О. М. (2024). Лінійна та нелінійна класифікація мультимедіа. *Молодий вчений*, 67–70.

УДК 785:[784.031.4+784.011.26

Олександра Кирстюк,
асистентка кафедри музики,
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

СИНТЕЗ НАРОДНИХ ТА ЕСТРАДНИХ ТРАДИЦІЙ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ВОКАЛЬНОГО АНСАМБЛЮ «ФОЛЬКMODERN»

Народна пісня здавна була виразником духовної культури українського народу, відображаючи його традиції, світогляд і національну ідентичність. Вона супроводжувала людину від народження до кінця життя, ставала елементом обрядовості, засобом виховання та формування соціальних цінностей. Сьогодні вона не втрачає своєї значущості, адже автентична основа є цінним культурним кодом. Водночас сучасне музичне мистецтво характеризується глобалізаційними процесами, інтеграцією жанрів, появою нових виконавських і технологічних засобів. У цьому контексті поєднання фольклорних традицій з естрадними стилями стає актуальним напрямом розвитку української музики, адже дозволяє зберегти самобутність і водночас оновити форми подання народної спадщини.

Сучасні митці активно звертаються до фольклорних джерел, адаптуючи їх до вимог нової аудиторії. Такий підхід простежується у творчості відомих українських колективів «ДахаБраха», «Курбаси», «Піккардійська терція», які поєднують народні інтонації з елементами джазу, року, електронної музики. Подібні тенденції відображають загальносвітовий процес «world music», що інтегрує етнічні мотиви у сучасне музичне середовище. Ансамбль «Фольkmodern» органічно вписується у цей контекст, але має власну виконавську нішу. На відміну від експериментальних проєктів, він акцентує увагу на мелодійній основі українських народних пісень, зберігаючи їхню автентичність, проте вдало

стилізуючи під сучасні естрадні форми. У творчості ансамблю «Фолькmodern» поєднання народного та сучасного стилів реалізується через використання автентичних народних мелодій у комбінації з гармоніями та ритмічними структурами естрадної музики, що створює оригінальні композиційні конструкції. Особливою рисою ансамблю є використання кахону – перкусійного інструмента, що додає ритмічної яскравості і живої енергії виступам. Колектив виконує як народні пісні, так і сучасні обробки відомих авторів. Серед репертуару виділяються твори «Ой там на горі», «Попурі Івасюка», «Зелена ліщина», «Дике поле» та інші. Ці композиції ансамбль переосмислює, додаючи сучасні гармонії та ритмічні елементи, що робить звучання свіжим і привабливим для сучасної аудиторії. Він застосовує темброву різноманітність, поєднуючи народну манеру співу з академічно-естрадною подачею, що забезпечує багатошарове звучання. Виконавці активно використовують динамічні контрасти та варіюють фактуру виконання, підкреслюючи емоційне забарвлення творів. Крім того, у виступах ансамблю застосовуються елементи театралізації та сценічної пластики, що посилює візуальне та емоційне сприйняття їхніх композицій Такі засоби формують особливий художній образ, який здатен викликати емоційний відгук у слухача, зробити народну пісню привабливою для молодшої аудиторії та забезпечити її актуалізацію в сучасному культурному просторі.

У науковому контексті подібні підходи до осмислення народного співу досліджувалися багатьма вченими. Так, В. Жадько аналізує історичні та сучасні форми народного виконавства (Коломоєць, 2012), а Є. Хекало розглядає трансформацію українського фольклору в естрадному мистецтві (Хекало, Є. 2016). Н. Цюпа зосереджує увагу на сучасних інтерпретаціях виконавських традицій (Цюпа, 2018), тоді як П. Павлюченко досліджує адаптацію народної музики до естрадних форматів (Павлюченко, 2020). Особливої уваги заслуговує зауваження О. Коломійця, який спростовує стереотип про «грубий» або «вульгарний» народний спів, підкреслюючи, що автентична манера виконання є культурним надбанням багатьох поколінь (Коломоєць, 2012).

Ансамбль «Фолькmodern» демонструє, як народні та естрадні традиції можуть гармонійно поєднуватися у вокальній практиці. Виконання автентичних мелодій разом із сучасними гармоніями та ритмами створює яскраве і впізнаване звучання, яке подобається сучасній аудиторії. Особливу роль у цьому відіграє використання кахону та обробки відомих композицій, що дозволяє інтегрувати народні музичні елементи в естрадний контекст органічно і природно. Діяльність ансамблю сприяє не лише збереженню українських музичних традицій, а й їхньому оновленню, адаптації до сучасної сцени та популяризації національної музики у світі. Досвід «Фолькmodern» показує, що синтез народного та естрадного є ефективним інструментом розвитку сучасної вокальної культури.

Отже, нами розглянуто особливості синтезу народного та естрадного стилів у творчості вокального ансамблю «Фолькmodern» та визначено роль поєднання автентичних інтонацій із сучасними аранжуваннями та технологіями, що сприяє формуванню оригінального звучання й популяризації української пісенної культури в сучасному музичному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жадько, В. (2010). *Історія та сучасність народного пісенного виконавства в Україні.* Музична Україна.
2. Коломоєць, О. М. (2012). Український народний спів як синтез національної традиційності та академічного хорового виконавства. *Проблеми сучасної педагогічної освіти*, (37)(1), 36–41.
3. Павлюченко, П. (2020). Адаптація народної музики до сучасних естрадних форматів. *Мистецтвознавчі записки*, (37), 54–61.
4. Хекало, Є. (2016). Трансформація українського фольклору в естрадному мистецтві. *Українська музикологія*, (42), 115–124.
5. Цюпа, Н. (2018). Виконавські традиції української народної пісні: сучасні інтерпретації. *Культура і сучасність*, (1), 89–95.

УДК 37.091.313:78

Олена Аліксійчук,
кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри музичного мистецтва
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка
(Кам'янець-Подільський, Україна)

МОДЕЛЮВАННЯ ОПОРНИХ КОНСПЕКТІВ НА УРОКАХ «МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА» У ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ

Соціальні та історико-культурні процеси в Україні безпосередньо впливають на освітні тенденції у закладах загальної середньої освіти, викликаючи потребу вдосконалення методики викладання сучасного уроку «Музичного мистецтва», який є своєрідним діалогом-спілкуванням учнів з жанрами, стилями та кращими зразками світового та вітчизняного музичного мистецтва. У даному ракурсі важливою складовою, яка забезпечує ефективне сприймання навчального матеріалу учнями на уроці є наочні засоби, зокрема опорні конспекти.

Значущість принципу наочності одним з перших теоретично обґрунтував Я. Коменський. Він розглядав наочність як одну з важливих умов розвитку логічного мислення в учнів та забезпечення максимальної ефективності опанування ними знань (Кисла, Довбиш, 2023, с. 7). Принцип наочності знайшов відображення у працях вітчизняних науковців: С. Горбенка, І. Гумінської, Л. Кондратової, Л. Масол, Г. Падалки, О. Ростовського та ін.

На уроках «Музичного мистецтва» у закладах загальної середньої освіти застосовують різноманітні види наочних засобів, зокрема: технічні, художні, предметні, умовно-графічні тощо. Саме до умовно-графічних наочних засобів можна віднести опорні конспекти. О. Гумінська зазначає, що «на уроках музичного мистецтва вчитель використовує різні прийоми, щоб допомогти учням засвоїти навчальний матеріал. Серед цих прийомів

доволі ефективними у застосуванні можуть стати опорні схеми – особливий вид наочності, який дає вчителю змогу презентувати учням інформацію лаконічно, чітко й конкретно» (Гумінська, 2015, с. 9)

Завдяки візуалізації та систематизації, опорні конспекти використовуються на уроках музичного мистецтва для кращого усвідомлення, сприймання та запам'ятовування великого обсягу інформації про культурні епохи, видатних композиторів, різноманітні явища у сфері музики. Символічний, стислий формат опорних конспектів (у вигляді таблиць, малюнків, схем) дозволяє учителю раціонально використати час на уроці, а учням допомагає активізуватись, легко концентрувати увагу на основних об'єктах, розвивати пам'ять, уяву, логічно-образне мислення, спостережливість, реалізовувати свій творчий потенціал та підтримувати стійкий інтерес до шкільного курсу «Музичне мистецтво».

Для використання на уроці музичного мистецтва можна рекомендувати наступні види опорних конспектів:

1. Таблиці – моделюються за принципом чіткого дозування матеріалу і раціонального його оформлення. Наприклад, у процесі вивчення біографічних відомостей про композитора та про основні віхи його творчості можна використати таблицю розділену на дві колонки (у одній колонці учні записуватимуть дати, а у іншій – події з життя митця, назви творів мистецтва, які він створив тощо).

2. Схеми – моделюються за допомогою використання умовних позначень (стрілочок, символів, знаків, логотипів). Наприклад, рух мелодії (стрибкоподібний, хвилеподібний, рівний) можна зображати за допомогою кольорових ліній, або стрілочок тощо.

3. Образні конспекти – моделюються без словесного навантаження, переважно за допомогою серії малюнків, які створюються учнями поступово, відповідно до поетапності подачі учителем матеріалу.

Впроваджуючи моделювання опорних конспектів на уроці, учителю необхідно враховувати не лише рівень теоретичної підготовки учнів, а також особливості їх вікового розвитку. Педагогу потрібно заздалегідь продумати схематичні зображення, умовні позначки, щоб запропонувати учням самостійно обрати

найбільш доцільні для моделювання того чи іншого опорного конспекту. Також можна провести конкурс на створення оригінального символу, позначки, чи цілого конспекту – така діяльність не лише сприятиме активізації творчого потенціалу, але й розвиватиме їх пізнавальні інтереси здобувачів освіти.

Перевага опорного конспекту полягає у тому, що його створення не займає багато часу. Це не просто механічне переписування, а творчий процес, у якому беруть участь усі учасники освітнього процесу на уроці. Використання опорних конспектів забезпечує синтез слухової, зорової, та моторної діяльності учнів, що у свою чергу сприяє належному рівню усвідомлення та засвоєння ними матеріалу. Школярам доволі не просто зосереджувати та утримувати тривалий час увагу на об'єкті, дана проблема вирішується саме завдяки моделюванню опорних конспектів, адже рисунок, чи схематичне зображення є динамічним об'єктом, який виникає у зоровому полі дитини в процесі подачі навчального матеріалу, наповнюючи його новим змістом.

Робота над опорним конспектом – це активна співпраця вчителя та учнів, яка проходить у декілька етапів, а саме:

- спочатку учитель подає матеріал з одночасним моделюванням опорного конспекту (враховуючи ідеї та думки учнів);
- лаконічне, стисле повторення учителем нового матеріалу з використанням опорного конспекту;
- запис опорного конспекту учнями в зошити;
- відповідь учнів з використанням опорного конспекту.

Дана методика дозволяє систематизувати матеріал з однієї теми чи розділу шкільної програми, а також допомагає реалізувати усі етапи роботи на уроці (опанування нової теми, закріплення та контроль вивченого матеріалу). Опорні конспекти є своєрідним теоретичним базисом для якісного формування знань, умінь і навичок учнів, які набувають здатності орієнтуватись у великому об'ємі інформації, опрацювати її та готувати логічні відповіді.

Отже, моделювання на уроках «Музичного мистецтва» різних видів опорних конспектів активізує пізнавальну діяльність

школярів, розвиває зорову пам'ять, фантазію, художню уяву, формує у них асоціативне та художньо-образне сприйняття, а оригінальна форма викладу навчального матеріалу формує інтерес учнів до уроку музичного мистецтва. Регулярна робота здобувачів освіти з опорними конспектами сприяє виробленню у них корисних навичок – здатності знаходити асоціативні аналогії між художніми образами мистецтва, емоційним та життєвим досвідом, що у свою чергу забезпечує формування в учнів художнього смаку, духовних потреб та естетичних цінностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гумінська, О. О. (2015). Застосування опорних схем на уроках музичного мистецтва. *Учитель музичного мистецтва,* (3)(4), 9–17.
2. Кисла, О. Ф., & Довбиш, А. О. (2023). *Обґрунтування використання наочності в освітньому процесі початкової школи.* URL http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2023/58/part_1/14.pdf

УДК 37.015.3:371.13:78

Олена Прядко,
кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри музичного мистецтва
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка
(Кам'янець-Подільський, Україна)

ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНА КОМУНІКАЦІЯ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА, ЇЇ СКЛАДОВІ

Професійно-педагогічна комунікація вчителя музичного мистецтва передбачає поєднання художнього та педагогічного компонентів, що зумовлює необхідність вирішення навчальних завдань з використанням усього навчального та виховного потенціалу музичного мистецтва. Спілкування вчителя з учнями на уроці музичного мистецтва вимагає як ґрунтовного володіння педагогом теоретичною базою навчальної дисципліни, так і готовністю на високому професійному рівні ілюструвати музичний навчальний матеріал у власному виконанні. Живе виконання музичних творів на уроці зацікавлює учнів більше, ніж прослуховування їх у записі, сприяє зростанню вмотивованості учнів до опанування навчального матеріалу, дозволяє вчителеві демонструвати любов та захоплення музичним мистецтвом, сприяє зростанню його авторитету. «Сутність музично-педагогічної комунікації на занятті музики сконцентрована на осягненні художнього «Я» музичного твору, у налагодженні з ним духовно-особистісного контакту, діалогу» (Павлічук, 2019, с. 59). Вчитель музичного мистецтва має вміти демонструвати артистичні якості, і у ході викладу емоційно-наповненого теоретичного навчального матеріалу, і під час ілюстрування творів у власному виконанні. Артистичний вплив, який педагог здійснює на учня дозволяє пробудити його творчу уяву, стимулює активність включення вихованця у процес музичної співтворчості з вчителем та однокласниками. Б. Нестерович зазначає: «Спілкування вчителя му-

зики з вихованцями відбувається в специфічній атмосфері колективної художньої комунікації, в якій вагому роль відіграє і знакова природа мистецтва, і готовність учнів до певних видів музичної діяльності» (Нестерович, 2014, с. 2020). Емоційність спілкування на уроці музичного мистецтва сприяє об'єднанню учнів в ході виконання спільних творчих навчальних завдань, налагодженню ефективної комунікації, встановленню комфортної психологічної атмосфери на занятті.

Емоційне наповнення навчального матеріалу на уроці музичного мистецтва, вимагає володіння вчителем майстерністю художнього слова, що дозволить донести учням глибокий сенс закодований автором у музичному творі. Необхідність здійснювати емоційно-естетичний вплив на учнів зумовлює потребу опанування педагогом образністю та яскравістю мовлення, наповненого багатством художніх асоціацій. Професійно-педагогічна комунікація педагога-музиканта часто вимагає підвищеної емоційності викладу навчального матеріалу, з метою здійснення емоційного заражування учнів, стимулювання образності мислення, продукування творчих ідей. Емоційної наповненості вимагає також обговорення технічних моментів музичного виконавства, що сприяє ефективнішому засвоєнню елементів музично-виконавської техніки, подоланню технічних труднощів.

Враховуючи специфіку роботи вчителя музичного мистецтва можна виокремити у структурі його професійно-педагогічної комунікації з учнями особистісний та операційний компоненти. Особистісний компонент включає перелік особистісних якостей педагога, які виявляються в ході його педагогічної діяльності. Так, важливими у професійній діяльності педагога-музиканта є інтелектуальна, емоційна складові, ціннісні установки вчителя. Ціннісний компонент включає комплекс сформованих цінностей, інтересів, мотивів, які скеровують педагога у його професійній діяльності. Інтелектуальна складова вимагає володіння ґрунтовною знаннєвою базою навчальної дисципліни. Необхідним є оперування вчителем психолого-педагогічними знаннями, що сприяє зростанню ефективності його професійної діяльності, розширенню робочого педагогічного інструментарію.

Операційна складова комунікації педагога-музиканта включає комплекс прийомів та методів навчання, механізми спілкування, застосування яких дозволяє забезпечувати ефективне навчання та виховання учнів. До таких механізмів належать як вербальні, так і невербальні засоби комунікації. Невербальні засоби значно підсилюють емоційний вплив на учнів, підкріплюють словесне пояснення навчального матеріалу, стимулюють фантазію та творче мислення вихованців. Операційний компонент професійно-педагогічної комунікації вчителя музичного мистецтва включає також перцептивну складову, яка полягає у сприйманні педагогом роботи учня у різних її проявах. Так, педагог комплексно сприймає роботу учня, аналізуючи зовнішні характеристики функціонування виконавського апарату юного музиканта, звукову інформацію, образність та емоційність виконання музичних творів.

Отже, професійно-педагогічна комунікація вчителя музичного мистецтва в ході професійної діяльності має складну структуру, включає операційний та особистісний компоненти, що забезпечує ефективність діяльності педагога-музиканта у школі, сприяє ефективному використанню навчального та виховного потенціалу музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Нестерович, Б. І. (2014). Художньо-педагогічна комунікація в контексті компетентнісного підходу до фахової підготовки майбутніх учителів музики. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Педагогіка і психологія,* (41), 219–222.
2. Павлічук, В. І. (2019). Процеси спілкування в музичній діяльності: особистісний аспект. А. В. Сущенко та ін. (Ред.), *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*: зб. наук. пр. (67, 1, с. 58–62). КПУ.

УДК 784.071.2:78.071.2:37.016

Ольга Антощук,
старша викладачка вищої категорії спеціалізації «Спів»,
заступниця директора з навчально-виховної роботи
комунального закладу «Чернівецький обласний фаховий
коледж мистецтв ім. С. Воробкевича»,
член Національної всеукраїнської музичної спілки
(Чернівці, Україна)

ТЕХНІЧНІ СКЛАДНОЩІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРУ В КЛАСІ «АНСАМБЛЮ» НА ПОЧАТКОВИХ ЕТАПАХ НАВЧАННЯ СОЛЬНОГО СПІВУ

Перші етапи навчання у класі «Ансамблю» ведуть за собою низку технічних завдань, особливо коли ці завдання стосуються інтерпретації – єдиної творчої думки та єднання у подачі задуму композитора.

Першочерговим завданням є формування однорідного голосоутворення, особливо при артикуляції голосних звуків, гармонічного слуху, умінь міжособистісного спілкування. Розвиток гармонічного слуху та чистота інтонування, оволодіння ансамблевим співом різних стилів, епох та жанрів.

Метою курсу «Ансамбль» є всебічний розвиток музиканта-вокаліста, розширення його музичного світогляду, ерудиції й естетичного смаку, а також усвідомлення свого цілісного творчого кредо у роботі з колективом чи ансамблем. Виховання єдиних принципів музикування та художнього оформлення того чи іншого вокального номеру. Через тісний творчий доробок учасники ансамблевого співу поєднуються в інтерпретації виконуваного твору.

Саме компетентності виявляють готовність проходити подальший шлях у професійній діяльності, а саме:

- знання сучасних напрямків у мистецтві та зокрема у вокальній тенденції виконавства, володіння музичною термінологією та практикум із концертно-виконавської діяльності;

- практичне застосування набутих навиків із читки нот із листа, сценічної підготовки, акторської майстерності та історії виконавства;
- уміння співати разом із партнером передаючи емоційне наповнювання твору та практична передача набутих умінь технічного виконавства;
- чистота інтонування в поєднанні сили звуку та поєднання із силою голосу партнера;
- дотримання ритмічної картини твору та форми твору в ансамблевому співвідношенні;
- здатність демонструвати достатньо високий рівень виконавської майстерності та спроможність до її вдосконалення через застосування відповідних практичних і репетиційних методик;
- здатність застосовувати базові знання провідних музично-теоретичних систем та концепцій, історичних та культурологічних процесів розвитку музичного мистецтва у виконавській діяльності.

Особливу роль відіграє Самостійна робота студента.

Самостійна робота студента у світлі навчальної дисципліни «Ансамбль» являє невід'ємну складову загального освітньо-професійного становлення фахівця сфери вокального академічного музично-виконавського мистецтва. Означене красномовно підтверджується фактами суттєвого превалювання у подальшій художньо-творчій діяльності студентів, так мовити дорослому творчому житті, колективної, ансамблевої мистецької практики, позначеної різноманітними стилями та жанрами, а також вокальними складами музикантів (сопрано та баритон, меццо – сопрано і тенор …).

Характерологічною рисою позакласної, індивідуальної роботи кожного студента-ансамбліста є свідоме ставлення до якнайкращого вивчення власної ансамблевої партії.

Виконавський голос-партія у будь-якому написанні або інструментально-вокальному колективі постає рівнозначною з огляду цілісної художньо-образної концепції, драматургії музичної композиції. Особлива увага приділяється :

- внутрішній метро-ритмічній пульсації, як основі творчої взаємодії музикантів;

- характеристика розвитку сучасного академічного ансамблевого виконавства;
- специфіка того чи іншого типу голосу;
- звуковисотні проблеми голосовидобування серед учасників ансамблю;
- самобутність професійного ансамблевого інтонування за участю фортепіано;
- роль фортепіанного вступу в академічних камерно-ансамблевих композиціях;
- специфіка виконання музики по нотах в ансамблевому академічному виконавстві;
- особливості кожного голосу в поєднанні з інтонаційно-висотним транспонуванням;
- характерологічні риси динамічних градацій в ансамблевому академічному виконавстві;
- своєрідність інтонаційно-висотного настроювання співацького голосу з фортепіано перед концертним виступом;
- акустична природа сценічного розташування музикантів-ансамблістів на концертній естраді;
- організація спільного репетиційного процесу напередодні концертного виступу;
- ознайомлення з теоретичними працями що висвітлюють актуальні питання ансамблевого виконавства.

Надзвичайно стимулюючим типом занять для вищеописаної характерності індивідуальної роботи над ансамблевим твором є знання та виконання партій інших учасників ансамблевого колективу.

Суттєве місце у навчальному курсі «Ансамбль» займає урахування міжпредметних зв'язків, а саме творче взаємозбагачення з іншими навчальними дисциплінами, зокрема «Методика викладання фахових дисциплін», «Історія виконавського мистецтва», «Клас акторської майстерності», «Хоровий клас», «Аналіз музичних творів», «Фах», «Вдосконалення індивідуальних здібностей», «Концертно-виконавська практика», «Педагогічна практика», а також предмет «Теорія мистецтв».

Заплановані результати навчання:

- професійні навички співу із партнером в ансамблі, прийоми та звукоутворення;
- уміння практичного застосування різноманітних прийомів технічних навиків (піано, форте, дімінуендо, крещендо, стакато, маркато, нон-лігато, лігато і т. д.); а також дикційні та артикуляційні застосування в поєднанні із партнером;
- уміння читати з листа разом із партнером, володіти власною силою голосу із голосом колективу;
- дотримання структури та форми твору, стильової окраски і художнього змісту твору;
- дисципліна, відповідна до колективу поведінка у поєднанні творчого підходу до процесу ансамблевого співу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беспалий, В. (2011). Діалог. В. І. Рожок & О. В. Антонюк (Ред.), *Культурологічний словник* (с. 464). НМАУ ім. П. І. Чайковського.
2. Гребенюк, Н. Є. (2000). Особистісно-орієнтований підхід у розвитку індивідуальності співака. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. *Музичне виконавство*, (6)(14), 156–165.
3. Гребенюк, Н. Є. (2000). *Вокально-виконавська творчість* (Автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства). Київ. 39 с.
4. Мадишева, Т. П. (2002). *Співак і мова*: Навчальний посібник. Штрих. 138 с.
5. Стасько, Г. Є. (2003). Творче і раціональне в системно-методичному забезпеченні професійної підготовки вокалістів. Вісник Прикарпатського університету. *Мистецтвознавство,* (VI), 42–53.

УДК 37.016:78(477)(091)"18"

Ольга Кушніренко,
старший викладач кафедри музикознавства та хорового мистецтва факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка (Львів, Україна)

«СПІВАНИК ДЛЯ ШКІЛ НАРОДНИХ» С. ВОРОБКЕВИЧА ЯК ПРИКЛАД МЕТОДИЧНОГО ПОСІБНИКА XIX СТОЛІТТЯ

Багатогранна діяльність Сидора Воробкевича відіграла важливу роль у формуванні культурного життя Буковини XIX століття. Як композитор, фольклорист, диригент, письменник, педагог та громадський діяч – він став яскравим прикладом самовідданого служіння народному мистецтву.

І. Франко ласкаво називав його «одним з перших жайворонків нової весни нашого народного відродження» (Білинська, 1982, с. 10). О. Маковей, продовжуючи цю думку, писав: «Справді, він може й не соловей між поетами, може, дійсно лише жайворонок, але й жайворонкова пісня дуже люба…» (Никоненко, Юрійчук, 2003, с. 6).

Внесок С. Воробкевича у формування та розвиток музичної освіти на Буковині був надзвичайно значним та вагомим і ще потребує подальшого глибокого вивчення та дослідження. Важливо відзначити, що він був єдиним митцем свого покоління, який здобув професійну освіту – закінчив Віденську консерваторію за спеціальністю викладач співів і хоровий диригент. З 1860 року, після закінчення духовної семінарії та протягом майже семи років він служив священником у віддалених гірських селах Буковини – Давиденах (Давидівцях) та Руській Молдовиці. Саме в цей період для нього склалися надзвичайно сприятливі умови для творчості, тому що мав можливість займатися улюбленою справою – зосередитися на вивченні народної спадщини, записувати пісні від селян, створювати власні літературні та поетичні твори рідною українською мовою. Результатом досліджень

та збирання буковинського пісенного фольклору стала наукова розвідка «Наша народна пісня» (1865 р.), що була вагомим внеском у розвиток фольклористичної думки в Західній Україні (Білинська, 1982, с. 8).

Важливим у житті, творчій та громадсько-культурній діяльності митця став 1867 р., коли він отримав місце вчителя музики й співів у Чернівцях. «І я став уже в ряд з іншими людьми – то мене дуже тішить» (Никоненко, Юрійчук (2003), с. 21). Він добре розумів та усвідомлював, що для повноцінної викладацької діяльності потрібні глибокі знання, а тому активно взявся за опанування нової професії та удосконалення власної музичної освіти.

У 1868 році С. Воробкевич вирушив до Віденської консерваторії – одного з найпрестижніших музичних закладів Європи, щоб здобути фахову підготовку. Проходив курс гармонії та основ композиції, а у вільний від занять час відвідував театри та концертні зали Відня – «справжньої столиці європейської музики», що значно розширило його мистецький кругозір і вплинуло на подальшу творчу діяльність. По завершенні шестимісячного навчання, а саме у жовтні 1868 року, йому було видано офіційне свідоцтво – диплом викладача співів і регента хору, що надавало право займатися музично-педагогічною працею, тобто викладати музику та співи. У документі було окремо відзначено «непересічний композиторський талант, гідний уваги». Це стало підтвердженням високого рівня С. Воробкевича як музиканта та педагога і високою оцінкою його здібностей з боку європейського музичного середовища.

С. Воробкевич активно долучається до розвитку освіти на Буковині, що на той час перебувала у досить занедбаному стані. Він працював у школах та добре знав, що українським дітям не вистачає відповідної музичної літератури: збірників пісень, доступних підручників з музичної грамоти та сольфеджіо.

Завантаженість педагогічною роботою була дуже велика: в духовній та учительській семінаріях, реальному училищі, гімназії та дяківському училищі (півчій школі), а з відкриттям університету (1875 р.) ще працював на теологічному факультеті. Однак бракувало власного педагогічного досвіду, а ще не було методики навчання співу, ані підручників з музичної грамоти чи

сольфеджіо, ані збірників пісень для дитячого та шкільного репертуару. Тож молодий педагог наважився виправити ситуацію та змінити становище власними силами.

С. Воробкевич один з перших на Західній Україні взявся випускати пісенники для школярів, які склали репертуар для класних занять, шкільних ранків, вечорів, різних святкових виступів та стали єдиними на Буковині методичними посібниками для вчителів музичної грамоти і співів у школах, бо до них, як правило, додавалася невеличка музично-теоретична частина.

Уже на другому році вчителювання він видав свій перший підручник музики й співу під назвою «Загальна теорія музики» (німецькою мовою 1869 р.), яким користувалися в усіх школах краю і який перевидавався кілька разів (Никоненко, Юрійчук 2003, с. 22). Тоді ж з'являється його підручник «Музична гармонія» (румунською мовою) – метою видання стало «ознайомлення початківців із законами музики, що дотримуються певних незмінних правил, виконання яких дасть можливість будь-кому з бажаючих пізнати та осягнути природу й сутність музики» (Вишпінська, 2011, с. 102). Серед інших музично-теоретичних праць С. Воробкевича є німецькомовний посібник з музики «Короткий, загальний курс навчання музики для школи і дому», перше видання якого було здійснене у Чернівцях у 1871 році. Поява цього посібника була на часі, тому що відчувався брак навчально-методичної літератури для викладання предмету «Співи».

С. Воробкевич виявив новаторський підхід у своїх поглядах на народну освіту та практичну педагогічну діяльність. У 1870 р. він видав у Чернівцях «Збірник пісень для шкіл народних, нижчих класів гімназійних і реальних». Ця невеличка книжка стала на Буковині другим шкільним посібником після «Співаника для господарських діточок» Ю. Федьковича. Складалася з 20 пісень у двоголосному викладі (з нотами). Тексти для них склав Данило Млака, музику – С. Воробкевич або ж «напів народний», як було зазначено під деякими заголовками. Пісні розміщено в порядку підвищення складності від найпростіших (з діапазоном кварти та квінти) до трудніших (з хроматичними ходами і модуляційними відхиленнями). Тематика збірника пов'язана з побутом школярів: «Пісня школярів», «Веснянка», «Прогулка», патріотичні пісс-

ні «Мово рідна», «У горах Карпатах». Композитор у передньому слові до збірника пояснює роль предмету «Співи» в народній школі: «він є засобом для осягнення високої цілі – облагородження серця людського» (Білинська, 1982, с. 27). Музика, на переконання С. Воробкевича, є «необхідною частиною науки в школі», тому цей предмет «повинен бути плеканим у школі та приносити правдиву користь. Він є тим засобом, який пробуджує в серцях дітей благородні почуття і розуміння естетично-красного» (Вишпінська, 2011, с. 113). Проте це був підготовчий етап праці С. Воробкевича-педагога над створенням справжнього підручника.

Найбільшим досягненням у галузі навчально-методичної літератури для народної школи стало створення «Співаника для шкіл народних», який складався з трьох взаємопов'язаних частин. Уперше виданий у Відні (1889 р.) він перевидавався багато разів і понад 20 років використовувався в школах Західної України. У «Співанику» чітко виявилася педагогічна концепція С. Воробкевича, його бачення завдань народної освіти та виховання молоді. Як послідовний захисник права на навчання рідною мовою, він наголошував на важливості формування у школярів естетичних смаків, що мали ґрунтуватися на народній музиці та пісні.

Три частини «Співаника» складають 129 творів, серед яких третина – це народні пісні, а решта здебільшого скомпоновані самим композитором на власні тексти, а також на слова Т. Шевченка, Ю. Федьковича, І. Франка, М. Шашкевича та інших поетів. Перша частина вміщає 20 одноголосних пісень, 12 з них – композиції автора. Проста будова мелодики в обсязі інтервалів кварти-сексти та октави. Тематика – шкільне життя. Друга частина – складається з 40 пісень, 16 з них – оригінальні твори композитора, решта має підзаголовок «напів народний». Тексти – переважно самого композитора. Зміст також пристосований до життя та побуту школярів «Вставайте, діти», «Пісня школярів», «Співанка школярки». Серед інших є в збірці трудові пісні «Моя нива», «Пісня женців», рекрутські «Рекрут», «Жовнярська пісня», патріотичні «Милий край, родимий», «Рідна мова», ліричні «Гей, орле, орле», «Бездольний», пісня-веснянка «Ку-ку, ку-ку! Чути в ліску». Видання завершується додатком з музичної гра-

моти (про запис нот, їх вартість і ключі) (Білинська, 1982, с. 27-29). Третя частина – це вже як методичний посібник з теорії музики та співу. Вміщає теоретичний матеріал, важливі відомості щодо висоти та протяжності звуків, інтервалів, хроматичних знаків, таблиці мажорних та мінорних гам до 4-х знаків, акорди. А ще додається словничок італійських музичних термінів. Причому все ілюструється пісенними прикладами – 56 пісень на різну тематику, а також вправами з сольфеджіо. Закінчується збірник канонами для 2-х, 3-х та 4-х голосів.

С. Воробкевич постійно працював з різними хоровими колективами: із сільськими хорами, з дитячим, гімназійним, студентським та хором «Руської бесіди». Він активно сприяв організації хорових гуртків у містах і селах Буковини, де запроваджував багатоголосний спів. Можна стверджувати, що саме С. Воробкевич перший ввів багатоголосний спів на Буковині. «Сотки його композицій, патріотичних і ліричних пісень, квартетів, кантат і застольних співається повсюди на Русі, і немає вечорів музикальних, де б не виконували цих творів» – писала «Руська читанка» за 1886 рік, Львів. (Білинська, 1982, с. 18-19).

«Співаники» відіграли дуже важливу роль для популяризації української народної пісні в міському побуті галицької та буковинської інтелігенції. Вони були єдиними на той час посібниками для навчання співів у школах та були незамінними для початкових і середніх шкіл Галичини та Буковини. У цьому їх велике значення в розвитку музичної культури на західноукраїнських землях. У методичних розділах «Співаників для шкіл народних» С. Воробкевич робить стислий виклад основ теорії музики, що до нього ніхто ще не робив. Надзвичайною популярністю на західноукраїнських землях користувалася його пісня-вірш «Рідна мова», яка як вірш Данила Млаки вміщувалася майже в усіх букварах, читанках та підручниках для школярів і обов'язково заучувалась дітьми напам'ять: «Мово рідна, слово рідне, хто вас забуває, той у грудях не серденько, а лиш камінь має», а як пісня побутувала в різних аранжировках для чоловічого, мішаного, дитячого хорів. У двоголосному укладі С. Воробкевич постійно включав її до своїх співаників для школярів (Кушніренко, 1996, с. 127–128).

Створені ним підручники та посібники з музики поповнили репертуар навчального матеріалу з предмету «Співи» та забезпечили належний рівень викладання предмету. Значення «Співаників» було настільки вагомим, що цілий ряд його видань використовувався багатьма авторами при підготовці своїх посібників з музики, наприклад твори С. Воробкевича знаходимо в «Руському співанику» В. Матюка, «Співанику для дітей дошкільного та шкільного віку» М. Гайворонського, «Збірці патріотичних пісень» Д. Січинського, «Шкільному співанику» Ф. Колесси, у збірці «Ще не вмерла Україна» Д. Січинського і С. Людкевича та ін.

Підручники С. Воробкевича значною мірою прислужилися тому, що в школах Буковини зазвучали народні пісні та мелодії. На схилі літ він писав у автобіографії: «До якої народної школи не вступлю, всюди почую мої пісні. Се мені нагорода, що я діточі серця музикою ублагороднив; не даремно я та не без цілі жив на сім світі» (Никоненко, Юрійчук (2003), с. 24).

ЛІТЕРАТУРА

1. Білинська, М. (1982). Сидір Воробкевич. *Музична Україна*. 48 с.
2. Вишпінська, Я. М. (2011). *Музична освіта Буковини:* досвід, тенденції, перспективи: навч. посібник. ЧНУ. 264 с.
3. Воробкевич, С. (1966). *Хорові твори* (А. М. Кушніренко, Ред. та упоряд.). Муз. Україна. 144 с.
4. Никоненко, П. М., & Юрійчук, М. І. (2003). *Сидір Воробкевич. Життя і творчість*. Рута. 208 с.

УДК 398.8-13(=161.2):78.031.4

Остап Ціж,
здобувач 2 курсу третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти, спеціальність 025 Музичне мистецтво Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
науковий керівник:
Олег Смоляк,
доктор мистецтвознавства, професор кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (Тернопіль, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ДУМИ «ПРО КОЗАКА ГОЛОТУ» БАНДУРИСТОМ ДМИТРОМ ГУБ'ЯКОМ

В умовах сучасних культурних викликів інтерес українських музикознавців до інтерпретації героїчного епосу зростає. Це пов'язано з тим, що саме епічна традиція є важливою складовою національної ідентичності. Особливого значення набуває жанр думи, твори народно-професійного бандурного репертуару, в яких оспівується боротьба українського козацтва із завойовниками. Такі музичні твори сприяють вихованню патріотизму в молодого покоління, що й актуалізує тему даного дослідження.

Дмитро Губ'як – бандурист, який вражає багатогранністю творчого репертуару. Він інтерпретує як твори зарубіжних композиторів, так і сучасну авторську музику, створює власні імпровізації та аранжування. Його бандура звучить у творах барокового стилю, у джазових та рок-аранжуваннях, а також у народних композиціях, демонструючи гнучкість та відкритість виконавця до розмаїтих музичних стилів, до експериментів. Вагоме місце у концертному репертуарі Д. Губ'яка посідають твори епічного жанру. Серед них – «Дума про Олексія Поповича» (за Зіновієм Штокалком, нотна транскрипція Романа Антонюка); «Дума про втечу трьох братів з Азова» (нотна транскрипція Тараса Лазур-

кевича); «Дума про смерть козака-бандуриста» (за Федором Жарком); «Прометей» (за Євгеном Дигасом); «Дума про Байду» та «Билина про Іллю Мурлмця і Соловія Розбійника (головна тема за Зіновієм Штокалком) у власній транскрипції Д. Губ'яка.

Український героїчний епос XVI-XIX століть вивчали видатні українські етномузикознавці: Микола Лисенко (9), Філарет Колесса (8), Климент Квітка (7), Олександр Правдюк (11), Софія Грица (2), Анатолій Іваницький (6) та ін. Проблематику виконання окремих дум досліджували Віолетта Дутчак (4), Світлана Вишневська (1), Марія Євгеньєва (5), Тарас Лазуркевич (10). Однак інтерпретація дум у виконанні сучасних бандуристів досі не отримала достатнього наукового висвітлення.

Мета дослідження – проаналізувати особливості виконання думи «Про козака Голоту» бандуристом Дмитром Губ'яком на рівні її композиційної побудови та інтерпретаційних прийомів.

Дума «Про козака Голоту» належить до найвідоміших творів героїчного епосу українців. Вона входила до репертуару багатьох кобзарів і бандуристів: Гната Хоткевича, Зіновія Штокалка, Федора Жарка, Галини Менкуш, Тараса Лазуркевича.

Серед сучасних інтерпретаторів заслуговує особливої уваги виконання думи «Про козака Голоту» Д. Губ'яка, яке вирізняється самобутністю, драматизмом і глибоким театралізованим трактуванням (Губ'як, 2009). За основу цієї думи бандурист взяв мелодію, зафіксовану Гнатом Хоткевичем, яка була транскрибована Т. Лазуркевичем із запису З. Штокалка.

Дума розпочинається інструментальним вступом, що вводить слухача в історичну атмосферу епохи. Три арпеджовані акорди задають тональність мі-мажор і створюють емоційний настрій. Глісандо та квінтові ритмічні поєднання імітують тупотіння кінських копит, передаючи образ безмежного степу запорозького, коли козаки часто робили наскоки на татар (Губ'як, 2009).

Після вступу бандурист рецитує першу тираду з поступовим прискоренням і наростанням динаміки. Мелодика думи має силабічну структуру, чіткий ритм, тяжіння до оповідальної речитативності. Вона охоплює плагальне поєднання нижнього тетрахорду та верхнього пентахорду (*сі–до#–ре#–мі* та *мі–фа#–*

соль#–ля–сі). Виконавець застосовує регістрове та темброве розділення партій, що створює контраст між оповідачем та персонажами, перетворюючи епічну розповідь на динамічну драматичну картину.

Під час інтерпретації думи Д. Губ'як використовує поліритмічні елементи: ліва рука відтворює тріолі, права – тремоляндо, а голос рецитує текст думи. Таким чином відбувається тернарне нашарування звукових ефектів. Саме такими прийомами гри володіють особливо талановиті музиканти-імпровізатори.

У другій тираді використано низхідний та висхідний рух звукорядом, а третя характеризується низхідними та висхідними glissando-пасажами. Подвоєння мелодії в октаву на бандурі створює урочистість звучання, властиве панегіричному образу козака Голоти. Мелодія з'являється на початку четвертої тиради, на словах «Ой, гуля козак Голота, погуляє», згодом, виникає в кінці, у середині чотирнадцятої тиради, крім того, тут повторено й слова «Ой поле, поле килиїмське», якими починається дума. Рецитація наспіву перших трьох тирад побудована на нерівноскладово-часовому типі ритміки, що повністю притаманне для виконання героїчного епосу.

У другій половині четвертої тиради бандурист вводить стилізовану під Схід турецьку мелодику, імітуючи контраст між козаком та ворогом. Для цього він змінює тембр і регістр голосу, переходячи від нижнього (грудного) до верхнього (головного) резонаторів. У наступних чотирьох тирадах, діалоги між персонажами (козак – татарин, татарин – татарка) підкреслені змінами теситури, інтонаційними наголосами та навіть імітацією особливостей східного мовлення. Особливо майстерно передано гротескний образ татарина через фальцетну подачу та навмисно стилізовані східні інтонації.

Драматичні сцени бандурист рецитує в пришвидшеному темпі, використовуючи багаторазове повторення звуку на одній і тій самій висоті з переходом на говірку з неокресленою висотою звучання. Діалоги вражають емфатичною здатністю виконавця перевтілюватись у зображуваного персонажа.

Між сьомою та восьмою тирадами бандурист робить інструментальну перегру, побудовану на мелосі козацьких танців із близькосхідними забарвленням інструментальних награвань.

У дев'ятій – тринадцятій тирадах відбувається героїзація образу козака Голоти. Виконавець досягає кульмінаційної зони за допомогою наростання динаміки, темпового прискорення, чіткої артикуляції та інтенсифікації ролі інструментального супроводу мелодичною орнаментикою (тремоло, арпеджіато, глісандо, мелізми), вміло користуючись звуковою палітрою вокально-інструментального звучання.

Дмитро Губ'як завершує думу «Про козака Голоту» традиційним для дум «славословієм»: «А слава не вмре, не поляже!» (Губ'як, 2009).

Отже, композиція думи «Про козака Голоту», виконувана бандуристом Дмитром Губ'яком, має свої художньо-виконавські особливості. Бандурист дотримується традиційних форм інтерпретації думи, зберігає основні композиційні елементи твору, додаючи до них власне інтерпретаційне бачення: динамічно-агогічні барви, прийоми театралізації художніх образів, неповторні індивідуальні імпровізаційні перегри, що загалом творить музично-театралізоване дійство, спираючись на багатовікові традиції виконання українського епосу, сформовані усною народно-професійною традицією.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вишневська, С. В. (2006). Інтерпретація епосу в репертуарі Зіновія Штокалка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*, (1)(16), 99–104.
2. Грица, С. Й. (2015). *Мелос української народної епіки: монографія.* Видавничий дім Дмитра Бураго. 344 с.
3. Губ'як, Д. В. (2009). *На козацьких шляхах (бандура) [CD].* Студія звукозапису В. Іванишина; Студія ГроЛіс.
4. Дутчак, В. Г. (2021). Імпровізація на бандурі: від кобзарської традиції до виконавського методу у творчості Зіновія Штокалка. *Кобзарство: діалог модерної перформації та*

духовної традиції: матеріали міжнародної наукової конференції (с. 28–37). Редакційно-видавничий відділ Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

5. Євгеньєва, М. В. (2012). Характеристика музичного стилю Зіновія Штокалка (на прикладі творів епічного жанру). *Spheres of Culture: Maria Curie-Sklodovska Uniwersity in Lublin Faculty of Humanities Branch of Ukrainian Studies,* III, 392–401.
6. Іваницький, А. І. (2004). *Український музичний фолькло. Підручник для вищих учбових закладів.* Нова Книга. 320 с.
7. Квітка, К. (1924). *Професіональні співці і музиканти на Україні: Програма для досліду їх діяльності й побуту*. URL https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=188
8. Колесса, Ф. М. (1969). *Мелодії українських народних дум: монографія.* Наук. Думка. 590 с.
9. Лазуркевич, Т. М. (2006). Реставрація кобзарських дум і особливості їхньої нотації (на матеріалі репертуару Зіновія Штокалка). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*, (1)(16), 90–98.
10. Лисенко, М. В. (1978). *Характеристика музичних особливостей дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Мистецтво*. 96 с.
11. Правдюк, О. А. (1961). *Ладові основи української народної музики.* Вид.-во АН УРСР. 166 с.

УДК 008(477:569.4):784

Світлана Бендікова,
аспірантка Криворізького державного педагогічного університету,
викладачка Єрусалимської Академії музики і танцю
(Єрусалим, Ізраїль)

ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ДЗЕРКАЛО МЕНТАЛЬНОСТІ: УКРАЇНСЬКО-ІЗРАЇЛЬСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ

Сучасний етап соціального розвитку позначений активізацією глобалізаційних процесів, що, з одного боку, сприяють міжкультурній взаємодії, а з іншого – актуалізують потребу в збереженні національної самобутності. У цьому контексті особливої ваги набуває вивчення міжкультурного діалогу між народами, об'єднаними спільною історією та глибинними ментальними зв'язками. Яскравим прикладом такого діалогу є українсько-єврейський культурний простір, у межах якого протягом століть формувалися взаємовпливи, що охоплюють історичний, духовний, музичний і етнопсихологічний виміри (Magocsi, Petrovsky-Shtern, 2016).

Тривале співіснування обох народів сприяло формуванню спільного етнокультурного середовища, у якому відбувався інтенсивний обмін традиціями. Обидві спільноти об'єднує історичний досвід боротьби за незалежність, що яскраво проявляється у сфері вокального мистецтва. Воно постає не лише як художній феномен, а й як вираз ментальності – носій колективної пам'яті, який дозволяє простежити, як історичне минуле впливає на музичну тканину пісенної культури.

Сучасний вимір українсько-єврейських взаємин ґрунтовно розглянуто у дослідженні І. Хруслінської та П. Тими, які аналізують складні сторінки спільної історії, проблеми толерантності та культурного діалогу у XX–XXI ст. (Хруслінська, Тима, 2011). А. Гомельський наголошує на необхідності подолання стереотипного мислення у міжетнічних відносинах, акцентуючи на спі-

льних рисах двох народів – прагненні до збереження ідентичності, опору утискам і культурній стійкості (Гомельський, 2021).

Подальший аналіз передбачає звернення до поняття *ментальності*, оскільки саме воно допомагає зрозуміти, як спільне історичне минуле відображається в мистецькій творчості, зокрема у вокальній культурі. Категорія ментальності у науковому дискурсі розглядається в як багатовимірне утворення, що охоплює як свідомі сфери життя (ідеологія, релігія, філософія, наука), так і неусвідомлені архетипи та культурні коди. Зокрема, Ю. Візниця визначає ментальність як історично зумовлену соціокультурну систему (Візниця, 2010). В. Дем'яненко виокремлює ключові риси українського менталітету: внутрішню зосередженість, сентиментальність, любов до природи, прагнення до свободи та домінування емоційного над раціональним (Дем'яненко, 2001). А. Ковбасюк пов'язує природну музикальність з кордоцентризмом як ключовою ментальною рисою українців, що сприяє збереженню національної ідентичності через вокальне мистецтво (Ковбасюк, 2017). У свою чергу, Т. Каблова підкреслює, що в умовах глобалізації вокал перетворюється на символ ідентичності, здатний інтегрувати світові впливи з локальними традиціями, утворюючи «глокальний» феномен (Kablova, 2019).

Дослідження вокального мистецтва українців та євреїв засвідчує, що їхня тривала взаємодія протягом століть сформувала спільний культурно-музичний простір, де взаємодія народних традицій залишила глибокий слід у вокальній стилістиці та інтонаційній мові. Українські науковці підкреслюють вагомий внесок єврейської громади у розвиток музичного й культурного життя України (Мартинюк, 2009; Михальченко та ін., 2017; Риндюк та ін., 2018). Закордонні дослідники П. Магочі та Ю. Петровський-Штерн наголошують, що інтонаційна взаємодія клезмерської традиції та українського фольклору створила унікальний простір естетичного взаємозбагачення. Саме вокальне мистецтво постає важливим інструментом культурного діалогу, порозуміння й співтворчості навіть у найскладніші історичні періоди (Magocsi, Petrovsky-Shtern, 2016).

Спільна історія українців і євреїв сприяла формуванню музичного простору, де клезмерська традиція помітно вплинула на

українську культуру, а українські народні мотиви стали важливим джерелом для розвитку єврейського мелосу. Такий естетичний синтез проявився як у фольклорі, так і в академічному вокальному мистецтві, виступаючи засобом діалогу та взаєморозуміння. Зокрема, хасиди в Україні адаптували українські мелодії до релігійних співів, інтерпретуючи їх у фрігійському ладі, що надавало музиці східного колориту. Перехід з мажору в мінор досягався через зниження терції, що створювало характерне емоційне забарвлення. Яскравим прикладом є мелодії мандруючих бандуристів, які стали основою пісень рабина Нахмана з Брацлава та засвідчили інтеграцію українського мелосу в єврейську традицію. Через хасидизм ці мотиви потрапили до Ізраїлю, увійшовши до структури місцевої музичної ідентичності (Magocsi, Petrovsky-Shtern, 2016, с. 221-222).

Єврейська народна музика, зокрема клезмерська традиція Галичини й Буковини, істотно вплинула на розвиток українського музичного фольклору. Клезмери – весільні та святкові музиканти принесли емоційну експресію, виразну мелодику й унікальність звучання, що інтегрувались в українську традицію. У результаті з'явилися перехресні риси: єврейські мотиви в українських народних піснях та водночас українські тексти й інтонації в єврейському репертуарі. Зокрема, українські пісні «Ой, їдиш, куди їдеш», «Ой, ходить місяць понад селом» демонструють інтонаційні й тематичні впливи клезмерської традиції, тоді як єврейські твори «Tumbalalaika», «Mazltov, Mazltov», «Bei Mir Bistu Shein» нерідко виконуються в українських гармонізаціях або з ритмікою, наближеною до коломийки.

Подібне взаємопроникнення актуальне й сьогодні: музикознавці вбачають у мелодії ізраїльського гімну *Hatikvah* («Надія», муз. Ш. Коена, сл. Н. Імбера) перегук з українською піснею «Катерина кучерява» та мотивами з симфонічної поеми Б. Сметани *Vltava* (The State of Israel, 2023; Ukrainian Folk Music, 2020; Smetana, 2012). Відтак, багатовікова взаємодія культур засвідчує не втрату самобутності, а її посилення через діалог і взаємозбагачення.

Водночас у сучасному ізраїльському контексті вокальне мистецтво постає не лише як художня форма, а й як носій ко-

лективної пам'яті та ідентичності, зберігаючи свою унікальність завдяки поєднанню мистецького та соціально-ціннісного вимірів. На думку М. Регев і Е. Сероуссі, вокальна музика Ізраїлю виконує функцію трансляції національних цінностей і «емоційної пам'яті», зберігаючи історичний досвід через інтонацію та тексти (Regev, Seroussi, 2004).

Сучасна пісенна традиція Ерец-Ісраель постає національним каноном, що гуртує спільноту довкола ідентичності. Важливу роль у цьому процесі відіграє спільний спів (*шіра бе-цібур*), який зміцнює національну свідомість. Патріотичні пісні у дні національної пам'яті (Йом га-Шоа, Йом ха-Зікарон, Йом га-Ацмаут) поєднують біль утрат із надією, демонструючи характерну рису ізраїльської ментальності – здатність поєднувати журбу з вірою в краще та духовним самоутвердженням нації після двох тисячоліть діаспори.

Вокальне мистецтво українців та євреїв (зокрема ізраїльтян як спадкоємців єврейської діаспори) відображає спільні риси ментальності обох народів – емоційність, глибинну духовність, почуття гумору, оптимізм і здатність зберігати культурну ідентичність попри історичні випробування. Саме в пісенній традиції виявляється унікальне поєднання національних ментальних рис, що не лише зміцнює національну самосвідомість, а й створює підґрунтя для міжкультурного діалогу та взаєморозуміння.

ЛІТЕРАТУРА

1. Візниця, Ю. В. (2010). Національна ментальність та риси її українського виміру. *Український соціум*, (2)(33), 13–19.
2. Гомельський, А. (2021). *Єврейсько-українські відносини. XX сторіччя. Український пріоритет.*
3. Дем'яненко, В. (2001). *Український менталітет: природа та структура. Український центр духовної культури*.
4. Ковбасюк, А. М. (2017). *Український пісенний фольклор у професійному формуванні вокаліста (на прикладі Львівської вокальної школи другої половини XX – початку XXI століття)* (Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової.

5. Мартинюк, М. (2009). Національні особливості традиційної музики клезмерів. *Народознавчі зошити*, (5)(75), 133–139.
6. Михальченко, М. І., Подольський, А. Ю., Заремба, О. В., Козерод, О. В., Туров, І. В., Левітас, Ф. Л., Нахманович, В. Р., & Охотін, П. К. (2017). *Розвиток і взаємодія єврейських громад на європейському просторі:* Монографія. ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України.
7. Номі Шемер (Композитор), Матвійчук, А. (Перекладач). (б.д.). "*Золотий Єрусалим" [Відео]*. Співають С. Бендікова та А. Матвійчук. URL https://youtu.be/0893QUBbU?si=bip9omUiayIjgO
8. Риндюк, Н., Бакуліна, Н., & Уманська, А. (Упоряд.). (2018). *Сторінки єврейського мистецтва України. Дух і Літера.*
9. Хруслінська, І., & Тима, П. (Ред.). (2011). *Діалоги порозуміння: Українсько-єврейські взаємини. Дух і літера.*
10. Kablova, T. (2019). *Globalization culture processes in vocal art. Visnyk of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*, (1), 316–319.
11. Magocsi, P. R., & Petrovsky-Shtern, Y. (2016). *Jews and Ukrainians: A millennium of coexistence. University of Toronto Press.*
12. Regev, M., & Seroussi, E. (2004). P*opular music and national culture in Israel. University of California Press.*
13. Smetana, B. (Композитор). (2012, 12 січня). *Vltava (The Moldau) [Відео]*. YouTube. URL https://www.youtube.com/watch?v=l6kqu2mk-Kw
14. The State of Israel. (2023, 24 січня). Hatikvah – *Israel National Anthem [Відео]. YouTube.* URL https://www.youtube.com/watch?v=6b4SQGfb8RM
15. Ukrainian Folk Music. (2020, 22 липня). Kucheryava Kateryna – *Ukrainian folk song [Відео]*. YouTube. URL https://www.youtube.com/watch?v=b01uXtmZdu8

УДК 371.3:781.24

Світлана Грушевська,
викладачка-методистка,
викладачка музично-теоретичних дисциплін
КБУ «Музична школа №4 м. Чернівців»
(Чернівці, Україна)

МУЗИЧНИЙ ДИКТАНТ У СИСТЕМІ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ: ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЙНІ ФОРМИ

Музичний диктант є підсумком знань і навиків, який визначає рівень музично-слухового розвитку учня. При написанні музичного диктанту є безумовно важливими розвиток і музичної пам'яті, і внутрішнього слуху, але потрібне також і розуміння структури диктанту: його форми, будови. Тому в процесі запису диктанту, задіяні різні сторони слуху та різні властивості психологічної діяльності:

- мислення, яке забезпечує усвідомлення почутого;
- пам'ять, яка надає можливість пригадати, уточнити почуте;
- внутрішній слух, здатність подумки почути і уявити собі звуки, ритм та інші елементи.

Крім того, диктант передбачає наявність теоретичних знань, які допомагають грамотно записати потрібну мелодію.

Пригадаємо всім відомі підготовчі форми роботи, які допомагають удосконалити навички написання музичного диктанту на уроках музичної грамоти та сольфеджіо.

1. *Переписування нотного тексту.*

Щоб виховати правильний процес записування нот, слід частіше в початкових класах, і не тільки, давати дітям вправи на переписування нотного тексту, як би це банально не звучало. Таким чином, діти краще засвоюють і знаходження нот на нотоносці, дотримуються всіх правил групування, виробляють нотний почерк.

При ускладненні даного завдання можна запропонувати дітям переписати тільки одну партію з двоголосного хору, одну мелодію з фортепіанної п'єси чи партію свого інструмента в ансамблі. При цьому пам'ятаючи, що переписувати слід тільки те, що є зрозумілим, знайомим на слух і ясно уявляється внутрішнім слухом в процесі письма.

2. *Підбір на фортепіано знайомої мелодії, а потім самостійний запис її на нотному стані.*

3. *Письмове транспонування знайомих (попередньо записаних) мелодій.*

4. *Графічна фіксація лінії мелодії* – фіксація звуків горизонтальними рисками або крапочками. Її можна записувати над нотним станом, або окремо на чистому аркуші.

5. *Усні диктанти.* Після того, як мелодія вивчена по слуху (з текстом чи на склади) та чисто виконується групою, весь клас під керівництвом педагога визначає назви нот. Підсумком роботи є сольфеджування мелодії з тактуванням.

6. *Ритмічний диктант* – запис ритму на прослухану мелодію; ритмічне оформлення записаних на дошці нот, які складають знайому мелодію тощо.

7. *Фіксація різних тривалостей знайомої мелодії.* Наприклад: під кожною нотою проставляються вертикальні рисочки (довга нота – довга рисочка, коротка нота – коротка рисочка). Така форма роботи застосовується на перших етапах написання музичного диктанту.

8. *Диктанти – варіації.* На дошці повністю записується нескладна мелодія і сольфеджується всім класом (можна просольфеджувати і усно), потім педагог грає мелодію, змінюючи ритм і деякі інтонації, а учні повинні записати мелодію зі змінами уже самостійно.

9. *Диктант з «помилками».* Після того, як учні просольфеджували усно мелодію, педагог записує її на дошці, навмисне роблячи помилки в ритмі, та в окремих звуках. Учням пропонується знайти та виправити помилки без програвань на інструменті. Така вправа є корисною на всіх етапах навчання та привчає до самоконтролю.

10. *Диктант з пам'яті.* Запис попередньо вивченого напам'ять музичного номера або невеликого музичного уривка (8 тактів) тощо.

11. *Диктант-пазли.*

12. *Диктант з підказками.* У випадку підказок слід продумувати кожен момент диктанту окремо та подавати його чи з готовим ритмом над деякими тактами або тільки з першою нотою чи половиною нот у такті. Важкі з них можна і прописати, а легкі залишити для самостійного опрацювання учнями.

Пригадаємо також і різні форми диктантів, які використовуються на уроках музичної грамоти та сольфеджіо.

1. *Диктант показовий з попереднім усним аналізом.* Мета і завдання цієї форми роботи – показати учням процес запису. Диктант проводиться самим педагогом чи може бути доручений комусь із учнів. Запис ведеться на дошці, одночасно пояснюється весь шлях усвідомлення почутого та аналізується розмір, структура, деякі інтонаційні моменти, ритмічні фігури. Важкі моменти обов'язково наспівуються з пам'яті, не програються окремо. Така форма роботи зручна і корисна при засвоєнні нових труднощів, перед складним диктантом та при знайомстві педагога з новою групою учнів, так як дає можливість встановити загальну для всіх методику процесу запису.

2. *Диктант ескізний, по частинах.* Педагог пропонує записувати диктант не такт за тактом поступово, а частинами. Наприклад: тільки друге речення чи мотив секвенції та її наступне проведення, каденції першого і другого речення тощо.

Такий вид диктанту потрібно застосовувати на будь-якому етапі навчання, поки учні не звикнуть користуватися ескізним записом самостійно.

3. *Диктант із налаштуванням у довільній тональності.* Іноді слід давати учням диктанти без визначення тональності. Налаштування при цьому грається чи співається без назви нот. Така форма диктантів корисна для роботи над «самодиктантом», тобто запису знайомої мелодії з пам'яті. Цікаво те, що учні самі знаходять близьку по слуху їм тональність, в ній налаштовуються і записують почуту мелодію.

4. *Диктанти для розвитку пам'яті.* Хоча вся робота над диктантом заснована на внутрішньому слуху і націлена на розвиток музичної пам'яті, все ж таки корисним стане застосовування і спеціальних форм, а саме:

а) приклад грається два-три рази, а учень записує те, що встиг запам'ятати;

б) приклад грається три-чотири рази, перевіряється його запам'ятовування (спів на будь-який склад), а потім учні приступають до запису.

Можна і змінити завдання: не записувати, а зіграти приклад на фортепіано.

Дуже важливо послідовно збільшувати об'єм пам'яті, вміло підбирати приклади. Тому починати краще всього з коротких поспівок, які складатимуться з одного мотиву, а потім ускладнювати їх, включаючи повторність, варіювання, більш складні структури, довівши мелодію до періоду.

5. *«Самодиктант» чи запис знайомої мелодії».*Записувати можна знайомі мелодії, а також теми чи уривки тих творів, які були пройдені учнями в класі з фаху, в курсі музичної літератури. Можна записувати мелодії, створені самостійно, дописувати друге речення до першого тощо.

Перед тим, як задавати «самодиктант» на домашнє завдання, необхідно декілька разів провести таку форму диктанту в класі на уроці.

Чергуючи в процесі роботи різні форми диктантів, педагог забезпечує засвоєння учнями правильної методики роботи.

Одноголосні диктанти формують уміння уважно слухати та точно відтворювати мелодію, тоді як двоголосні відкривають перспективу оволодіння гармонічним слухом і багатоголосним мисленням.

Робота над двоголосними диктантами, подібно до співу в ансамблі чи хорі, є першим кроком у формуванні гармонічного слуху. Учні навчаються одночасно сприймати кілька звуків, усвідомлювати їх поєднання та відчувати гармонічну цілісність. Це сприяє розвитку здатності мислити поліфонічно, створювати гармонічний супровід, а згодом – опановувати основи аранжування.

Формування гармонічного слуху відбувається комплексно: на уроках музичної грамоти, сольфеджіо, у хоровому співі, грі в ансамблі та оркестрі. Практика доводить, що розпочинати цю роботу необхідно з раннього віку, оскільки саме в цей період найбільш активно формуються слухові уявлення.

На початковому етапі важливо привчати учнів записувати обидва голоси одночасно, формуючи вміння охоплювати гармонічну вертикаль. Попереднє вивчення простих, характерних інтервалів та тритонів, визначення їх на слух допоможе правильно налаштувати музичний слух у потрібному напрямку.

Двоголосні диктанти можуть мати гармонічний, гомофонний або поліфонічний характер. Їх доцільно чергувати, уникаючи надмірної концентрації на якомусь одному виді. У процесі роботи над гармонічним чи гомофонним музичним диктантом, особливу увагу слід приділяти інтервальному складу вертикалі, функціональному значенню гармоній, а вмінню виділяти й аналізувати кожен голос окремо знадобиться у написанні поліфонічного диктанту.

Отже, ефективне формування музичного слуху можливе лише за умови комплексного використання як одноголосних, так і двоголосних диктантів. Одноголосні приклади забезпечують розвиток мелодичного слуху, формують точність інтонаційного сприйняття, музичну пам’ять та здатність до відтворення мелодії. Двоголосні диктанти, у свою чергу, спрямовані на формування гармонічного слуху, оволодіння відчуттям вертикалі та багатоголосої фактури, розвиток ансамблевих навичок. У поєднанні ці два види диктантів забезпечують цілісність музичного виховання, сприяють становленню гармонічного музичного мислення й формують у дітей чутливість до художньої виразності музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аерова, Ф. І. (1974). *Практичні поради з методики викладання сольфеджіо* (с. 47–56). Музична Україна.
2. Грушевська, С. І. (2023). *Основні передумови написання одноголосного музичного диктанту*: навчально-методичний посібник (с. 43–47). Місто.

УДК 378.147:78:316.75(477.85)

Святослава Рудан,
аспірантка Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України (Чернівці, Україна)

ТЕНДЕНЦІЯ УТВЕРДЖЕННЯ НАЦІЄТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА БУКОВИНІ

Тенденція утвердження націєтворчого потенціалу музичного мистецтва у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва на Буковині реалізується насамперед у просвітницькій місії, які виконують викладачі Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, Чернівецького обласного фахового коледжу імені С. Воробкевича. Просвітницька місія полягає саме у тому, щоб популяризувати надбання музичної культури регіону й України загалом з опертям на традиції та інновації в музичній освіті, мистецтві, розвивати музичні традиції світової культури. З цією метою керівники творчих колективів добирають унікальний репертуар, шукають можливості для представлення композицій на фестивалях тощо. Так, хор «Резонанс» Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, брав участь у V-му Міжнародному конгресі Україністів (2002), у святкуваннях ювілеїв університету, в тематичних концертах міського, обласного та всеукраїнського масштабу, на творчих звітах майстрів мистецтв і художніх колективів Чернівецької області, у міжнародному концертному проєкті композитора зі світовим ім'ям Гамми Скупинського (Бойчук, 2016), у проведенні щорічних концертів хорової музики «Буковинська весна», започаткованих секцією хорового диригування у 2016 р.; у першому виконанні «Кантати» Є. Мандичевського у супроводі Академічного симфонічного оркестру Чернівецької філармонії під керівництвом Заслуженого діяча мистецтв України Йосипа Созанського. Репертуар

хору складають твори вітчизняної, зарубіжної класики, зразки духовної музики українських композиторів (Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Вербицького, С. Воробкевича), композиторів-класиків (М. Лисенка, С. Людкевича, М. Леонтовича, К. Стеценка, Д. Січинського, Ф. Колесси, М. Колесси), сучасних українських композиторів (М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко, А. Кушніренка, Г. Скупинського, І. Алексійчук) (Кафедра музики..., 2025).

Варто закцентувати увагу саме на проєкті «Гамма Скупинський» (Chernivtsi – Los Angeles) (Бойчук, 2016), до реалізації якого долучилися здобувачі фаху вчителя музики університету та викладачі університету. «Чернівчани та гості міста в рамках проєкту мали можливість побувати на зустрічі з відомим композитором у Меморіальному музеї Володимира Івасюка, відвідати майстер-клас у Чернівецькому обласному коледжі мистецтв імені Сидора Воробкевича та авторський концерт у Чернівецькій обласній філармонії. Феєрично завершився проект концертом фортепіанної, вокально-хорової та естрадної музики в Палаці «Академічний», за участі викладачів і студентів кафедри музики ЧНУ імені Юрія Федьковича» (Бойчук, 2016; Бойчук, Герегова, 2018). Схарактеризований досвід реалізації цікавого проєкту підтверджує активну діяльнісну позицію викладачів закладів освіти, вмотивованість на виховання покоління музикантів-педагогів, аксіологічно спрямованих на збереження і ретрансляцію в освітній практиці музично-педагогічного досвіду.

Важливою подією, що свідчить про спрямованість утвердження націєтворчого потенціалу музичного мистецтва, зокрема і у неформальному навчанні, у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва, є ініціатива викладачів університету у проведенні регіонального хорового фестивалю «Буковинська весна» у рамках Міжнародного культурно-мистецького проєкту «Схід+Захід=Мир» (голова – професорка Тамара Марусик). Мистецький захід «Буковинська весна» започаткований у 2016 р. викладачами секції диригування і хорового співу кафедри музики факультету педагогіки, психології та соціальної роботи університету з метою збереження, розвитку й популяризації хорового мистецтва на Буковині. Зокрема у 2024 р. фестиваль

відбувався під патронатом ЮНЕСКО; у хоровому фестивалі взяли участь 16 хорових колективів**,** серед яких – студентські хори кафедри музики: мішаний хор «Резонанс» (художній керівник і диригент – Ольга Чурікова-Кушнір, хормейстер – Зоя Софроній, провідний концертмейстер – Олександра Кирстюк); дівочий хор «Anima» (художній керівник – Алла Зубчук, концертмейстер – Альона Бондар), гурт «LIFEPARK» у складі Івана Гатрича, Ярослава Щербана, Дмитра Фельдмана, Сергія Істратій); зведений хор ЧНУ імені Юрія Федьковича (керівник і диригент – Зоя Софроній, хормейстери – Ольга Чурікова-Кушнір, Алла Зубчук, інструментальна група у складі студентів і випускників кафедри музики – Валерія Ністора, Василя Черкеза, Дмитра Івасюка, Емми-Габрієли Кожокар, Сергія Чернеги). Дитячі хорові колективи музичних шкіл міста Чернівців та Чернівецької області (VI Регіональний хоровий фестиваль «Буковинська весна»…, 2024).

З метою утвердження націєтворчого потенціалу музичного мистецтва у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва, залучення учнівської і студентської молоді до опанування надбань музичної культури у межах проєкту «СХІД+ЗАХІД=МИР» щорічно проводиться Міжнародний вокально-хоровий конкурс-фестиваль «Хай пісня скликає друзів» пам’яті першого космонавта України, Героя України, почесного доктора Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича Леоніда Каденюка, який щороку долучався до організації цього заходу на базі Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Конкурс-фестиваль був започаткований у 2007 р., а нині естафету його проведення перебрав на себе Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича (Боднарук, І., 2018). Відзначимо, що фестиваль проводиться за підтримки ЮНЕСКО – Національної комісії у справах ЮНЕСКО МЗС України та за участі зарубіжних музикантів, педагогів з Австрії, Румунії, Хорватії тощо. Учасники фестивалю, переважно викладачі і здобувачі мистецького фаху, мають можливість продемонструвати свою майстерність у номінаціях інструментального виконавства (інструмент-дебют, фортепіано, струнні інструменти; духовні та ударні інструменти; народні інструменти; інструментальний

ансамбль; оркестр; аматорський художній колектив; віртуальний оркестр; ансамбль); вокально-хорового жанру (вокал-дебют, академічний сольний спів; естрадний сольний спів; народний сольний спів; вокальний ансамбль; вокально-інструментальний ансамбль; хоровий колектив; віртуальний хор) (Урочисте відкриття XII Міжнародного багатожанрового конкурсу фестивалю…, 2024).

Означені ініціативи спрямовані на утвердження цінностей, досвіду, мистецьких практик популяризації музичної культури України і регіонів, залучення студентської і учнівської молоді до традиційного музичного мистецтва та світової пісенної, вокальної культури, що свідчить про важливість проведення відповідних заходів як форми неформальної освіти, просвітництва для професійного становлення майбутніх учителів музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойчук, І. (2016). *Міжнародний проєкт «Гамма Скупинський» (Chernivtsi – Los Angeles).* Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. URL https://music.chnu.edu.ua/diialnist/kulturno-mystetski-proekty/mizhnarodnyi-proekt-hamma-skupynskyi-chernivtsi-los-angeles/
2. Бойчук, І., & Герегова, С. (2018). Українські джерела творчості голлівудського композитора Гамми Скупинського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (4), 240–247. URL https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/view/153061
3. Вишпінська, Я. (2021). Музично-краєзнавчий компонент як складова підготовки майбутніх фахівців музично-освітнього і мистецького спрямування. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки, (199), 87–92. URL https://pednauk.cusu.edu.ua/index.php/pednauk/article/download/979/909/
4. Кушніренко, А., Залуцький, О., & Вишпінська, Я. (2011). *Історія музичної культури й освіти Буковини:* навчальний посібник. Чернівецький національний університет. 376 с.
5. Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. (2024). *Урочисте відкриття XII Міжнародного багатожанрового конкурсу фестивалю «Хай пісня скликає*

друзів». URL https://www.chnu.edu.ua/novyny/aktualni-novyny/urochyste-vidkryttia-xii-mizhnarodnoho-bahatozhanrovoho-konkursu-festyvaliu-khai-pisnia-sklykaie-druziv/

6. Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. (2024). *VI Регіональний хоровий фестиваль «Буковинська весна».* URL https://www.chnu.edu.ua/novyny/aktualni-novyny/vidbuvsia-vi-rehionalnyi-khorovyi-festyval-bukovynska-vesna/

УДК 378.091.33-027.22:7.01

Тетяна Бодрова,
кандидатка педагогічних наук, професорка
кафедри хорового диригування та теорії
і методики музичної освіти
Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова
(Київ, Україна)

ПРАКТИКО-ОРІЄНТОВАНИЙ ПІДХІД У ФАХОВОМУ НАВЧАННІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ: МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ

Перебіг першої чверті ХХІ століття демонструє глибинну за масштабами та технічними засобами трансформацію світових культурно-освітніх процесів. Науковці відмічають, що прискорений розвиток соціальних структур, цифрова дематеріалізація багатьох аспектів предметно-чуттєвої сфери ведуть до суттєвої проблематизації людського буття, пов'язаного з вразливістю та ненадійністю його віртуального сприйняття (В. Андрущенко, І. Зязюн, С. Кримський, Г. Хоружий).

Мистецька освіта у вищій школі – одна з сфер, в якій здійснюється підготовка фахівців, озброєних знаннями, теорією і практикою вирішення складних завдань творчого типу з проблем художнього розвитку молодого покоління. У такому середовищі все активніше проявляють себе освітні тенденції, пов'язані з продуктивним функціонуванням університетської освіти, а саме: включення кожного студента і викладача у світовий медіаінформаційний простір, системна інтеграція освітньо-професійних програм профільної підготовки, налагодження партнерських взаємин учасників мистецько-педагогічного процесу, можливість під час фахового навчання набути досвід практичного втілення набутих знань (Пальшкова, 2008; Терентьєва, 2015).

У царині сучасної мистецько-педагогічної освіти теоретичні та технологічні основи вищезазначених динамічних факторів-тенденцій у підготовці майбутніх фахівців закладають фундаментальні праці А. Козир, О. Михайличенка, О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Ростовського, В. Черкасова, О. Щолокової та інших.

З позицій зазначених науковців практична підготовка здобувачів вищої освіти до професійної діяльності – найважливіший фактор і умова мистецько-освітніх перетворень та продуктивного руху до вирішення амбітних завдань української національної школи. Феномен вищезазначеної підготовки у мистецькій сфері розглядається вченими як «система неперервного освітнього розвитку у взаємозв'язку теоретичного і практичного, загальнопедагогічного і мистецького елементів, що мають взаємообумовлений характер» (Бодрова, 2017, с. 30).

Науково доведено, що саме практичний вектор фахової мистецької освіти є найбільш інтегрованим мобільним утворенням, адже відповідає за здатність майбутніх педагогів успішно виконувати свою професійну діяльність протягом життя.

Розглядаючи практичну підготовку фахівців мистецького профілю в річищі педагогічної творчості й самовираження, варто закцентувати увагу на гармонізації взаємодії таких суто продуктивних чинників як ефективність, доцільність, оптимальність педагогічних дій з специфічними якостями мистецької діяльності – художньою креативністю та виконавською свободою (наприклад, у сфері музики та хореографії).

Зважаючи на вищезазначені чинники, слід закцентувати увагу на загостренні проблеми підготовки майбутніх педагогів у відповідності до потреб реального життя. Тому вкрай важливим стає застосування практико-орієнтованого підходу як методологічної основи фахового навчання для вироблення у студентів здатності до прийняття самостійних адекватних рішень, постановки художньо-творчих завдань та їх продуктивного виконання під час роботи з учнями у закладах загальної та початкової мистецької освіти.

Практико-орієнтований підхід дозволяє моделювати предметний зміст та забезпечує умови трансформації навчальної

діяльності студентів у їх професійну спроможність як майбутніх фахівців. У свою чергу, власна чуттєво-практична взаємодія зі світом за своєю суттю стає соціально значущою творчістю, в якій самореалізація є мірилом мистецько-культурного розвитку кожного (Т. Котарбінський, О. Кюстер, Д. Нойман, Ю. Олькерс, В. Рибалка).

Сутність практико-орієнтованого підходу полягає у його спрямованості на здійснення навчального процесу в контексті майбутньої професійної діяльності студентів за допомогою відтворення у формах і методах роботи реальних психолого-педагогічних ситуацій, вирішення конкретних професійних завдань (Н. Ничкало, Л. Лук'янова, Г. Філіпчук, 2023). Адже науковцями доведено, що тільки оволодіваючи набором практичних дій, представлених у культурі, людина набуває своєї соціальної визначеності, соціального статусу (Терентьєва, 2015).

У контексті даного підходу за час навчання здійснюється удосконалення професійних якостей майбутніх фахівців мистецького профілю, проходять практичну перевірку теоретичні знання, мистецько-освітні уміння та навички студентів, набуває розвитку творча ініціатива, ерудиція та здатність до креативних дій. Сучасний педагог повинен самостійно визначати цілі своєї діяльності, добираючи адекватні й оптимальні форми і засоби роботи. Вирішити ці завдання можливо тільки за умови успішної практичної реалізації підготовки майбутнього педагога, а саме переведення її основних компонентів в операціональну площину на основі нестандартного (дивергентного) педагогічного мислення (А. Алексюк, В. Бондар, С. Гончаренко, І. Зязюн, І. Підласий).

Впровадження практико-орієнтованого підходу має особливості, пов'язані з урахуванням гармонічної взаємодії його зовнішніх та внутрішніх чинників. Якщо *зовнішній* чинник пов'язаний із забезпеченням комплексу загальнопедагогічних, дослідницьких та методичних елементів фахового навчання, то чинник *внутрішній* відповідає за сформованість у кожного студента власного особистісного ресурсу, під яким розуміємо інтелектуально-творчі можливості особистості для реалізації поставлених завдань.

Саме тому ми розглядаємо даний підхід як підґрунтя для переорієнтації теоретичних знань та умінь майбутніх фахівців на кінцевий продукт їх майбутньої професійної діяльності учнів з розвиненою культурою художньої діяльності, сформованими мистецькими компетентностями.

У працях науковців з проблем впровадження практико-орієнтованого підходу у процесі фахової підготовки майбутніх учителів висловлюється думка про його вагомість для самовизначення особистості у виборі професії та пов'язаних з цим професійної кар'єри та усього життєвого шляху. Вважається, що практична діяльність – це впорядкована сукупність реальних знань, умінь і дій, необхідних людині для виконання конкретних соціальних ролей, що полягають у набутті через практичні дії молодим фахівцем соціального статусу та власної соціальної визначеності (Пальшкова, 2008).

Таким чином, даний підхід у підготовці майбутніх педагогів мистецького профілю дозволяє більш чітко зреалізувати інноваційні методики мистецької освіти, більш конкретно обґрунтувати вибір засобів, що перетворюють навчання в один з інструментів творчого розвитку особистості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодрова, Т. О. (2017). Методична підготовка майбутніх учителів музики в контексті універсальних принципів загальної та мистецької освіти. *Innovative processes in education: Collective monograph* (с. 26–40). AMEET.
2. Ничкало, Н., Лук'янова, Л., Філіпчук, Г., Комаровська, О. та ін. (2023). *Розвиток сучасної мистецько-педагогічної освіти: національний та європейський контекст*: монографія.
3. Пальшкова, І. О. (2008). *Практико-орієнтований підхід у формуванні професійно-педагогічної культури майбутніх вчителів початкових класів: теоретико-методологічний аспект:* Монографія.
4. Терентьєва, Н. О. (2015). *Розвиток університетської освіти в Україні: історія, сучасність тенденції: монографія*. Інтерсервіс.

УДК 378.091.33-027.22:7.01

Тетяна Борисова,
кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри музичного мистецтва
Кам'янець-Подільського національного університету
імені Івана Огієнка
(Кам'янець-Подільський, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ГЕДОНІСТИЧНОЇ ФУНКЦІЇ МИСТЕЦТВА НА УРОКАХ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ «МИСТЕЦТВО»

Сучасне громадянське суспільство сьогодні перебуває у стані постійної психологічної напруги, зумовленої війною та низкою інших об'єктивних факторів, які породжують хвилювання за долю країни, викликають відчуття невпевненості та тривоги щодо власного майбутнього. Особливо актуально це для зростаючого покоління, яке, з огляду на вікові характеристики, найбільше потребує психологічної розрядки, підтримки, позитивної емоційної атмосфери, без чого неможливим є їх вільний й гармонійний духовний розвиток.

Ефективним засобом вирішення цієї важливої проблеми є якомога ширше залучення дітей та молоді до різних видів мистецької діяльності, адже саме мистецтво в силу свого потужного гедоністичного потенціалу здатне занурювати людину в царину прекрасного, у світ фантазії й вимислу, дарувати насолоду від споглядання шедеврів образотворчого мистецтва або слухання геніальної музики, викликати відчуття радості від усвідомлення причетності до чогось «високого», неймовірного, створеного талановитими митцями, задоволення й піднесений настрій, що нівелює негативні зовнішні впливи й забезпечує психологічний комфорт для подальшого особистісного зростання.

Відома просвітителька С. Русова у свій час висловлювала відповідні міркування стосовно музичного виховання: «Взагалі музика, розуміння музичних творів дає дітям так багато насолоди і приємності, так освітлює життя, що виховання мусить уживати

усіх засобів, щоб дати розвинутись музичним нахилам дітей» (Русова, 1997, с. 76).

Надзвичайно широкими ресурсами щодо розв'язання такого типу педагогічних задач володіють інтегровані уроки мистецтва, які в органічний і природний спосіб уможливлюють залучення учнів до сприйняття мистецтва та творчості в різних його видах.

Так, на відміну від інших шкільних уроків у закладах загальної середньої освіти, уроки мистецтва виступають унікальною платформою для пізнання учнями кращих шедеврів світової художньої культури, лабораторією для набуття творчих умінь і навичок у різних видах мистецтва (музичного, образотворчого, театрального, хореографічного, екранного тощо), майданчиком для мистецької комунікації й реалізації власних творчих ідей, намірів і прагнень.

Відповідно, за умов врахування гедоністичної функції мистецтва у проєкції різних видів мистецької діяльності, а також за умов спеціального підходу до змістовного та технологічного забезпечення таких уроків, вони цілком об'єктивно можуть не лише сприяти набуттю здобувачами загальної середньої освіти необхідних знань умінь та навичок, формуванню необхідного спектру компетентностей, але й забезпечити їм духовний відпочинок у світі прекрасного, емоційну розрядку, насолоду й задоволення, що дозволяє їх розглядати як ефективний ресурс для вирішення вищезазначених суспільних потреб.

Варто зазначити, що не всі вчителі мистецтва достатньо усвідомлюють значущість гедоністичної функції мистецтва, що відображається зокрема в особливостях структурування змісту, доборі форм та методів роботи. Так, на практиці є очевидним перенасичення уроків інформаційними матеріалами щодо життя та творчості відомих митців, різними видами практичної роботи, аналізуваннями-інтерпретаціями творів мистецтва тощо. Процеси сприйняття мистецтва майже повсякчас супроводжуються чітко визначеними певними конкретними завданнями, які учням потрібно вирішувати, застосовуючи інтелектуальні ресурси, докладаючи відповідних зусиль. Однак, при цьому залишається обмаль часу на невимушене й вільне від усіляких примусів спілкування із тим або іншим мистецьким шедевром, внутрішню

й нічим не обмежену комунікацію із автором твору, самостійне осмислення художнього образу, переживання індивідуальних емоцій і відчуттів. Натомість, специфіка мистецьких занять потребує віднайдення особливих, спеціально створених моментів для отримання насолоди й задоволення від слухання музики, споглядання картини відомого художника, перегляду фрагменту вистави, кінофільму, уривку із балетного спектаклю тощо.

Слід зазначити, що витоки гедоністичного підходу у педагогіці мистецтва криються ще у філософській думці часів античності. Так, зокрема, відомий давньогрецький філософ Платон стверджував, що мистецтво дароване людству богами у якості своєрідного перепочинку від «трудів», а привнесене мистецтвом «почуття ритму й гармонії є сполученим із насолодою» (Сморж, 2009).

Насправді, бажання людини переглянути новий кінофільм, відвідати філармонічний концерт, виставу, постановку мюзиклу тощо в жодному разі не зумовлені прагненням отримати нову інформацію (художньо-пізнавальна функція мистецтва), виховати (виховна функція), поспілкуватись (комунікативна функція) і таке інше. Передусім, нею рухає прагнення насолодитись мистецтвом і отримати задоволення, відволіктись від реалій повсякденності і відпочити душею.

Особливо важливо усвідомлювати це у роботі з сучасними дітьми та молоддю, адже, як зазначають науковці: «Розваги і насолоди – необхідний компонент життєдіяльності людини і відновлювального процесу, оновлення її почуттів і думок, процесу, який сприяє швидкому переключенню психоемоційних механізмів. Це особливо необхідно людям із нестійкою і неусталеною психікою, зокрема, дітям і підліткам» (Сморж, 2009).

Зазвичай, вчителі мистецтва у закладах загальної середньої освіти, усвідомлюючи свою важливу місію щодо виховання морально-етичних цінностей своїх учнів засобами мистецтва, дещо оминають а подекуди й зовсім не враховують його гедоністичних ресурсів. Це відображається у відповідному доборі творів для сприйняття, художнього матеріалу для інтерпретації творів мистецтва, доборі спеціальних форм і методів роботи.

У жодному разі не заперечуючи прагматичні підходи до змістовного й методичного забезпечення уроків мистецтва, враховуючи багатофункціональність творів мистецтва і його широкі можливості у формуванні гармонійно розвиненої особистості, все ж потрібно організовувати педагогічну діяльність так, аби не перетворювати уроки мистецтва на «муштру», чітко підпорядковану регламентованим навчальним завданням. Навпаки, на основі глибокого розуміння гедоністичної природи мистецтва, урок мистецтва слід розглядати також як унікальне й особливе середовище для безкорисливого й вільного спілкування з мистецтвом, для розваги, насолоди від споглядання й творення краси. Саме через гедонізм, через природне прагнення до насолоди можна прийти до комплексної реалізації усіх, надзвичайно важливих навчальних, виховних та розвиваючих завдань, поставлених перед педагогом мистецтва.

Науковці з цього приводу зазначають: «Адже, коли око не насичується час від часу кольорами і світлом, а – вухо приємними звуками і мелодіями, життя стає сірим і безбарвним, і даремно тоді очікувати творчого підйому духу і плідної діяльності: творчість передбачає сполучення безкорисливого споглядання, сприймання й активної доцільності дії» (Сморж, 2009).

Для повноцінної реалізації гедоністичної функції мистецтва важливо дотримуватись наступних умов: під час добору художнього матеріалу для інтегрованих уроків мистецтва варто орієнтуватись не лише на його дидактичну доцільність, а й на вікові інтереси, запити та інтереси учнів певної вікової категорії, пропонувати альтернативні варіанти музичних зразків згідно із учнівськими уподобаннями; акцентувати увагу учнів на красі мистецьких шедеврів, милозвучності мелодій, гармонійності й пропорційності форм, гармонії кольорів тощо; створювати умови для вільного вияву власних емоцій, вражень та відчуттів під час колективного обговорення мистецьких зразків; надавати учням свободу дій і психологічну підтримку під час творчої діяльності (вокальних та інструментальних імпровізацій, інсценізацій, театралізацій, образотворчої діяльності); повсякчас створювати атмосферу невимушеності й радості, підтримувати творчу ініціативу, високо оцінювати найменші успіхи учнів у процесі ро-

боти; за допомогою вербальних та невербальних засобів сприяти утворенню в них відчуття естетичного задоволення й насолоди від спілкування з мистецтвом.

Саме належна оцінка вчителем гедоністичних можливостей мистецтва, відповідна побудова змістовної та методичної партитури інтегрованого уроку здатні не лише виступити наріжним каменем і первинним щаблем для подальшої повноцінної реалізації усього комплексу соціокультурних функцій мистецтва і ефективного вирішення завдань мистецького навчання, виховання й розвитку здобувачів загальної середньої освіти, але й сприяти вирішенню актуальної соціальної проблеми підтримки психологічного здоров'я зростаючого покоління в складних реаліях сучасного життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Русова, С. (1997). *Вибрані педагогічні твори* (Є. І. Коваленко, Ред.; Є. Ш. Коваленко & І. М. Пінчук, Упоряд.; У 2 кн., Кн. 2). Либідь.
2. Сморж, Л. О. (2009). *Естетика:* навчальний посібник. Кондор. URL https://www.ebk.net.ua/Book/ethics/smorzh_estetika/index.htm

УДК 78.072.4:159.9

Юлія Петращук,
здобувачка 3 курсу першого (бакалаврського)рівня освіти
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Ольга Чурікова-Кушнір,
кандидатка педагогічних наук, професорка кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ПСИХОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ РОБОТИ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА

У сучасній мистецькій освіті хорове диригування відіграє важливу роль у формуванні духовного розвитку, естетичного смаку та культури спілкування. Хоровий колектив це складна творча система, ефективне функціонування якої значною мірою залежить від особистості та професійної компетентності диригента.

Професійна діяльність хорового диригента є багатогранною та вимагає інтеграції художньо-творчих, організаційно-управлінських і психологічно-педагогічних функцій. Диригент одночасно виступає як інтерпретатор хорового твору, керівник колективу, і, що не менш важливо, як психолог, який регулює міжособистісну взаємодію та творчу атмосферу у хорі. Якість звучання колективу, ефективність репетиційного процесу та рівень комунікації безпосередньо залежать від педагогічної майстерності та психологічної компетентності диригента.

Психологічні аспекти роботи диригента стають все більш актуальними, адже від сучасного фахівця вимагається не лише професіоналізм, а й висока психоемоційна стійкість та здатність ефективно працювати в умовах підвищеної відповідальності та безперервного творчого процесу.

До кола наукових інтересів провідних українських музикантів-педагогів, диригентів та мистецтвознавців традиційно вхо-

дили питання, пов'язані з професійною діяльністю керівників хорових колективів. Цим темам присвячували свої дослідження такі фахівці, як В. Доронюк (2010), Т. Коробка (2013), З. Софроній (2020), Т. Смирнова (2013), Л. Серганюк (2010), О. Чурікова-Кушнір (2025) та інші.

Мета публікації – проаналізувати психологічні аспекти діяльності хорового диригента у процесі керівництва хоровим колективом.

Психологічна компетентність хорового диригента є невід'ємною складовою його професійної діяльності. Вона передбачає здатність розпізнавати емоційний стан хористів, ефективно впливати на їхній настрій та формувати сприятливу творчу атмосферу в колективі.

Диригент із високим рівнем психологічної компетентності здатен налагоджувати конструктивну комунікацію між учасниками хорового колективу, що сприяє його згуртуванню та підвищенню ефективності спільної роботи.

Само цю ідею підтримує Коробка Т. (2013) і у своїй статті розглядає комунікаційний процес у хоровому виконавстві як складну систему творчих взаємозв'язків. У роботі підкреслюється, що ефективна взаємодія між диригентом та хористами є основою успішного виконання і творчого розвитку колективу. Звертається увага на необхідність високиких комунікативних навичок, уміння налагоджувати контакт із кожним учасником, підтримувати емоційний клімат і сприяти розвитку творчої активності.

Диригентська діяльність є однією з найскладніших серед музично-виконавських професій, оскільки її структура багатокомпонентна, а прояви багатогранні. Саме тому до диригента висувають найвищі вимоги. Його завдання включають сприйняття інформації, її осмислення, передачу іншим учасникам колективу та досягнення необхідного результату. У зв'язку з цим хоровий диригент повинен володіти не лише професійними, а й психолого-педагогічними якостями.

Як зазначає Т. Смирнова (2013), диригування – це не просто мистецтво, а й наука керування, що вимагає від диригента не лише музичного таланту, а й високого рівня організаційних, пе-

дагогічних та психологічних навичок. Успішне керівництво хоровим колективом ґрунтується на поєднанні творчої інтуїції та системного підходу до управління процесом виконання.

Особистість диригента є центральним психологічним фактором, що визначає долю колективу. Успішний диригент володіє чітко вираженими лідерськими якостями, які базуються на його професійному та моральному авторитеті.

Диригентська діяльність – одна з найскладніших у сфері музичного виконавства. Вона включає багато складових і вимагає від фахівця не лише музично-художнього смаку, а й глибокого розуміння психології, педагогіки та управління. Тому до диригента висуваються дуже високі вимоги.

Його основні завдання – вміти сприймати й аналізувати музичну інформацію, передавати її хористам і досягати з колективом цілісного, художньо довершеного результату. Для цього диригент має володіти не лише професійними навичками, але й низкою психолого-педагогічних якостей. Професійні якості формуються завдяки поєднанню природних здібностей і спеціальної музичної підготовки.

До педагогічних якостей належать: гностичні вміння (уміння пізнавати та розуміти внутрішній стан учасників колективу), вміння психологічного та методичного планування, діагностичні здібності (виявлення проблем у колективі чи у виконанні), а також дослідницькі навички, необхідні для постійного вдосконалення роботи з хором.

До психологічних якостей, якими повинен володіти хоровий диригент, належать:

- емоційна врівноваженість – здатність контролювати власні емоції та зберігати спокій у напружених ситуаціях;
- емпатія – уміння відчувати емоційний стан учасників хору та відповідно; реагувати;
- стресостійкість – здатність ефективно працювати в умовах психологічного чи фізичного навантаження;
- комунікативність – уміння налагоджувати контакт із колективом, переконувати, надихати;

- саморегуляція – здатність до внутрішньої організованості, керування своїм станом і поведінкою;
- лідерські якості – вміння організовувати людей навколо спільної мети, не втрачаючи поваги та авторитету.

Поряд із психологічною підготовкою важливе значення для хорового диригента мають і вольові якості, які забезпечують здатність долати труднощі, зберігати контроль над ситуацією та цілеспрямовано рухатися до досягнення художнього результату.

До важливих вольових якостей хорового диригента належать:

- рішучість – здатність приймати рішення швидко й обґрунтовано, особливо в репетиційному чи сценічному процесі;
- наполегливість – уміння послідовно й цілеспрямовано рухатися до поставленої мети, попри труднощі;
- відповідальність – усвідомлення власної ролі за результат діяльності колективу;
- самодисципліна – здатність до організованої та системної роботи, дотримання режиму, вимог і планів;
- витримка – уміння зберігати спокій, не піддаватися емоціям у складних ситуаціях;
- вимогливість до себе та інших – здатність стимулювати розвиток колективу через високі, але справедливі очікування.

Отже, ефективна діяльність хорового диригента ґрунтується на гармонійному поєднанні професійних, психолого-педагогічних і вольових якостей. Саме ці характеристики забезпечують здатність не лише якісно інтерпретувати музичний твір, а й організовувати злагоджену роботу колективу, мотивувати учасників, підтримувати творчу атмосферу та досягати високого художнього результату.

Вагомою складовою комунікації між диригентом і хоровим колективом є встановлення ділового контакту та створення позитивного емоційного клімату. Цей емоційний зв’язок тісно переплітається з творчим процесом і психологічним станом учасників. Він зближує диригента зі співаками, допомагаючи спрямувати їхню увагу та активізувати мислення під час занять. Важливо, щоб диригент умів підтримувати високий рівень уваги,

інтересу й допитливості, що сприяє ефективній роботі колективу. Поряд із художньо-творчою роллю, диригент виступає як менеджер, який уміло організовує процес і керує колективом.

Таким чином, психологічні аспекти є ключовими у роботі хорового диригента, впливаючи на ефективність керівництва та якість виконання. Високий рівень психологічної компетентності, лідерські та вольові якості допомагають диригенту створювати позитивний емоційний клімат і згуртовувати колектив. Успішна діяльність диригента поєднує професійні, психологічні та педагогічні навички, що забезпечує організацію творчого процесу і досягнення високих результатів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Доронюк, В. Д., Серганюк, Л. І., & Серганюк, Ю. М. (2010). *Диригент шкільного хору*: навч. посібник. Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника.
2. Коробка, Т. С. (2013). Комунікаційний процес у хоровому виконавстві як складна система творчих взаємозв'язків. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: збірник статей. Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу. Пам'яті Л. К. Каверіної* (106, с. 377–392).
3. Смирнова, Т. (2013). *Хорознавство: історія, теорія, методика*: навч. посіб. Федорко.
4. Софроній, З. В., & Чурікова-Кушнір, О. Д. (2020). Методичні засади хормейстерської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць*, (4)(97), 245–258.
5. Чурікова-Кушнір, О. Д., & Софроній, З. В. (2025). Диригентсько-хорова підготовка здобувачів закладів вищої освіти в умовах цифрової трансформації. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць,* (1)(111), 204–212.

УДК 784.1/9:001.12=161.2

Юлія Романишина,
здобувачка І курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності А4 «Середня освіта. Мистецтво. Музичне мистецтво»
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
викладачка класу фольклору вокально-хорового відділу
Хмельницької школи мистецтв «Заріччя»
(Хмельницький, Україна)
науковий керівник:
Лілія Качуринець,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри вокалу та
диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії
(Хмельницький, Україна)

ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО ГОЛОСУ У ГЛОБАЛЬНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ: БЕК-ВОКАЛ У ПРОЄКТІ APASHE ТА ALINA PASH ЯК ПРИКЛАД КУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Феномен українського голосу в сучасному глобальному музичному просторі набуває особливої актуальності в умовах воєнних викликів та трансформацій культурної ідентичності. Вокальна традиція України виступає одним із найвиразніших символів національної культури, що зберігає етнічну темброву своєрідність і водночас демонструє здатність до інтеграції у світові жанрово-стильові моделі.

Співпраця українських виконавців у міжнародних мистецьких проєктах, зокрема у проєкті Apashe та Alina Pash, ілюструє багатовимірність культурної взаємодії. Бек-вокал у цьому контексті постає не лише як допоміжний елемент музичної тканини, а як художньо значуща форма, що актуалізує український голос у глобальному дискурсі. Його інтонаційна природа поєднує ав-

тентичність із сучасними технологічними практиками, створюючи простір для появи нових транскультурних смислів. Наукове осмислення цього процесу дозволяє виявити, яким чином локальні вокальні практики стають чинником формування інноваційних художніх стратегій у сучасному музичному середовищі. Таким чином, український голос постає не лише носієм етнокультурної спадщини, а й активним учасником глобального музичного діалогу, розширюючи межі сучасної вокальної культури.

Українська вокальна традиція посідає особливе місце в музичній культурі, виступаючи ключовим маркером національної ідентичності. Її унікальне темброве звучання формувалося протягом століть під впливом культурних та психосоціальних чинників, які відтворили неповторність українського народу. Емоційна насиченість і темброва своєрідність співу відображають глибинний історичний досвід, систему вірувань та світоглядні орієнтири, що зумовили цілісність моделі культуротворення.

Український спів постає не лише музичною формою, а й культурним кодом, який передається від покоління до покоління, акумулюючи архетипи й ціннісні установки. Через нього українці закарбували ментальні орієнтири та ідеали, що стали невід'ємною складовою їхньої ідентичності. Як слушно зазначає Ж. Денисюк: «Характерними рисами традиційної етнокультури є її автентичність, що засвідчує унікальність кожного народу; історична тяглість, колективний спосіб творення та відтворення, що здійснюється через спільну участь; символізм в обрядодіях, світоглядних настановах, віруваннях тощо» (Денисюк, 2024, с. 4).

У цьому контексті показовою є й думка О. Глебової: «Середовище етнокультурних спільнот виступає не тільки як своєрідний контекст, у взаємодії з яким формується культура, але і як її власна невід'ємна складова частина» (Глебова, 2012, с. 31). Це свідчить про те, що український спів виконує роль не лише художнього феномена, але й фундаментального чинника культурної ідентифікації, вкоріненого у колективному досвіді та історичній пам'яті народу.

У сучасних умовах глобалізації українська вокальна традиція виходить за межі локального культурного простору, набуваючи нових форм у процесі міжнародних мистецьких співпраць.

Прикладом цього є участь українських вокалістів у проєкті бельгійського музичного продюсера Apashe (Джон де Бук) та закарпатської співачки Alina Pash (Аліна Паш), що виразно демонструє інтеграцію локальної автентики у глобальні жанрово-стильові моделі. Поєднання етнічних тембрових особливостей українського співу з електронною музикою формує нові культурні смисли, в яких національне звучання постає чинником транскультурного діалогу. Такий досвід засвідчує здатність українського голосу зберігати власну автентичність і водночас активно розширювати горизонти глобального музичного простору.

Особливого значення набув приїзд продюсера Apashe до Києва влітку 2025 року. У цей час він створював аудіо- та відеоматеріали, що відображали образ зруйнованого, але незламного міста, а також записував інтерв'ю з українськими виконавцями про їхню мистецьку діяльність у воєнний час. Проєкт був спрямований на промоцію української пісні й поезії, а також на підтримку культурного іміджу України у світі.

Важливим етапом цієї співпраці став запис автентичної веснянки «Боровая Зязуліна» з села Речиця Чорнобильського району Київщини. Первісно веснянки виконувались як заклинальні пісні, покликані наблизити весну, забезпечити тепло й родючість. У сучасній інтерпретації, здійсненій Alina Pash у співпраці з Apashe, архаїчні образи поєдналися з новими сенсами, надавши творові актуальності й нової художньої сили. Поєднання етнічних інтонаційних особливостей з електронним аранжуванням утворило простір транскультурного діалогу, де український голос постає як носій традиції і сучасності.

Звернення Alina Pash до цієї веснянки підкреслює її культурну значущість: давній пісенний пласт став не лише частиною концертної практики, але й символом об'єднання та стійкості в умовах війни. В інтерв'ю для жіночого журналу Vogue UA співачка зазначила: «Загалом останні кілька місяців пісня звучала в моєму житті регулярно. Для мене "Баровая Зязюліна" тепла й чуттєва, тому я вирішила поділитися нею і з українцями» (Vogue UA, 2022). Таким чином, народний зразок у новому музичному прочитанні виступає прикладом того, як локальна автентична традиція може бути інтегрована у глобальний мистецький дис-

курс, зберігаючи свою сутність і водночас відкриваючи нові смисли для сучасного слухача.

До цього проєкту долучилися учасники фольклорного ансамблю «Кралиця» Київського національного університету культури і мистецтв (керівник – заслужений працівник культури України, професор Іван Сінельників). Студенти спеціальності 025 «Музичне мистецтво» (ОП «Музичний фольклор») виконали гуртовий бек-вокал до треку «Боровая зязуліна» (Романишина, 2025). Важливим аспектом цього досвіду було інтерпретування матеріалу у притаманній Київщині манері автентичного співу, що ґрунтувалося на тексті та демоверсії, наданих виконавицею.

Характерною ознакою цього виконання стала інтуїтивна гармонізація, властива гуртовому народному співу. Завдяки цьому, досягався ефект природної багатоголосності: голоси органічно переплітalися, утворюючи єдину звукову тканину, яка відтворювала автентичну атмосферу співочої громади. Подібна інтуїтивність не лише підкреслила етнографічну достовірність виконання, а й дозволила інтегрувати його у сучасне електронне аранжування, створене Apashe. Таким чином, платформа сучасної музичної обробки стала середовищем, де традиційна вокальна культура поєдналася з новітніми технологічними практиками.

Ще на початку ХХ ст. К. Квітка підкреслював, що автентичне виконання є дієвим способом збереження народної музики, оскільки передає «натуральні властивості справжнього живого співу» (Квітка, 2010, с. 175). Саме відтворення регіональної манери співу, з урахуванням діалектних особливостей та вокально-фізіологічних параметрів (положення гортані, робота м'якого піднебіння, горизонтальна спрямованість голосу, співвідношення грудного та головного регістрів), надає українському голосу тієї неповторності, яка відчутна навіть у сучасних стилістичних трансформаціях (Остапчук, Сидорова, Лановенко-Мельник, 2021, с. 36).

У такому контексті бек-вокал набуває принципово нового значення. Він перестає бути другорядним елементом музичної тканини й актуалізує український голос як повноцінний засіб художньої репрезентації. Поєднання автентичних інтонацій з електронною та етнічною стилістикою створює додатковий

смисловий шар, в якому локальна традиція постає чинником транскультурного діалогу.

Подібні практики свідчать, що бек-вокал може виконувати роль інструмента збереження та популяризації національної спадщини у глобальному музичному середовищі. Він здатний транслювати архетипні образи української культури, інтегруючи їх у сучасний стильовий контекст, і водночас відкривати нові можливості для професійного зростання молодих виконавців. Таким чином, бек-вокал виступає містком між традиційною спадщиною та глобальною культурною комунікацією, утверджуючи український голос як значущий чинник сучасного музичного процесу.

Участь у подібних проєктах має двовимірний ефект. З одного боку, вона стимулює професійне зростання виконавців: набуття нових навичок, знайомство з інноваційними технологіями, оволодіння сучасними стилістичними моделями. З іншого – забезпечує поширення української музичної культури у світі, оскільки кожна міжнародна співпраця стає формою культурної дипломатії, що репрезентує Україну як активного учасника глобального мистецького процесу.

Таким чином, культурний діалог, втілений у мистецьких колаборацiях, поєднує освітню, професійну й культурно-представницьку функції. Він зміцнює позиції українського голосу на світовій сцені та водночас формує нову генерацію виконавців, здатних працювати у полі транскультурних комунікацій, не втрачаючи зв’язку з власними традиційними коренями.

Отже, феномен українського голосу у глобальному музичному просторі окреслюється як багатовимірне явище, що поєднує автентичну традицію з інноваційними формами сучасного мистецтва. Приклад співпраці з Apashe та Alina Pash доводить, що локальні вокальні практики можуть не лише зберігати національну своєрідність, а й трансформуватися у джерело нових транскультурних смислів. Бек-вокал у такому контексті виступає інструментом художньої репрезентації, що інтегрує український голос у глобальний мистецький діалог. Подальше музикознавче осмислення подібних практик є важливим для розуміння шляхів

розвитку української вокальної культури та її ролі у сучасному світовому культурному процесі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Глебова, Н. І. (2012). Концепція етнокультурного простору: теоретико-методологічні підходи. *Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки*, (15), 29–34.
2. Денисюк, Ж. З. (2024). Традиційна етнокультура як маркер ідентичності та ціннісних орієнтирів в умовах кризового стану суспільства. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (4), 3–9.
3. Квітка, К. (2010). Зібрання праць. *Прижиттєві публікації (1902–1941)*. Наукове електронне видання.
4. Остапчук, Л., Сідорова, І., & Лановенко-Мельник, Н. (2021). Автентична та народно-академічна манери співу: специфіка і шляхи професіоналізації. *Актуальні питання гуманітарних наук,* (35)(4), 32–38.
5. Романишина, Ю. (2025). *Цього літа мала надзвичайний досвід*. URL https://surl.li/ceobqy
6. Vogue UA. (2022, 5 серпня). #VOICESOFNATION: *Alina Pash виконує веснянку «Баровая Зязюліна»*. Культура MUSIC. URL https://surl.lu/opozhi

УДК 378.016:78

Ярина Вишпінська,
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ІННОВАЦІЙНІ НАПРЯМИ ВИКЛАДАННЯ КУРСУ «ВСТУП ДО СПЕЦІАЛЬНОСТІ» ДЛЯ СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 025 «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»

Стати педагогом, викладачем музичних дисциплін, наповнювати світ дитини мріями і уявленнями про прекрасне, творити багатофункціональну і відповідальну місію, яка покликана виховувати і розвивати підростаюче покоління – це завдання стоїть перед студентами спеціальності «Музичне мистецтво». Їхній свідомий вибір – реалізувати себе у майбутній педагогічній діяльності в позашкільній мистецькій освіті, яка пов'язана з розвитком творчих здібностей і музичних задатків учнів. Майбутні музиканти-педагоги покликані розкрити і підтримувати творчий прояв у своїх вихованцях, формувати їх кругозір і знання у сфері культури й мистецтва, інструментального, вокально-хорового виконавства, музично-теоретичних дисциплін. Для цього їм необхідно опанувати складну систему знань і навичок передачі культурно-мистецького досвіду, накопичити інформаційно-комунікаційну свободу, вміння заохотити учня до гри на інструменті, що передбачає зрозуміле пояснення щодо правильної постановки ігрового апарату з опертям на показ і постійний педагогічний контроль. Цьому допомагають ознайомлювальні курси з оволодіння грою на інструменті, психологічна підготовка майбутнього вчителя у побудові спілкування та навчання малюків, виготовлення схем і малюнків для підтримки образного мислення дітей дошкільного і раннього шкільного віку в мистецькій діяльності, створення зошитів-розмальовок для навчання музичної грамоти тощо. Але найважливішим є психоемоційна стабіль-

ність самого педагога музичних дисциплін, адже йому належить місія навчити дитину сприймати та передавати через звуки, гру, спів дитячі відчуття та уявлення про світ музики.

Поєднання освітніх, розвиваючих і творчих завдань у процесі оволодіння курсом «Вступ до спеціальності» дає можливість здобувачам вищої освіти пройти в комплексі навчально-методичні основи дисципліни. Корисним стане перегляд навчальних курсів і уроків на YouTube-каналі присвячених навчанню дітей грі на музичних інструментах, їх обговорення в групі; спостереження за практикою навчання учнів у музичній школі, де розбираються конкретні навчальні ситуації, відбувається їх аналіз щодо методів стимулювання ігрової активності. Також важливим є спілкування зі студентами старших курсів, які можуть поділитися з першокурсниками своїм досвідом музично-педагогічної діяльності в музичній школі та закладах позашкільної освіти.

Доцільно стимулювати напрями самостійної роботи студента. Тут стануть у нагоді, за рекомендацією Н. Є. Архіпової, такі форми: аналіз відеоматеріалів до курсу; самостійне опрацювання заданого теоретичного матеріалу; доповнення конспекту за темами самостійної роботи студентів; виконання заданих вокальних, ритмічних, артикуляційних вправ; вивчення заданих вокальних творів для опрацювання базових вокальних навичок, тощо (Архіпова, 2023, с. 15-16). Дослідниця наголошує, що «для музиканта, самостійна робота має вирішальне значення задля досягнення успіху в музичній діяльності. Вона сприяє розвитку самодисципліни, самомотивації, звичці критично мислити та розширювати межі своїх знань, що значно допоможе розпізнавати закономірності та взаємозв'язки в музиці, полегшуючи вивчення та виконання нових творів» (Архіпова, 2023, с. 14-15).

Такі кроки дають поштовх до підтримки у студентах віри у власні сили, розвитку їхніх комунікативних та психолого-педагогічних здібностей, вмінню навчатися та аналізувати різноманітні музично-педагогічні ситуації, розвивати власні лідерські навички. Напрацювання цього алгоритму підтримується розробкою творчих завдань для кожного семінарського заняття. Це

дає можливість студенту проявлять власну позицію і творити дієву модель його майбутньої професійної діяльності.

Серед напрямів творчого прояву студентів є створення ними обробки народної пісні; написання фрагменту уроку, наприклад присвяченого технічному розвитку вихованця, формування його музичного мислення у вивченні поліфонічного твору; створення ігрових секвенцій для формування вправності пальців; компонування мелодії пісні та акомпанементу до неї, вміння працювати з навчально-методичною літературою тощо.

Підтримка та заохочення музично-освітньої діяльності студентів-першокурсників, розвиток творчого підходу до оволодіння ігровими та інформаційно-комунікативними здібностями, формування технічної медіаграмотності, стимулювання багатопроєктності навчальної діяльності, вміння будувати діалогову модель спілкування, наповнення власного досвіду щодо конструювання майбутньої музично-педагогічної діяльності стане основою, що збагатить і розвине у здобувачів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» творчі здібності, вміння передбачати навчальні ситуації і долати музично-виконавські труднощі в оволодінні нотною грамотою та грою на музичному інструменті. Такі кроки формують певний стиль поведінки студентів, який проявлятиметься в організації навчального процесу (Вишпінська, 2011, с. 35) в роботі з учнями мистецької школи та впливатиме на прояви особистісного розвитку себе, як майбутнього фахівця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архіпова, Н. Є. (2023). *Вступ до спеціальності 025 – Музичне мистецтво: Методичні рекомендації...* [Методичні рекомендації]. Міжнародний гуманітарний університет. URL https://dspace.onua.edu.ua/server/api/core/bitstreams/47e8c5cf-1bf4-4f7b-8363-4c4fe01b8f83/content
2. Вишпінська, Я. М. (2011). *Готуємося до професії вчителя музики (Вступ до спеціальності):* навч. посібник. Чернівецький нац. ун-т. 112 с.

УДК 719:004.77

Ярослава Топорівська,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
деканеса факультету мистецтв
Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
Елеонора Богдана Атаманчук,
аспірантка Тернопільського національного
педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна)

ЦИФРОВІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКОЇ СПАДЩИНИ

Цифрові технології стали потужним інструментом для збереження та популяризації культурної і духовної спадщини людства, передачі культурних цінностей наступним поколінням. Цифрові архіви, бібліотеки, музеї, а також сучасні методи віртуалізації пам'яток та творів мистецтва дають можливість не лише зберегти унікальні артефакти, але й надають доступ до них широкому колу людей. Особливо важливим є використання цифрових технологій для збереження рідкісних рукописів, архівних документів, музичних творів, а також для популяризації національної духовної та мистецької спадщини на міжнародному рівні.

Проблему впливу цифрових технологій на збереження та популяризацію духовно-мистецької спадщини досліджує низка вітчизняних науковців. Зокрема, науковці Коцюбівська К., Тимошенко О. та Василевський А. у своїй статті «Інструменти штучного інтелекту для збереження та популяризації культурної спадщини» аналізують можливості використання сучасних цифрових технологій, зокрема штучного інтелекту, у галузі охорони культурних пам'яток та надання доступу до них через цифрові платформи. Їхні дослідження фокусуються на ролі новітніх техно-

логій у музеях, архівах і бібліотеках, а також на їхньому впливі на глобалізацію культурної спадщини (Коцюбівська, Тимошенко, Василевський, 2024).

Шевченко М. у своїх працях, зокрема в статті «Цифрові технології в музеях і архівах України: стан і перспективи розвитку», аналізує сучасні тенденції цифровізації культурної спадщини в Україні, визначаючи основні проблеми та можливості для подальшого розвитку цієї сфери. Його дослідження також підкреслюють важливість інтеграції цифрових технологій у музейну та архівну справу, що дає можливість значно покращити доступ до унікальних культурних об'єктів (Шевченко, 2023).

Одним із яскравих прикладів застосування цифрових технологій для збереження та популяризації української культури та мистецтва є проєкт «Україна поруч». Його метою є створення цифрових архівів, які включають оцифровані версії нотних архівів, літературних творів та інших культурних цінностей. Це дозволяє забезпечити доступ до української культурної спадщини для дослідників, музикантів і широкої публіки, як в Україні, так і за її межами (SUCHO, 2025).

Електронні бібліотеки виконують важливу роль у процесах збереження та популяризації культурних цінностей. Національна цифрова бібліотека України містить оцифровані документи, старовинні книги, мистецькі твори та інші культурні матеріали, що сприяють збереженню національної спадщини. Європейська електронна бібліотека Europeana – ініціатива, до якої приєдналася Україна, об'єднує оцифровані колекції з найбільших європейських музеїв, бібліотек та архівів, надаючи глобальний доступ до культурних цінностей Європи (Europeana, 2025).

У 2020 році було створено унікальний проєкт «Ukrainian Live Classic», що діє у рамках стратегії популяризації української класики Ukrainian Live, яку реалізує колектив Львівського органного залу. Ukrainian Live Classic – це мультимедійна платформа з фаховими статтями та анотаціями про українських композиторів і їхні твори – від середньовіччя до сучасності. Це найбільша база даних української класичної музики. Під час реалізації проєкту учасниками було досліджено невідомі сторінки української музичної культури.

Попри значні досягнення у процесі цифровізації культурної спадщини, Україна стикається з кількома важливими проблемами. Однією з основних є потреба у розробці єдиних стандартів для оцифрування культурних об'єктів, що дозволить забезпечити їх високоякісне збереження та уніфікований доступ до них. Крім того, важливим завданням є забезпечення фінансування для таких проєктів, оскільки без належних фінансових ресурсів неможливо реалізувати масштабні ініціативи з цифровізації культурних пам'яток.

Використання цифрових технологій у процесі реставрації культурно-мистецьких пам'яток має надзвичайно велике значення, оскільки суттєво підвищує якість, точність і ефективність реставраційних робіт, а також забезпечує збереження культурної спадщини у цифровому форматі. Процес реставрації є тривалим і складним, проте його значення є беззаперечним, адже він повертає суспільству частинку минулого та сприяє відновленню культурної пам'яті. Так, під керівництвом професора кафедри образотворчого мистецтва, дизайну та методики їх навчання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка Романа Вільгушинського завершено реставрацію та реновацію Колони Пречистої Діви у містечку Сатанів Хмельницької області.

До реалізації проєкту були залучені студенти кафедри – майбутні фахівці з реставрації архітектурної та декоративної пластики. Робота над об'єктом стала для них не лише цінною практикою, але й реальним внеском у збереження культурної спадщини регіону. Завдяки спільним зусиллям історична пам'ятка отримала нове життя, а місцева громада – відновлений символ духовності та історії краю. Отже, цифрові інструменти стають невід'ємною складовою сучасної реставраційної практики, поєднуючи наукову точність, інноваційні технології та культурну місію – збереження і передання мистецьких цінностей наступним поколінням.

У березні 2025 року здобувачі вищої освіти спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво та реставрація» під керівництвом відомого скульптора, Народного художника України, професора Романа Вільгушинського розпочали

роботу у реставраційному проєкті в Микулинецькому костелі. У межах проєкту відбувся круглий стіл за участю настоятеля храму, ксьондза Віктора, під час якого було обговорено історію святині, її сучасний стан, першочергові потреби та перспективи реставрації. Такий формат взаємодії сприяв глибшому розумінню контексту майбутніх робіт і значення пам'ятки для місцевої громади. Під час виїзду до смт. Микулинці, студенти мали можливість поспілкуватися зі старожителькою села, пані Зосею, яка поділилася своїми спогадами про життя та діяльність представників роду Реїв – колишніх власників маєтку. Її розповіді стали для учасників проєкту цінним джерелом усної історії та духовним зв'язком між минулим і сьогоденням.

Реставраційний проєкт у Микулинецькому костелі поєднує навчальний, дослідницький та культурно-просвітницький аспекти, сприяючи формуванню професійних компетентностей студентів і водночас збереженню частини історичної спадщини України для майбутніх поколінь.

Цифрові технології відкривають нові горизонти для збереження та популяризації культурно-мистецької спадщини. Вони не лише забезпечують збереження культурних цінностей, але й роблять їх доступними для широкої аудиторії, сприяючи таким чином збереженню національної ідентичності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горбул, Т. О. (2022). Культурна спадщина в умовах розвитку сучасної цифрової культури. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрям «Культурологія»,* (43), 57–58.
2. Горбул, Т. О. (2023). *Репрезентація культурної спадщини України в сучасному цифровому вимірі*. У Г. М. Шпак (Упоряд.) & Л. В. Арюпіна (Відп. ред.), Пам'ятки писемності та культури: вивчення, збереження, популяризація: матеріали Всеукраїнської наук.-практ. конф. з міжнар. участю до 100-річчя Музею книги відділу рідкісних видань та рукописів Одеської нац. наук. б-ки (с. 249–251).
3. Коцюбівська, К., Тимошенко, О., & Василевський, А. (2024). Інструменти штучного інтелекту для збереження та

популяризації культурної спадщини. *Цифрова платформа: інформаційні технології в соціокультурній сфері*, (7)(2), 275–282.
4. Остапенко, С. О. (2021). Цифровізація культурної спадщини України: проблеми та перспективи. *Вісник Національної академії мистецтв України*, 24–34.
5. Шевченко, М. А. (2023). *Цифрові технології в музеях і архівах України: стан і перспективи розвитку*. Архіви та музеї. URL https://www.archives.gov.ua/
6. *Europeana: Digital Platform for Cultural Heritage.* Europeana.eu. URL https://www.europeana.eu/
7. *SUCHO (Saving Ukrainian Cultural Heritage Online).* Офіційний сайт проєкту SUCHO. URL https://www.sucho.org/
8. *Ukrainian Live Classic* – голос української музики в світі. Український інтернет-журнал «Музика». URL https://mus.art.co.ua/ukrainian-live-classic-holos-ukrainskoi-muzyky-v-sviti/
9. Україна поруч. *Проєкт Google Arts & Culture «Ukraine is Here».* URL https://artsandculture.google.com/project/ukraine.

СЕКЦІЯ 2. РОЗВИТОК ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА ТА РЕМЕСЕЛ, ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І ДИЗАЙНУ У ДІАХРОНІЧНОМУ Й СИНХРОНІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Development of arts and crafts, fine arts and design in diachronic and synchronic discourse

УДК 7.046.3:7.012(=161.2)

Анастасія Городинська,
асистентка кафедри декоративно-прикладного
та образотворчого мистецтва
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Вижниця, Україна)

ТРАНСФОРМАЦІЯ СЛОВ'ЯНСЬКОГО ОРНАМЕНТУ В СУЧАСНОМУ МИСТЕЦТВІ ТА ДИЗАЙНІ

Самобутня культура давніх слов'ян, що формувалася під впливом природних умов, історичних подій та світоглядних орієнтирів, сьогодні в умовах актуалізації цінностей етнодизайну привертає все більшу увагу науковців і практиків. Сучасні дизайнери дедалі частіше звертаються до слов'янської орнаментики, відроджуючи давні мотиви та переосмислюючи їх у створенні новітніх дизайн-продуктів. Зміна культурних парадигм, характерна для полікультурного суспільства, зумовлює певну втому від індустріально-урбаністичної естетики й пробуджує інтерес до локальних етнічних форм, що особливо помітно в Україні в часи утвердження національних цінностей (Іванова, Дерев'янко, 2018, с. 177-178).

Орнаментальні мотиви, які створювалися протягом століть, накопичили в собі сакральний зміст і магію предків. Давні слов'яни сприймали орнамент як оберіг і водночас як відображення космічного порядку. Майстри суворо дотримувалися канонів, адже орнаментальні символи мали оберігати людину та світ від хаосу. Серед найпоширеніших знаків:

- хвиляста лінія – символ Води; вертикальні лінії уособлювали дощ, горизонтальні – річки чи небесну безодню;
- громовик (шестикінечний хрест у колі) – знак Перуна, оберіг від блискавки й військовий талісман;

- квадрат або ромб, поділений на чотири частини – символ поля, а з точками всередині – засіяного поля, знак Землі й родючості;
- колокрес (хрест у колі) – знак Сонця та захисту від зла;
- крада (решітка) – символ Вогню та жертовного багаття;
- крес (рівносторонній хрест) – знак вогняної стихії;
- місяць і підвіски-лунниці – символ місячного циклу;
- північний гребінь – знак Вогню;
- ріг достатку – символ добробуту й урожаю;
- ярга (свастика, коловорот) – знак Сонця, у якому напрям обертання визначав його доброчинну чи руйнівну силу.

Український орнамент є не лише декоративним узором, побудованим на ритмічному повторенні геометричних форм чи стилізованих рослинних і тваринних мотивів, а й цілісним культурним феноменом, значення якого змінювалося протягом історичного розвитку. Якщо в давнину він виконував передусім сакральну функцію, то в сучасності набув переважно естетичного виміру (Коновалова, 2008, с. 34).

За тематичним наповненням орнаменти поділяють на геометричні, рослинні, зооморфні та антропоморфні. Рослинні (фітоморфні) орнаменти формуються через спрощене відображення квіткових і рослинних елементів. Геометричні ґрунтуються на поєднанні ліній і простих фігур – трикутників, квадратів, ромбів тощо. Вважається, що саме геометричні орнаменти є одними з найдавніших: вони безпосередньо пов'язані з першими символічними системами, піктографією та ієрогліфікою. Для слов'янської міфології характерними були найпростіші форми – кружальця, трикутники, ромби, кривульки, лінії, хрести різних варіацій. Зооморфні орнаменти відтворювали узагальнені образи птахів, тварин чи комах, тоді як антропоморфні передавали схематичні зображення людських фігур (Коновалова, 2008, с. 167).

Поєднання символічних знаків породжувало складніші мотиви, такі як «квітка», «вазон», «дерево життя», «безкінечник», «яблучка», «пара птахів», «козак і дівчина». Відомий мотив «рожі» (зірки, розетки) демонструє перехідну форму між геометричним та рослинним орнаментом і в окремих випадках може асоціюватися із зображенням сонця.

Сучасні художники та дизайнери прагнуть не лише зберегти автентичні слов'янські мотиви, а й інтегрувати їх у нові візуальні рішення. Вони застосовують герменевтичний підхід, що передбачає глибоке осмислення культурного контексту та діалогічність взаємодії традиційного символу з сучасним предметом чи графічним образом. Метод «герменевтичного кола» дозволяє поєднувати в єдиному об'єкті традицію і сучасність, надаючи продукту особливого концептуального змісту.

У сучасному графічному дизайні слов'янський орнамент виявляється у різних напрямах. У поліграфії він використовується в буклетах, листівках, календарях та акцидентній продукції, акцентуючи етнографічні свята чи події. У типографіці та ілюстрації орнаментальні елементи з'являються у вигляді буквичних прикрас, форзаців, шрифтів, що наслідують мотиви вишивки. Символи води й сонця активно застосовуються в оформленні упаковки, що підкреслює натуральність і екологічність продукції. На міжнародних виставках українські дизайнери представляють роботи з етнографічними орнаментами, створюючи позитивний культурний імідж держави.

Формування креативності та індивідуального стилю майбутніх дизайнерів нерозривно пов'язане з вивченням базових дисциплін образотворчого циклу («Рисунок», «Живопис», «Композиція»), які формують фундаментальні навички візуального мислення. Саме через роботу з кольором, формою, ритмом та композиційними структурами розвивається здатність до аналітики, синтезу і художнього узагальнення. Дизайн як сфера поєднує традицію та інновацію, відповідаючи не лише на функціональні потреби суспільства, а й на його культурні запити. Тому, важливим завданням освіти є навчити майбутнього фахівця мислити категоріями сучасного візуального простору, інтегруючи до нього символіку, образність і художні коди (Козелець, 2018).

У цьому контексті слов'янські орнаментальні мотиви можна розглядати як один із ресурсів етнодизайну. Вони містять багатий символічний пласт, що органічно поєднується із сучасними дизайнерськими пошуками. Звернення до традиційного орнаменту дозволяє не лише збагачувати композиційний інструментарій,

а й формувати візуальні маркери національної ідентичності в умовах глобалізованої культури.

Варто наголосити, що традиційний орнамент у слов'ян і, зокрема, в українців був не лише естетичною практикою, а й виконував важливі соціальні та ритуальні функції. Вишивка, гончарство, різьблення по дереву та ткацтво були тісно пов'язані з громадським життям, обрядами та ціннісними орієнтирами спільноти. Так, спеціальний обрядовий одяг з орнаментом використовувався під час весіль чи календарних свят як символ захисту, благословення та духовного підсилення. У такий спосіб орнамент поставав своєрідною візуальною мовою, яка відображала традиційну епістемологію та світогляд народу.

Після розпаду Радянського Союзу легка промисловість України зазнала значних змін. Якщо в радянський період акцент робився передусім на кількість, а не на творчість, а орнаментальні мотиви часто уніфікувалися у масовому виробництві, то з початком незалежності з'явилися нові можливості для культурного відродження. Почали активно розвиватися галузі, що поєднували автентичні традиції з потребами світового ринку. Саме тоді етнодизайн утвердився як важлива складова культурної ідентичності України, виражаючи високу орнаментальну культуру й гармонію кольору в єдності з народною спадщиною. Сучасні інтерпретації традиційних мотивів не лише демонструють інноваційність, а й вражають композиційною складністю та технічною майстерністю, завдяки чому вони активно використовуються як у виробах легкої промисловості, так і в декоруванні інтер'єрів (Zakusylo, Liubymova, 2025, с. 59).

Важливу роль у цьому процесі відіграють новітні технології. Системи автоматизованого проєктування (CAD) дозволяють точно відтворювати складні орнаментальні композиції, а сучасні вишивальні машини забезпечують масове виробництво без втрати фактури, властивої ручній роботі. Технології 3D-друку відкрили нові можливості для переосмислення орнаментальних форм у ювелірних виробах та кераміці. Серед успішних прикладів можна назвати Etnodim, Gunia Project, Foberini, які поєднують традиційні мотиви з сучасними дизайнерськими підходами: від створення повсякденного міського одягу з мінімальною

вишивкою до виробництва преміальних колекцій, що містять етнічні символи.

Формування сучасного мультимедійного етнодизайну базується на принципі традиціоналізму: створення нових культурних елементів через адаптацію й варіацію зразків матеріальної та нематеріальної спадщини з використанням інноваційних дизайнерських і технологічних рішень (Антонович, Тименко, Чирчик, 2023). Такий підхід передбачає не просте копіювання, а творче переосмислення й синтез традиції та сучасності. Яскравим прикладом цього є колекція «Свобода» від Etnodim, де лаконічний сучасний силует сорочки поєднаний із вишивкою регіональних орнаментів. Завдяки цьому молодь отримує можливість носити сучасний одяг, зберігаючи водночас зв'язок із національною культурою.

У сучасній моді дедалі більшої актуальності набуває використання текстових елементів у декоративному оформленні одягу. Текстові повідомлення стають не лише оздобою, а й засобом комунікації, адже вони відразу привертають увагу оточення та наділяють костюм додатковим смисловим навантаженням. Так, наприклад, жіноча сорочка бренду Etnodim із цитатою з української пісні «Взяв би я бандуру» демонструє, як текстова композиція у поєднанні з традиційною вишивкою може стати носієм культурної пам'яті. Такий прийом дозволяє виробнику інтегрувати візуальне рішення з національними символами, водночас апелюючи до колективних асоціацій споживачів. Орнаментальні мотиви, доповнені текстовими елементами, формують унікальний синтез візуальної та вербальної комунікації, який сприяє не лише естетизації костюма, а й трансляції культурних і духовних цінностей (Чистякова, Бакланов, Кротова, 2024, с. 304).

Сучасна інтерпретація слов'янського орнаменту в різних видах дизайну демонструє його універсальність і культурну життєздатність. Від сакрального символу минулого він трансформувався у багатофункціональний художній код, що поєднує традицію та інновацію. У графічному дизайні орнамент використовується як засіб ідентифікації та комунікації, у текстильній і легкій промисловості – як основа для створення одягу, який зберігає зв'язок із національною культурою, а в ювелірному та

предметному дизайні – як джерело нових форм і композицій, підсилених сучасними технологіями.

Така інтеграція орнаментальних мотивів у різні сфери не лише збагачує візуальну мову українського дизайну, а й формує культурний імідж держави у світовому просторі. Слов'янський орнамент сьогодні постає не як статичний елемент минулого, а як динамічний ресурс, здатний надихати нові покоління митців і дизайнерів на створення унікальних, змістовних і конкурентоспроможних продуктів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович, Є., Тименко, В., & Чирчик, С. (2023). *Етнодизайн-освіта: формування української національної ідентичності.* Актуальні проблеми сучасного дизайну. Київський національний університет технологій та дизайну.
2. Іванова, А. І., & Дерев'янко, Н. В. (2018). Мотиви слов'янського орнаменту у графічному дизайні. *Вчена рада комунального вищого навчального закладу «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія» Запорізької обласної ради*, (9), 177.
3. Козелець, Т. І. (2018). Формування творчої індивідуальності майбутнього дизайнера у процесі фахової підготовки. *Вчена рада комунального вищого навчального закладу «Хортицька національна навчально-реабілітаційна академія» Запорізької обласної ради*, (9), 178.
4. Коновалова, О. В. (2008). Антропоморфні мотиви в традиційному мистецтві України від давнини до сучасності. *Народна творчість та етнологія, (*2), 165–170.
5. Чистякова, Д., Бакланов, Є., & Кротова, Т. (2024). Орнаментальний декор і текстові композиції в сучасному дизайні. *Актуальні проблеми сучасного дизайну: матеріали VI Міжнародної науково-практичної конференції* (с. 300–304). КНУТД.
6. Zakusylo, K., & Liubymova, N. (2025). Traditional ornament in modern light industry of Ukraine: synthesis of heritage and technology. *Діалог культур у Європейському освітньому просторі: матеріали конференції*. Київський національний університет технологій та дизайну.

УДК 739.2:94(477)

Анастасія Котлярова,
здобувачка 4 курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Валерій Малина,
доктор мистецтвознавства,
доцент кафедри декоративно-прикладного та
образотворчого мистецтва
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича,
член спілки художників України
(Вижниця, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ ЮВЕЛІРНОГО МИСТЕЦТВА КИЇВСЬКОЇ РУСІ

Ювелірне мистецтво посідало провідне місце серед художніх ремесел Київської Русі (X-XIII ст.), а його основним центром був Київ. Про високий рівень обробки металів свідчить той факт, що в XI столітті німецький вчений монах Теофіл у «Трактаті про різні види мистецтва» ставив ювелірів Київської Русі на друге місце після візантійських.

Перші прикраси відомі з часів палеоліту, але період Київської Русі став одним із найцікавіших часів формування цього мистецтва. (Асєєв, 1980, с. 95).

Митці Київської Русі зробили значний внесок у світову культуру. Формування ювелірного мистецтва було складним процесом, оскільки слов'яни Східної Європи тісно взаємодіяли з іншими народами. Вони увібрали в себе візантійські, арабські та норманські художні традиції й мотиви. Така велика кількість перехресних впливів рідко зустрічалася в інших країнах середньовіччя (Шумилович, Івасюта, Петрів, 2006).

Матеріальною основою для ювелірного виробництва служили золото, срібло, мідь та бронза. До них додавалися дорогоцінні й напівдорогоцінні каміння – гранат, аметист, бірюза, а також кольорове скло. Різноманітність матеріалів і техніки робить прикраси Київської Русі надзвичайно виразними й унікальними (Шумилович, Івасюта, Петрів, 2006, с. 6-7).

Срібні та золоті вироби, набувши великого поширення, виконувались у різноманітних техніках, наприклад гравірування. Здавна воно вважалося одним із найпоширеніших методів декоративної обробки металів. Сутність процесу полягає у вирізуванні на заготівлі певних малюнків, орнаментів, зображень. Вирізання виробляють спеціальним інструментом – штихелем (стальним різцем) (Асєєв, 1980, с. 91-93).

Черніння. Як відомо, чернь – це сплав срібла з міддю, свинцем і сіркою. Подрібнений в порошок такий склад втирається в борозенки награвіровані на предмет візерунка. При випалюванні, чернь міцно сплавляється зі срібною поверхнею, народжуючи чорний графічний малюнок. Його доповнюють гравіюванням, карбуванням, золоченням, та іншим (Асєєв, 1980, с. 92-93).

Досить поширеними були техніки лиття та штампування. Для перших застосовували воскову модель, для других – кам'яні формочки. Також була поширена техніка штампування металевих виробів за допомогою матриць. Засобом художнього лиття в XII–XIII ст. виготовлялися хороси (давні «люстри»), панікадила, кацеї тощо, які підвішувалися на ланцюжках. В їхні круглі отвори вставлялися гостродонні скляні кубки-лампади, які теж широко відомі за розкопками давньоруських міст (Асєєв, 1980, с. 93-94).

Зернь – це дрібні золоті або срібні кульки (діаметром від 0,4 мм), які напаюються в ювелірних виробах на орнамент з філіграні. Зернь створює ефектну світлотіньову і фактурну гру, збагачує орнаментальну ритміку виробу. Загалом зернь відома ще з найдавніших часів, широке поширення набула в середні століття, а застосовується і в даний час. Така техніка була дуже трудомісткою і вимагала не тільки високої кваліфікації ювеліра, але й чималого досвіду роботи (Шумилович, Івасюта, Петрів, 2006, с. 8).

Емаль. Однією з найцікавіших є техніка перегородчастих емалей, якій київські ювеліри навчилися від грецьких художників в майстернях при великокняжому дворі. У Києві в XI столітті виникають перші майстерні емалювальної справи. У XII ст. створюється новий убор, близький за типом до золотих з емаллю прикрас, але вже переважно зі срібла. Прикраси, вироблені такою технікою, знаходять на всіх землях Київської Русі, але найбільше у Києві. Багатими за знахідками таких ювелірних виробів також є Переяслав, Чернігів, Галицько-Волинські землі. Також часто використовували техніку виїмчастої емалі. Тоді заповнювали емаллю не проміжки перегородок, а виїмки в основній формі виробу. Основою для емалей були золото, срібло, мідь (Асєєв, 1980, с. 94-95).

Скань (від старослов'янського дієслова «ськати» сукати), філігрань – ще один вид ювелірної техніки. Полягає у тому, що ажурний або напаяний на металевий фон візерунок виконаний з тонкого золотого, срібного або мідного дроту, гладкої або свитої в мотузочки. Вироби з скані часто доповнюються зерню і емаллю. Завдяки вживання техніки скані, накладної та ажурної, створювався легкий, динамічний рельєфний орнамент. Серед сканених візерунків перевага віддавалася мотивам ромба, трикутника, кола (Шумилович, Івасюта, Петрів, 2006, с. 8-6).

Карбування (чеканка) – ще один технологічний процес, який використовувався ювелірами Київськоі Русі. Полягав у виготовлення малюнка, напису, зображення, за допомогою вибиванні на пластині певного рельєфу. Позолота, або золочення – це нанесення на предмет тонкого шару золота в декоративних, захисних або захисно-декоративних цілях. Золочення виділяють декількох видів: вогневе золочення; золочення на масляній основі; позолота на «гульфарбу»; золочення з використанням засобів на водній основі (Асєєв, 1980, с. 96-97).

Не менш популярною була техніка кування. Кують більшість металів у нагрітому стані, так як під впливом високих температур метал стає більш пластичним. Основні операції кування: витяжка, осадка, рубка, вибивання отворів. У роботі з листовим металом використовуються виколотка, формування, а також такі види декоративного оздоблення поверхні як «чеканка і просеч-

ка». Також важливим є те, що перш ніж приступати до кування, необхідно скласти точне конструктивне креслення з урахуванням припусків на слюсарну обробку. Виколотка (діфовка) – ще один вид обробки металу, але вже холодної. Техніка цього процесу грунтується на здатності металу під ударами молотка деформуватися: згинатися, витягатися, сідати. Описувана техніка відрізняється від техніки ковки ще й тим, що для роботи придатний тонкий листовий метал, який обробляється в холодному стані. (Шумилович, Івасюта, Петрів, 2006, с. 9-10).

Давні русичі з давніх пір намагалися прикрасити себе і одяг. Носіння сережок, перснів, а також призначення вишивок на сорочках і поясах пояснювалося, перш за все, необхідністю захисту від пристріту, води, вогню, змій чи інших численних небезпек. Жінки ж вирізнялися витонченістю, вмінням підкреслювати свою красу, зокрема за допомогою ювелірних прикрас. Лунниця – один з найпоширеніших амулетів-оберегів, що існували протягом багатьох епох і складали частину жіночого убору. Попри всю різноманітність форм і техніки виконання, незмінним залишається їх загальна подібність з Місяцем, яка уособлює місячний культ, родючість і жіночу природу. (Шумилович, Івасюта, Петрів, 2006, с. 10).

Існує багато версій появи старовинних жіночих скроневих прикрас. По всій видимості, ці прикраси мали давню назву «усерязь» (від слова вухо), хоча найпопулярнішими стали по назві – «скроневі кільця». Колти – характерні для слов'ян скроневі прикраси, що підвішувалися до головного убору на стрічці, чи металевих ланках-ряснах. Зазвичай вони складалися з двох опуклих пластинок, які з'єднувалися разом і зверху ще доповнювалися дужкою для кріплення. У XI – XII століттях найбільш поширеними були золоті колти з емаллю різних кольорів.

Сережки. На відміну від скроневих кілець, звичайні сережки були менш поширені в ті часи, проте до XVI століття їх стали робити в такій кількості, що з'явилися навіть спеціальні майстри. Сережки носили і чоловіки, і жінки. Відрізняло їх те, що чоловіки носили сережку в одному вусі, а жінки – в обох. Гривні. Не менш популярними у жінок Стародавньої Русі були шийні прикраси. Скляне намисто носилися жінками всіх станів, а от металеві

обручі – гривні були здебільшого прикрасою заможних людей. Найбільш дорогими вважалися білонні гривні (сплав міді та срібла), а найбільш поширеними – мідні або бронзові, іноді з срібним покриттям.

Кільця – одні з найпоширеніших археологічних знахідок. Носили їх як чоловіки, так і жінки. Перші кільця були з дроту, а ось кільця зі щитком, прикрашеними дорогоцінними каменями, уже іменувалися перснями. Вони були найбільш поширеними серед жіночих прикрас. Це пояснюється, в першу чергу, їх важливою роллю у весільних обрядах. Кільця, звичайно, носили на руках, але в похованнях зустрічаються такі, що надягають на пальці ніг. (Шумилович, Івасюта, Петрів, 2006, с. 10-11).

Дзвіночки найчастіше носили в складі намиста, зрідка пришивали до головних уборів, або вплітали у волосся на скронях. Використовували дзвіночки також в якості гудзиків, пришивали або підвішували до поясів, іноді ними обшивали спідниці і рукава жіночої сукні. Найчастіше їх носили жінки, але іноді дзвіночки знаходять і в чоловічих похованнях, як гудзики. Найбільшу їх кількість виявлено в північній частині розселення східних слов'ян. Намиста носили жінки різних станів, це було одне з найпопулярніших шийних прикрас. У даний час налічується до сотні різновидів, кожні з яких відрізняються за кольором і формою. Найбільш поширеним було скляне намисто. Найбільш улюбленим кольором для намист вважався зелений (Шумилович, Івасюта, Петрів, 2006, с. 10 -11).

Браслети (обручі). Жінки Давньої Русі дуже любили прикрашати себе браслетами, особливо поширеними були скляні. Мода на них з'явилася в середині XII ст. і трималася до початку XIV ст. Браслети завжди робили круглими, але різними по перетину: гладкі, кручені, квадратні, рубчасті, трикутні. Багатим було і їх забарвлення, значна кількість браслетів була з бурштину. Ланцюги. Серед шийних прикрас варто також відзначити дорогоцінні ланцюги, які носили переважно знатні жінки, адже така прикраса була дуже дорога. У берестяної грамоти XIII століття йдеться про два ланцюжки, оцінені в два рубля. Підвіски. Важливою частиною традиційного жіночого костюма були також різноманітні нагрудні і поясні підвіски. У першу

чергу, вони грали роль амулетів. Підвіски носилися на довгих шнурах або ланцюжках, і кріпилися до сукні на грудях або на поясі. Робилися вони з срібла, міді, бронзи (Шумилович, Івасюта, Петрів, 2006, с. 10-11).

«Значення та спадщина ювелірного мистецтва Київської Русі»

Ювелірне мистецтво Київської Русі є свідченням високого рівня культурного й художнього розвитку середньовічного суспільства. Ювелірні прикраси були в широкому вжитку як серед багатих, так і серед бідних, у чоловіків та жінок. У другій половині XIII ст. розвиток культури було перервано монголо-татарською навалою. Загарбники зруйнували городи й винищили населення, а руських майстрів забрали в полон. Збережені артефакти (колти, енколпіони, сережки, персні) є безцінним джерелом для істориків. Проте ювелірне мистецтво, як і інші ремесла Київської Русі, не загинуло, а стало невичерпним джерелом та основою творчості українського народу впродовж наступних століть.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асєєв, Ю. С. (1980). *Мистецтво Київської Русі.* Мистецтво. 213 с.
2. Шумилович, Б., Івасюта, О., & Петрів, О. (2006). Історія ювелірної справи в Україні. Ювеліри України. *Тематичний збірник,* 6–11.

УДК 739(477.85/.86)"18/19"

Ангеліна Ферманюк,
здобувачка 4 курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Ірина Ткаченко,
лаборант кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Вижниця, Україна)

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В ЮВЕЛІРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Ювелірне мистецтво в Україні розвивається на перетині традицій та інновацій. В умовах глобалізації та соціокультурних змін воно набуває нових форм, поєднуючи багатовіковий досвід із сучасними концепціями, технологіями та естетичними пошуками (Бойчук, 2020, с. 57).

Основними тенденціями, що визначають розвиток сучасного українського ювелірного мистецтва у XXI столітті є:

1. Авторське ювелірство.

На відміну від масового виробництва, авторські прикраси відзначаються унікальністю та концептуальністю. Ювелір стає не просто ремісником, а художником, який створює індивідуальні мистецькі твори. Прикраса перестає бути лише декоративним елементом і набуває символічного, філософського чи навіть соціального змісту. Яскравий приклад – Nomis Jewelry, який у 2025 році презентував у Лондоні прикрасу-трансформер із жовтим діамантом (9,26 ct Internally Flawless). Виріб може змінювати форму (каблучка, браслет, кулон), що відповідає сучасним трендам багатофункціональності. Дизайн був натхненний серією іс-

панського скульптора Маноло Вальдеса, демонструючи діалог між ювелірним мистецтвом і образотворчими практиками.

2. Поєднання традицій і новацій.

Сучасні митці активно звертаються до давніх технік (емаль, зернь, філігрань, чернь), але інтерпретують їх у нових формах. Це створює своєрідний «міст» між спадщиною та сучасністю (Кара-Васильєва, 2005, с. 88). Прикладом є Gunia Project, що поєднує фольклорні мотиви з сучасними концепціями.

3. Культурний діалог і виставкова діяльність.

Значною подією стала участь українських брендів у міжнародній виставці Gem Genève 2025 у межах проєкту How Precious UA (Strong & Precious Art Foundation). П'ять дизайнерів створили прикраси, що відображають досвід війни. Наприклад, сережки «Blackout» з оніксу символізували темряву блекаутів у Києві та водночас промінь надії. Це свідчить про здатність українського мистецтва репрезентувати країну на світовій арені через актуальні художні образи.

4. Вплив соціально-економічних чинників.

Розвиток невеликих приватних майстерень і незалежних брендів формує нову економічну модель ювелірного мистецтва. Прикладом є спільнота LANKA Jewelry Community, яка ініціювала виставку Brave to Live (Київ, 2024), де 17 митців представили роботи про життя під час війни. Це свідчить про важливість колаборацій та спільнот у сучасних умовах.

5. Естетичні тенденції.

В українському ювелірному мистецтві простежуються кілька провідних напрямів:

- Мінімалізм («Blackout» – геометричні форми, простота, але сильна ідея).
- Скульптурність (*Nomis Jewelry – трансформер із діамантом, що більше схожий на арт-об'єкт, ніж класичну прикрасу).
- Символічність (*Brave to Live – використання уламків і сталі для створення ювелірних форм).
- Поєднання етніки й сучасності (*Gunia Project – фольклор у сучасному дизайні).

6. Екологічна та етична відповідальність.

Світові тренди екологічності та усвідомленого споживання поступово проникають і в українське ювелірне мистецтво. Зростає увага до походження матеріалів, умов їх видобутку та впливу виробництва на довкілля. Майстри все частіше використовують перероблені матеріали, повторно застосовують дорогоцінні камені або працюють із менш токсичними сплавами. (Strong & Precious, 2025) (7).

Сучасне ювелірне мистецтво України розвивається в руслі глобальних культурних процесів, водночас зберігаючи власну ідентичність. Його характерними рисами є індивідуальність, інтеграція традицій і новацій, нові форми естетики та підвищена увага до етичної складової. Це робить українське ювелірство конкурентоспроможним і водночас унікальним у світовому мистецькому контексті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойчук, О. (2020). *Історія українського ювелірного мистецтва. Наукова думка.*
2. Волкова, Л. (2018). *Художнє металознавство та ювелірні техніки*. Світ.
3. Кара-Васильєва, Т. (2005). *Українське декоративне мистецтво ХХ століття*. Либідь.
4. Forbes Ukraine. (2024). *Як українські ювеліри представляють країну у світі. Forbes*. URL https://forbes.ua
5. Gunia Project. (2023). *Ukrainian folklore in contemporary jewelry design. Exhibition catalogue.* URL https://guniaproject.com
6. Nomis Jewelry. (2025). *Transformable jewelry piece with yellow diamond. London Jewelry Week: Official press release.* URL https://nomisjewelry.com
7. Strong & Precious Art Foundation. (2025). *How Precious UA: Ukrainian jewelry at Gem Genève. Official exhibition project*. URL https://strongandprecious.com
8. LANKA Jewelry Community. (2024). *Brave to Live: Contemporary Ukrainian jewelry under war. Kyiv exhibition materials*. URL https://lankajewelry.com

УДК 7.036:747(477)

Андрій Кравець,
аспірант Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (Київ, Україна)

МИСТЕЦТВО ПЕТРИКІВСЬКОГО РОЗПИСУ ЯК КУЛЬТУРНИЙ І КРЕАТИВНИЙ ЛОКАЛЬНИЙ БРЕНД

Розвиток локальних культурних територій є стратегічно важливим пріоритетом об'єднаних територіальних громад в Україні. Винайдення, збереження і популяризація локальної культурної самобутності є основою для формування неповторного бренду з потенційними соціокультурними та економічними ефектами.

Важливою частиною розвитку креативних індустрій є декоративно-прикладне мистецтво. Актуальним для стейкхолдерів мистецьких та культурних трансформацій є вивчення найкращих практик креативного брендування, що дозволить розвивати привабливі туристичні локації на основі історико-культурної самобутності, тим самим забезпечувати розвиток креативних індустрій та здійснювати підтримку креативного культурного сектору, що є пріоритетом державної політики у сфері культури.

Яскравим прикладом поєднання народного мистецтва, традицій і креативності є функціонал культурного осередку селища Петриківка. Петриківський розпис є культурним брендом України, як в його глобальному значенні, так і локальних стратегічно важливих локальних перспективах. Унікальність цього мистецького народного розпису є винятковим, що підтверджено статусом Петриківського розпису в Списку нематеріальної культурної спадщини людства.

Феномен Петриківського розпису є активно досліджуваним об'єктом серед українських вчених і практиків, які розглядають його з різних теоретико-практичних концепцій. На винятковому світовому значенні Петриківського розпису наголошує Г. Євсєє-

ва (Євсєєва 2013). Є. Удод такий вид мистецтва називає душею України та головною візитівкою Дніпропетровщини (Удод, 2023). На перспективах підвищення інвестиційної привабливості Петриківки наголошує Т. Смірнова (Смірнова, 2013). Вплив унікальності мистецтва розпису Петриківка на формування туристично-краєзнавчого іміджу Придніпров'я розкривають В. Безуглий, Я. Юрченко. Всі науковці одностайні в тому, що унікальність Петриківського розпису, його феномен і потенціал є не тільки глобально значущим, а й інвестиційно привабливим для розвитку культурного осередку, а саме самого селища Петриківка (Безуглий, Юрченко, 2023).

Селище Петриківка є центром збереження і популяризації відомого в усьому світі мистецького народного розпису. Саме завдяки стратегічному баченню розвитку Петриківської селищної громади в цій локальній культурні зоні реалізовуються сучасні креативні практики, які є інвестиційно-привабливими та ціннісно-орієнтованими.

Центрами формування культурного та креативного бренду є Петриківський музей етнографії, побуту та народно-прикладного мистецтва та Центр народного мистецтва «Петриківка», де акумулюються креативні ідеї з розвитку і популяризації цього унікального мистецтва розпису. Експозиція музею та центру розкриває етапи розвитку петриківського ремесла, пропонує різноманітні освітні практики з навчання технікам розпису.

Особливого привабливості й атмосферності петриківського мистецького осередку надають архітектурні рішення селища, які прикрашені розписом, від кожної будівлі, зупинок громадського транспорту, парканами тощо.

Креативні ініціативи, традиційне мистецтво розпису, історія переплелися заради формування і підтримки унікального локального бренду, що призвело до ефективного розвитку петриківської туристичної дестинації. Яскравим прикладом поєднання креативності, мистецької, народної та технічної творчості є хата на колесах, якою захоплюються як туристи, так і місцеві жителі. У таких доволі креативний спосіб гості Петриківки можуть подорожувати локаціями культурно-мистецького осередку, з пізнавальним ефектом.

Досвід культурно-мистецького осередку Петриківка, громадської креативності його жителів є беззаперечно безцінним для розвитку, як неповторного локального бренду, так і стратегічного, перспективного розвитку привабливої туристичної дестинації. На важливості громадської креативності як індикатора розвитку туристичних дестинацій наголошує О. Копієвська. Вчена в дослідженні дійшла висновку про те, що громадська креативність яка складається з індивідуальних креативних якостей людини, розвинутої інтуїції, професійних знань, персоналізованих амбіцій, сміливості до ризику та віри в успіх стає багатогранним ресурсом якісного життя, неповторного образу, професійних перспектив та партнерської взаємодії (Копієвська, 2024).

Отже, мистецтво, креативні мистецькі практики є дієвим інструментом формування унікальних культурних осередків. Розвиток креативних індустрій в Україні потребує активного вивчення досвіду поєднання традиційних видів мистецтва з інноваційними практиками, що дозволить сформувати неповторний, інвестиційно привабливий локальний культурний бренд. Досвід селища Петриківка в його різноманітності мистецьких, креативних, управлінських та організаційних практиках є перспективним для вивчення та локальної адаптації для інших.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безуглий, В., & Юрченко, Я. (2023). Вплив народних промислів Петриківщини на формування туристично-краєзнавчого іміджу Придніпров'я. *«Історія Дніпровського Надпоріжжя»:* матеріали доповідей XIII Дніпропетровської обласної історико-краєзнавчої конференції (с. 210–214).

2. Євсєєва, Г. П. (2013). Петриківський розпис – перлина народного мистецтва світового рівня. *Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури*, (11), 55–58.
3. Копієвська, О. Р. (2024). Громадська креативність як індикатор конкурентоспроможності туристичних дестинацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (2), 3–8.
4. Смирнова, Т. А. (2013). Петриківка як елемент брендування регіону. *Вісник Дніпропетровського університету*, 21(2), 32–35.
5. Удод, Є. (2013). Петриківка – це душа України, візитна картка Дніпропетровщини. *Місцеве самоврядування та регіональний розвиток в Україні,* (4), 6–7.

УДК 75.04(477):[398+7.036]

Анна Стельмахович,
здобувачка 3 курсу першого (бакалаврського)
рівня вищої освіти, спеціальності
023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Наталія Гатеж,
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри
декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича, член Спілки дизайнерів України
(Вижниця, Україна)

ДІАЛОГ ТРАДИЦІЙ ТА СУЧАСНОСТІ: ХУДОЖНІЙ РОЗПИС, ЯК ДЗЕРКАЛО УКРАЇНСЬКОГО СИМВОЛІЗМУ

Значення художнього розпису у формуванні українського символізму

Художній розпис, зокрема Петриківський, є ключовим елементом культурної ідентичності українців, бо через мотиви, техніку та символи він зберігає історичну пам’ять і дозволяє передавати змістові шари з покоління в покоління (Voloshyna, 2023, с. 5-7). Це дозволяє символізму проявлятись не тільки в літературі чи живописі високого мистецтва, а й у народному мистецтві як образі-дзеркалі.

Походження та техніка: від народних хат до сучасних композицій

Петриківський розпис виник у селі Петриківка на Дніпропетровщині як настінне та побутове мистецтво – розмальовували інтер’єри, скрині, посуд, музичні інструменти (Prylutska, 2024, с. 12-15). Початкові матеріали – натуральні фарби (соки, настої),

традиційні інструменти; фон здебільшого білий. Згодом техніка еволюціонувала: з'явилося використання сучасних барв, кольорових фонових поверхонь та перенесення мотивів на різні об'єкти (одяг, дизайн) (Authentic Ukraine, без дати, с. 2-3).

Символіка мотивів: флора, фауна, кольори

У Петриківському розписі містяться квіткові мотиви (ромашки, айстри, троянди, хризантеми), ягоди, фантазійні форми, птиці, півень – символ духовного пробудження й захисту. (UNESCO, без дати, п. «Rich in symbolism»). Птахи – символи світла, гармонії та щастя; квіти й плоди – родючості, оновлення; кольори – яскравість, позитивний емоційний характер (Authentic Ukraine, без дати).

Трансформації в ХХ–ХХІ століттях: діалог із сучасністю

Сучасні майстри зберігають основну символіку і техніку, але адаптують мотиви до нових матеріалів і контекстів – дизайн одягу, цифрові продукти, декор інтер'єрів, сувеніри. (Ukraïner, 2019, с. 1-2) Також існує дискусія про автентичність мистецтва: наскільки сучасні варіанти зберігають дух традиції, і в чому полягає їхня нова символічна роль. (Voloshyna, 2019, с. 50-55)

Розпис як відображення національного символізму в культурно-політичному контексті

Художній розпис функціонує як візуальний маркер національної самосвідомості. У періоди колоніального тиску, радянської уніфікації, воєнних викликів він ставав засобом збереження локальної ідентичності, оберегу культурної пам'яті (Demchuk, 2022, с. 120-125). Символи розпису – більш ніж естетика: вони містять історичні й сакральні значення, пов'язані з родиною, землею, природою.

Приклади сучасних практик і виклики

- Майстри, які працюють у традиційній манері, використовують чіткі канони техніки та мотивів, передають знання між поколіннями.
- Водночас, дизайнери й художники експериментують із матеріалами, форматом, застосуванням символів у нових контекстах (графіка, інсталяція, цифрове мистецтво).
- Виклики: комерціалізація (сувеніри, масове використання символів), ризик втрати глибокого символічного значення,

знецінення автентичності через надмірну спрощеність чи стилізацію.

Методологічні та етичні аспекти дослідження

Дослідницькі методи повинні враховувати: усне передання знань, локальні практики, контекст (соціальний, історичний і політичний). Етика – визнання авторства, сталості культурної традиції, права спільнот на власне культурне надбання. Також важливо уникати зовнішніх інтерпретацій, які нав'язують чужі культурні стандарти або стирають локальну унікальність. (Demchuk, 2022, с. 135-138)

Художній розпис в Україні – живий діалог традицій і сучасності, який тримає міст між минулим і сучасним, дозволяє символізму розвиватися, залишаючись коренем культурної свідомості. Саме через розпис видно, як нація плекає свою ідентичність, реагує на виклики й зберігає глибокі значення символів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Authentic Ukraine. *Petrykivka Painting : Traditionally Dominated by Floral Motifs*. [Електронне джерело].
2. Demchuk, S. (2022). *Decolonizing Ukrainian Art History.* Nationalities Papers.
3. Prylutska, L. (2024). *Petrykivka Decorative Painting as Phenomenon of the Ukrainian Ornamental Folk Art*. НДІ,
4. Ukraïner. *Petrykivka Painting Combines History, Tradition and Modernity*, 2019.
5. UNESCO. *Petrykivka Decorative Painting as a Phenomenon of the Ukrainian Ornamental Folk Art*. [Електронне джерело].
6. Voloshyna, I. (2019).*Petrykivka Painting: the Questions of Politics, Authenticity and Change* [Дисертація, UNC].
7. Voloshyna, I. (2023). Petrykivka Painting: Political Implications of Cultural Heritage. *Ethno,* 45 (1).

УДК 745.5:7.034.7(477)

Вадим Хромей,
здобувач 1 курсу другого (магістерського)
рівня вищої освіти
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича,
науковий керівник:
Людмила Сідор,
асистентка кафедри декоративно-прикладного
та образотворчого мистецтва,
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича,
член Національної спілки майстрів
народного мистецтва України
(Вижниця, Україна)

ВИТОКИ ТА ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ ДЕРЕВ'ЯНОЇ МОЗАЇКИ

Декоративність – один із головних чинників художньої виразності в ужитковому мистецтві. Саме завдяки декоративному оздобленню предмети побуту перетворюються на витвори мистецтва. Декоративно-ужиткове мистецтво класифікується за функціональним призначенням (меблі, посуд тощо), за технікою виконання (різьблення, ткацтво, розпис) та за матеріалами (дерево, кераміка, текстиль). Незмінною цінністю в сучасному мистецтві залишається звернення до джерел народної творчості, збереження і розвиток національної традиції (Антонович, Захарчук-Чурай, Станкевич, 1993).

Народне мистецтво – це багаторівнева система, яка формується на основі колективного досвіду, традицій і етнокультурної спадковості (Кара-Васильєва, Чегусова, 2005). Його родова сутність виявляється у трьох ключових аспектах:

1. Природний аспект – зв'язок з довкіллям, використання природних матеріалів (дерево, глина, камінь) та поетизація природи через декоративні образи.

2. Національний аспект – втілення етнічного характеру, сталість візуальних мотивів, притаманних тій чи іншій культурній спільноті.

3. Шкільний (майстерний) аспект – спадкоємність і одночасна індивідуалізація в межах професійних і регіональних шкіл (наприклад, гуцульська різьба, петриківський розпис).

У цьому контексті важливе місце займають народні художні промисли**,** що поєднують ручну творчість з виробничими технологіями. Одним із таких промислів є мозаїка з дерева – традиційна форма оздоблення, що поєднує естетику, функціональність і майстерність.

Мозаїка – це зображення або орнамент, створений з дрібних частинок однорідного або різнорідного матеріалу, зокрема деревини, які щільно підігнані один до одного. Дерев'яна мозаїка використовується не лише у монументально-декоративному мистецтві, а й у виготовленні меблів, музичних інструментів, декоративних панно (Оршанський, Курач, Цісарук, Ясеницький, 2012).

Найпоширенішими техніками дерев'яної мозаїки є інтарсія та маркетрі.

Інтарсія (від іт. *intarsio* – інкрустація) – це вид оздоблення, за якого пластини деревини різних кольорів і фактур вставляються у підготовлені заглиблення на дерев'яній основі. Всі елементи врівень з поверхнею, що створює рівномірне декоративне покриття.

Ця техніка досягла розквіту в епоху Відродження в Італії. Зокрема у Флоренції в 1478 році інтарсією займалися понад 80 майстерень. Часто застосовували поєднання світлих дерев'яних орнаментів із темним фоном, використовуючи кілька видів деревини товщиною 3-5 мм. Елементи закріплювали мастикою в заздалегідь вирізаних пазах.

У XV-XVI століттях інтарсія розширила свої художні межі: окрім орнаментів, майстри почали створювати сюжетні композиції, доповнюючи їх гравіруванням, пропалюванням та морінням. У Німеччині, Голландії, Франції інтарсію почали поєдну-

вати з різьбленням, з'явилися декоративні панно для інтер'єрів. Своєрідним свідченням популярності техніки стали альбоми зразків мозаїки, що видавалися в Європі в 1596-1666 роках.

Із розвитком мореплавства до Європи почали завозити екзотичні породи деревини, що значно розширило палітру дерев'яної мозаїки.

В Україну інтарсія проникла в XVI-XVII століттях разом із новими меблевими стилями з Європи. Її використовували для оздоблення інтер'єрів, церковного начиння, предметів побуту. Зразки української інтарсії збереглися, зокрема, в Олеському замку та каплиці Боїмів у Львові. Яскравим прикладом пізнішого застосування інтарсії є стеля Чернівецького університету (XIX століття), де техніка поєднується з іншими видами декору.

У XX столітті техніка інтарсії набула значного поширення в українському декоративно-ужитковому мистецтві. Зокрема, вироби, створені народними майстрами Буковини, вирізнялися високим рівнем технічної майстерності та художньої виразності. Одним із визначних прикладів є декоративний таріль із портретом Богдана Хмельницького, створений вижницьким майстром Іваном Хоруком, у якому інтарсія була поєднана з «сухим» різьбленням по обідку. Композицію доповнювали зображення козацької символіки, що надавало твору національної глибини. Цей витвір здобув широку популярність після експонування на виставці в Києві у 1959 році.

У системі українського декоративно-ужиткового мистецтва інтарсія та інші техніки художнього оздоблення дерева (зокрема різьблення) займають особливе місце. Одним із провідних осередків розвитку цих традицій є Вижницька школа декоративно-прикладного мистецтва, де техніка інкрустації, поруч із різьбленням, вважається однією з найефективніших для декорування дерев'яних виробів. Застосування таких технік відбувається під керівництвом досвідчених педагогів, а результати студентських робіт вирізняються високим рівнем професійності та художньої виразності (Кизим, Губарєва, 2021).

Маркетрі – це техніка створення дерев'яних мозаїк, сфера застосування якої надзвичайно широка. Такі мозаїки чудово при-

крашають поверхні меблів, стін і можуть бути використані для створення справжніх витворів мистецтва.

Для роботи в техніці маркетрі необхідний специфічний інструментарій, зокрема: фанера, шпон, різак, гумірка (спеціальна стрічка для приклеювання), прес, клей та шліфувальний пристрій. Варто зазначити, що шпон, який використовується для мозаїки, може мати різний тип розпилу, що безпосередньо впливає на його декоративні властивості.

Навіть дефекти деревини можуть стати чудовим доповненням, надаючи унікальності зображенням, виконаним у техніці маркетрі. Якщо ж потрібний відтінок шпону не вдається отримати природним шляхом, можна скористатися методами травлення або морення (Оршанський, Курач, Цісарук, Ясеницький, 2012).

Створення шедеврів у техніці маркетрі – це дуже кропіткий процес, що вимагає високої посидючості та акуратності. Готові елементи декору, прикрашені маркетрі, мають унікальний вигляд і чудово доповнюють розкішний інтер'єр. Однак, варто пам'ятати, що таке задоволення є досить коштовним. Проте, якщо ви прагнете додати своєму будинку ексклюзивності, маркетрі є найкращим способом досягти цього.

Дерев'яна мозаїка є невід'ємною частиною українського декоративно-ужиткового мистецтва. Вона втілює глибокий зв'язок з народною творчістю, демонструючи багаторівневу природу мистецтва: від використання природних матеріалів до збереження етнічних мотивів та передачі майстерності через покоління. Ця форма мистецтва, що поєднує естетику, функціональність та майстерність, відіграє центральну роль у перетворенні повсякденних предметів на справжні витвори мистецтва (Кизим, Губарєва, 2021).

Історичний розвиток дерев'яної мозаїки, від її розквіту в Італії епохи Відродження до поширення в Європі та Україні, свідчить про її універсальність та здатність адаптуватися до різних художніх контекстів. Приклади її застосування, зокрема в Олеському замку та Чернівецькому університеті, а також роботи буковинських майстрів XX століття (як-от таріль Івана Хорука), демонструють високий рівень майстерності та символічну глибину, що досягається за допомогою цієї техніки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович, Є. А., Захарчук-Чурай, Р. В., & Станкевич, М. Є. (1993). *Декоративно-прикладне мистецтво.* Світ. 272 с.
2. Кара-Васильєва, Т., & Чегусова, З. (2005). *Декоративне мистецтво України XX століття. У пошуках «великого стилю».* Либідь. 280 с.
3. Кизим, М. О., & Губарєва, І. О. (2021). *Деревообробна промисловість України та країн світу: стан, проблеми і перспективи розвитку*. ФОП Лібуркіна Л. М. 272 с.
4. Оршанський, Л. В., Курач, М. С., Цісарук, В. Ю., & Ясеницький, В. Є. (2012). *Технологія деревообробного ремесла* (Л. В. Оршанський, Ред.). ТзОВ «Терно-граф». 484 с.

УДК 739(477.85/.86)"18/19"

Василь Кольберт,
здобувач 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Ірина Ткаченко,
лаборантка кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)

ЗБЕРЕЖЕННЯ ЮВЕЛІРНОЇ ТРАДИЦІЇ БУКОВИНИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX – НА ПОЧАТКУ XX СТ.

Збереження ювелірної традиції Буковини у другій половині XIX – на початку XX ст. тісно пов'язане не лише з розвитком місцевих ремісничих осередків, але й із ширшими культурними процесами. Вижниця, відома своїми майстрами декоративно-ужиткового мистецтва, стала важливим центром формування національної ідентичності. Вироби буковинських ювелірів поєднували традиційні орнаменти, символіку та техніки, зберігаючи духовну спадщину українців і відгукуючись на культурно-просвітницькі рухи регіону.

Слід відзначити просвітницьку діяльність Сидора та Григорія Воробкевичів, які через літературну працю привертали увагу до Буковини (Квітковський, Бриндзан, Жуковський, 1956, с. 265). Вони закликали до писемності й спілкування рідною мовою, наголошуючи на необхідності збереження «фарбів краси» руської мови. Значну роль у національному відродженні відіграло товариство «Руська бесіда», засноване 1869 року. До 1914 р. воно мало дев'ять філій і близько 150 читалень з понад 13 тис. учасників (Квітковський, Бриндзан, Жуковський, 1956, с. 269-282).

Важливою подією стало відкриття Чернівецького університету (1875), який підготував перших українських фахівців, сприяв появі товариств, читалень і мистецьких колективів (Квітковський, Бриндзан, Жуковський, 1956, с. 275-276).

Незалежно від історичних і політичних змін, прикраси залишалися невід'ємною частиною народного вбрання, а також виконували функцію інвестицій у нестабільні часи. У XVII–XVIII ст. поширення набули вироби з коштовних і напівкоштовних каменів, серед яких особливо цінувалися намиста з коралу, бурштину, гранату та скла. Вони демонстрували соціальний статус, а поряд з ними використовувалися підвіски, натільні й нагрудні хрести, бубенці, а також намисто з монет – салба. З часом фібули виходили з ужитку, натомість з'явилися бісерні прикраси.

Важливим етапом у розвитку українського ювелірства стало відкриття у 1960–1970-х роках відділів художнього металу у Львові, Вижниці, Косові та Ужгороді. Зокрема, у Вижницькому училищі прикладного мистецтва ім. В. Шкрібляка (тепер коледж) у 1980–1990-х рр. активно працювали викладачі та студенти, серед яких Едуард і Олександр Жуковські, Леонід Беренфельд, Володимир Воронюк, Ілля Поп'юк, Павло Прокопчик, Сергій Москаленко, Сергій Лемський, Андрій Дідковський, Андрій Волошенюк, Ігор Семенчук, Роман Окіпняк та ін. Їхні експериментально-творчі пошуки сприяли становленню ювелірства як окремої спеціалізації у навчальному процесі (Лутць 2019, с. 96).

Початок XXI ст. позначився розвитком ювелірства у Косівському інституті прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ. Особливо вирізнялася педагогічна діяльність Олександра Гаркуса, який згуртував студентів (А. Корчмин, Я. Савчук, А. Свирид, В. Богаченко, А. Савчук, О. Савчук) до створення сучасного українського ювелірства з виразними етномотивами (Лутць 2019, с. 97). Це сприяло формуванню окремої спеціалізації ювелірства у закладі, що діє й нині.

Важливим внеском у розвиток буковинської школи стали твори Штефана Пержана та Костянтина Кравчука – вихованців Вижницького училища прикладного мистецтва. Штефан Пержан (нар. 1943), чернівецький художник-ювелір, з 1999 р. бере участь

у міжнародних симпозіумах (Австрія, Румунія, Угорщина, Польща, Чехія) (Кравченко, 2014). Він застосовує нетрадиційні матеріали (шкіра ската, бивні мамонта, скам'яніле дерево, мушлі, пейзажний агат), поєднуючи традиційні техніки з інноваційними рішеннями. Серед його робіт – перстені, кольє, браслети, окуляри, краватки. У 2013 р. в Чернівцях відбулася персональна виставка митця, де було представлено 39 унікальних виробів.

Костянтин Кравчук (нар. 1952) – майстер ювелірного мистецтва, член Національної спілки художників України з 1998 року. Він закінчив Вижницьке училище прикладного мистецтва у 1972 році, де навчався під керівництвом Е. Жуковського та О. Шишкіна (Кравченко, 2014).

У своїй творчості Кравчук поєднує традиційні буковинські орнаменти з новітніми дизайнерськими тенденціями, використовуючи срібло, напівкоштовне каміння (агат, цитрин, онікс, топаз, корал тощо), а також нетрадиційні матеріали – шкіру ската, бивні мамонта, скам'яніле дерево, мушлі. Серед його відомих робіт – гарнітури «Весна» (1992), «Писанка» (1996), «Сузір'я» (1998), кольє «Міраж» (1997), «Сонячні кларнети» (2001), «Лада» (2005), браслет «Посланець Всесвіту» (2009).

Творчість Штефана Пержана та Костянтина Кравчука є прикладом синтезу традиційного й сучасного в українському ювелірному мистецтві. Їхні роботи збагатили буковинську школу художнього металу та підняли престиж українського ювелірства на міжнародному рівні.

Ювелірство Буковини на зламі ХХ–ХХІ ст. засвідчує не лише високий рівень технічної майстерності, а й глибоке розуміння художніх традицій краю. Завдяки діяльності Косівського інституту прикладного та декоративного мистецтва ЛНАМ і Вижницького училища прикладного мистецтва було сформовано професійне середовище, яке дало змогу поєднати академічну підготовку з народними традиціями та сучасними мистецькими тенденціями. Вихованці цих навчальних закладів не лише зберегли й розвинули традиційні техніки, а й започаткували нові авторські підходи, що збагатили культурний ландшафт Буковини. Сьогодні буковинське ювелірство виступає своєрідним мистецьким феноменом: воно водночас є продовженням тисячо-

літньої історії художнього металу та активним учасником сучасного мистецького процесу, де гармонійно співіснують традиція й інновація, локальна ідентичність та універсальні естетичні цінності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Квітковський, Д., Бриндзан, Т., & Жуковський, А. (Ред.). (1956). *Буковина. Її минуле і сучасне. Зелена Буковина*. 965 с.
2. Кравченко, М. (2014). *Мистецтво прикрас в Україні останньої третини XX – початку XXI століття: європейський контекст, художні особливості, персоналії.*
3. Луць, С. О. (2019). Ювелірне мистецтво України на зламі XX–XXI ст.: генезис поступу. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну,* (2)(1), 93–111.
4. Фединчук, О. Б. (2019). *Нагрудні та нашийні прикраси Північної Буковини: історія, типологія, етнічні особливості* (Дис. ... канд. мистецтвознавства, 17.00.06 – декоративне і прикладне мистецтво). ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». 248 с.

УДК 7.01:355

Галина Олійник,
майстриня народного мистецтва України (різьба по дереву), член Національної спілки майстрів народного мистецтва України, лауреатка 3 стипендій Президента України, авторка 2 рекордів України, інспекторка служби освітньої безпеки Вижницького РВП ГУНП в Чернівецькій області, лейтенантка поліції (Вижниця, Україна)

МИСТЕЦТВО В УМОВАХ ВІЙНИ: СИЛА ТВОРЧОСТІ ТА БЕЗПЕКИ

Війна стала для нашого суспільства не лише випробуванням на міцність, а й викликом для духовного відродження нації. У такі часи надзвичайно важливою є роль мистецтва, яке стає не просто формою самовираження, а потужним інструментом відновлення внутрішньої рівноваги, зміцнення патріотизму та підтримки психологічної стійкості.

У час, коли діти та підлітки зростають під звуки сирен і новини про фронт, мистецтво дає їм можливість говорити мовою кольорів, музики, руху, слова – там, де іноді важко знайти потрібні звуки чи вислови. Через творчість дитина може висловити страх, біль, віру, любов до Батьківщини, а отже – знайти шлях до самозцілення.

Саме тому діяльність Служби освітньої безпеки, яка функціонує як важливий компонент системи захисту прав та безпеки дітей, сьогодні неможливо розглядати окремо від виховного та культурного контексту освітнього процесу.

Служба освітньої безпеки – це не лише про дисципліну, правопорядок і профілактику негативних явищ у школах. Це – про виховання культури безпеки, формування громадянської позиції та духовної зрілості молоді. І саме мистецтво є тим засобом, що допомагає інспекторам доносити складні теми доступно, щиро і гуманно.

Інспектори Служби освітньої безпеки у своїй практичній роботі все частіше застосовують творчі підходи – через театра-

лізовані заняття, музичні та художні майстерні, інтерактивні вистави, конкурси плакатів, поетичні читання, флешмоби, які розкривають тему безпеки, прав дитини, протидії насильству, шкільного булінгу, кібербезпеки тощо.

Такі форми роботи не лише підвищують зацікавленість учнів, але й сприяють емоційному засвоєнню важливих життєвих цінностей. Коли дитина створює малюнок про мир, інсценує ситуацію з протидії насильству чи співає пісню про Україну – вона не просто бере участь у виховному заході. Вона формує власну позицію, усвідомлює значення добра, справедливості, взаємоповаги, людяності.

Творчість у діяльності інспектора – це місток між безпекою і духовністю, між законом і гуманністю. Мистецтво допомагає говорити з дітьми про найважливіше – про цінність життя, про гідність, про любов до свого народу і країни.

Особливе місце у діяльності інспекторів займає національно-патріотичне виховання. У період війни воно набуває не декларативного, а життєво необхідного змісту. Патріотизм – це не лише почуття, це внутрішня сила, яка формує свідомість молодої людини, її готовність діяти на благо суспільства, відповідально ставитись до власних вчинків.

Інспектори Служби освітньої безпеки проводять тематичні зустрічі, уроки мужності, патріотичні флешмоби, зустрічі з військовими, волонтерами, митцями, які своєю творчістю надихають дітей на віру у Перемогу. Такі заходи сприяють формуванню у школярів не лише громадянської відповідальності, а й глибокого розуміння того, що любов до Батьківщини починається з безпеки, взаємоповаги, порядності та співчуття.

Мистецтво в умовах війни – це форма психологічної підтримки. Через творчі вправи, малювання, музику, літературу діти – вчаться керувати емоціями, знімати напруження, відновлювати довіру до світу. Саме тут важливою є співпраця між педагогами, психологами та інспекторами служби освітньої безпеки, адже безпека дитини – це не лише відсутність загрози, а й стан внутрішньої стабільності, коли дитина відчуває себе прийнятою, почутою, захищеною.

Творчість допомагає трансформувати травматичний досвід у позитивну дію. Коли дитина створює власний малюнок миру чи пісню про Україну, вона ніби утверджує віру у майбутнє, долаючи біль через творення. Таким чином, мистецтво стає не лише культурною, а й безпековою складовою виховання.

Мистецтво та безпека – два напрями, які сьогодні тісно переплетені в освітньому просторі України. Інспектори служби освітньої безпеки, співпрацюючи з педагогами, митцями, психологами та громадами, створюють простір, де творчість стає засобом виховання, а виховання – запорукою безпеки.

У наш час сила творчості дорівнює силі духу, а сила безпеки – це впевненість у майбутньому. І саме через поєднання цих двох потужних енергій – мистецтва і служіння безпеці – ми формуємо покоління, здатне не лише захищати, а й творити, любити, відновлювати, і, головне, – зберігати людяність навіть у найтемніші часи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Стоян, С. (2022). Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій. *Філософська думка*, (3), 119–124.
2. Tormakhova, A. (2022). On the problem of interaction between art and politics in the context of contemporary culture. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, (2), 64–68.
3. *Мистецтво – рушійна сила, особливо під час війни.* URL https://vgoru.org/istoriyi/mistectvo-rusiina-sila-osoblivo-pid-cas-viini-pidzemne-kulturne-zittia-frontovogo-xersona

УДК 745.41(477.83-25)"19/20"

Ганна Беспалько,
асистентка кафедри педагогіки і психології дошкільної та спеціальної освіти Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ЛЕМКІВСЬКЕ ПИСАНКАРСТВО ЯК КУЛЬТУРНИЙ КОД: ІСТОРИЧНИЙ РОЗВИТОК І СУЧАСНІ ПРАКТИКИ

Писанкарство – один із феноменів художньої культури, який по праву вважають найжиттєздатнішим засобом формування української духовності. Його багатошаровий характер поєднує архаїчні міфологічні уявлення, християнські символи, етнографічні особливості різних регіонів та сучасні мистецькі практики. Одним із варіантів цієї мистецької традиції, що заслуговує особливої уваги як науковців, так і практиків, є лемківська писанка. Як один із різновидів писанкарства, вона сформувалася на перетині різних культурних впливів, увібравши як локальні, так і загальноукраїнські елементи.

Лемки – етнографічна група українців, які історично мешкають в Західних Карпатах, переважно на територіях сучасної Польщі та Словаччини, а також частково на заході України. Лемківська культура багата на народні традиції, серед яких писанкарство посідає особливе місце: яйце, розписане орнаментом, – це не просто декоративний об'єкт, а символ, який уособлює систему вірувань, ідентичності та історичної пам'яті (Pasternak, 2017, с. 16).

Як і в інших регіонах України та Європи, писанка має риси дохристиянського символізму – яйце як образ народження, відродження, циклічності природи, сонця. Її розглядали як охоронний символ, пов'язаний із весняним оновленням природи та циклами аграрного життя.

З прийняттям християнства у житті та духовності українців особливого значення набули Великдень, воскресіння, очищення.

Яйце як символ воскресіння Ісуса Христа стало релігійним елементом святкувань. У цьому контексті писанка – це не лише народне ремесло, а й елемент обрядовості (Tkachenko, 2017, с. 334).

Лемківщина (особливо її частина, що нині розташована на території Польщі та Словаччини) сформувала й зберегла певний набір етнографічних рис – мовних, обрядових, духовних, мистецьких. Орнаментальна традиція лемківського писанкарства ґрунтується на елементах, характерних для бойківських, гуцульських та закарпатських орнаментів, але водночас відрізняється своєю унікальною, неповторною символікою.

Культурний код – це система символів, традицій і практик, що формують у спільноти уявлення про себе, свою ідентичність, історію та цінності (Prystupenko, Serhieieva, 2022). У контексті лемківського писанкарства писанка є цим кодом, оскільки через її форму, орнамент, символіку та технологію створення можна «прочитати» культурну матрицю етноспільноти.

Символи, використані в орнаментах, – це не просто прикраси, а знаки, які вказують на вірування народу, його сподівання, світогляд. У письмових і усних джерелах, музейних експозиціях та колекціях народного мистецтва є твердження, що в орнаментах лемківської писанки домінують рослинні мотиви: квіти, листя, виноград, лоза.

Провідним символом лемківської писанки є образ Сонця, який у традиційній культурі виступає уособленням життя, тепла та світла. Значне місце займає й мотив Зірки, що інтерпретується як «дочка Сонця» та символізує відродження й неперервність буття. Часто трапляється орнаментальний елемент «Віночок», який має семантику чистоти та дівочої непорочності. У декоративному оздобленні присутні також зооморфні та антропоморфні мотиви – зображення птахів, комах, небесних світил. Ці символічні образи уособлюють гармонію людини з природою, охоронну силу роду та дому (Sungurova, Levdik, 2024).

Колористична гама лемківських писанок характеризується переважанням світлих, насичених барв. На відміну від інших регіонів України, де поширені темні тони, у лемківському розписі домінують червоний, вишневий, жовтий, оранжевий, зелений, салатовий, синій, блакитний і білий кольори. Така кольорова

палітра підкреслює життєствердний характер та оптимістичну символіку орнаменту.

Особливістю лемківської писанки є своєрідна техніка написання. Для нанесення візерунків використовується інструмент, виготовлений із шпильки, загострений кінець якої закріплений у дерев'яній ручці. Маленьку металеву головку шпильки занурюють у розігрітий віск, після чого переносять краплину на поверхню яйця, утворюючи крапку або видовжену лінію. Завдяки використанню тонких булавкових інструментів майстри створюють мініатюрний, витончений орнамент, притаманний саме Лемківщині. Наприклад, крапка на лемківській писанці символічно уособлює краплину дощу – життєдайне начало, що пробуджує природу до оновлення.

Під час Другої світової війни та депортації лемків у 1940-х роках (операція «Вісла») культурний простір був порушений (Pasternak, 2017, с. 17). Через це багато традицій могли бути втраченими або зміненими, оскільки майстри та громади були переселені й розпорошені.

В умовах радянського панування народні традиції перебували під тиском ідеології й зберігалися лише частково. Зменшення міжгенераційної передачі знань і втрати місць, де ці практики передавались, не сприяли розвитку писанкарства, а навпаки – витісняли його як культурно-духовну складову світогляду народу.

Коли спільноти зазнають асиміляції або втрат через історичні потрясіння, традиція писанкарства виступає формою культурного опору. Вона зберігається, навіть якщо змінюються зовнішні умови. Через писанку передається відчуття належності до етнічної спільноти, знання історії, зв'язок з предками. В умовах примусового переселення й трансферу культурних середовищ писанка набуває особливого значення у збереженні етнічної ідентичності, виступаючи містком між минулим і сьогоденням.

Сучасний стан писанкарства свідчить про його відродження як у мистецькій, так і в освітній практиці. Писанка активно популяризується через майстер-класи, фестивалі, виставки та інтегрується у навчальні програми з етнографії, мистецтвознавства й культурології. Особливої уваги заслуговують Музей писанки в

Коломиї та міжнародні експозиції, що репрезентують українську культуру. Експонування старовинних лемківських писанок у музеях і на тематичних виставках дозволяє широкій аудиторії ознайомитися з традицією, побачити різні варіанти орнаментів і технік (Sungurova, Levdik, 2024).

Майстри відтворюють давні орнаменти за музейними зразками, поєднуючи їх із сучасними художніми елементами – квітами, стилізованими храмами. Писанка є невід'ємною частиною лемківських фестивалів, зокрема «Лемківської Ватри», де вона функціонує як символ збереження ідентичності у контексті асиміляційних викликів.

Спільні заходи, майстер-класи, мистецькі фестивалі, виставки створюють єдиний культурно-духовний простір, у якому покоління зближуються, що безумовно сприяє передачі знань і традицій. Писанка стає елементом соціальної взаємодії та культурної комунікації.

Традиція лемківського писанкарства постає як жива нитка, що поєднує минуле з сучасністю, зберігаючи й передаючи нащадкам унікальний культурний код лемківського народу. Вона втілює сукупність усталених звичаїв, символічних образів, технічних прийомів і художніх мотивів, які формувалися та відтворювалися впродовж поколінь.

Узагальнюючи, варто звернути увагу на те, що писанкарство – це не лише артефакт минулого, а й живий культурний код, який продовжує активно функціонувати в сучасному суспільстві. У діахронічному вимірі воно постає як історичне свідчення традиції, тоді як у синхронічному – як простір для творчості, культурного діалогу та самоідентифікації.

Лемківське писанкарство виступає культурним кодом спільноти, що об'єднує покоління, передає історичну пам'ять і національні цінності. Воно відображає цілісний світогляд лемків, у якому мистецтво, віра й побут формують гармонійну єдність. Саме тому писанка у сучасному культурному дискурсі постає символом незламності, притаманної українському народу та його культурі, яка органічно поєднує архетипи минулого з викликами й перспективами XXI століття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пастернак, Н. (2017). Писанка – Лемківська. *Культура і життя*, (13), 16–18.
2. Приступенко, Т., & Сергєєва, А. (2022). Культурний код: поняття та тенденції сьогодення. *InterConf*, (99), 405–410.
3. Сунгурова, Л. І., & Левдик, Р. В. (2024). Лемківський писанковий орнамент у творчості майстрині Раїси Левдик. *Мистецтво та освіта*, 2(112), 39–42.
4. Ткаченко, В. М. (2017). Сучасне писанкарство: До історіографії питання. *Молодий вчений*, 8(48), 333–337.
5. Шаповал, Л. І. (2015). *Лемківські традиції писанкарства у Полтавському краї.*

УДК 37.013.42:008(477)

Ганна Ватаманюк,
заступниця директора Мистецької школи
Вижницької міської ради, викладачка скрипки,
член Національної спілки майстрів
народного мистецтва України
(Вижниця, Україна)

РОЛЬ МИСТЕЦЬКОЇ ШКОЛИ У КУЛЬТУРНО-ПРОСВІТНИЦЬКОМУ РУСІ МІСТА, ГРОМАДИ, РАЙОНУ (З ДОСВІДУ РОБОТИ)

Мистецька школа Вижницької міської ради – це заклад позашкільної освіти. Згідно Статуту школа провадить свою діяльність за такими напрямами позашкільної освіти:

а) художньо-естетичний, що забезпечує розвиток творчих здібностей, обдарувань та набуття здобувачами практичних навичок, оволодіння знаннями у сфері вітчизняної і світової культури та мистецтва;

б) мистецький, що забезпечує набуття здобувачами спеціальних мистецьких виконавських компетентностей у процесі активної мистецької діяльності.

Окрім навчальної функції, Мистецька школа відіграє велике значення у культурно-просвітницькому русі громади та району і має ряд важливих функцій: формування гармонійної особистості, освітньо-пізнавальна, виховна, збереження та популяризація культурної спадщини, організація культурного простору.

Справжнім святом для міста є урочисте вручення Свідоцтв про завершення навчання в нашій Мистецькій школі та концерт випускників і викладачів.

Викладачі школи своїм власним прикладом показують важливість професії митця в сучасному світі. Окрім службових обов'язків вони з власної ініціативи та за бажанням є учасниками мистецького руху Вижниччини, беруть участь у виставковому та концертному житті. Викладачі є учасниками творчих колективів

Вижницького району, а саме: НААТ «Смеречина», НА ВІА «Смерічка» з м. Вижниця, НААТ «Черемшина» та вокальний ансамбль «Берегиня» – м. Вашківці і, як окремі солісти. Часто у тематичних вечорах, концертах, мітингах, презентаціях книг сучасних авторів можна почути гру Ігоря Лучика, Ганни Ватаманюк, Наталії Додяк, Олександри Кібіч, Ірина Гулей, Олесі Надвірнянської. Найбільш яскраві – мітинги до Дня Соборності, Дня Перемоги та пам'яті жертв у ІІ світовій війні, Шевченківських днів, урочистості до Дня Незалежності України, до Буковинського Віче. З нетерпінням чекають виступ шкільного хору під орудою Фрозіни Шпак у міському мистецькому дійстві запалення новорічної ялинки до дня Св. Миколая.

Всесвітня тиха акція «Ангели пам'яті» відбувається у пам'ять про загиблих під час Революції Гідності 20 лютого 2014 р. Щорічно вона проходить і в нашій Мистецькій школі. Десятки паперових янголів підготували учні та викладачі художнього відділення, а розвішували на гілках дерев площі ім. Темістокля Вірсти – учні та викладачі музичного. Опісля колектив приєднується до мітингу-реквієму пам'яті Небесної Сотні.

Сподобалось та полюбилася вижничанам і гостям міста імпровізація Ігоря Лучика на тему мелодії Володимира Івасюка «Я піду в далекі гори». Починаючи з 1 листопада 2022 року він виконує її щодня на відкритій сцені площі Героїв Майдану м. Вижниця (2, 3).

Викладачі школи є членами мистецьких спілок та громадських об'єднань. Федір Чев'юк, Любов Косович, Ганна Ватаманюк – атестовані на звання «майстра» та є членами Національної Спілки майстрів народного мистецтва України. Вони беруть участь у щорічній Всеукраїнській виставці-конкурсі «Найкращий твір року», виставці «Від Землі до Сонця», виставка від громадської організації «Вишиваний дивотвір», фольклорно-етнографічний телепроєкт «Буковинське Різдво». Наталія Додяк, Світлан Загул, Іван Ковалюк, Наталія Ткач, Олеся Надвірнянська – члени районного осередку Всеукраїнського товариства «Просвіта» та районного клубу творчої інтелігенції «Німчич».

Викладачі школи беруть участь в організації Відкритого фестивалю української естрадної пісні ім. Назарія Яремчука

«Пісня буде поміж нас», фестивалю українського кіно і пісні ім. Івана Миколайчука «Миколайчук-фест» та інші культурно-просвітницькі заходи.

Надзвичайна подія для Вижниці – благодійний концерт Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г. Майбороди з програмою «Свою Україну любіть», генеральний директор, художній керівник, народний артист України, диригент Юрій Курач. Творча зустріч відбулася за ініціативи та організації директорки Мистецької школи Вижницької міської ради Наталії Михайлівни Додяк. Таких щирих та нескінченних оплесків ще не було в залі. Вони лунали від викладачів та учнів мистецьких шкіл району, в тому числі Усть-Путили та Конятина, загально-освітніх шкіл, студентів та викладачів Вижницького коледжу мистецтва та дизайну, кафедри Чернівецького національного університету, жителів громади та тимчасово вимушених переселенців до неї (4).

Частими гостями міста є народна артистка України, солістка вокального тріо «Золоті ключі» Валентина Ковальська, заслужена артистка України Руслана Лоцман, Данило Карачевський, Вадим Завада, Андрій Міцай з м. Київ, Олександр Кварта (м. Харків), Орест Цимбала, Остап Шутко із синами Назарієм, Романом та Андрієм з м. Львів, заслужена артистка України Ірина Стиць, Тетяна Петришина з м. Чернівці та багато-багато інших.

По завершенні навчання зв'язок учнів зі школою не припиняється. При школі створено об'єднання «Мистецька Вижниця», учасники якого з великим задоволенням відвідують концерти, вистави. Вижничани є прихильниками Коломийського українського драматичного театру ім. Івана Озаркевича, Чернівецького музично-драматичного театру ім. Ольги Кобилянської, Чернівецької обласної філармонії ім. Дмитра Гнатюка.

З початком повномасштабного втручання росії школа активно доєдналася до волонтерського руху громади та району. Брали участь в акціях. «Кроки незламності» – під таким гаслом продовжують боротьбу за незалежність України Іван Торак та Валерій Манарх за підтримки Володимира Малиша, керівника благодійного фонду «Об'єднані перемагати». Викладачі нашої Мистецької школи зробили благодійний внесок у скарбницю марафону (5).

За ініціативи Федора Чев'юка, який крім викладацької роботи є щей військовим капеланом, у школі виготовляють окопні свічки. Час війни – то є, безперечно, важкий час для всіх українців. Але все ж таки у нас, у Вижниці відносно спокійно і можна відмовитись від традиційних миколаївських солодощів, спрямувавши кошти для наближення Перемоги. Колектив школи, ініціював акцію «Миколай для захисників», заклик якої «Байдужість наближає фронт».

За свою волонтерську діяльність колектив школи отримав листи-подяки від Президента Асоціації Благодійників України Олександра Максимчука та голови Національного конкурсу «Благодійна Україна»: «Благодійність на захисті України» Марини Криси, а також Диплом учасника конкурсу «Благодійна Україна» за 2023, 2024 рр.

Ознайомитись з роботу школи можна на фейсбук-сторінці школи, її висвітлюють Вижницька районна державна військова адміністрація, Вижницька районна рада, Вижницька міська рада, Буковинський центр культури і мистецтва.

Мистецька школа Вижницької міської ради є не просто навчальним закладом, а активним рушієм культурно-просвітницького руху, що впливає на всі аспекти життя міської громади. Вона відіграє важливу роль у розвитку творчого потенціалу міста та громади.

ЛІТЕРАТУРА

1. https://www.facebook.com/
2. https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1217750716049688&type=3
3. https://www.facebook.com/media/set/?set=a.908337510324345&type=3
4. https://www.facebook.com/media/set/?set=a.908337510324345&type=3
5. https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1265221357969290&type=3

УДК 747:[751.73+7.038.53]

Ганна Гусак,
здобувачка 2 курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Наталія Гатеж,
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, член Спілки дизайнерів України (Вижниця, Україна)

ХУДОЖНІЙ РОЗПИС У СУЧАСНОМУ ІНТЕР'ЄРІ: ВІД МУРАЛІВ ДО МІНІМАЛІЗМУ

У сучасному світі художній розпис в інтер'єрі є явищем, яке відновлює популярність. Розписування є зручним способом реалізації різноманітних ідей та сенсів. У сучасному інтер'єрі роль цього способу відтворення проявляється як засіб естетичного вираження, індивідуалізму або відображення проблем суспільства. Завдяки синтезу традиційних технік і сучасних дизайнерських тенденцій, сьогодні художній розпис набуває нового звучання. Його розвиток відображає прагнення до гармонійного поєднання мистецтва й функціональності та формування естетичних смаків суспільства.

Художній розпис є однією з найдавніших форм образотворчого мистецтва, він виник за природної потреби людей прикрашати сакральні споруди та власне житло. У первісну епоху людство використовувало малювання не лише як декоративну, а й як символічну та комунікативну функції. Згодом настінний живопис використовувався в якості невідмінного елементу в ар-

хітектурному ансамблі, вміщуючи у себе ідейно-змістове навантаження з прикрашанням.

На сьогоднішній день художній розпис залишається елементом культури і мистецтва, що допомагає зберегти народну спадщину та історію. У контексті війни Росії проти України, що триває з 2014 року, поняття збереження національної ідентичності набуло надважливої форми. Таким чином українці посилюють пам'ять про свою ідентичність через призму розпису в інтер'єрі, що було особливо характерно для традиції.

За визначенням, що його пропонує «Енциклопедія Сучасної України», «мурал (від іспан. muro – стіна) – художній розпис зовнішніх стін будинків. Мурал як вид сучасного мистецтва споріднений із попереднім проявом молодіжної субкультури – графіті, розвивається від кінця 20 ст., історично є продовженням монументального живопису (його виконували в екстер'єрі або інтер'єрі й підпорядковували архітектурним формам)» (1). Деталізованіше визначення муралу і його відмінностей від графіті подає І. С. Гаврилаш. Він вважає мурал стилістичним зовнішнім розписом на стінах та фасадах житлових будинків або промислових об'єктів, для якого характерні сюжетність композиції та складна техніка виконання. Мурал зазвичай покриває всю поверхню і створюється з дозволу та/або на замовлення, муніципальної влади, приватних осіб, громадськості, що надає йому комерційного характеру і вимагає від художника публічності (Гаврилаш, 2018, с. 239). Українське мистецтво муралів, навіяне західними мистецькими традиціями, порівняно молоде. На відміну від країн Америки і Європи, де формування мураларту відбувалося впродовж 1930-2000-х років, в Україні воно набуло найбільш активного розвитку лише в 2014-2016 рр. Поштовхом стало агітаційне мистецтво Євромайдану. Твори, що з'явилися на тлі Революції гідності та на початку російсько-української війни (з 2014), здебільшого віддзеркалювали наслідки цих подій, ушановували національних героїв та жертв війни. Водночас частина робіт була присвячена глобальним проблемам людства, українській державотворчій тематиці (3).

Першими мурали набули популярності в Києві. Одна з робіт вражає своїм масштабом, яскравістю та високою якістю вико-

нання. Цією роботою є «Берегиня». «Автором муралу є Мата Руда (Mata Ruda) – талановитий художник, чиї роботи наповнені глибоким змістом. Вони часто містять у собі багатовікову історію про народи та долі людей, віддаючи шану їхній пам'яті. Мурал «Берегиня» зображує богиню добра, захисницю домашнього вогнища, сім'ї та дітей. Вважається, що вона відганяє зло і хвороби, а також зберігає вірність подружжя та любов. Головною героїнею малюнка стала молода дівчина, загорнута в синю хустку з вишитими квітами. А навколо неї – розкішні жовті соняшники, що надають муралу яскравості та краси… За словами художника, ідея створення цього муралу виникла завдяки його захопленню слов'янською міфологією, звідки він черпав енергію та натхнення. Також на його творчість вплинули образи кримськотатарських жінок із важкою долею. Малюнок був створений у рамках проєкту «Art United Us» у 2016 році» (4).

За даними від ВВС Україна за 2019 рік, у Чернівцях понад 20 художників-волонтерів розписали стіни, проєкт назвали «Академія містомалювання». Були зображені різні відомі постаті такі як: Майкл Джексон, Боб Марлі та інші. Також поєднували різні техніки розпису, стилістики та кольорові прийоми.

Велике значення мають проєкти художників, які зображують відомих українських митців, додаючи більш сучасне бачення та інтерпретації. «Відкрили перший мурал із серії «Видатні особистості з нами», на якому зображений знаний режисер з Буковини – Іван Миколайчук. Він зображений у ролі сільського філософа Фабіана з фільму «Вавілон-ХХ». Портрет створювали одні з найкращих майстрів України, запевняють організатори проєкту. Над портретом Миколайчука працювали художники Kailas-V, Роман Партола, Андрій Пальваль» (5).

Поштовхом до поновлення мураларту в Україні стало повномасштабне вторгнення Росії 24 лютого 2022 року. Ця подія спонукала до приїзду в різні міста країни багатьох художників з усього світу до розпису багатьох споруд, стін та завалів, заради підтримки населення, висвітлення актуальних проблем війни та суспільства. На тлі патріотизму почало з'являтися все більше розписів, до прикладу портрет Левка Лук'яненка в Дніпрі. «На перехресті вулиць Січових Стрільців та Шевченка можна поба-

чити портрет українського політичного та громадського діяча Левка Лук'яненка, який поглядом знищує ракети… 27 років життя чоловік провів у тюрмах і таборах, 450 днів – у приміщеннях камерного типу та карцерах. Пройшов тисячі кілометрів етапу й провів 45 голодувань. Згодом Левко Лук'яненко став одним зі співавторів Акта проголошення незалежності України, ухвалення якого символічно відбулося в день його народження» (6).

Схожої популярності набув мінімалістичний розпис в інтер'єрі. Ключове завдання цього живопису полягало не в репрезентації реальності, а в презентації самої художньої форми. Картина переставала бути символом і постала як реальна річ, визначена власними параметрами – кольором, формою, масштабом та просторовою присутністю. Основні риси мінімалізму у живописі:

- Редукція кольорової палітри: домінування нейтральних або монохромних тонів.
- Геометрична структура композиції: використання прямокутної сітки, квадратів, ліній.
- Відсутність фігуративності: повне усунення образності та наративних елементів.
- Безособовість виконання: відмова від індивідуального жесту та експресивної манери.
- Індустріалізація технік: застосування методів і матеріалів, що імітують машинне виробництво.
- Акцент на об'єктності твору: картина трактується як самодостатній матеріальний об'єкт, а не як «вікно» у зовнішній світ (7).

Мінімалістичні розписи в інтер'єрі користуються популярністю завдяки поширенню однойменного стилю в дизайні. У теперішньому часі багато людей відчуває себе перенавантаженими кількістю інформації, що надходить з усіх можливих медіа, тож актуальність такого підходу до декорування оселі не залишає сумнівів. Найчастіше приклади мінімалістичного розпису можна побачити в кав'ярнях та ресторанах. Розглядаючи приклад кафе «Marzipan» на вулиці Університетській в місті Чернівці, куди люди приходять на відпочинок після важкого дня ми можемо

побачити прояв того самого мінімалістичного розпису. В інтер'єрі дизайнери використали майже нейтральні тони бежевого, коричневого, сірого та білих кольорів. Розпис використовується для посилення ефекту комфорту та підкреслення айдентики закладу, спрямованого на виготовлення власної випічки. На стінах зображені плавні лінії із простим малюнком колосків з використанням обмеженої палітри кольорів жовтого і білого та стриманого логотипу закладу зробленого за допомогою трафарету.

Підсумовуючи, можна сказати, що настінний розпис в інтер'єрі відіграє майже ключову роль в життях людей. Він допомагає бачити сенси, проблеми та естетику. Знімає або додає навантаження до сприйняття через різні прийоми та техніки виконання. Він набув ще більшої актуальності через розвиток російсько-української війни, коли як ніколи важливо пам'ятати про національні традиції та винаходити нові. Тому розпис в сучасному інтер'єрі є найбільш підходящим способом реалізації задумів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаврилаш, І. С. (2018). Мурали та графіті в сучасній Україні: особливості та відмінності. У В. М. Шейко (Заг. ред.), *Культура України. Серія: Культурологія: зб. наук. пр.* (Вип. 62, с. 235–244). ХДАК.
2. Бистра, М. О. *МУРАЛИ В СУЧАСНОМУ МІСЬКОМУ ПРОСТОРІ (НА ПРИКЛАДІ ІВАНО-ФРАНКІВСЬКА).* URL https://kdidpmid.edu.ua/academy/wp-content/uploads/2024/07/2_5208483973453337009.pdf
3. *Мурал «Берегиня». MistoKyiva.ua.* URL https://mistokyia.ua/interesting-places/murals/mural-bereginya
4. *Мінімалізм у мистецтві: витоки, розвиток і критика.*
5. *У Чернівцях відкрили мурал з портретом легендарного українського актора. Shotam.info. URL* https://shotam.info/u-chernivtsiakh-vidkryly-mural-z-portretom-lehendarnoho-ukrains-koho-aktora
6. *Війна крізь призму мистецтва. Найяскравіші патріотичні мурали, які з'явились у Дніпрі за час повномасштабного вторгненн. Суспільне. URL* https://suspilne.media/dnipro/889805-vijna-kriz-prizmu-mistectva-najaskravisi-patrioticni-murali-aki-zavilis-u-dnipri-za-cas-povnomasstabnogo-vtorgnenna
7. *Енциклопедія Сучасної України.URL* https://esu.com.ua/article-70272

УДК 739.2.071:391

Дмитро Дощівник,
здобувач 4 курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Анастасія Городинська,
асистентка кафедри декоративно-прикладного
та образотворчого мистецтва
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Вижниця, Україна)

ЮВЕЛІР ЯК ХУДОЖНИК: ІНДИВІДУАЛЬНІСТЬ, МОДА ТА МИСТЕЦТВО В ПРИКРАСАХ

Ювелір – це не лише ремісник, який працює з дорогоцінними матеріалами, а насамперед художник, творець образів і символів. Він володіє технікою, але його головна місія – передати у виробі власний світогляд, почуття та ідеї. Якщо для живописця полотном є папір чи тканина, то для ювеліра – золото, срібло, камінь або навіть сучасні матеріали (Литвиненко, 2019, с. 45–67).

Кожен майстер має свій індивідуальний стиль. Він проявляється у виборі форми, техніки, композиції та символіки. Прикраса стає своєрідною «візитівкою» автора, відображенням його художньої мови. Досвідчений знавець може впізнати ювеліра за характерними деталями: хтось тяжіє до класики, інший – до мінімалізму, третій експериментує з формами (Бакалова, 2020 р., с. 98-115).

Прикраси водночас є засобом самовираження для власника. Вони допомагають підкреслити характер, статус та естетичні вподобання. Нерідко прикраса стає символом важливих подій,

особистих переживань чи життєвих цінностей. Вона може розповісти про людину більше, ніж слова: чи це скромність, чи прагнення до розкоші, чи схильність до новаторства (Triossi, Amanda, 2012, p. 88-104).

Ювелірне мистецтво перебуває у постійному діалозі з модою. У різні часи прикраси відображали соціальні та культурні зміни: у давнину вони символізували владу та релігійні переконання, у новітню добу – стали елементом модного образу. (Arwas, 2000 p. 44–63 c.) Сьогодні прикраси не лише слідують модним тенденціям, а й формують їх. Авторські колекції ювелірів надихають дизайнерів одягу й впливають на розвиток усієї індустрії моди.

В історії мистецтва є чимало імен, які визначили сучасний розвиток ювелірства. Карл Фаберже у XIX ст. перетворив прикрасу на символ вишуканої культури, його яйця Фаберже й досі вважаються шедеврами ювелірного мистецтва. Рене Лаллік став одним із найяскравіших представників ар-нуво, поєднавши коштовності зі склом і створивши нову естетику прикрас. У XX ст. новатором був Сальвадор Далі, який переніс принципи сюрреалізму в ювелірні вироби, відкривши шлях мистецьким експериментам. Серед сучасних митців варто згадати Елсі Перетті (Tiffany & Co.), яка принесла мінімалізм у масову культуру прикрас, та Андреа Бродскі, яка активно використовує нові матеріали й технології. Ці постаті продемонстрували, що ювелір – це завжди художник, який відображає дух часу.

Важливою рисою сучасного ювелірства є поєднання традицій і новаторства. Класичні техніки – філігрань, інкрустація, гравірування – гармонійно поєднуються з новими матеріалами: титаном, деревом, композитами. Але ще більшого значення набувають новітні технології:

- 3D-моделювання дає можливість створювати віртуальні прототипи прикрас із найдрібнішими деталями, що раніше було майже неможливо.
- 3D-друк у воску та металі дозволяє виготовляти складні конструкції з ювелірною точністю, скорочуючи час від задуму до готового виробу.

- Лазерне різьблення та гравіювання забезпечує надзвичайну точність і відкриває нові можливості для декору.
- Нанотехнології використовуються для зміцнення матеріалів та створення унікальних кольорових ефектів.
- CAD/CAM-системи (комп'ютерне проєктування та виробництво) допомагають майстру поєднувати традиційний ручний підхід із високотехнологічною точністю.
- Використання нових матеріалів (карбон, кераміка, композити, біопластики) робить прикраси легшими, міцнішими й доступними для експериментів з формою.
- AR та VR-технології впроваджуються для примірки прикрас у віртуальному середовищі, що стає трендом у ювелірній індустрії.

Такий синтез дозволяє водночас зберігати культурну спадщину й відкривати нові горизонти для експериментів. Завдяки сучасним технологіям ювелірне мистецтво стає більш доступним, персоналізованим і динамічним.

Кожна прикраса – це мініатюрний витвір мистецтва. Ювелір працює з обмеженим простором, де важлива кожна деталь. У цих «кишенькових шедеврах» поєднуються краса форми, витонченість деталей та символічний зміст. Вони можуть мати естетичну, культурну, ритуальну чи навіть філософську цінність, адже несуть у собі ідею, яка виходить далеко за межі декоративності.

Художній підхід у ювелірній справі підносить прикрасу до рівня високого мистецтва. Вона стає носієм культурних кодів, емоцій та символів. Авторські ювелірні роботи вже давно займають місце в музеях і галереях поряд із живописом та скульптурою, підтверджуючи, що ювелірна творчість є повноцінним видом мистецтва.

Отже, роль ювеліра у культурі є багатогранною. Він одночасно зберігає традиції та відкриває нові напрями, впливає на художні смаки суспільства та формує культурне середовище. Ювелір – це міст між минулим і майбутнім, між індивідуальністю майстра та колективними цінностями часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бакалова, Л. Ю. (2020). *Ювелірне мистецтво України: традиції та новаторство.* Світ. 280 с.
2. Литвиненко, О. В. (2019). *Історія ювелірного мистецтва: від давнини до сучасності.* Мистецтво. 312 с.
3. Arwas, V. *Art Nouveau jewellery*. Thames & Hudson.
4. Clarke, J., & Naim, J. (2014). *20th century jewelry & the icons of style.* Thames & Hudson.
5. Dormer, P. (Ред.). (1994). *The new jewelry: Trends + traditions since 1960.* Thames & Hudson.
6. Fabergé. Official website of Fabergé. URL https://www.faberge.com
7. (Дата звернення 23.09.2025)
8. Haken, S. (2010). *René Lalique: Schmuck und Glasobjekte*. Hirmer Verlag.
9. Nadelhoffer, H. (2007). *Cartier: Jewelers extraordinary.* Harry N. Abrams.
10. Snowman, A. K. (2002). *Fabergé: Court jeweler to the tsars*. Rizzoli.
11. Tiffany & Co. (б.д.). Official website of Tiffany & Co. URL https://www.tiffany.com (Дата звернення 23.09.2025)
12. Triossi, A. (2012). *Jewels and jewellery*. Victoria & Albert Museum.
13. Jewellery Business Magazine. (2022–2024). *Розділи про новітні технології* (3D-друк, CAD/CAM, AR/VR).

УДК 745.5 (477)

Дмитро Курик,
асистент кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, заслужений майстер народної творчості України член Спілки дизайнерів України (Вижниця, Україна)

ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ ХУДОЖНЬОЇ ОБРОБКИ ДЕРЕВА НА БУКОВИНІ

Художня обробка дерева є одним із найпоширеніших різновидів народного мистецтва. Особливого значення вона набула в Карпатському краї, що зумовлено широким використанням деревини в цьому регіоні. Перші згадки про цей вид діяльності зустрічаємо у працях австрійського мандрівника й ученого-енциклопедиста кінця XVIII ст. Б. Гакета. На початку XX ст. вагомий внесок у вивчення історії деревообробництва зробив галицький дослідник В. Шухевич, який у своїй монографії «Гуцульщина» висвітлив важливі відомості про розвиток цієї традиції (Гаврилюк, 2017, с. 277).

Історія декоративного тареля на Буковині сягає глибокої давнини. Важко уявити розвиток художньої обробки дерева – одного з провідних напрямів українського декоративно-прикладного мистецтва – без святкового дерев'яного посуду, серед якого особливе місце посідає таріль.

Видатні майстри минулих поколінь приділяли значну увагу виготовленню різних типів посуду: мисок, тарілок, таць, підносів і чаш. Використання широкої палітри цінних порід деревини надавало кожному виробу унікальності, адже більшість посуду виготовлялася саме з дерева.

Текстура й природний колір деревини в поєднанні з формою створювали завершену композицію, збагачену безліччю декоративних елементів, натхненних гірськими пейзажами, буковинсь-

кими візерунками, течією карпатських річок та красою полонин. Традиції орнаментального оздоблення передавалися від покоління до покоління, формуючи характерний для цього регіону стиль розвитку художньої обробки дерева (Антонович, Тименко, Чирчик, 2023).

У творчості кожного майстра відчувається духовний спадок багатьох поколінь. Великі родини різьбярів залишили вагомий слід в історії Буковини, заклавши основи місцевих шкіл інкрустації та різьби.

Роботи відомої династії Шкрібляків сьогодні зберігаються у провідних музеях етнографії України та світу – зокрема Канади, США та Австрії. Характер оздоблення їхніх виробів визначає особливу мистецьку індивідуальність.

Тарелі В. Шкрібляка вражають сучасністю форм та оригінальністю декору, тоді як творчість Д. Корпанюка захоплює досконалістю й виразністю. Його роботи, прикрашені технікою випалювання, вирізняються особливою красою.

Тарелі В. Девдюка з інкрустацією та різьбленням отримували високі відзнаки на виставках у Бухаресті, Чернівцях, Коломиї та Кракові. Неповторним поєднанням інкрустації бісером та майстерністю виконання відзначаються роботи М. Мегеденюка.

Сучасні вижницькі майстри володіють широким спектром технологічних прийомів у художній обробці дерева. До найпоширеніших належать контурне різьблення (гравірування), тригранно-виїмчаста та ажурна різьба, інтарсія, інкрустація, декоративний розпис тощо.

Окремою своєрідністю відзначається техніка, відома під назвою «нігтьова різьба». Для створення матового тла, на якому розміщуються стилізовані зображення рослинних і тваринних мотивів, людських постатей чи символічних елементів (гербів, емблем), часто застосовують «вибране» або «точковане» тло.

Традиційні вироби майстрів Буковини відзначаються різноманітністю форм та численними авторськими варіаціями. Серед них – шкатулки, мисники, столики, скрині, альбомні обкладинки та інші предмети. Особливу популярність на початку XX століття, із запровадженням токарного верстата, здобули круглі точені вироби (Будзан, 1960, с. 14). Серед них найвиразніше виді-

ляються декоративні тарелі, які здавна були невід'ємною частиною традиційного житлового інтер'єру.

Перелік імен буковинських майстрів надзвичайно широкий, адже кожен з них залишив по собі самобутній і неповторний творчий слід.

Народні майстри відіграли важливу роль у розвитку художньої обробки дерева. Від покоління до покоління вони передавали своїм наступникам секрети майстерності та прийоми створення творів декоративно-прикладного мистецтва.

Сьогодні традиції минулого продовжують майстри Вижниччини – В. Ворончак, Д. Курик, В. Запорожець. Заснована В. Шкрібляком та В. Девдюком школа інкрустації та різьби й надалі виховує нові покоління майстрів художньої обробки дерева.

Отже, у своїй творчості сучасні майстри зберігають і розвивають надбання попередників. Прикладом цього є ілюстративний матеріал, що увійшов до даної книги: студентські проєктні розробки, дипломні та курсові роботи, виконані у Вижницькому коледжі прикладного мистецтва в 1995-2005 рр. Ці роботи зберігаються у фондовому архіві навчального закладу та експонуються в музеї коледжу м. Вижниця. У них втілено не лише наполегливу працю студентів, а й методичну роботу викладачів, які формують у майбутніх майстрів художнє мислення, творчу уяву, здатність до асоціацій і відчуття смаку – необхідні складові творчої діяльності митця (Жаворонков, Курик, Жаворонков, 2007, с. 29).

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович, Є., Тименко, В., & Чирчик, С. (2023). *Етнодизайн-освіта: формування української національної ідентичності.* Актуальні проблеми сучасного дизайну. Київський національний університет технологій та дизайну.
2. Будзан, А. Ф. (1960). *Різьба по дереву в західних областях України.* Вид-во АН УРСР.
3. Гаврилюк, Р. (2017). Традиційні та новаторські підходи в художній обробці дерева Вижницької школи декоративно-ужиткового мистецтва. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*, (1), 276–284.
4. Жаворонков, В. П., Курик, Д. М., & Жаворонков, П. В. (2007). *Декоративний таріль* (с. 32).

УДК 37.018.43:7.01:004.9

Ілля Дарій,
асистент кафедри декоративно-прикладного
та образотворчого мистецтва,
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича,
член Спілки дизайнерів України
(Вижниця, Україна)

ІННОВАЦІЙНІ ІНФОРМАЦІЙНІ ТА МУЛЬТИМЕДІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У СФЕРІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ Й КУЛЬТУРИ

Сучасні інформаційні технології набули значного поширення у сфері мистецької освіти та культури, сприяючи їхній доступності, інтерактивності й ефективності. Нижче подано основні тенденції розвитку у цьому напрямі:

1. Онлайн-курси та вебінари: вони надають можливість отримати якісну мистецьку освіту в будь-якому місці і в будь-який час. Це дозволяє студентам з усього світу вивчати мистецтво та культуру, не покидаючи свого дому.

2. Мультимедійні підручники та інтерактивні додатки: вони допомагають студентам краще розуміти та аплікувати вивчений матеріал, роблячи процес навчання більш змістовним та захоплюючим.

3. Віртуальна реальність та розширена реальність: вони використовуються для створення іммерсивних мистецьких досвідів, які дозволяють користувачам поглибитися в світ мистецтва та культури.

4. Використання штучного інтелекту: він може бути використаний для персоналізації навчального процесу, аналізу успішності учнів та прогнозування їхніх потреб у майбутньому.

5. Онлайн-галереї та віртуальні екскурсії: вони дозволяють широкій аудиторії отримати доступ до мистецтва та культури, які раніше були обмежені фізичними обмеженнями. Загалом, сучасні інформаційні технології допомагають розширити можливості

мистецької освіти та культури, забезпечуючи нові шляхи для навчання, взаємодії та творчості.

Застосування сучасних інформаційних технологій у мистецькій освіті дозволяє створити інтерактивне навчання, яке стимулює креативність учнів та розвиває їхні художні навички. Використання віртуальної реальності та доповненої реальності у мистецькій освіті дозволяє створити іммерсивне навчальне середовище, де учні можуть долучитися до мистецького процесу в новий, захоплюючий спосіб. Цифрові медіа та інтерактивні платформи сприяють поширенню та збереженню культурної спадщини, дозволяючи широкій аудиторії отримати доступ до мистецтва та культури, які раніше були обмежені.

Мистецькі програми та додатки для мобільних пристроїв дозволяють вчителям та студентам швидко та зручно спілкуватися, обмінюватися ідеями та працювати над проєктами в реальному часі, незалежно від місця перебування. Використання інтерактивних онлайн-курсів та вебінарів робить мистецьку освіту більш доступною та гнучкою для учнів з усього світу, що сприяє глобалізації та обміну культурними цінностями. Штучний інтелект та машинне навчання можуть бути використані для створення персоналізованих навчальних програм, які враховують індивідуальні потреби та здібності кожного учня в мистецькій освіті. Співпраця між мистецькими установами та технологічними компаніями сприяє розвитку новаторських проєктів та експериментів, які відкривають нові можливості для використання інформаційних технологій у сфері мистецтва та культури.

Інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ) відіграють важливу роль у розвитку мистецької освіти та культури. Вони дозволяють швидко та легко отримувати доступ до величезної кількості інформації про мистецтво, а також сприяють покращенню процесу навчання та сприяють творчості. За допомогою ІКТ можна створювати віртуальні музеї, галереї та виставки, які можна відвідати онлайн, не виходячи з дому. Крім того, відеоуроки, вебінари та онлайн-курси дозволяють вивчати різні аспекти мистецтва та культури в зручний для себе час.

Інтерактивні програми та додатки допомагають розвивати творчі навички та допомагають у створенні власних творів мис-

тецтва. Крім того, соціальні мережі та платформи для співпраці дозволяють взаємодіяти з іншими художниками та культурними діячами з усього світу. Отже, ІКТ відкривають безліч можливостей для розвитку та популяризації мистецтва та культури, зробивши їх доступними для всіх.

Переваги використання ІКТ у мистецькій освіті та культурі:

- Доступність: ІКТ роблять мистецьку освіту та культуру доступнішими для людей у всьому світі.
- Захоплення: ІКТ роблять вивчення мистецтва більш захоплюючим та ефективним.
- Інтерактивність: ІКТ дають людям можливість досліджувати твори мистецтва та мистецькі концепції в нових та інтерактивних способах.
- Творчість: ІКТ дають художникам нові способи самовираження.

Виклики використання ІКТ в мистецькій освіті та культурі:

- Необхідність доступу до технологій: Не всі люди мають доступ до комп'ютерів, Інтернету та інших необхідних технологій.
- Необхідність цифрової грамотності: Люди повинні мати необхідні навички для використання ІКТ в мистецькій освіті та культурі.
- Необхідність якісного контенту: Потрібно створювати більше якісного контенту, який використовує ІКТ для мистецької освіти та культури.

У сучасному світі мистецтва та культури відбуваються захопливі трансформації завдяки інноваційним технологіям! Онлайн-курси і вебінари розкривають невідкладний доступ до знань про мистецтво, а мультимедійні підручники створюють захоплюючі можливості для навчання. Мандрівки у світ віртуальної реальності перетворюють навчання на іммерсивні пригоди, а штучний інтелект вперше допомагає налаштувати особистий шлях до знань. Онлайн-галереї та віртуальні екскурсії відкривають двері до світу мистецтва для всіх, незалежно від географічного положення. Таким чином, інноваційні технології допомагають насолоджуватися мистецтвом та культурою, надаючи новий і неймовірний шлях навчання, спілкування та творчості!

Інформаційно-комунікаційні технології (ІКТ) відіграють ключову роль у розвитку сучасного мистецтва і культури. Однією з головних переваг використання ІКТ в мистецтві є безпрецедентний доступ до інформації. Завдяки інтернету та цифровим платформам, мистецька інформація стала легко доступною для всіх, що дозволяє широкому колу людей дізнатися більше про художників, їх твори та історію мистецтва. Онлайн-навчання також стало важливим аспектом розвитку мистецтва завдяки ІКТ. Люди можуть вивчати мистецтво в онлайн-форматі, користуючись відеоуроками та інтерактивними платформами, що робить процес навчання більш доступним та зручним. Крім того, віртуальні музеї та галереї дозволяють відвідувачам з усього світу насолоджуватися культурними пам'ятками та виставками, не покидаючи дому. ІКТ також сприяють творчому спілкуванню та співпраці серед художників та культурних діячів.

Соціальні мережі, онлайн-платформи та відеоконференції дозволяють їм обмінюватися ідеями, співпрацювати над проєктами та навіть створювати колективні твори мистецтва. Не можна не згадати також про використання цифрових технологій у мистецтві. Комп'ютерна графіка, віртуальна реальність та інші інноваційні технології дозволяють художникам створювати нові форми та враження, розширюючи можливості творчого вираження. У цілому, ІКТ відкривають безліч нових можливостей для розвитку та популяризації мистецтва та культури, зробивши їх доступними для широкої аудиторії. Вони сприяють творчому розвитку суспільства та підтримують культурний обмін між різними країнами і групами людей, сприяючи розмаїттю та інноваціям у мистецькій сфері.

Цифрові технології в мистецтві відкривають безліч можливостей для художників та культурних діячів. Ось деякі способи, якими вони використовуються:

1. «Комп'ютерна графіка»: Цифрові програми дозволяють художникам створювати складні та деталізовані графічні роботи. Вони можуть експериментувати з кольорами, текстурами та формами, створюючи унікальні твори.

2. «Віртуальна реальність (VR)»: VR технології дозволяють створювати іммерсивне мистецтво, яке взаємодіє з глядачем у

віртуальному просторі. Це відкриває нові можливості для створення інтерактивних та унікальних експонатів.

3. «Цифрове мистецтво»: Цифрові мистецтва включають в себе різноманітні форми візуального мистецтва, створені за допомогою комп'ютерних програм. Це може бути від абстрактних композицій до цифрових інсталяцій.

4. «Проєкції та маппінг»: Цифрові проекції та маппінг дозволяють художникам створювати величезні та імпресивні мистецькі інсталяції на будь-яких поверхнях, включаючи будівлі та пейзажі.

5. «Інтерактивні мистецькі інсталяції»: Цифрові технології дозволяють створювати інтерактивні мистецькі інсталяції, які реагують на рухи та дії глядачів, створюючи унікальні взаємодії. У цілому, цифрові технології відкривають нові горизонти для мистецтва, дозволяючи художникам експериментувати з новими формами та виразами, а також сприяючи взаємодії між мистецтвом та технологіями.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вовк, О. Б., Шаховська, Н. Б., & Камінський, Р. М. (2018). *Системи штучного інтелекту* (с. 94). Львівська політехніка.
2. Годж, С. (2021). *Коротка історія мистецтва* (с. 67). Видавництво Старого Лева.
3. Емброуз, Г., & Леонард, Н. (2019). *Графічний дизайн 02. Дизайнерське дослідження. Пошук успішних креативних рішень* (с. 12). ArtHuss.
4. Іттен, Й. (2021). *Наука дизайну та форми. Вступний курс, який я викладав у Баугаузі та інших школах* (с. 52). ArtHuss.
5. Іттен, Й. (2022). *Мистецтво кольору* (с. 23–25). ArtHuss.
6. Крупник, Б. (2023). *Світло та композиція* (с. 56). ArtHuss.
7. Лотошинська, Н. Д., & Ізонін, І. В. (2020). *Технології 3D-моделювання в програмному середовищі 3DS MAX з дисципліни «3D-графіка»* (с. 76). Львівська політехніка.
8. Норман, Д. А. (2014). *Дизайн звичних речей* (с. 46–47). Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля».
9. Редвуд, Б., Шофер, Ф., & Гаррет, Б. (2020). *3D-друк. Практичний посібник* (с. 45). Книжкова Майстерня.
10. Руан, Л. (2023). *Blender: новий рівень майстерності* (с. 124).

УДК 75.047(477).071

Ірина Бойчук,
кандидатка психологічних наук, доцентка кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна

«БАРВИ РІДНОЇ ЗЕМЛІ» У ТВОРЧОСТІ ХУДОЖНИКА ІВАНА ЛАЗІРКА

Іван Лазірко – український художник живописець член Української спілки образотворчих митців Канади, який майже три десятиліття живе і творить у Канаді. Народився на Тернопіллі в селі Личківці. Закінчив Бучацьку художню школу, Львівський державний інститут Прикладного та Декоративного Мистецтва в 1983 р. Працював художником Тернопільського художньо-виробничого комбінату. (1985-1995). Працює в ділянках живопису, іконографії, графіки та декоративного мистецтва. Малює краєвиди, натюрморти, сюжетно тематичні композиції олією і акриліком. Його роботи знаходяться в приватних збірках в Україні, Канаді, Америці. З 1996 року – член Української Спілки Образотворчих Мистців Канади. Численні виставки в Мічигані (США, 1996), Торонто (2001, 2003, 2013, 2016, 2018), Оттаві (2009) та в Україні. Художник отримав нагороду Шевченківської Фундації за Різдвяну картку (2015).

Igor Tsaryk (2025), у спогадах про свого земляка, пригадує слова Івана Лазірка: «Серцем і думками ми завжди з Україною, незалежно від того, куди закинуло нас життя. У своїх роботах я прагнув відобразити різні періоди української історії: від Трипілля і до сьогодення. Особливо близька мені картина «Обереги», на якій образ жінки персоніфікує Україну-матір. На цьому полотні присутні і прадавні орнаменти, і елементи писанки, церква як символ нашої віри і коні, що символізують час – все, що дороге моєму серцю і що є для мене Україною», – Ivan Lazirko *https://lazirko.com/about-ivan-lazirko.html*

Микола Сварник (2023), у дописі про персональну виставку митця зазначає що «щирість, відкритість, душевність і емоційне багатство творчості Івана Лазірка, просякнутої любов'ю до рідного краю, до його історії і культури, до краси природи». Картини теплі не лише своєю гамою кольорів, а внутрішньою енергією, яка випромінює з кожної рисочки і мазка фарби і передається глядачам» (https://newpathway.ca Микола Сварник, 2023) У багатьох картинах відображена природа; і хоча Іван Лазірко пише картини з натури природу Канади, у нього вона відтворюється як українська, полотна композиційно врівноважені та візуально бездоганні. У ритміці композицій відчувається ритміка і тематика українських пісень, балад, народних дум.

У 2023 році художник представив свої роботи на виставці *«Барви рідної землі»* в Генконсульстві України, близько двох десятків живописних полотен, серед яких відомі *«Козацька дума», «Писанковий край», «Ангел», «Осінь у парку»*, численні калинові композиції, чудові «Мальви» та інші картини.

Сучасники художника, відзначають індивідуальний, своєрідний, динамічний стиль митця, якого не сплутаєш ні з ким іншим. Олег Лесюк (2023), зокрема відзначив помічну і надзвичайно порядну вдачу художника, «який першим приходить на допомогу, цілком безкорисливо підставляє плече у громадських справах».

Отже, діяльність художника розкриває тему любові до рідної України та визначає семантику образів і художніх елементів полотен. Праці художника становлять синтез культур різних національностей з ознаками сучасного етнічного трактування української культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Стельмащук, Г. Г. (2013). *Українські митці у світі: матеріали до історії українського мистецтва XX століття.* Апріорі.
2. Турчиняк, Я. (2019). Концептуальні засади та семантика зображальних елементів у графіці Мирона Левицького. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*/Bulletin of the Lviv University. Series of Arts Studies, (20).
3. Ivan Lazirko, Canada. (2022). *The Best Artist*. URL https://www.thebestartist.info/en/2022/ivan-lazirko
4. Modern Art, Ivan Lazirko. (2022). *The Best Artist*. URL https://www.thebestartist.info/en/project/suchasne-mistectvo?field_seson=65&field_project=61&page=4

УДК 391.7(=161.2):7.038.53

Людмила Сідор,
асистентка кафедри декоративно-прикладного
та образотворчого мистецтва,
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича,
член Національної спілки майстрів
народного мистецтва України
(Вижниця, Україна)

ІНТЕГРАЦІЯ БІСЕРНИХ ПРИКРАС У СУЧАСНИЙ ОБРАЗ УКРАЇНСЬКОЇ ЖІНКИ

Бісер (дрібні скляні намистини) здавна посідає важливе місце у творчих практиках українців. У народному мистецтві він активно використовувався для виготовлення та оздоблення елементів традиційного вбрання: нашийних прикрас, одягу (натільного, нагрудного, поясного) й аксесуарів (сумочок, хустинок тощо). Формування й функціонування таких виробів у ритуально-обрядовій та повсякденній культурі закріпило самобутню традицію бісерного декорування, яка сьогодні переживає новий етап активного відродження та креативного розвитку. Одним із чинників актуалізації давніх художніх практик стало піднесення етнічної й політичної самосвідомості українців у відповідь на загрозу державності, спричинену воєнною агресією на сході країни. Для багатьох долучення до народної творчості стало формою усвідомлення та вираження своєї національної ідентичності.

Останніми роками в Україні різко зросла кількість майстринь, що займаються виготовленням бісерних прикрас. Представниці з високим рівнем етнічної свідомості намагаються відтворювати традиційну орнаментику у своїх роботах, проте не завжди успішно. Причиною цього часто стає нестача знань і втрачений зв’язок із автентичною традицією. Адже впродовж 1950–1970-х років, через низку обставин, у багатьох регіонах України художні практики бісерного декорування поступово занепали, що призвело до втрати значного обсягу культурної спадщини й майстерності. Тому надзвичайно важливим джере-

лом для сучасних майстрів залишаються зразки та описи робіт народних умільців XIX століття, коли формувалися основні риси орнаментики бісерних прикрас українців (Федорчук, 2019, с. 61).

Перші осередки нової мистецької традиції в Україні сформувалися на заході країни – у Північній Буковині, Західному Поділлі та на Покутті, тобто на територіях сучасних Чернівецької, Тернопільської та Івано-Франківської областей.

Враховуючи географічне розташування цих найдавніших центрів, можна припустити, що традиція оздоблення народного вбрання бісером потрапила в Україну з південного заходу, ймовірно через угорські та румунські землі (Федорчук, 2007).

У XIX ст. осередки бісерного мистецтва поширилися й на інші українські регіони: Гуцульщину, Бойківщину, Лемківщину, Опілля, Східне Поділля та Київське Полісся.

Найпершими зразками стали накладні прикраси для голови, шиї та грудей. Бісерними стрічками часто декорували парубочі й дівочі святкові або весільні головні убори. Переважна більшість прикрас мала орнаментальну основу, виняток становили лише мониста (разки бісеру) та трясунки (пучки волосин із нанизаним бісером).

Упродовж XIX ст. сформувалася ціла типологія бісерних виробів – загалом відомо 11 різновидів: мониста, стрічковий ґердан, стрічковий ґердан із підвісками, однодільна силянка, оплетені мониста, об'ємна плетінка, розетковий ґердан, хрещатий ґердан, кутовий ґердан, пояси та трясунки. Таке багатство форм і варіантів засвідчує високий рівень мистецької традиції бісерного оздоблення українського народного костюма.

Серед бісерних прикрас українців ґердан займає особливе місце як один із найпоширеніших і найвиразніших видів оздоб. Він був не лише декоративним елементом, а й важливим маркером культурної ідентичності, що поєднував у собі художню традицію, символіку та практичність. У різних регіонах України ґердани відзначалися власними особливостями форми, орнаментики й технік виконання, однак у всіх випадках вони гармонійно доповнювали народний стрій, створюючи завершений образ.

Ґердани виготовлялися за допомогою нанизування або тканння, часто їх підшивали на стрічку «герасівку», що надавало

міцності оздобі та продовжувало термін її використання. Носили їх як на шиї, так і на грудях (Сахро, 1987, с. 441). Завершувалися прикраси тороками, що мали назви «кутасики», «дармовиси», «вузлики», «бомблики» (Павлюк, 2000, с. 106). Ґердан також доповнювався підвісками та був невід'ємною частиною традиційного строю різних регіонів (гірських, передгірних та рівнинних). Він вирізнявся багатством форм і довжин, а в костюмі зазвичай відкривав і завершував послідовність прикрас. Широкий та довгий, з орнаментальними мотивами, ґердан підкреслював цілісність композиції.

Найбільш поширеними вважалися стрічкові ґердани, які на Буковині називали «силянками». В. Шухевич у своїх працях відзначав, що гуцулки носили їх на шиї під назвами «силянка» чи «ґердан», виконаними з дрібних «пацьорок». Вузькі варіанти щільно прилягали до шиї та використовувалися щоденно, тоді як ширші й багатші на орнаменти – у святкові та недільні дні. Їх носили як дівчата, так і заміжні жінки (Сахро, 1987, с. 442). У гірських районах Буковини й нині силянки зберігають своє місце у святковому строї гуцулок (Кожолянко, 1994, с. 166).

Сьогодні бісерні прикраси переживають новий етап розвитку, адже вони не лише відсилають до багатої культурної спадщини українців, але й органічно вплітаються у сучасні модні тенденції. Їхня універсальність дозволяє інтегрувати традиційні етнічні мотиви навіть у мінімалістичні образи. Використання більш стриманої палітри – монохромних або пастельних відтінків – робить можливим поєднання бісерних виробів із базовим гардеробом сучасної жінки. Завдяки цьому прикраси втрачають надмірну декоративність і набувають нової естетичної ролі – вони стають стильним акцентом, що зберігає символічний зміст і водночас відповідає вимогам сучасної моди.

Яскравим прикладом такого підходу є бренд Zerno – українська марка жіночого одягу в етнічному стилі, яка пропонує не лише сучасний одяг, а й традиційні прикраси, зокрема силянки, зґарди та писані пацьорки, максимально наближені до автентичних зразків. Заснований у 2014 році в Києві, бренд став своєрідною реінкарнацією кількох попередніх фешн-проєктів. Його концепція полягає у створенні речей, які легко інтегрувати у

повсякденне життя (Пашкевич, Герасименко, Єжова, Шмагало, Люклян, 2023, с. 146).

Вирізняється Zerno насамперед увагою до натуральних матеріалів, високою якістю пошиття й унікальністю моделей, що випускаються невеликими серіями. Використання ручної роботи, вишивки, брижування, вибійкових орнаментів, плетіння та експериментів із чесаною вовною перетворює вироби на справжні мистецькі об'єкти. Одяг та прикраси бренду виступають не лише утилітарними речами, а й засобом самовираження та демонстрації власної ідентичності. Дизайнери надихаються автентичними зразками народного мистецтва, вкладаючи у сучасні моделі сакральні смисли традиційних знаків і символів.

Найбільш упізнаваними й символічними знаками, за якими українці ідентифікують одне одного, залишаються вишиванки та елементи одягу з національною символікою. Використання таких складових вбрання спостерігається не лише під час державних свят і урочистих дат (День Незалежності України, День Державного прапора, День вишиванки), але й у щоденному житті – через елементи повсякденного одягу. Важливу роль ці маркери відіграють і під час мирних протестів, коли представники різних націй демонструють підтримку країні, що перебуває під загрозою. Насамперед, учасники мітингів обирають національні символи тієї держави, на боці якої виступають. Таким чином відбувається комунікація солідарності між народами через візуальні прояви.

Звернення сучасних українських дизайнерських брендів до традиційної бісерної орнаментики є важливим чинником збереження культурної спадщини та водночас формування нових естетичних стандартів у моді. Бісерні прикраси, які історично виконували обрядову, оберегову та комунікативну функції, нині інтегруються у сучасні жіночі образи, зберігаючи символічне навантаження, але водночас набуваючи рис універсальності та функціональності. Завдяки цьому вони стають засобом візуальної ідентифікації, маркером національної належності й водночас модним аксесуаром, що доповнює індивідуальний стиль жінки у глобалізованому культурному просторі.

У цьому контексті показовою є діяльність бренду Gunia Project, який поєднує автентичні техніки виготовлення бісерних прикрас із сучасними дизайнерськими підходами. Створені вручну, вони відтворюють традиційні форми (ґердани, силянки, пацьорки), але вирізняються стриманою кольоровою палітрою, мінімалістичною геометрією та високою якістю виконання. Такий підхід дозволяє інтегрувати прикраси як у святковий, так і в повсякденний одяг, надаючи образу вишуканості й завершеності. Таким чином, бісерні вироби Gunia Project демонструють приклад актуалізації національної традиції через призму сучасного дизайну, де етнічна символіка постає не лише спадщиною, а й джерелом творчих інновацій.

Бісерні прикраси, зокрема силянки, ґердани та «кризи», займали особливе місце у традиційному вбранні українців і були не лише естетичним елементом, але й важливим маркером етнічної ідентичності. Регіональні відмінності у формах, техніках та колористичних рішеннях демонструють багатство й різноманітність народної творчості: на Гуцульщині найпоширенішими були силянки та гердани, що могли носити як жінки, так і чоловіки; на Лемківщині домінували широкі нашийні прикраси «кризи», здебільшого червоного кольору. Водночас спільною рисою для різних етнографічних регіонів було використання бісерних оздоб як завершального елементу композиції строю, що гармонійно поєднувався з іншими прикрасами – коралями чи монетами-панцьорками (Лойко, Тиндирика, 2014).

Аналізуючи культурний контекст XIX–XX ст., можна зробити висновок, що бісерні прикраси формували цілісну систему національної жіночої атрибутики, яка підкреслювала як статус, так і естетичні уподобання власниць. Сьогодні ж, у період відродження національної самосвідомості, ці оздоби стають невід'ємною складовою етномоди та елементом етномаркетингу, що поєднує традиційні мотиви з актуальними дизайнерськими рішеннями. Отже, бісерні прикраси не лише зберегли своє значення як символ української культури, але й отримали нове життя у сучасному стилістичному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кожолянко, Я. (1994). *Буковинський традиційний одяг.* Friesen Printers; Altona; Manitoba. 262 с.
2. Лойко, Є. М., & Тиндирика, О. О. (2014). *Національні українські жіночі прикраси як тренд етномаркетингу. У Актуальні проблеми та перспективи розвитку маркетингового управління.* Київський національний університет технологій та дизайну.
3. Павлюк, А. (2000). Прикраси з бісеру у фондах Чернівецького музею народної архітектури та побуту. *Буковина – мій рідний край.* Матеріали історико-краєзнавчої конференції молодих дослідників, 105–107.
4. Пашкевич, К. Л., Герасименко, О. Д., Єжова, О. В., Шмагало, Р. Т., & Люклян, Н. Р. (2023). Українська естетика в дизайні сучасних ювелірних виробів. *Art and Design,* (1), 143–156.
5. Сахро, М. (1987). Прикраси з бісеру. Гуцульщина, 440–442.
6. Федорчук, О. (2007). Українські народні прикраси з бісеру (с. 17). *Інститут народознавства НАН України;* Свічадо.
7. Федорчук, О. (2019). Автентичні риси бісерних прикрас західноукраїнської народної ноші XIX ст. *Світогляд*, 1(75), 60–63.

УДК 745.5(477.86):7.046.1

Максим Миглей,
здобувач 1 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Ірина Ткаченко,
лаборантка кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Вижниця, Україна)

ГЕОМЕТРИЧНІ ТА СИМВОЛІЧНІ МОТИВИ В ОРНАМЕНТИЦІ ЗҐАРД

Традиційні народні прикраси формувалися безпосередньо в середовищі місцевого населення, і саме в цьому контексті склалася їх типологія. Виготовляли ці прикраси майстри, що походили із селянських гуцульських родин, які зберігали і передавали з покоління в покоління давні традиції, пов'язані з віруваннями, обрядами, а також особливостями носіння та оздоблення прикрас (Франк, 2017, с. 1169).

Орнаментальне оздоблення гуцульських прикрас, як й інші форми народного мистецтва цього регіону, глибоко просякнуте елементами прадавньої дохристиянської культури. Саме в ізольованих умовах гірських районів традиції старослов'янського декоративного мистецтва зберігалися до початку XX століття. Джерелом багатьох орнаментальних композицій став солярний культ, властивий давньослов'янській культурі, який оспівував землеробсько-скотарські цінності, з особливим вшануванням сонця як символу життя, добробуту і захисту.

Сонячний знак відігравав важливу роль як оберіг і набув глибокого символічного значення у світогляді мешканців Українських Карпат, які зберегли чимало елементів магічного мис-

лення. Візуальні варіації солярної символіки широко застосовувалися гуцульськими майстрами у декорі прикрас, відображаючи як культурну спадщину, так і естетичну інтерпретацію вікових традицій. З часом ці символи трансформувалися, набували нових рис, поєднувалися з іншими декоративними мотивами, зберігаючи при цьому зв'язок з архаїчними уявленнями про гармонію світу.

Художня цінність і виразність металевих виробів полягає не у складності орнаменту, а в його простоті та гармонійному поєднанні з формою виробу. Орнамент виконує не лише декоративну функцію, а й акцентує на призначенні та конструктивних елементах предмета. Зокрема, розподіл орнаменту на окремі зони слугує підкресленням архітектоніки виробу, наприклад – у топірці це може бути виділення леза та обушка (Суха, 1959, с. 74).

Основні орнаментальні елементи – крапки, хвилясті лінії, риски – поєднуються у численних варіаціях, що створює ілюзію нових, унікальних візерунків. Металеві прикраси оздоблюються високохудожнім орнаментом, який є невід'ємною складовою української мистецької традиції. Варто підкреслити, що розвиток цієї орнаментики відбувався на основі народних геометричних мотивів.

Аналіз оздоблення виробів із кольорових металів, характерних для населення Східних Карпат, підтверджує глибоке коріння українського декоративного мистецтва. Це спростовує так звану компаративістську буржуазну теорію, яка намагається виводити витоки мистецтва східних слов'ян із західних або східних джерел.

Візерунки й мотиви у виробах із кольорових металів відображають повсякденне життя, світ тварин і рослин, який оточує людину. Майстри втілювали у творчості саме ті образи, що були для них близькими і зрозумілими. Саме тому декоративне мистецтво України, зокрема орнамент металевих прикрас, віддзеркалює побут, трудові сцени та барвисту природу Карпатського краю (Суха, 1959, с. 76).

Кожен елемент орнаменту має своє значення – випадкових форм у ньому немає. Ці назви часто пов'язані з предметами побуту, знаряддями праці або природою, звідки й походять стилізовані образи, адаптовані до художньої мови прикрас.

Серед зафіксованих мотивів зустрічаються такі як: «грабельки», «підківки», «дубельтові підківки», «вітрячок», «вітрячок з підківок», «колісниця», «мотовильники», «бендюги», «драбинки», «бесаги», «візочки», «сокирки», «борона» тощо. Вони відображають знаряддя праці та транспортні засоби, характерні для сільського життя.

Окрема група назв, таких як «листочки», «фасульки», «мачок», «шишки», «колосок», «листки з фасульками та колосочками», демонструє зв'язок з рослинним світом, що також був невід'ємною частиною народного світосприйняття та символіки. Орнамент у цьому контексті – це не просто оздоба, а глибокий символічний код, через який народ виражав себе, своє ставлення до природи, праці й духовного світу (Суха, 1959, с. 78).

Назви орнаментальних мотивів у художніх виробах з металу яскраво демонструють тісний зв'язок з природним середовищем – рослинним і тваринним світом України. Такі мотиви, як «гільця», «квіточки», «травка», «огірочки», «листки троїсті», «ружє» (троянди), «сосонки», «пшеничка колоскова», «п'євочки», «заячі вушка», «вороняча лапка», «журавлі», «когутики», «павучок», «оленячі ріжки», «рачки», «гадючки», «жабки», відтворюють багатство флори й фауни та засвідчують спостережливість і фантазію майстрів.

Окрім живої природи, у назвах орнаментів віддзеркалено небесні явища та стихії: «звізда», «звіздочка», «зірка», «сонце», «сонечко», «зірниці», «дуга», «веселка», «дужка» тощо. Це свідчить про глибоке емоційне та міфопоетичне осмислення світу, характерне для народної культури.

Чимало орнаментальних елементів пов'язано з архітектурними формами традиційного житла – наприклад, «віконці», «дашки», «паркан» – або ж з кулінарною традицією («колачики», «коровай», «медівнички») та побутовими речами («гребінь», «гребінець»).

Суттєву частку складають геометризовані назви – такі як «кривулька», «зигзаг дубельтовий», «сіточка», «півкола», «квадратик», «решітка», «зубчики», «кулочка», «кочільця», «свічкова кривулька» – що акцентують увагу на композиційній гармонії та ритміці форм.

У Східних Карпатах процес нанесення орнаменту на вироби з металу традиційно називають «писанє», а самі вироби – «писаними» (наприклад: «писаний топірець», «писана тайстра», «писана люлька»), що відображає сакральне ставлення до оздоблення (Суха, 1959, с. 80).

Традиційний орнамент не обмежував фантазію митця, а, навпаки, слугував натхненням і підґрунтям для нових художніх рішень. Той самий мотив міг виглядати по-різному у різних виробах, завдяки чому виникала ілюзія створення зовсім нових композицій, хоча в їх основі лежали відомі зразки.

Отже, орнаментика згард має глибоке символічне наповнення, в якому поєднуються як дохристиянські, так і християнські уявлення про світ, гармонію та захист. Центральним композиційним елементом найчастіше виступає хрест – від простого грецького до складніших форм із подвійними перекладинами чи сонцеподібних. Він не лише виражає християнську віру, а й символізує давні уявлення про сонце, життя та чотири сторони світу (Фединчук, 2019).

Не менш важливим орнаментальним мотивом є коло**,** яке асоціюється з вічністю, циклом життя, а також виконує охоронну функцію. Часто хрест або медальйон обрамлюються розеткою – стилізованим сонячним або квітковим знаком із променями, кратними чотирьом або восьми.

Ромб **–** ще один поширений елемент – символізує землю, родючість, жіноче начало. Він часто з’являється у вигляді насічок, вирізів або накладок. Трикутники та зигзаги, які вказують на стихії чи захисну силу, теж зустрічаються як на лицьовій стороні прикрас, так і у вигляді гравіювання на звороті (Боньковська, 1992).

Загалом, зґарди часто будуються на принципах симетрії, де центральний хрест врівноважують бокові елементи – круглі чи квадратні накладки. Така симетрична композиція вважалася потужним оберегом, що відлякує зло та надає прикрасі завершеного, врівноваженого вигляду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боньковська, С. (1992). *Художні традиції гуцульського мосяжництва.* Записки НТШ ім. Т. Шевченка. Праці секції етнографії та фольклористики (Т. ССХХІІІ). Львів.
2. Суха, Л. М. (1959). *Художні металеві вироби українців Східних Карпат другої половини XIX – XX ст*. Київ.
3. Фединчук, О. Б. (2019). *Нагрудні та нашийні прикраси Північної Буковини: історія, типологія, етнічні особливості* (Дис. ... канд. мистецтвознавства, 17.00.06). Державний вищий навчальний заклад «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». Івано-Франківськ.
4. Франк, І. (2017). Нагрудні прикраси Гуцульщини в контексті збереження та розвитку народних традицій. *Народознавчі зошити,* 5(137), 1169–1172.

УДК 745.5:739.2

Максим Мойсей,
здобувач 4 курсу
першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Анастасія Городинська,
асистентка кафедри декоративно-прикладного
та образотворчого мистецтва
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича,
(Вижниця, Україна)

ТОНКЕ МИСТЕЦТВО ФІЛІГРАНІ: ЕСТЕТИКА, ТЕХНОЛОГІЇ ТА СИМВОЛІКА У СУЧАСНОМУ ЮВЕЛІРНОМУ МИСТЕЦТВІ

Філігрань – одна з найвитонченіших технік ювелірного мистецтва, що поєднує в собі віртуозну майстерність та глибокий художній зміст. Її суть полягає у створенні орнаментів із найтонших металевих дротів, переплітаються у візерунки, нагадуючи мереживо. Такі прикраси відзначаються легкістю, повітряністю та надзвичайною деталізацією, що робить їх «живими мініатюрами» мистецтва.

Естетика філіграні ґрунтується на гармонії ліній, ритміці та симетрії, які підкреслюють красу дорогоцінних металів. Прикраси, виконані у цій техніці, поєднують в собі вишуканість і стриманість, а водночас несуть у собі багатий символізм. У різні епохи вони асоціювалися з чистотою, вічністю та духовністю, а в сучасному контексті стають знаком індивідуальності та витонченого смаку.

Сьогодні філігрань виходить за межі класичного ювелірного мистецтва. Сучасні майстри активно поєднують традиційну техніку з новітніми матеріалами та технологіями: титаном, емаллю,

перламутром, елементами 3D-друку. Завдяки цьому з'являються оригінальні експериментальні вироби, які поєднують мереживну легкість із сучасною геометрією та авангардними формами. Такі роботи стають не лише прикрасами, а й артоб'єктами, що репрезентують нове бачення краси у XXI столітті. Особливу цінність філігрань має завдяки здатності поєднувати у собі історію та сучасність. Витончені ювелірні вироби зберігають спадковість багатовікової традиції, але водночас відповідають сучасним естетичним і культурним запитам.

Історія філіграні на українських землях сягає давніх часів. Археологічні знахідки з території Київської Русі свідчать, що ця техніка була відома ще у X–XI століттях. Відомі приклади оздоблення ікон, хрестів та коштовних предметів культу, створених за допомогою тонкого переплетіння срібних і золотих дротів. У добу бароко й пізніше – в XVIII–XIX ст. – філігрань широко використовувалася у ювелірних майстернях Галичини, Полтавщини, Чернігівщини. Часто нею прикрашали не лише прикраси, а й предмети побуту – скриньки, оправи книг, церковне начиння. Особливою сторінкою є розвиток української філіграні в народному декоративному мистецтві. У Карпатах і на Поділлі майстри створювали срібні згарди, дукачі, підвіски та інші традиційні прикраси, де філігранні елементи поєднувалися з коралами й кольоровим склом.

Сучасна українська філігрань активно розвивається у творчості як індивідуальних майстрів, так і художніх колективів. Сьогодні створюються прикраси, що поєднують класичне плетіння з сучасними матеріалами – кольоровими металами, емалями, каменями. Водночас зростає інтерес до відродження автентичних традицій: ювеліри надихаються орнаментами старовинних згардів, народною символікою та стародавніми техніками. Таким чином, українська філігрань є не лише декоративним явищем, а й частиною культурної ідентичності (Гелитович, 2005).

У технічному плані філігрань вимагає надзвичайної точності й майстерності. Робота з тонким металевим дротом потребує концентрації, терпіння та ретельності. У процесі створення прикраси майстер не просто працює з матеріалом – він творить складну композицію, де кожен завиток, кожна петля дроту має

своє місце й значення. Завдяки цьому навіть найдрібніші елементи стають частиною гармонійного цілого (Кисельова, 2017).

Ювелір-філігранник – це не лише ремісник, який володіє складною технікою, а й художник, що створює унікальний світ у мініатюрі. Його робота вимагає точності, терпіння та художнього бачення, адже кожен вигин дроту стає частиною цілісної композиції. У цьому полягає справжня цінність філіграні: у здатності перетворити холодний метал на витончену «мереживну поезію», яка несе емоції, символи та культурні коди.

Таким чином, сучасне мистецтво філіграні – це синтез естетики, технологічних інновацій та символічної глибини. Воно зберігає традиції, але водночас розширює межі ювелірної творчості, утверджуючи її як рівноцінний вид мистецтва поряд із живописом чи скульптурою. Українська філігрань у цьому контексті має особливе значення – як спадкоємиця багатовікової традиції й водночас сучасний феномен, що формує нову культурну ідентичність у глобалізованому світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гелитович, М. (2005). Декоративне мистецтво України XX століття: пошуки, здобутки, перспективи.
2. Кисельова, О. (2017). *Символіка в ювелірному мистецтві України.*
3. Киянська, Л. (2014). *Українські народні прикраси: символіка та художні особливості.*

УДК 745:323.1]:355.01

Наталія Гатеж,
кандидатка педагогічних наук, доцентка
кафедри декоративно-прикладного
та образотворчого мистецтва
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича,
член Спілки дизайнерів України
(Вижниця, Україна)

ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ КРІЗЬ ПРИЗМУ ДЕКОРАТИВНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ВІЙНИ

В умовах повномасштабної агресії та викликів, пов'язаних із військовим конфліктом, питання збереження національної ідентичності набуває критичної ваги для українського суспільства. Війна ставить під загрозу не лише фізичну цілісність країни, а й культурну спадщину, духовні цінності та самобутність нації. У цьому контексті декоративно-прикладне мистецтво (ДПМ) виступає не просто як естетична категорія чи предмет побуту, а як потужний маркер, носій та захисник національного коду.

Традиційні ремесла та декоративні форми, такі як вишивка, кераміка, писанкарство, різьблення, містять у собі глибокі пласти історичної пам'яті, символіки та світогляду українців. У період війни вони стають формою культурного спротиву, засобом психологічної стійкості та комунікативним полем, що об'єднує націю навколо спільних цінностей. Збереження, розвиток та популяризація декоративного мистецтва є стратегічно важливим завданням, оскільки воно сприяє відновленню історичної справедливості, зміцненню патріотичного духу та візуалізації стійкості української культури перед руйнівною ідеологією ворога.

Мета – дослідження ролі та механізмів збереження національної ідентичності в сучасному українському суспільстві саме крізь призму декоративного мистецтва в умовах військового часу.

Трансформація і нові форми ДПМ у воєнний час:

- неофольклор та мілітарний стиль: поява нових орнаментальних елементів і сюжетів, пов'язаних із війною (трактори, «Привиди Києва», символіка ЗСУ);
- матеріали та технології: використання підручних, військових матеріалів (гільзи, уламки) для створення артоб'єктів, що перетворюють травму на мистецьке висловлювання;
- діджиталізація та глобалізація: використання традиційних мотивів у цифровому мистецтві, NFT, SMM для міжнародної презентації української стійкості та культури;
- освітньо-інституційні виклики: загроза знищення мистецьких шкіл, майстерень, музеїв;
- необхідність документування та релокації артефактів (Проблеми ідентичності, 2023).

Стратегії збереження та перспективи пропозиції стратегій:

1. Включення ДПМ у національні програми відновлення (ментального та фізичного).

2. Створення грантової підтримки для майстрів, які працюють у прифронтових/деокупованих зонах.

3. Розвиток міжнародних культурних проєктів для закріплення українського культурного простору.

Також можна трактувати дане дослідження крізь призму таких тематичних напрямів (подальші дослідження в перспективі):

1. Декоративне мистецтво як візуальний маніфест спротиву: традиційні орнаменти та мотиви (наприклад, рослинні, зооморфні) функціонують як маркери територіальної та культурної приналежності, що явно протистоять спробам асиміляції та знищення.

2. Від оберегу до артефакту Перемоги: у воєнний час декоративне мистецтво переживає функціональну трансформацію, переходячи від суто обрядового чи побутового значення до ментального оберегу та символу майбутньої перемоги.

3. Синтез традиції та мілітарної естетики: з'являється новий культурний шар – воєнне декоративне мистецтво, яке інтегрує традиційні техніки (вишивка, розпис) із сучасною воєнною символікою (дрони, ракети, цитати).

4. Декоративне мистецтво як «Культурний тиловий фронт»: заняття декоративного мистецтва (наприклад, плетіння маскува-

льних сіток, розпис) є формою колективної мобілізації та єднання суспільства, що зміцнює соціальну стійкість в умовах стресу.

Зробивши детальний аналіз наукових джерел та враховуючи сучасні реалії, визначаємо ключові механізми збереження національної ідентичності.

1. Збереження традицій та символіки. Декоративне мистецтво є прямим носієм багатовікових традицій та національної символіки, що є основою ідентичності:

- орнаменти та кольори: використання традиційних орнаментів (наприклад, у вишиванці, писанкарстві, кераміці) та їхнє наповнення сакральним змістом. Наприклад, поєднання синього і жовтого кольорів стало потужним символом єдності, свободи та національного прапора, а червоний – асоціюється з боротьбою і життєвою енергією.

Ремесла як код: практики народних ремесел (ткацтво, різьблення, гончарство) зберігають унікальний етнокультурний код, що передається з покоління в покоління.

Міфологічний пласт: через образи (наприклад, Берегині, Оранти, стилізовані квіти, птахи) декоративне мистецтво відтворює та актуалізує важливі елементи української міфології та світогляду.

Важливу роль у цьому процесі відіграє також кафедра декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, яка більше 20 років стоїть на сторожі народних традицій, культури та декоративного мистецтва, плекаючи нову плеяду висококваліфікованих конкурентоздатних фахівців у галузі декоративного мистецтва та ремесел (Офіційна сторінка кафедри ДПОМ, 2025).

2. Емоційна та духовна підтримка

У часи викликів мистецтво служить інструментом психологічної стійкості та єднання:

- Відчуття приналежності: створення та використання предметів декоративного мистецтва (наприклад, вишитих оберегів, розписаного посуду) допомагає відчути причетність до спільної історії, культури та спільноти, навіть перебуваючи далеко від дому.
- Творення нової історії: сучасні митці включають у свої твори воєнні реалії та нові символи боротьби, перетворюючи

травматичний досвід на мистецьке висловлювання. Це робить мистецтво не лише збереженням минулого, але й формуванням майбутнього.

3. Репрезентація на світовій арені

Декоративне мистецтво є важливим засобом культурної дипломатії:

- Візуалізація унікальності: виставки українського декоративно-прикладного мистецтва за кордоном демонструють світові унікальність та життєздатність української культури, що є ключовим у контексті культурної війни.
- Позитивний вплив: розвиток і популяризація національного мистецтва позитивно впливає на зміцнення національно-культурних пріоритетів і, відповідно, національної ідентифікації громадян України.

Враховуючи вищевказане, можемо узагальнити, що декоративне мистецтво в умовах війни виходить за межі естетики, стаючи дієвим інструментом національного спротиву, психологічного захисту та політичної самоідентифікації українців. Декоративне мистецтво в умовах війни перетворюється з простого ремесла на активний інструмент боротьби, духовний якір та візуальне свідчення про незламність українського народу.

Практичне значення: результати дослідження можуть бути використані у сфері культурної політики, арт-терапії та міжнародних відносин для просування українського культурного продукту.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Офіційна сторінка кафедри ДПОМ*. Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. URL https://art-deco.chnu.edu.ua/
2. Стадник, М. М. (Заг. ред.), Ятченко, В. Ф. (Відп. ред.), & Сцібан, О. Є. (Орг. секр.). (2023). *Проблеми ідентичності культурної спадщини України в умовах російсько-української війни та у повоєнний період:* матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. НДІУ. 414 с.

УДК 37.036.5:379.824

Наталія Додяк,
директорка Мистецької школи Вижницької міської ради,
голова Черемошського територіального
методичного об'єднання
(Вижниця, Україна)

СПІВПРАЦЯ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ВИЖНИЦЬКОГО РАЙОНУ ІЗ ЗАКЛАДАМИ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЯК ШЛЯХ ФОРМУВАННЯ В УЧНЯ ЕСТЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ (З ДОСВІДУ РОБОТИ)

Формування естетичної свідомості – це складний процес розвитку здатності учня сприймати, розуміти та оцінювати прекрасне і гармонійне в мистецтві, природі та повсякденному житті. Найефективніше він відбувається через навчання в мистецькій школі і включає розвиток естетичних почуттів, смаків, ідеалів та творчих здібностей.

Мистецька школа Вижницької міської ради – заклад позашкільної освіти. Школа – повноцінний суб'єкт і важливий складник культурно-мистецького життя Вижницької громади. Основними завданнями школи – це створення відповідних умов та доступність всіх мешканців громади до отримання мистецьких освітніх послуг.

Згідно Статуту, школа свою діяльність здійснює за художньо-естетичним напрямом, і забезпечує розвиток творчих здібностей, обдарувань та набуття здобувачами практичних навичок гри на музичному інструменті, оволодіння технікою малюнку, живопису, композиції. Окрім того, знайомить з історією мистецтв, кращими його зразками вітчизняної і світової культури.

Мистецька школа – перша ланка професійної мистецької освіти. Навчальні освітні програми нашої школи складені на основі типових програм і враховують вимоги вступних творчих конкурсів та іспитів вищих навчальних закладів. Отримавши освітню початкову базу знань та компетентностей, про що свідчить

перелік навчальних дисциплін у Свідоцтві про навчання в школі, учні продовжують освіту у вищих навчальних закладах України.

На базі Мистецької школи Вижницької міської ради створено Черемошське методичне об'єднання викладачів мистецьких шкіл Вижницького району. До його складу входять: Вашківська школа мистецтв, Берегометська школа мистецтв ім. Одарки Киселиці, Усть-Путильська школа мистецтв, Конятинська школа мистецтв та Путильська художня школа.

За багаторічну діяльність шкіл багато випускників стали студентами Чернівецького національного університету ім. Юрія Федьковича. Всі вони стали достойними людьми, кваліфікованими спеціалістами, продовжують кращі буковинські традиції музикування, вчительства та декоративно-прикладного мистецтва. Пишаємося кожним. Особливо тими, які повернулися до школи вже викладачами зі свого предмету чи спеціальності. А саме: Фрозіна Шпак, Володимир Бойчук, Ганна Ватаманюк, Олександра Кібіч, Валентина Дудяк, Наталія Ткач, Ірина Воротнікова, Наталія Додяк, Ірина Остап'юк, Олеся Чекіт, Іванна Бевз, Мирослав Данко, Роман Граб, Марина Думітро, Дмитро Мойсюк.

Технології стрімко розвиваються, конвеєр і машинне виконання витісняє ручну працю. На щастя, не все можна зробити станком чи верстатом. У часи глобалізації так важливі рукотвори, тепло людських рук, що їх створювали. Вболіваємо за випускникників, які є студентами на чию юність припав весь тягар повномасштабного вторгнення росії в Україну. Тішать успіхами Андрій Ватаманюк, Володимир Курик – кафедра архітектури, Богдан Гайдук, Марія Хутковська, Ігнат Гайдук, Христина Гайдук.

Співпраця з Чернівецьким національним університетом не обмежується тільки формою роботи «учень-студент». Викладачі кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва беруть участь у складі журі шкільного конкурсу малюнку імені Івана Миколайчука «Білий птах» та в комісіях екзаменаційних переглядів. Компетентні і фахові зауваження завідувачки кафедри, заслуженої майстрині народної творчості України Мирослави Жаворонкової, доцента кафедри Наталії Гатеж, заслуженого майстра народної творчості України Дмитра Курика, викладачів живопису та малюнку Олександра Толошняка, Павла Жа-

воронкова, Людмили Сідор об'єктивно та аргументовано вказують шляхи вдосконалення та виправлення помилок і недоліків. З 1 вересня 2025 р., в рамках підписаної угоди про співпрацю між факультетом архітектури, будівництва та декоративно-прикладаного мистецтва та Мистецькою школою Вижницької міської ради, викладачі кафедри проводять заняття зі студентами на базі школи. Це значно посилило інтерес учнів школи до навчання та покращило рівень профорієнтаційної роботи.

Концертна та виставкова діяльність викладача, участь його, як виконавця в мистецькому житті громади, району – яскравий приклад відданості обраній професії. Більшість викладачів Черемошського ТМО беруть участь в аматорських колективах, виступають окремо, є учасниками творчих спілок та об'єднань: НААТ «Смеречина» (м. Вижниця), НААТ «Черемшина» та вокальний гурт «Берегиня» м. Вашківці, НА вокальний ансамбль «Перлина Карпат» с. Берегомет, Клуб творчої інтелігенції «Німчич», є членами Національної Спілки майстрів народного мистецтва України, видають збірки власних віршів, проводять персональні виставки робіт образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва.

Важливий вплив на формування естетичної свідомості мають експозиції робіт викладачів та студентів університету. Їх з великою цікавістю і допитливістю переглядають учні та батьки. Окрім того, організовуються виставки під час проведення культурно-просвітницьких заходів громади та району, де викладачі школи беруть активну участь і як учасники, і як організатори. Великим успіхом користуються імпрези в рамках фестивалю українського кіно і пісні ім. Івана Миколайчука «Миколайчук-фест» та фестивалю української естрадної пісні ім. Назарія Яремчука «Пісня буде поміж нас». Запам'яталися гала-концерти переможців фестивалю «Пісня буде поміж нас» у Львівській національній філармонії та Будинку культури ім. Катерини Рубчакової в м. Чортків Тернопільської обл., у фойє яких було розгорнуті виставки робіт.

Викладачі Черемошського методоб'єднання тісно співпрацюють мистецькими школами з інших областей: Ірина Рябченко та Руслана Лісова з м. Чернігів, Лариса Іваненеко м. Київ, Оксана Рогоза з м. Мирноград, Оксана Кравчук, Марина Вініченко, Ма-

рія Стаднік, Юрій Цовма з м. Харків; з викладачами фахових коледжів: Чернівецьким фаховим коледжем мистецтв ім. С. Воробкевича (директор заслужений працівник культури України Василь Бобик), Вижницьким фаховим коледжем дизайну та мистецтва ім. В. Шкрібляка (директор, заслужений працівник освіти України). Їхні кваліфіковані поради спрямовані на допомогу в досягненні кращих результатів у подальшій перспективі вступу у вищі навчальні заклади.

Мистецька школа Вижницької міської ради налагодила співпрацю з кафедрою музики Чернівецького національного університету. Заслужена артистка України Ірина Стиць – улюбленица вижницького глядача. Її концертна, викладацька діяльність та громадянська позиція – яскравий приклад для наслідування.

Велике натхнення на подальші заняття музикою, удосконалення володіння музичним інструментом, власним голосом, для учнів та їх викладачів мають майстер-класи відомих виконавців, викладачів інших навчальних закладів.

Валентина Ковальська – народна артистка України, солістка вокального тріо «Золоті ключі», авторка книги «Пісенний світ українознавства» та «Пісенне древо Івана Миколайчука», викладачка Академії мистецтв ім. П. Чубинського. Зустрічі з нею – це завше свято. Валентина Павлівна – людина глибоких знань українського пісенного фольклору, талановита співачка народних пісень. Її робота в хорі ім. Григорія Верьовки в 60-ті роки, зустрічі з родиною Івана та Марії Миколайчук, знімальною групою фільму «Пропала грамота», діяльність тріо «Золоті ключі» – живі, неоціненні свідчення про зрадянщення і приниження української культури, уроки сили і віри у власний народ, у його стійкість.

Леся Горова – Народна артистка України, виконавиця власних пісень, композиторка, громадська діячка, волонтерка, викладачка мистецького ліцею «Київська дитяча академія мистецтв ім. М. Чембержі». Збірка пісень для дітей та молоді «Україна – це світло», презентацію якої в нашій школі провела сама авторка, значно розширила та поповнила репертуар хору та учнів-вокалістів.

Руслана Лоцман – заслужена артистка України, волонтерка, авторка пісенних збірників «Живі мелодії села» та «Переможемо

з піснею», викладачка Українського державного університету ім. М. Драгоманова. У своїх майстер-класах з народного вокалу показує всю красу, багатство, тембральне забарвлення та народного вокалу.

Остап Шутко – виконавець-віртуоз, викладач скрипки Національної музичної академії, м. Київ. Спільний концерт Остапа та його синів Назара, Андрія, Романа – залишили неймовірні враження. Методичні рекомендації Остапа щодо гри на скрипці – важливі і доречні. Вони значно розширили і доповнили професійну майстерність викладачів скрипки.

Данило Карачевський – співак, володар Гран-прі фестивалю української естрадної пісні ім. Назарія Яремчука «Пісня буде поміж нас» у 2018 р., волонтер, учасник телевізійного проєкту «Голос країни», викладач вокалу Київської муніципальної академії музики ім. Р. Глієра. Його концертні виступи, виступи його студентів, майстер-класи, консультації з академічного вокалу – знання, які допомагають, мотивують на подальшу творчість і працю.

Вадим Завада – співак, володар Гран-прі фестивалю української естрадної пісні ім. Назарія Яремчука «Пісня буде поміж нас» у 2016 р., волонтер, викладач Державного податкового університету та Академії мистецтв ім. П. Чубинського. Його життєва історія – яскравий приклад, як творчість поєднуються з різними напрямами освіти – мистецької та фінансової, допомагають та доповнюють одна одну.

Про творчі зустрічі, музичні імпрези, виставки, культурно-мистецькі дійства, що проходять в мистецьких школах Черемошського територіального методичного об'єнання широко висвітлюються на сайтах шкіл, Вижницького районної військової адміністрації, Вижницької районної ради, Буковинського центру культури і мистецтв м. Чернівці, а також на сайтах Вижницької, Вашківської, Берегометської, Усть-Путильської, Путильської, Конятинської міських і селищних територіальних громад.

Розвиток творчого потенціалу учнів у мистецьких шкіл Вижницького району – це комплекс заходів, що спрямований не тільки на навчання музиці чи живопису, а і на розвиток творчого потенціалу здобувача освіти. Формування в учня естетичної сві-

домості – це довгий, кропіткий і неперервний процес, результат багатьох чинників, що зроблено з любов'ю і натхненням.

ЛІТЕРАТУРА

1. https://www.facebook.com/vnrda
2. https://www.facebook.com/rayradavn
3. https://www.facebook.com/profile.php?id=100064256786957
4. http://bukcentre.cv.ua/
5. https://www.facebook.com/profile.php?id=100034443139661
6. https://www.facebook.com/profile.php?id=100041518576421
7. https://www.facebook.com/profile.php?id=100064288890803
8. https://www.facebook.com/groups/421297282307984/
9. https://www.facebook.com/scool.putyla.art
10. https://www.facebook.com/groups/2509743495823365

УДК 37.091.4–057.87:17.022

Олеся Стринадко,
вчителька-методистка,
магістерка педагогіки вищої школи та андрагогіки,
вчителька початкових класів та предметів
духовно-морального спрямування
Банилівського опорного ліцею імені Івана Діяконюка
Банилівської с/р Вижницького району Чернівецької області
(Банилів, Україна)

ШКОЛА ЯК ПРОСТІР ДУХОВНОГО І МОРАЛЬНОГО РОЗВИТКУ: ВИЩІ ДУХОВНІ ЦІННОСТІ В КОНТЕКСТІ ЗМІЦНЕННЯ КУЛЬТУРИ СУЧАСНОЇ МОЛОДІ

«Навчи юнака на початку дороги його:
він не зверне з неї, навіть коли постаріє»
(Приповісті 22:6)

Сучасна українська школа покликана не лише навчати, а й виховувати людину духовно зрілу, морально стійку, здатну творити добро і жити за законами совісті. В умовах воєнних викликів, інформаційних загроз і моральних випробувань особливо важливим є формування у молодого покоління системи вищих духовних цінностей – віри, любові, гідності, милосердя, патріотизму, справедливості. Саме вони становлять основу культури сучасної молоді та визначають її життєвий вибір.

Школа – це середовище, де дитина проживає значну частину свого життя, набуває досвіду спілкування, пізнання і самореалізації. Від атмосфери школи, особистості вчителя, спілкування в колективі залежить, якою виросте людина – духовно багатою чи внутрішньо спустошеною.

Василь Сухомлинський наголошував: «Без високої духовної культури неможлива справжня культура знань. Усе починається з людини, з її серця» (Сухомлинський, 1977, с.15). Школа повинна бути не лише місцем отримання знань, а передусім – простором розвитку душі. Тут дитина вчиться співпереживати, люби-

ти, розрізняти добро і зло, цінувати правду, справедливість, працю, свободу.

В основі духовної культури лежить система цінностей, що формують життєві орієнтири особистості. До вищих духовних цінностей належать:

- Віра – основа надії та джерело сили. Віра у Бога, у добро, у власні можливості формує стійкість духу.
- Любов – головна заповідь людського життя. «Любіть один одного, як Я вас полюбив» (Ів. 15:12).
- Справедливість і гідність – моральні орієнтири, що визначають ставлення до себе та інших.
- Милосердя – готовність допомагати ближньому, вияв вдячності та доброти серця.
- Патріотизм – любов до Батьківщини, служіння їй словом, ділом, серцем.

Ці цінності є універсальними й вічними. Вони формують духовний фундамент нації, зміцнюють моральну культуру суспільства і забезпечують спадкоємність поколінь.

Григорій Сковорода стверджував: «Пізнай себе – і пізнаєш світ» (Сковорода,1973, с. 83). Самопізнання, роздуми над сенсом життя, пошук правди і добра – усе це важливі складові духовного становлення, яке має починатися саме в школі.

Учитель – це провідник світла, який не лише навчає, а й надихає. «Учитель живе доти, доки живуть його учні» (Сухомлинський, 1977, с.27). Справжній педагог допомагає дитині відкрити внутрішню красу світу, навчає бачити добро і чинити добро. Через спільну молитву, добру справу, волонтерську ініціативу, мистецтво, музику, читання духовної літератури дитина пізнає істинні цінності. Важливо, щоб учитель умів поєднувати знання і віру, логіку і любов, дисципліну і милосердя. Бо лише через світло серця можна виховати духовну людину. Одним із завдань Нової української школи є виховання особистості, здатної жити в гармонії з собою та світом. Цього не можна досягти без духовного наповнення освітнього процесу.

Інтеграція духовно-моральних цінностей можлива через:

- уроки духовно-морального спрямування;
- читання художніх творів духовного змісту;

- обговорення прикладів людяності, героїзму, жертовності;
- волонтерські та благодійні акції;
- спільні молитви, хвилини добра, уроки милосердя;
- створення шкільного середовища довіри, співчуття й взаємоповаги.

В основі духовного виховання лежить педагогіка серця, яка визнає дитину найвищою цінністю і поважає її гідність.

У сучасних реаліях, коли українське суспільство проходить випробування війною, школа стає осередком духовного опору зневірі й злу. Вона має об'єднувати дітей, батьків і вчителів навколо ідеї добра, віри, любові до життя і Батьківщини.

«Дух сильніший за зброю» – ці слова підтверджуються сьогодні щодня мужністю українських воїнів, жертовністю медиків, вчителів, волонтерів. Школа, що виховує на основі духовних і моральних цінностей, формує молодь, здатну не лише сприймати культуру, а й творити її, захищати істину, служити ближньому. Це шлях до відродження нації, її духовного піднесення.

Вищі духовні цінності є серцем культури сучасної молоді. Вони формують людину відповідальну, милосердну, здатну жити в гармонії з Богом, людьми і природою.

Школа, що стає простором духовного і морального розвитку, виховує людину культури, людину віри, людину серця.

«Блаженні миротворці, бо вони синами Божими назвуться» (Мт. 5:9). Саме таких миротворців – добрих, гідних, мудрих – покликана виховувати сучасна українська школа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бех, І. Д. (2006). *Виховання особистості: Сходження до духовності*. Либідь.
2. *Біблія*. (2011). Книги Святого Письма Старого та Нового Завіту. Українське Біблійне Товариство.
3. Плівачук, К. В. (2016). Духовно-моральне виховання учнівської молоді як умова ціннісного становлення особистості. *Народна освіта*, (1), 37–44.
4. Савченко, О. (Ред.). (2020). *Українська педагогіка XX–XXI ст.: духовно-моральні засади освіти.* Педагогічна думка.

5. Сіданіч, І. Л. (2015). Окремі аспекти теорії і практики становлення духовно морального виховання дітей у вітчизняній школі (XX – перша чверть XXI століття). *Післядипломна освіта в Україні,* (1), 88–98.
6. Сковорода, Г. (1973). *Повне зібрання творів* (У 2 т.). Наукова думка.
7. Сухомлинський, В. О. (1977). *Серце віддаю дітям*. Радянська школа.
8. Сухомлинський, В. О. (1979). *Павлиська середня школа.* Радянська школа.

УДК 378.(4:6):377.8

Олександр Толошняк,
асистент кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича член спілки дизайнерів України (Вижниця, Україна)

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНЕ МИСТЕЦТВО В ЦИФРОВУ ЕПОХУ: ІМЕРСИВНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ІНСТРУМЕНТ НАВЧАННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ

У сучасному світі, що характеризується постковідним відновленням та станом війни на території України, освітній процес зазнає суттєвих змін. Студенти нерідко стикаються з перешкодами у доступі до очного навчання, що обумовлено як територіальними обмеженнями, так і економічними чи соціальними факторами. Відтак, забезпечення доступності мистецької освіти стає фундаментальним завданням викладачів. Це особливо важливо у сфері декоративно-прикладного мистецтва, де навчальний процес пов'язаний із засвоєнням складних технік та формотворчих принципів. Сучасна педагогіка зобов'язана впроваджувати інноваційні підходи, які дозволяють уніфікувати доступ до знань та забезпечити рівні умови для студентів незалежно від їхнього місця перебування, фінансового становища чи рівня підготовленості (Петренко, Ковальчук, 2020, с. 45–60), (Кравчук, Сидоренко, 2018, с. 78–92).

Мистецтво як форма вираження переживає трансформації у відповідь на стрімкий розвиток цифрових технологій. Традиційні художні практики, зокрема декоративно-прикладні, все частіше доповнюються сучасними технічними інструментами, що створюють нові можливості для реалізації творчого потенціалу. Віртуальна реальність, зокрема технології VR (Virtual Reality), відкриває широкі горизонти для експериментів з геометричними

формами, орнаментальними мотивами чи складними конструкціями, надаючи студентам чіткіше уявлення про кінцевий результат їхньої праці. Це особливо актуально для дисциплін, де поєднуються народні традиції з сучасним digital-мистецтвом (Шевченко, Гриценко, 2019, с. 112–125).

Інтеграція VR у мистецький освітній процес стає не лише актуальною, але й необхідною. Наприклад, гарнітура Oculus Quest 2 пропонує широкий спектр можливостей для навчання. У VR-середовищі студенти можуть концентруватися на виконанні завдань без зовнішніх відволікань, що значно підвищує ефективність роботи. Для декоративно-прикладного мистецтва це означає змогу віртуально моделювати орнаментальні композиції, розробляти структури тканин, дерев'яні інкрустації чи навіть ковальські форми з максимальною точністю. Розширений інструментарій, такий як 3D-моделювання та графічні симуляції, дозволяє реалізовувати проєкти з художньою довершеністю та врахуванням традиційної стилістики (Литвиненко, Козаченко, 2021, с. 34–48).

Практичний досвід міжнародного проєкту «ACCELERATE: Доступне імерсивне навчання в галузі мистецтва та дизайну» підтвердив ефективність VR-технологій у різних дисциплінах. Серед найбільш успішних прикладів впровадження – інтеграція VR у композицію, графічний дизайн, живопис, скульптуру, графіку та декоративно-прикладне мистецтво. Студенти швидше опановують роботу з масштабними проектами, експериментують з кольорами та формами, створюють візуалізації орнаментальних систем чи декоративних конструкцій, які відповідають сучасним стандартам презентації творчих робіт (Петренко, Ковальчук, 2020, с. 45–60), (Wang, Smith, 2018, с. 145–159).

Віртуальний простір не лише усуває фізичні обмеження, але й створює умови для гнучкого планування навчального процесу. Студенти можуть використовувати VR як віртуальну художню майстерню, де можливо відтворювати гуцульські різьблені орнаменти, візерунки ткацтва чи керамічні форми у 3D. Це сприяє індивідуалізації та персоналізації навчання, водночас забезпечуючи умови для колективної співпраці. Такий підхід робить навчальний процес більш адаптивним до потреб студентів, зок-

рема за умов дистанційного формату (Кравчук, Сидоренко, 2018, с. 78–92).

Інтерфейс гарнітури Oculus Quest 2 оптимізовано для взаємодії з широким спектром графічних та 3D-редакторів, таких як Blender. Це дозволяє легко конвертувати формати, адаптувати проєкти під різні цілі та зберігати гнучкість у використанні створених моделей. У випадку декоративно-прикладного мистецтва така мобільність дозволяє студентам переносити орнаменти з ткацтва у цифрове середовище, трансформувати дерев'яні різьблені елементи чи адаптувати вишивку для сучасних digital-презентацій. Мобільність проєктів між платформами забезпечує їх універсальність та придатність для професійної діяльності (Литвиненко, Козаченко, 2021, с. 34–48).

Робота у VR-середовищах відкриває перспективи для демонстрації творчих робіт на міжнародних платформах із підтримкою 3D-візуалізації, забезпечуючи глобальний доступ до результатів художньої діяльності. Швидкий розвиток технологій, таких як штучний інтелект (ШІ), значно розширює можливості для декоративно-прикладного мистецтва. Алгоритми допомагають у створенні орнаментальних структур, моделюванні складних геометричних форм, а також у візуалізації тканинних чи металевих композицій. Це дає студентам змогу ефективніше оцінювати варіанти художнього рішення, зберігаючи баланс між інноваціями та унікальністю ручної праці. Викладачі повинні контролювати використання цих технологій, щоб не нівелювати індивідуальність творчих ідей та зберегти автентичність мистецької спадщини (Wang, Smith, 2018, с. 145–159).

Таким чином, впровадження імерсивних технологій у декоративно-прикладну освіту створює потужний інструментарій для розвитку студентів. Воно дозволяє не лише удосконалити процес підготовки фахівців, але й інтегрувати традиційні гуцульські та буковинські ремесла – художню обробку дерева, ткацтво, гончарство, ковальство та вишивку – у сучасне цифрове середовище. Подальше використання VR-технологій у поєднанні з ШІ та іншими цифровими інструментами може суттєво трансформувати підходи до мистецької освіти, зберігаючи автентику та відкриваючи шлях до її глобальної популяризації.

Розвиток сучасних технологій у декоративно-прикладному мистецтві демонструє перспективність імерсивних підходів, які усувають традиційні обмеження навчального процесу. Віртуальна реальність дозволяє створити інтерактивне навчальне середовище, що сприяє розвитку індивідуального творчого мислення студентів, підвищенню ефективності проєктної роботи та забезпеченню доступу до глобальних мистецьких практик. Тож трансформація мистецької освіти через впровадження імерсивних технологій є не лише можливою, але й необхідною у контексті глобальних змін.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кравчук, І., & Сидоренко, О. (2018). Вплив імерсивних технологій на творче мислення студентів мистецьких спеціальностей. *Мистецтвознавство та культурологія,* (25)(1), 78–92.
2. Литвиненко, Н., & Козаченко, М. (2021). Імерсивні технології у вищій мистецькій освіті: переваги та виклики. *Наукові записки Університету імені Шевченка. Серія: Педагогіка*, (42)(2), 34–48.
3. Петренко, О., & Ковальчук, І. (2020). Використання віртуальної реальності у мистецькій освіті: педагогічні аспекти. *Педагогіка та психологія вищої школи,* (8)(2), 45–60.
4. Шевченко, В., & Гриценко, Л. (2019). Імерсивні технології у мистецькій освіті: досвід впровадження. *Журнал культурної освіти*, (14)(3), 112–125.
5. Wang, X., & Smith, J. (2018). Enhancing Arts Education through Immersive Technologies. *Journal of Arts Education*, 35(2), 145–159.

УДК 745.51:[37+7.071]

Остап Курик,
асистент кафедри декоративно-прикладного
та образотворчого мистецтва
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ДЕКОРАТИВНА РІЗЬБА ДЕРЕВ'ЯНИХ ВИРОБІВ У ТВОРЧИХ РОБОТАХ МАЙСТРІВ ТА СТУДЕНТІВ

У тезі описано дослідження традиційних мотивів, які використовувались та й досі використовуються в творчих роботах митців, студентів та застосовуються в інших напрямках декоративно-прикладного мистецтва (художня вишивка, ткацтво, розпис тощо), а також поєднання та використання традиційних елементів у різьблених виробах різних за формою та об'ємом.

Популяризація техніки сухого різьблення по дереву декоративно-ужиткового мистецтва в культурному контексті сучасного мистецтва та аналіз художньо-стильових духовних цінностей у прикладному мистецтві Вижниччини є важливим аспектом сьогодення. У зв'язку із малодослідженістю даної техніки як такої, а також через недостатню кількість теоретичних джерел з художньої обробки деревини до розгляду долучені дипломні, творчі роботи автора та студентів кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва ЧНУ імені Юрія Федьковича.

Проводячи аналіз виконаних в техніці сухе різьблення, ми виходили з того, що вплив традицій та художньо-стильових особливостей гуцульщини можна вивести на високий рівень мистецтва застосовуючи новітні технології, які будуть базуватися на основі давніх технік мистецтва і традицій. Висновки. Техніка сухе різьблення художньої обробки дерева в декоративно-прикладному мистецтві Гуцульщини, в даному випадку Вижниччини – яскравий приклад гармонійного поєднання споконвічних народних традицій українського етносу, в основі яких закладене поєднання місцевих традицій з релігійними засадами та сучасне

композиційне рішення при виконанні виробів декоративно-ужиткового характеру.

Для дослідження даної тематики було використано декілька декоративних виробів – роботи майстрів-основоположників, автора даної тези та студентських творчих робіт. Отже, для прикладу було проведено дослідження декоративного виробу, який був виконаний Юрієм Шкрібляком в ХІХ столітті та баклаги, яку виконував автор у 2000 році. Обидві роботи були виконані однією технікою, суха різьба та інкрустовано металом.

Для дослідження використали одну із методик аналізу візуальних й морфологічних закономірностей орнаментальних мотивів гуцульської різьби, яку розробив Ігор Юрченко. Даний метод доцільно використовувати на підставі добору однотипних предметів і виокремлення характерних для них орнаментальних мотивів.

За допомогою порівняльного аналізу візуально-морфологічних властивостей орнаментальних мотивів можна вирішити й такі завдання як: виявлення характерних рис в етномистецьких традицій у творах декоративно-ужиткового мистецтва, виготовлених з різних матеріалів, оздоблених в одній або різних техніках декорування. Виявляти характерні риси традиції на основі використання графічних технік рекомендується на прозорому напівматовому папері (кальці), накладеному на колаж. Даний метод, ми використали під час дослідження щодо збереження традиційності у виготовленні дерев'яних декоративних виробів (Юрченко, 2002, с. 141-152).

Прослідковується спостереження у використанні традиційного гуцульського елементу сухого різьблення, а саме – «дужки». На зобр.2 баклага «Родина», також збережений даний елемент, як і на зображенні 1 (хоча створенні вироби в різних століттях та різними майстрами). При створенні виробу було застосовано поєднання технік плоскої та пластичної різьби по дереву, що декоративному виробу надає певної новизни та унікальності. Форма баклаги «Родина» осучаснена та видозмінена.

Таким чином, після проведення дослідження та зібрання численної кількості аналогів, які були виконані, основоположником гуцульської різьби, Юрієм Шкрібляком (в ХІХ ст.) та робіт виконаних автором, виявили шляхи та механізми впрова-

дження візуальних та морфологічних ознак гуцульської різьби в проєкти та роботи в матеріалі студентів кафедри ДПОМ (декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва). За основу використовували власний педагогічний досвід, який базувався на теоретичних і практичних знаннях в галузі художня обробка дерева.

Сучасний стан розвитку суспільства визначається потребою поглиблених досліджень мистецької спадщини минулого, усвідомленням необхідності збереження традиційного народного мистецтва, як основи духовності. Засвоєння цілісності та різноманітності культурного досвіду дає змогу усвідомити свій родовід, духовні традиції, національні особливості українського народу.

Творча діяльність сучасних митців, студентів спрямована на створення оригінальних, національно своєрідних художніх творів на основі поєднання сучасних виражальних засобів та народних традицій українського мистецтва.

Працюючи в даному напрямку художньої обробки деревини, впроваджуючи поєднання традиційних гуцульських елементів, форм можна стверджувати, що українське мистецтво розвивається в єдиному руслі загальноєвропейського декоративного мистецтва. Його еволюція як самобутнього художнього явища тісно пов'язана з побутом, працею, віруванням, звичаями і обрядами, з усією історією народу. Художня обробка дерева – важливий напрямок, поряд із ткацтвом, вишиванням, в'язанням, відбиває світоглядні й естетичні уявлення народу про прекрасне, доцільне, гармонійне й досконале.

ЛІТЕРАТУРА

1. Будзан, А. Ф. (1960). *Різьба по дереву в Західних областях України.* АН УРСР.
2. Курилич, М. (2001). *Гуцульський орнамент*. ЛК Мейкер.
3. Оршанський, Л. В., & Андріюк, П. (2002*). Основи гуцульського художнього деревообробництва.* Писаний камінь.
4. Тимків, Б. М., & Кавас, К. М. (1995). *Виготовлення художніх виробів з дерева.* Світ.
5. Юрченко, І. А. (2002). Проблеми національних традицій у сучасній дизайн-діяльності. *Мистецтвознавство 01*, 141–152.

УДК 398:[745+792.96]

Руслана Глобак,
здобувачка 4 курсу, першого (бакалаврського) рівня вищої освіти,
спеціальності 023 «Образотворче мистецтво,
декоративне мистецтво, реставрація»
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Валерій Малина,
доктор мистецтвознавства, доцент кафедри декоративно-
прикладного та образотворчого мистецтва
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича,
член спілки художників України
(Вижниця, Україна)

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ НАРОДНОЇ ТВОРЧОСТІ В РОБОТАХ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО МИСТЕЦТВА. ВЕРТЕП ЯК ФОРМА НАРОДНОГО ТЕАТРУ

Вертеп – це серце української різдвяної традиції. Здавна в Україні народ з нетерпінням чекав Різдвяних свят. Багато різноманітних традицій пов'язано з цими святами, зокрема й знамениті вертепні дійства. Їх любили дорослі та діти, адже вони створювали особливу святкову атмосферу, дарували відчуття радості, казки, пробуджували віру в перемогу добра, надію на здійснення найзаповітніших бажань.

Вертепні вистави з'явилися в Україні у першій половині XV століття та швидко поширилися по всій її території. Вистави вертепу відбувалися в спеціальній скриньці, яку ще називали «шопкою» (Вертеп. Великий тлумачний словник, 2005, с. 122).

Шопка (вертеп, вертепна скриня) – старовинний пересувний український ляльковий театр, де ставили релігійні й світські (переважно жартівливі та іронічні) п'єси; макет стайні з новонародженим Ісусом Христом. Український вертепний театр – само-

бутнє явище у розвитку театральної культури (Вертеп. Великий тлумачний словник, 2005, с. 122).

Макет шопки може бути як мініатюрим, так і великого розміру.

Обов'язковими елементами є фігури Ісуса Христа, Матері Божої та святого Йосипа. Залежно від варіацій у шопці можуть бути також пастушки, худоба, три царі чи інші персонажі. Встановлення шопок є однією з найпопулярніших різдвяних традицій в Європі та Північній Америці (Герус, 2017, с. 579-595).

Декоративно-ужиткове мистецтво у вертепній традиції виявляється у створенні різьблених і розписаних дерев'яних конструкцій вертепної скриньки, у використанні текстилю для оздоблення сценічного простору, у ляльках, виготовлених з тканини, дерева чи глини, а також у декоративних елементах, що надають виставі художньої виразності та підкреслюють її символічно-обрядове значення.

Вертепний ляльковий театр мав форму двоповерхового дерев'яного будинку. На другому поверсі показували різдвяну драму; на першому – механічно прив'язану до неї сатирично-побутову інтермедію. Перша, різдвяна, частина вертепу, яку називали «свята», мала більш-менш стабільну композицію, натомість друга змінювалася в залежності від місцевих умов, здібності й дотепності вертепника. З часом вертеп із лялькового театру перетворився на справжній вуличний театр, де лялькову вертепну виставу поєднують із грою живих людей, а подекуди і цілковито вся вертепна вистава зводиться до гри живих осіб (Герус, 2017, с. 579-595).

Виготовлений із дерева або картону, відкритий з боку глядача, будиночок міг бути різного розміру (до двох метрів заввишки і одного метра завширшки). В денці скрині і в полиці, що розділяла поверхи, робилися прорізи – доріжки для руху ляльок. Долівку обклеювали хутром або тканиною (Герус, 2017, с. 579-595).

Ляльки та фігурки. Роблять із дерева, глини, тканини чи пап'є-маше, розписують яскравими фарбами, додають вуса, бороди, волосся з ниток. Одягають мініатюрні костюми (народні строї, вбрання пастухів, волхвів).

Механіка та рух. У класичному вертепі ляльки кріпилися на дротиках чи паличках, якими керували знизу. Інколи це були

маріонетки (на нитках). Сценічний простір змінювали завдяки завісам чи розсувним картонним «декораціям» (Герус, 2017, с. 579-595).

Незважаючи на видиму простоту, вирізьблені з дерева ляльки були справжнім витвором національного прикладного мистецтва.

Різьбярі створювали образи, звертаючись до народних уявлень про героя, міфологічних персонажів, обрядових тварин. Крім того, частина вертепних ляльок мали певну механізацію: Смерть замахувалася косою, Козак танцював, присідаючи, у царя Ірода голова злітала з плечей. Кожна лялька мала свій ігровий простір і рухалася строго в його межах. Сценарій поєднує сакральне та сатиричне, що робить виставу живою й цікавою (Франко, 1982).

Необхідно зауважити, що вертеп вирізняється серед інших форм своєю складністю, оскільки поєднує в собі кілька мистецьких жанрів: літературу (лібрето), театр (сценографію, режисуру), хорове та інструментальне мистецтво (Харчишин, 2005).

Сьогодні вертеп у сучасності знову набуває популярності. Традиція, яка протягом певного часу занепадала, активно відроджується і вплітається в сучасні різдвяні святкування. Лялькові дійства дарують людям радість і нагадують про значущість української культурної спадщини (Харчишин, 2005).

Вертеп як форма народного театру є унікальним прикладом того, як народна творчість втілюється у декоративно-прикладному мистецтві**.** Він поєднує художню майстерність і духовні цінності, перетворюючи різдвяний обряд на театральне дійство (Михайло, 2016).

Це мистецтво не тільки розважало, а й навчало, виховувало, зберігало історичну пам’ять та культурну ідентичність українців**.**

Сьогодні відродження вертепу свідчить про його вічну актуальність як символу єдності мистецтва, віри та традицій.

У першу чергу вертеп, це унікальне явище української культури, поєднує у собі духовну символіку, театральне мистецтво та багаті прояви декоративно-ужиткового мистецтва. Його скриньки, ляльки, декорації та костюми стали справжніми витворами народної творчості, які не лише відтворювали біблійні події, а й

відображали менталітет і художні традиції українців. Завдяки поєднанню сакрального та світського, різьблення, розпису, текстильних елементів і театральної дії, вертеп формував цілісний мистецький простір, де кожна деталь мала символічне та виховне значення.

У сучасності його відродження є свідченням незгасної потреби у збереженні національної ідентичності, культурної спадщини та духовних цінностей, що передаються з покоління в покоління. Вертеп і сьогодні залишається живим символом єдності мистецтва, віри і традицій українського народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вертеп. (2005). *Великий тлумачний словник* (с. 122). ВТФ «Перун».
2. Герус, Л. (2017). Шопка в українській християнській традиції: ґенеза, історія, символіка. *Народознавчі зошити*, (3), 579–595.
3. Михайло, Ю. (2016). Сакральне як феномен культури. *Релігія та Соціум*, (3–4), 93–100.
4. Франко, І. (1982). *До історії українського вертепу XVIII віку.* Твори (Т. 36). Наукова думка.
5. Харчишин, О. (2005). Вертепна драма в сучасному студентському середовищі (традиційні та нові риси). *Народна творчість та етнографія*, (6).

УДК 75.046(477):[7.03+7.01]

Світлана Герегова,
кандидатка історичних наук, доцентка кафедри історії України Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)
Ольга Корогода,
здобувачка 4 курсу першого (бакалаврського) рівня спеціальності 032 «Історія та археологія» Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)

АПРОПРІАЦІЯ ІКОНОПИСНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

Багатовікова сакральна спадщина України відома у світі своєю унікальністю та красою. Зародження іконопису на українських землях припадає на період, означений прийняттям та розповсюдженням християнства східного обряду у Давній Русі наприкінці X – XI ст. Були сформовані два провідні вектори іконописної традиції: перший з них орієнтований на візантійські зразки, канонічні за змістом, другий – спрямований на створення власне українського національного художньо-духовного стилю, «окриленого» народними естетичними уявленнями. Саме ця двоїстість стала підґрунтям для виникнення найдавнішої у Східній Європі традиції створення ікони, яка й дотепер має не лише мистецьку, релігійну, а й культурно-історичну цінність.

Через різного роду військові конфлікти, політичні інтриги та культурну експансію, які переслідували Україну у процесі становлення або ж боротьби за збереження її державності, унікальні предмети із скарбниці національної культурної спадщини нерідко ставали «трофеями» завойовників та недоброчесних правителів. Таким чином низка зразків візантійської та української іконописних традицій «перетворювалась» на святині інших держав. Так, чудотворна ікона Богоматері візантійського походження (більше відома як Белзька, а нині – як Ченстоховська), поява

якої на руських землях датується другою половиною XII ст., і яка у середині XIII ст. була розміщена у Белзькому замку, згодом потрапила до Польщі та зберігається у монастирі Павлинів на Ясній Горі у Ченстохові. Ще одна ікона з України потрапила до міста Жировичі, що на території Білорусі, де вважається власною офіційною святинею. Шанована католиками Литви Остробрамська ікона Божої Матері також українського походження.

Проте найбільше культурних цінностей сакрального характеру у різні періоди історії України було вкрадено, вивезено з метою «реставрації», привласнено росією (московією), – з наданням кожній із них відповідного клейма «російське». Означена для України проблема поглибилась у сучасних умовах: під час російсько-української війни, коли держава-агресорка активно застосовує принцип привласнення цінностей з України з метою офіційного внесення до культурної спадщини рф. Україна втрачає неймовірну кількість унікальної іконописної спадщини, яка викрадається або знищується.

Проводячи загарбницьку та колонізаторську політику по відношенню до культурної спадщини України, рф намагається знищити артефакти, які є свідченням національної ідентичності українського народу. У цьому контексті рф володіє досить обмеженим списком сценаріїв: а) зачищення культурного поля, щоб замінити його своїм та стверджувати, що до росії або без росії «нічого не було»; б) апропріація чужої культурної спадщини, щоб згодом видати її за власну.

Варто зазначити, що проблема культурного привласнення українських ікон державою-агресоркою тягнеться ще з середини XII ст. Тут доцільно згадати історію ікони Богоматері з Христом під назвою «Ніжності» – візантійського походження, яка стала державною святинею Київської Русі, отримавши назву «Вишгородська». Вона була викрадена у 1155 р. князем Андрієм Боголюбським, якого нині назвали б сепаратистом, і вивезена до Володимира-на-Клязмі, де її перейменували на «Владімірскую». 1480 року ікона була перевезена до москви й поміщена в одному з соборів кремля. Від 1918 року зберігалася у третьяковській галереї у москві як музейний експонат. З 1993 р. ця ікона належить

московському патріархатові й росіяни вважають її своєю православною національною святинею (Крвавич, Овсійчук., 2000, с. 43-44).

Ікона Богородиці Оранти, відома також під назвами «Знамення» та «Велика Панагія», за думкою дослідників, належить авторству ченця Києво-Печерського монастиря Алімпія. Це один із небагатьох творів київського письма від кінця XI – початку XII ст., що зберігся до нашого часу. Ця типово українська ікона віднесена російськими мистецтвознавцями до «древнєросійських». «Історичні джерела свідчать, що наприкінці XVIII століття ікона Богородиці Великої Панагії потрапила до Ярославля у Спаський монастир. У 1919 році ікона була виявлена в «рухлядній» комірці Спаського монастиря в Ярославлі. У 1925-1929 роках – відреставрована, а в 1930 році була передана до третьяковської галереї, де зберігається донині» (Степовик, 1996, с. 34).

Процес викрадення давньоруських ікон набув ще більшого поширення у XVI ст. Так, найперші ікони Київської Русі – т.зв. «корсунські» (були привезені з Корсуня ще у X ст.), які перебували спочатку у Десятинній церкві, а згодом у Софійському соборі у Новгороді, були вивезені в Москву Іваном Грозним у 1561 році. Серед них ікона Богоматері Одигітрії, Спас Золота риза, Апостоли Петро і Павло. До цих пір ікона «Спас Золота риза» знаходиться в московському Успенському соборі, ікона «Богоматері Одигітрії» – в державному музеї московського кремля.

Показовою у цьому контексті є історія ікони, відомої під назвою «Корсунське Благовіщення». За однією з версій вона була написана на замовлення князя Ярослава Мудрого для Благовіщенського храму на Золотих воротах у Києві приблизно у середині XI ст., за іншим варіантом – написана у Корсуні. Ікону було викрадено і вивезено на московщину за сприяння Івана Грозного. Для неї була вигадана нова історія створення: нібито вона була написана у місті Великий Устюг і з того часу її називають «Устюзьке Благовіщення». З часів Грозного ікона була храмовим образом Благовіщенського собору московського кремля, а на початку XVII ст. її перенесли в Успенський собор кремля, а вже в 1930 році – до третьяковської галереї.

Апропріація іконописної спадщини України продовжилася і у XVIII ст. Прагнучи унаслідувати досвід Західної Європи, Петро

І заснування створення музейних колекцій у російській імперії, що започаткувало централізоване збирання старожитностей з усіх частин імперії. У цьому контексті особливого значення набули події, пов'язані з руйнуванням Запорозької Січі 1709 року: російське військо вивезло з козацької церкви «іконостас різьблений з царськими вратами та з поставними іконами, і з деісусом та з іншими поставними іконами, котрі писані на дошках і на полотнах…» (Кот, 2020 с. 182-185).

Займались привласненням української іконописної спадщини також російські приватні колекціонери. Підтвердженням цьому є, зокрема, історія української ікони Покрови Пресвятої Богородиці із Покровської церкви у Переяславі (початок XVIII ст.), яку «археолог-аматор і колекціонер Турвонт Кибальчич передав у петербург Миколі Михайловичу (Романову) до його приватної колекції. Крім цього, Кибальчич у 1881 р. подарував Володимиру Олександровичу (Романову) чотири ікони Лаврської іконописної школи, що датуються серединою XIX ст.» (Кот, 2020, с. 194).

Новий наступ на духовні святині українців було здійснено з приходом радянської влади. Антирелігійна кампанія більшовицького уряду спричинила масове знищення культурно-релігійних пам'яток України. Церкви перетворювали на зерносховища, сільради, школи та кінозали. Доля ікон після таких подій була надто трагічною: нерідко їх розбирали на частини, а золоте чи срібне оздоблення вилучали «на благо народу». Крім цього, поширеною практикою було спалення ікон та інших сакральних пам'яток.

Нерідко, з метою привласнення давніх ікон, радянський уряд організовував спеціальні всесоюзні виставки, де виставлялись на огляд предмети сакральної спадщини, після чого експонати не поверталися в Україну. Після руйнування Михайлівського Золотоверхого собору у 1937 році частину мозаїк і фресок перенесли у Софійський собор, який став виконувати роль музею, а решту вивезли в третьяковську галерею та Ермітаж.

У сучасних умовах російсько-української війни держава-агресорка спрямовує свої ракети та дрони на історичні та культурні пам'ятки України, на культурно-мистецькі інституції, які покликані зберігати національну спадщину, що формують культурний образ українського народу.

Так, станом на 2 лютого 2025 року пошкоджено та зруйновано 643 культових споруди, з яких 53 об'єкти повністю зруйновані. Серед пошкоджених об'єктів – Спасо-Преображенський собор в Одесі, Свято-Андріївський собор у Запоріжжі, Благовіщенський храм у Бахмуті, Церква Різдва Пресвятої Богородиці на Житомирщині, Свято-Успенський собор в Харкові, Успенський Єлецький монастир у Чернігові («Релігія в огні», 2025, с. 3-4). Наряду з цим, ворог цілеспрямовано знищує музеї, де зберігаються картини та ікони, а також культурно-освітні інституції, українські бібліотеки, які містять знання про культурну спадщину України, зокрема й іконописну спадщину.

Чимало релігійних об'єктів зруйновані повністю, що свідчить і про знищення ікон, які містилися у церквах. На сьогодні складно встановити точну кількість культурних цінностей, які окупанти встигли викрасти або знищити, адже цей процес, на жаль, триває… рф продовжує використовувати їх у своїх інтересах – як потужний інструмент тиску та ідеологічної пропаганди.

Отже, українська ікона як особливе культурне явище, масове й унікальне за глибиною витоків, – була, є і залишається символом української духовності, що допомагає у сучасних умовах боротись українському народу із ворогом. Викрадення й культурне привласнення – це не лише акт мародерства, а спроба стерти слід української тяглості та замінити його фальшивим наративом «спільної спадщини».

ЛІТЕРАТУРА

1. Кот, С. І. (2020). *Повернення і реституція культурних цінностей у політичному та культурному житті України (XX – поч. XXI ст.).* Інститут історії України НАН України. 1020 с.
2. Кравич, Д., & Овсійчук, В. (2020). *Оповідь про ікону.* Ін-т народознавства НАН України. URL https://risu.ua/religiya-v-ogni-tri-roki-vijni-u-cifrah--rezultati-masshtabnogo-doslidzhennya_n154589
3. Релігія в огні: Три роки війни у цифрах. (2025). Звіт за результатами проєкту «Релігія в огні» (24 лютого 2022 року - 2 лютого 2025 року). URL https://risu.ua/religiya-v-ogni-tri-roki-vijni-u-cifrah--rezultati-masshtabnogo-doslidzhennya_n154589
4. Степовик, Д. (1996). *Історія української ікони X-XX століть*. Либідь. 436 с.

УДК 75.046(477):[7.03+7.01]

Тетяна Сідор,
здобувачка 2 курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти, спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Мирослава Жаворонкова,
доцентка, завідувачка кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва, Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, заслужений майстер народної творчості України, член Спілки дизайнерів України (Вижниця, Україна)

ЗАСТОСУВАННЯ ДЕКОРАТИВНО-ХУДОЖНІХ ВЛАСТИВОСТЕЙ ТЕКСТИЛЮ В ІНТЕР'ЄРНОМУ ОФОРМЛЕННІ

Ткацтво є однією з найдавніших форм декоративно-прикладного мистецтва, яке протягом століть поєднувало утилітарну та естетичну функції. Вироби з тканини не лише забезпечували практичні потреби людини у побуті, а й ставали важливим елементом духовної культури, відображаючи символіку, ритуали та світоглядні уявлення етносу (Запаско, 2000: 364). Саме тому ткацтво посідає особливе місце у формуванні культурного простору, а його художні традиції активно інтегруються у сучасні дизайнерські практики.

У сфері сучасного дизайну інтер'єру текстильні вироби зберігають особливу значущість. Завдяки багатству фактур і кольорових рішень тканина здатна гармонізувати середовище, підкреслити індивідуальність простору й надати йому завершеності. Інтер'єрний текстиль виконує кілька функцій. По-перше, художньо-композиційну: за допомогою орнаментів, колористики та пластичності матеріалу формується єдина стилістична концепція інтер'єру (Никорак, 1988). По-друге, практичну: текстиль допо-

магає регулювати освітлення, виконувати тепло- і звукоізоляцію, захищати меблі й водночас створювати комфортну атмосферу. Таким чином, ткані вироби поєднують естетику і функціональність, стаючи необхідною складовою житлових і громадських приміщень.

Сучасні дослідники акцентують увагу на типології домашнього текстилю, його ролі у створенні стилістично завершеного простору та відповідності функціональним вимогам. У працях С. Пашукової та співавторів зазначається, що текстиль у сучасному інтер'єрі виконує багаторівневі завдання: від декоративно-художнього оформлення до формування психологічного комфорту мешканців (Пашукова та ін., 2018).

Важливою тенденцією сучасності є використання текстилю як засобу самовираження. Дизайнери все частіше звертаються до індивідуалізованих підходів, експериментуючи з текстурами, кольорами і композиціями. При цьому актуальним стає уточнення термінології в галузі текстильного дизайну, адже сучасна наукова мова потребує чіткого апарату для опису нових художніх явищ (Кальницька, 2014).

Однак текстильна культура в Україні не обмежується суто інтер'єрним застосуванням. Її коріння сягає народного ткацтва, яке протягом століть було не тільки декоративно-ужитковим мистецтвом, але й носієм національної ідентичності (Залізняк, 1997). У візерунках та кольоровій символіці тканин зафіксовано культурні коди українського етносу, що передавалися з покоління в покоління.

Символіка орнаментів відігравала сакральну роль. Рослинні мотиви означали життєву силу та родючість, геометричні фігури символізували захист і порядок, а поширений образ «Дерева життя» уособлював безперервність роду та єдність поколінь. Хрест виступав оберегом і символом духовного світла, займаючи центральне місце в композиціях тканих виробів (Запаско, 2000, 364 с.).

Колористика українського ткацтва також мала глибоке значення. Так, червоний колір символізував життєву енергію, чорний – землю та родючість, синій – духовність і небесність, білий – чистоту й оновлення (Никорак, 1988). Гармонійне поєднання цих кольорів надавало тканим виробам не лише декоративної виразності, а й сакрального змісту, закріплюючи їхню роль у ритуалах і побуті.

У сучасному українському мистецтвознавстві підкреслюється, що текстиль продовжує активно розвиватися, зберігаючи традиційні витоки, але водночас осмислюючи нові форми та технології. Г. Кусько розглядає сучасний український текстиль як синтез досвіду, традиції й перспектив, де художники віднаходять нові способи інтерпретації класичних мотивів у поєднанні з інноваційними матеріалами (Кусько, 2009).

Важливим аспектом у розвитку сучасного текстильного мистецтва є пошук нових засобів художньої виразності. І. Яковець у своїх дослідженнях звертає увагу на регіональні особливості (зокрема Черкаського краю), що проявляються у доборі технік, орнаментів та колористики. Це свідчить про багатство локальних традицій, які у поєднанні з інноваційними рішеннями формують неповторний образ сучасного текстильного дизайну (Яковець, 2007).

Таким чином, українське художнє ткацтво зуміло поєднати утилітарність і духовність, ставши важливим чинником формування національної культурної спадщини. Завдяки збереженню традицій та водночас відкритості до сучасних інтерпретацій воно залишається актуальним чинником у дизайні інтер'єрів і ключовим елементом духовної ідентичності українського народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Залізняк, Л. Л. (1997). Етногенез українців та їхніх сусідів з позиції сучасної етнології. *Наукові записки НаУКМА*, (2), 48–52.
2. Запаско, Я. (2000). *Декоративно-прикладне мистецтво України. Світ.*
3. Кальницька, В. М. (2014). До питання уточнення термінологічного апарату в галузі текстильного дизайну. *Теорія та історія дизайну*, (6), 24–27.
4. Кусько, Г. (2009). Сучасний український текстиль: еволюція, досвід, перспективи. *Студії мистецтвознавчі,* (1), 113–117.
5. Никорак, О. І. (1988). *Сучасні художні тканини Українських Карпат.* Наукова думка.
6. Пашукова, С. Г., Колосніченко, М. В., Остапенко, Н. В., & Слітюк, О. О. (2018). Особливості типології домашнього текстилю у дизайні сучасного інтер'єру. *Art and Design*, (4), 95–106.
7. Яковець, І. О. (2007*). Засоби художньої виразності в дизайні текстилю (Черкаський регіон)* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства].

УДК 75.056.2(477)"18/20"

Юлія Гунько,
здобувачка 4 курсу першого (бакалаврського)рівня вищої освіти спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича,
науковий керівник:
Людмила Сідор,
асистентка кафедри декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва, Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, член Національної спілки майстрів народного мистецтва України (Вижниця, Україна)

БУКОВИНСЬКИЙ ІКОНОПИС У ДУХОВНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

Буковинський іконопис є невід'ємною складовою українського духовного та культурного простору. Його формування відбувалося на перехресті впливів Візантії, Молдови, Румунії та України («Етнографічний регіон: Буковина», 2018). Така багатошаровість визначила неповторні риси цього мистецького явища: гармонійне поєднання канонічної строгості та народної художньої мови.

Особливістю буковинського іконопису є теплі колористичні рішення, активне використання орнаментів, щирість та глибина духовного змісту («Значення буковинського іконопису», 2020). Ікони з Буковини вирізняються прагненням митців відобразити не лише сакральну, але й національну ідентичність, зберегти живий зв'язок між традицією та сучасністю.

Важливим етапом для розвитку іконопису на Буковині та в Україні загалом стали XVIII–XIX століття. Саме тоді утворюються місцеві школи іконописців, що працювали для потреб парафій і монастирів. Видатними майстрами стали Стефан та

Олекса Вишневські, які поєднували академічну підготовку з традиційним каноном («Стефан та Олекса Вишневські», офіц. сайт музею). Їхні роботи й досі прикрашають храми Буковини та зберігаються у Чернівецькому обласному художньому музеї.

Окреме місце посідає творчий доробок Юрія Івасюка, одного з найяскравіших буковинських іконописців ХХ століття («Юрій Івасюк», офіц. сайт музею). Його твори зберігаються та експонуються у ключових культурних установах Чернівців, зокрема в Чернівецькому обласному художньому музеї та Чернівецькому обласному меморіальному музеї Володимира Івасюка. Роботи митця поєднують давні традиції з новітніми образотворчими засобами, надаючи іконам особливої виразності та духовної глибини, і демонструють безперервність буковинської іконописної традиції.

У ширшому контексті українського іконопису варто згадати постать Йова Кондзелевича, творця Жовківського іконостаса («Йов Кондзелевич – український Рафаель у рясі єромонаха», ел. ресурс). Він був створений наприкінці XVII – на початку XVIII століття для церкви Різдва Христового в Жовкві. Зараз іконостас відреставрований і експонується у Національному музеї імені А. Шептицького у Львові. Поєднуючи візантійські традиції з українським бароко, він є важливою пам’яткою сакрального мистецтва та джерелом для вивчення розвитку українського іконопису. Творчість Кондзелевича вплинула на формування західноукраїнських іконописних шкіл та засвідчила високий рівень національної духовної культури.

Важливу сторінку в історії іконопису становить радянський період. У цей час релігійне мистецтво зазнало переслідувань: храми закривали, ікони нищили або приховували («Радянський період та збереження традиції», 2005). Проте навіть у цих умовах на Буковині зберігалися осередки майстрів, які працювали таємно. Саме завдяки їхній жертовній праці, духовна спадщина не була повністю втрачена, а іконопис зберіг безперервність традиції.

З проголошенням незалежності України почався новий етап розвитку сакрального мистецтва. Із 1990-х років відроджуються старі храми, реставруються давні ікони, створюються нові іконостаси («Відродження з 1990-х років», 2018). Активізується

діяльність художніх шкіл, студій та кафедр, які готують фахівців з іконопису. Буковина стає одним із центрів цього відродження, поєднуючи глибоку повагу до традиції та відкритість до сучасних тенденцій.

У XX–XXI столітті іконопис поступово виходить за межі суто релігійного використання та стає також предметом наукових досліджень і мистецьких виставок («Сучасний буковинський іконопис: дослідження та виставки», 2018). Проводяться міжнародні симпозіуми, фестивалі сакрального мистецтва, де представники Буковини демонструють свої роботи, обмінюються досвідом і популяризують українське мистецтво за кордоном.

Сучасний розвиток буковинського іконопису також характеризується інтеграцією нових технологій та матеріалів у творчість митців, впровадженням майстер-класів та освітніх програм для молодих художників («Гуцульські та покутські ікони на склі», 2019). Завдяки цьому традиція не лише зберігається, але й постійно оновлюється, адаптуючись до викликів сучасного світу. Молоді майстри переймають досвід старших поколінь, експериментують із стилями та техніками, що робить іконопис живим та динамічним явищем культури Буковини та України загалом.

Таким чином, буковинський іконопис є не лише частиною сакрального мистецтва, а й важливим чинником духовного, культурного та національного розвитку України. Він демонструє тяглість традицій, здатність до відродження навіть у складних історичних умовах та адаптації до сучасного мистецького контексту. Дослідження та популяризація цього мистецтва сприяють зміцненню національної ідентичності, збереженню духовної спадщини та формуванню нового покоління майстрів, здатних продовжувати традиції іконопису в XXI столітті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Відродження з 1990-х років. *Сучасний буковинський іконопис : дослідження та виставки,* 2018. С. 12–25.
2. Галерея IconArt. *Гуцульські та покутські ікони на склі : каталог виставки*, 2019.
3. Етнографічний портал. *Етнографічний регіон : Буковина*, 2018.

4. Значення буковинського іконопису. *Українське сакральне мистецтво : навчальний посібник,* 2020. С. 78–90.
5. *Йов Кондзелевич – український Рафаель у рясі єромонаха*. (б. д.). [Електронний ресурс].
6. Радянський період та збереження традиції. *Історія буковинського іконопису*, 2005. С. 45–60.
7. *Стефан та Олекса Вишневські*. (б. д.). Чернівецький обласний художній музей. [офіційний сайт музею]
8. Чернівецька єпархія УГКЦ. *Історія ікони Матері Божої Чернівецької «Надія безнадійних»*, 2020.
9. *Юрій Івасюк*. (б. д.). Чернівецький обласний меморіальний музей Володимира Івасюка. [офіційний сайт музею]

СЕКЦІЯ 3. АРХІТЕКТУРА, МІСТОБУДУВАННЯ, УРБОДИЗАЙН У КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Architecture, urban planning, and urban design in the context of cultural heritage preservation

УДК 725.1(477.85)"185/189"

Ірина Коротун,
докторка архітектури, завідувачка кафедри архітектури, урбаністики та збереження об'єктів ЮНЕСКО Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)

АРХІТЕКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ АДМІНІСТРАТИВНИХ СПОРУД ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТ. В МІСТІ ЧЕРНІВЦІ

Архітектура і містобудування Європи у XIX ст. зазнали глибоких трансформацій. Швидкий розвиток промисловості, парового транспорту, металургії та машинобудування сприяв урбанізації й зростанню міст. Нові технології дали можливість створювати будівельні матеріали у великому масштабі – зокрема чавун, сталь і залізобетон, що започаткувало нову епоху в архітектурі. Залізниці, фабрики, вокзали та мости стали не лише інженерними досягненнями, а й символами модерного прогресу. Технічна революція заклала фундамент формування модерного міста й нової архітектурної естетики.

Великий вплив на розвиток міст здійснили політичні процеси. Весна народів 1848–1849 років стала переломним етапом у політичному житті Австрійської монархії, оскільки масові революційні виступи продемонстрували кризу абсолютистської системи та необхідність реформ. Під тиском суспільних рухів імператорський уряд був змушений піти на політичні поступки: проголошено свободу друку, скасовано кріпацтво, скликано імперський парламент. Водночас національні рухи в різних частинах імперії, зокрема серед угорців, чехів, італійців, румунів та слов'янських народів, висунули вимоги політичної автономії, що загострило міжетнічні суперечності й поставило під питання цілісність держави. Хоча революційна хвиля була зрештою придушена, її наслідки сприяли формуванню нової політичної

культури та започаткували процес поступового переходу від абсолютизму до конституційної монархії.

Зазначені процеси не оминули й Чернівці. З другої половини XIX століття відбувався активний містобудівний розвиток, пов'язаний з розбудовою нових житлових кварталів, ростом промислових підприємств, будівництвом громадських споруд. Окрім того, після ряду політичних реформ, починається будівництво народних домів, спортивних та музичних товариств. В епоху грюндерства будуються банки, а також виникають цілі квартали нового типу житла – чиншових будинків.

Монархія дбає про укріплення влади і впливі у провінціях, отже, державними установами фінансується будівництво широкого спектру громадських споруд: адміністративні будинки різних рівнів влади – від міського до крайового управління; навчальні заклади: університетські корпуси, школи, гімназії; комплекси лікарень, пологові будинки; споруди транспорту – вокзали, мости, залізничні шляхи.

Зведення громадських споруд починається з рішення адміністративних установ у Відні – міністерств відповідного профілю. Казенне будівництво фінансувалося з державної казни через різні міністерства відповідного профілю.

Варто зазначити, віденські високі установи вносили корективи у зовнішній вид споруд. За стилістикою, ми можемо виділити два основних напрямки архітектури громадських і, зокрема, адміністративних і споруд навчальних закладів споруд цього періоду: класицизм і неоренесанс.

Перший з них отримав в Австрійській імперії назву «стиль Марії Терезії» (нім. maria-theresianischer Stil або theresianischer Stil). Атрибутику стилю використовували не лише як естетику, а й як імперський меседж: символ порядку, централізації й монархічного величання (особливо це проявилось у XIX-ст. ренесансі імперської символіки та у меморіальних проєктах). Будівництво казенних споруд відтворювало політику централізації та дисципліни: архітектура мала виховувати в підданих відчуття порядку, а не викликати асоціації з розкішшю.

Казенні будівлі (адміністративні приміщення, казарми, лікарні, школи, склади) проєктувалися з огляду на практичність,

економію ресурсів і зручність експлуатації. Архітектурна мова свідомо позбавлена надмірностей барокового декору. У формах відчувається перехід до класицизму: чітка симетрія, ритмічні віконні ряди, гладкі фасади, лише незначні карнизи та лаконічні портали. Декор здебільшого зводився до профільованих лиштв, рустованих цоколів і простих сандриків.

Стиль Марії Терезії панував у будівництві адміністративних споруд у Чернівцях з кінця 18 ст. Перша адміністративна кам'яна споруда, зведена за рахунок державної казни у Чернівцях – будинок генерала (1780). Будівництво Ратуші (1843-1848) фінансує і контролює Надвірна будівнича рада. Будівництва Буковинської крайової управи (1869-1873) відбувалося за рішенням австрійського парламенту за казенні кошти державного бюджету [1]. Будівництво мілітаристських споруд, зокрема казарм ерцгерцогів Євгена та Альбрехта, ведеться коштами цісарсько-військового міністерства. Як дослідила чернівецька науковиця – Марія Никирса, Учительська семінарія, у якій розмістився Перший корпус Чернівецького університету (1875) будувалась за найвищим рішенням цісарсько-королівського міністерства віровизнань та освіти (№ 15739 від 25.11.1873), проєкт арх. Антона Павловського розглядався та ухвалювався Надвірною будівничою радою, так само як проєкт нової учительської семінарії (1886, арх. Й. Ляйцнер), у т. ч. Педагогічний коледж Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича.

Для мурування згаданих споруд використовували місцеву цеглу та камінь. Перекриття парадних приміщень, до яких належать коридори і сходові клітини виконуються у традиційній техніці траверсів. Вони представляють собою вітрильні склепіння, над якими настилаються балки підлоги верхнього поверху. Вітрильні склепіння зазвичай прикрашені альфрейними розписами. У кабінетах та інших приміщення виконують дерев'янні перекриття по балках. Перекриття над підвальним поверхом також виконується у вигляді бочарних склепінь з цегли.

Тиньк для фасадів був простим, без коштовних пігментів чи позолоти, з характерною вохристою колористикою тла стін. Дерево застосовували переважно в інтер'єрі (підлога, перекриття, сходи), але без різьблених прикрас.

У таких спорудах переважали прямокутні чи квадратні корпуси з внутрішніми дворами, що полегшувало організацію простору й забезпечувало економію площі. Коридорна система й повторюваність кімнат відповідали принципам уніфікації.

У 1867 році в історії Австрійської імперії відбулася ключова подія – Австро-Угорський компроміс (Ausgleich), який перетворив імперію Габсбургів на Австро-Угорщину. Австрійська частина нової дуалістичної монархії отримала назву Цислейтанія. Внаслідок реформ 1867 року (прийняття Грудневої конституції для Цислейтанії) відбулася важлива адміністративна перебудова. Вона поділялася на коронні краї (Kronländer), які мали різний правовий статус, але всі визнавалися окремими історичними землями у складі імперії. Ці краї отримали власні крайові сейми (Landtage) та певну автономію у внутрішніх справах (особливо щодо культури, освіти, місцевого самоврядування). Коронним краєм зі столицею у Чернівцях стало і герцогство Буковина.

Відтоді імперська архітектура зазнає значних перетворень у коронних краях. Замість стриманого економного стилю Марії Терезії, з'являються елементи Ренесансу, історизму, а також отримують розвиток регіональні мотиви в декорі.

Так, архівні документи надають інформацію про те, що міністерство віровизнань та освіти надавало рекомендації щодо стилістичного оформлення будівель. Так, Другий університетський корпус (1875), арх. Йозеф Ляйцнер, виконаний в дусі історизму з елементами неоренесансу. Дах має характерну мансарду з люкарнами – візитівка архітектора Ляйцнера, як у ХХ ст. знаменитий козирок віденського архітектора Ганса Холляйна. В оздобленні центрального фасаду використана ордерна система з коринфськими капітелями на лізенах і скульптури янголів. Змінюється характер віконних обрамлень. Зокрема, вікна другого ярусу (крім ризаліту).

Прикладом зміни підходів слугує споруда чернівецького Поштампту (1889), збудована коштами міністерства торгівлі за проєктом будівельного інспектора австрійських залізниці Фрідріха Зетца (1). Фасади мають рельєфний штукатурний декор. Крім традиційних ризалитів, віконних лиштв, рустованих кутів і тла стіни першого ярусу, має складну конфігурацію покрівлі з

атиками, люкарнами, пінаклями а також рельєфними лучковими та трикутниковими сандриками над вікнами другого ярусу та класичними скульптурами вісників богів – Гермеса з птахом-посланцем та вісниці Іриди у повний зріст.

Архітектурні особливості адміністративних споруд другої половини XIX ст. в місті Чернівці обумовлені кон'єктурою і вимогами державних установ, що погоджували проєктну документацію і фінансували їх будівництво.

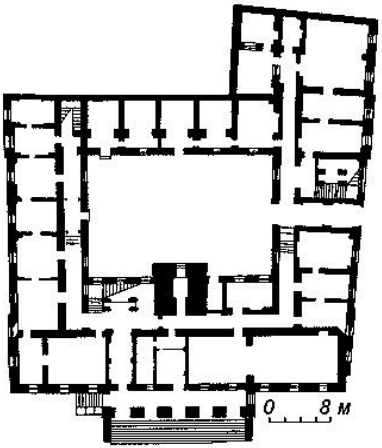


Рис. 1. Чернівецька Ратуша (1843-1848), м. Чернівці, Центральна площа, 1: план партерного поверху; іконографія (1902)

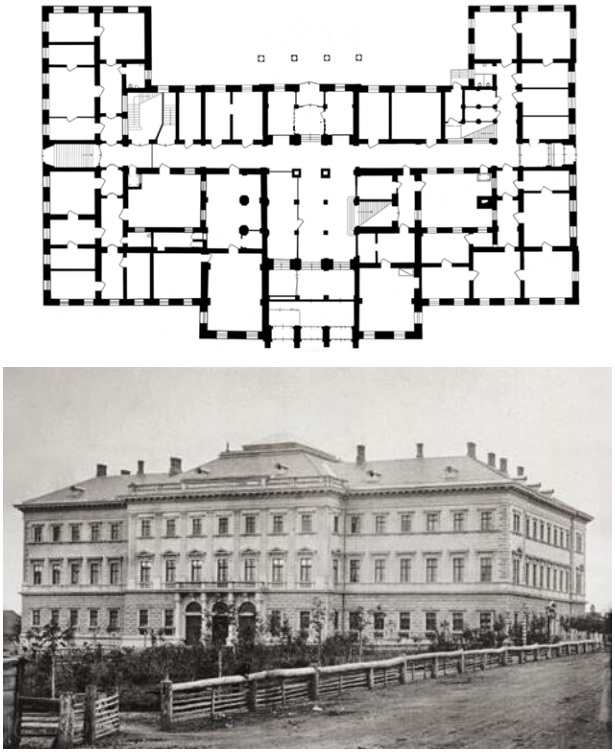


Рис. 2. Буковинська крайова управа (1869-1873),
теперішній час – 14 корпус Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича, м. Чернівці, вул. Кафедральна, 1:
план партерного поверху; фото загального вигляду до пожежі 1905

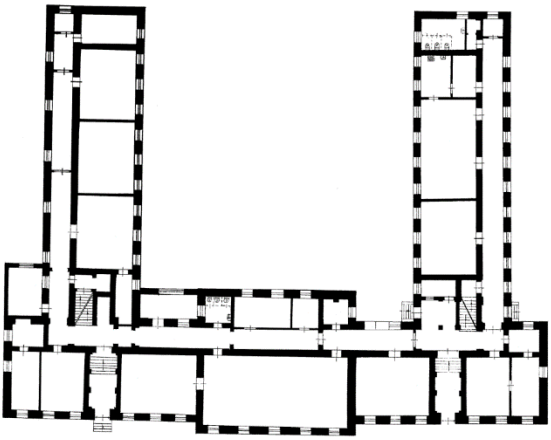


Рис. 3. Перший корпус Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (1875), м. Чернівці, вуд. Університетська, 28: план партерного поверху; іконографія (до 1883)

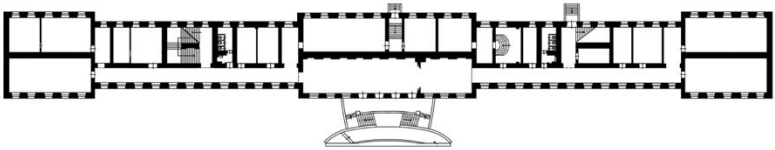


Рис. 4. Казарма ерцгерцога Євгена,
м. Чернівці, вул. Садова, 1, нині – 19 корпус ЧНУ: План:
фотофіксація головного фасаду (до 1914 р.)

Рис. 4. Поштампт, м. Чернівці, вул. Поштова, 1, нині – 19 корпус Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: план, фотофіксація до 1914 р.

ЛІТЕРАТУРА

1. Никирса, М. (2024). *Чернівці. Документальні нариси з історії забудови міста.* Чернівці : Видавничий дім “Букрек”. 422 С.
2. Haus-, Hof- und Staatsarchiv – Information in brief URL: https://www.statearchives.gv.at/tasks-and-organisation/haus-hof-und-staatsarchiv-information-in-brief.html?utm_source=chatgpt.com
3. Kasernen URL:https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Kasernen?utm_source=chatgpt.com

УДК 711.4

Анатолій Довганюк,
магістр архітектури,
асистент кафедри архітектури, урбаністики
та збереження об'єктів ЮНЕСКО
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

АРХІТЕКТУРА, МІСТОБУДУВАННЯ ТА УРБОДИЗАЙН У ЗБЕРЕЖЕННІ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ЧЕРНІВЦІВ ЯК ОСНОВА СУЧАСНОГО КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО БРЕНДУ МІСТА

Чернівці являють собою унікальний міський ландшафт, що поєднує багатовікову історію з динамікою сучасного освітнього середовища. 150-річчя університету та 80-річчя ЮНЕСКО створюють можливість для синергії між архітектурою, урбаністикою та освітніми ініціативами. Мета доповіді – сформувати цілісну концепцію міського бренду через збереження спадщини та впровадження сучасних урбаністичних рішень у контексті навчального середовища.

Історичний центр Чернівців та його периферія утворюють ландшафтний ядро, де зосереджена більшістю пам'яток та ансамблів XV–XX століть. Ключові артерії та площі (Соборна, Центральна, Театральна, Філармонії; Головна, І. Франка, О. Кобилянської, Руська, Українська, Вірменська та інші) формують архітектурний та просторовий гештальт міста (Вечерський, Скібіцька, Сердюк, 2008, «Історико-містобудівні дослідження Чернівців»).

Розмежування територій за ступенем історико-культурної цінності дозволяє чітко окреслити пріоритети охорони та реконструкції (Вечерський, Шулешко, Скибицька, Поштаренко, Вечерський, 2006):

– Категорія 1: історичний центр як єдине ціле – розпланування, ландшафт, ансамблі, домінанти.

– Категорія 2: території довкола з пам'ятками та цінною фоновою забудовою, де можливе адаптивне використання в межах дозволених режимів.

– Зони периферії та заплави: значні простори, що впливають на візуальне сприйняття та контекст міського розвитку.

– Взаємодія між панорамами, ландшафтами та лініями зчитування спадщини з критичною роллю в формуванні міського бренду та освітнього середовища.

Історико-культурна цінність центру та освітній вимір бренду міста

– Історико-культурна цінність центрів та прилеглих територій підкреслює унікальність міського іміджу та підсилює освітню привабливість міста як навчального вузла.

– Збереження спадщини має бути інтегровано з потребами сучасного населення: доступні публічні простори, культурні ресурси, синергія музеїв, університету та мистецьких ініціатив.

– Можливості публічно-приватного партнерства для регламентованого використання будівель та територій відповідають напрямкам симпозіуму.

Нормативно-методичні основи з регулювання використання та охорони (Вечерський, Шулешко, Скибицька, Поштаренко, Вечерський, 2006)

– Розділ II проєктно-регулятивного документа підкреслює потребу коригування історико-архітектурного опорного плану та зон охорони пам'яток відповідно до нормативних вимог.

– Диференціація зон за цінністю з урахуванням часу виникнення забудови:

– Категорія 1: забудова з домінуючими пам'ятками та спадщиною вздовж основних артерій.

– Категорія 2: ділянки з цінними об'єктами та фоновою забудовою з можливістю обмеженого нового будівництва.

– Зони периферії та заплав: великі простори, що впливають на образ центру; ландшафти, кар'єри, парки – контекст для планування.

– Впровадження регуляторних рамок має враховувати сучасні концепції охорони спадщини та урбаністичні вимоги, зокрема можливість адаптивного використання об'єктів.

Архітектура Чернівців характеризується багатогранністю стилів та виразними домінантами в центрі та на периферії; збереження ключових об'єктів та їх адаптивне використання посилюють імідж міста як освітнього та культурного вузла.

Урбаністичні рішення мають забезпечувати інтеграцію між історичною середовищем та сучасними потребами: доступність публічних просторів, зручна транспортна інфраструктура, раціональне використання зелених зон поруч із спадщинними локаціями.

Освітні ініціативи університету та культурних інституцій можуть стати каталізатором культурного туризму та освітніх маршрутів, підтримуючи імідж Чернівців як міста знань.

Практичні напрямки дій для розвитку міського бренду

– Концепція «місцевої освітньої карти»: інтеграція навчальних програм університету, музеїв та культурних локацій у міські маршрути; залучення студентів та мешканців до збереження спадщини.

– Адаптивне використання будівель у центрі та кластерних зонах; збереження панорам та домінант; оптимізація публічних просторів.

– Цифрові платформи для спадщини: картографія пам'яток, 3D-моделі, віртуальні тури; підвищення доступності та залучення громадськості.

– Партнерства з ЮНЕСКО та міжнародними фондами для фінансування реставрацій, культурного туризму та академічних обмінів.

– Пілотні освітні програми, майстер-класи та архітектурні студії, які сприяють взаємодії між студентами, мешканцями та владою у збереженні спадщини.

– Внедрення системи моніторингу стану пам'яток, залучення громади до збору даних та визначення пріоритетів реконструкції.

Фактичні кейси та обґрунтування для Чернівців

– Історичний центр: збереження ансамблів на головних вулицях та міжцентрових просторах; збереження панорам та видових ліній.

– Заплави та ландшафтні локації: регулювання використання територій біля річок та заплав для зменшення тіньового навантаження на пам'ятки та збереження ландшафтного вигляду.

– Освітні локації: кампуси університету в контексті міського простору; створення освітніх маршрутів, що з'єднують кампуси, музеї та навчальні майданчики.

Рекомендовані кроки до реалізації

– Створення міжсекторальної Working Group з представників університету, міської ради, департаменту охорони спадщини та громадських організацій для розробки детального плану.

– Розробка концепції місцевої освітньої карти на основі існуючих документів та пілотних маршрутів з залученням студентів та місцевих мешканців.

– Впровадження цифрових інструментів: інтерактивна карта спадщини, онлайн-платформа для збору даних громадою, 3D-моделі ключових об'єктів та віртуальні тури.

– Підвищення прозорості та залучення фінансування: переговори з ЮНЕСКО, іншими міжнародними фондами та приватними партнерами щодо реставраційних проєктів та культурного туризму.

- Пілотні практичні проєкти: майстер-класи для студентів з реставрації, державних та муніципальних інвесторів, концептуальні архітектурні студії з залученням громадського простору.

Чернівці мають унікальний потенціал для розвитку культурно-освітнього бренду через інтеграцію архітектури, містобудування та урбодизайну з збереженням спадщини. Відзначені в наданих матеріалах регуляторні рамки, класифікація територій за цінністю та концепція адаптивного використання будівель формують основу для стратегічного планування міського розвитку.

Реалізація пропонованих кроків потребує міжсекторальної координації, активної участі студентів та громадських ініціатив, а також партнерств із ЮНЕСКО та міжнародними фондами для забезпечення сталого розвитку міського бренду та освітнього середовища.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вечерський, В. В., Шулешко, І. В., Скибицька, Т. В., Поштаренко, Ю. Г., & Вечерський, Я. В. (2006). *Коригування історико-архітектурного опорного плану і проекту зон охорони пам'яток та визначення меж і режимів використання історичних ареалів м. Чернівці.* Том 1. Міністерство культури і туризму України. Науково-дослідний інститут пам'яткоохоронних досліджень.
2. Вечерський, В. В., Скібіцька, Т. В., & Сердюк, О. М. (2008). *Історико-містобудівні дослідження* Чернівців.

УДК 339.138 (1-21)

Вардан Вардеванян,
кандидат економічних наук,
асистент кафедри маркетингу, інновацій
та регіонального розвитку
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

БРЕНД МІСТА ТА МАТЕРІАЛЬНА КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА

Бренд міста – це очікування та враження, яке формується у суб'єкта стосовно певного міста. Такими суб'єктами є мешканці та туристи цього міста, інвестори та бізнесмени, студенти та митці, чиновники та політики.

Для чого потрібний бренд місту? Бренд місту потрібний для:

- привабливості серед вище названих суб'єктів;
- швидкої комунікації з цільовою та іншою контактною аудиторією, в тому числі й з вище названими суб'єктами;
- для гідної конкуренції з брендами інших міст;
- для захисту міста від дій конкурентів та непродуманих, а тому часто руйнівних дій бізнесу, адміністрації та громади міста.

Як формуються ці враження та очікування? У формуванні очікувань беруть участь такі чинники як:

- правильно запакована інформація;
- вчасне її подання;
- правильно підібрана композиція каналів комунікації (рекламних засобів);
- власний пережитий досвід одержувача інформації;
- сама культура споживання інформації її одержувачем.

Враження є результатом співставлення очікувань та реальності, в яку потрапляє одержувач інформації.

Який взаємозв'язок між брендом та матеріальною культурною спадщиною міста?

Спершу визначимо семантику терміна «матеріальна культурна спадщина міста». Відповідно до Статті 1 Розділу 1 Закону України «Про охорону культурної спадщини», культурна спадщина трактується як «сукупність успадкованих людством від

попередніх поколінь об'єктів культурної спадщини» (Закон України «Про охорону культурної спадщини»). Тут же, під об'єктом культурної спадщини розуміється «визначне місце, споруда (витвір), комплекс (ансамбль), їхні частини, пов'язані з ними рухомі предмети, а також території чи водні об'єкти (об'єкти підводної культурної та археологічної спадщини), інші природні, природно-антропогенні або створені людиною об'єкти незалежно від стану збереженості, що донесли до нашого часу цінність з археологічного, естетичного, етнологічного, історичного, архітектурного, мистецького, наукового чи художнього погляду і зберегли свою автентичність» (Закон України «Про охорону культурної спадщини»). Спираючись на визначені законом категорії, під матеріальною культурною спадщиною міста у цій статті я буду розуміти створені працею минулих поколінь містян сукупність матеріальних артефактів, які є частиною міського середовища і мають археологічну, естетичну, етнологічну, історичну, архітектурну, мистецьку, наукову чи художню цінність і зберегли свою автентичність. Це можуть бути як архітектурні ансамблі чи просторові комплекси, так і окремі елементи цих систем – бруківка, бордюри, лавиці, дахи, альтанки, ґрати, балкони тощо.

Оскільки бренд міста це обіцянка, що віддзеркалюється в очікуваннях та враженнях цільової аудиторії, то вона повинна мати матеріальне підтвердження тих переживань, які гарантовано має отримати одержувач такої пропозиції при відвідуванні міста чи окремої його локації.

Обіцянка складається на етапі пакування інформації, в якій крім тексту пропозиції, знакової системи айдентики міста (логотипу, героїв та інших символів), також важливу роль відіграють фото та відео конкретних локацій та маршрутів містом.

Очікування формуються після ознайомлення з обіцянкою, її переосмисленням на основі вже існуючих знань про місто та його образу (бренду), досвіду одержувача. Тому важливо для міста постійно говорити про себе, створювати інформаційні приводи, дивувати свою цільову аудиторію. Знання про місто є тим поживним ґрунтом, у якому обіцянки міста перевтілюються в потрібні очікування.

Враження є результатом співставлення очікувань від обіцянки бренду міста з ефектом від пригод у місті. І в значній мірі

враження є результатом впливу міського середовища, в яке неодмінно потрапляє візитер міста. І в такому середовищі дрібні деталі мають визначальне значення. Потрапляючи на вулицю історичної частини міста з гідом чи обізнаний особисто прочитаними текстами про історію міста, візитер стає свого роду актором, а сценою театру стає локація міста, на якій перебуває візитер. І кожна деталь, яка випадає із системи композиції вуличного середовища історичної частини руйнує очікування від обіцяної пригоди і псує враження від відвідування міста. Наприклад, перебуваючи на вулиці в Чернівцях, збудованої в австрійські часи, такими руйнівниками враження можуть бути: асфальтове покриття вулиці, а не базальтова бруківка; бордюри та тротуарна плитка з бетону, а не з каменю; паркани з металопрофілю, а не ковані огорожі; дахи з металочерепиці, а не кераміки; вікна металопластикові, а не дерев'яні і т.д.. Матеріальна частина деталей вулиць міста (мала айдентика вулиць міста) – це свого роду аура, в яку занурюється візитер міста для подальшого отримання вражень від міста. Наявність цих деталей знімає фільтри недовіри у туриста і сприяє подальшому комфортному слідуванню за маршрутом пригод у місті.

Отже, матеріальна культурна спадщина потрібна бренду міста для формування позитивних вражень від відвідування міста та створення контенту в комунікації із цільовою та іншими контактними аудиторіями.

У свою чергу бренд міста потрібний для збереження та популяризації матеріальної культурної спадщини міста. Тільки через бренд міста можлива ефективна комунікації з широким колом контактних аудиторій – швидко та зрозуміло передавати інформацію цільовій аудиторії та підтримувати контакт із нею, формувати очікування та визначати мету візиту до міста.

Завдяки бренду міста, об'єкти матеріальної культурної спадщини набувають більшої цінності, оскільки вони відіграють головну роль у формуванні вражень у візитерів міста, і такі об'єкти стають предметом гордості та особливої уваги з боку громадськості міста.

ЛІТЕРАТУРА

1. Закон України від 2000 р. №39: Про охорону культурної спадщини. URL; https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1805-14#Text

УДК 711.4:719:[008+37]

Сергій Гомонович,
доцент кафедри архітектури, урбаністики
та збереження об'єктів ЮНЕСКО
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

АРХІТЕКТУРА МІСТА ЧЕРНІВЦІВ У СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ОСВІТНЬОМУ КОНТЕКСТІ: КЛАСИФІКАЦІЯ, ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА РОЗВИТОК УРБАНІСТИЧНИХ СТРУКТУР

Чернівці як історичне місто з виразною архітектурно-містобудівною структурою формувалися протягом порівняно короткого періоду: від початку XIX століття до кінця 1930-х років. Це забезпечило цілісність масштабно-стильової композиції та сформувало унікальний архітектурний образ міста, який нині розглядають як важливий культурно-освітній бренд регіону. У контексті II Міжнародного симпозіуму «Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми та пріоритети розвитку» ставиться завдання формалізувати методологію оцінки архітектурного середовища Чернівців і окреслити вектор його інтеграції у сучасні освітні й культурні системи.

Територія історичного центру Чернівців обмежена лініями залізниці та головними вулицями; до неї входять також розпланувальні зони обласної лікарні та парку культури і відпочинку ім. Т. Шевченка. Така територія визначає основні композиційні вузли та ландшафтні контрасти, які формують образ міста.

Основна проблема сучасних досліджень полягає у відсутності узагальненої, чітко розробленої методики оцінки архітектурних об'єктів другої половини XIX століття, яка б враховувала специфіку міського середовища Чернівців та його історико-культурний контекст. Ціннісне наповнення об'єкта культурної спадщини

залежить від загального потенціалу культурного середовища та контексту розташування.

Основні критерії оцінки архітектурних об'єктів включають: роль споруди у містобудівній і ландшафтній ситуації; архітектурно-мистецьку та наукову цінність; історико-архітектурну значимість для даного населеного пункту, області, краю.

За цими критеріями виділяють ціннісні категорії: пам'ятка містобудування (національного чи місцевого значення), щойно виявлений об'єкт культурної спадщини, фонова споруда, традиційна забудова, а також об'єкти, що підлягають знесенню.

Архітектурне середовище Чернівців характеризується цілісним міським ландшафтом, композиційно-художньою виразністю та рядом вузлів: Центральна площа (Рінгсплатц), Соборна площа, вулиця Головна та пішохідна О. Кобилянської, що формують основне міське ядро та лінійну акцентну вісь (Вечерський, Шулешко, Скибицька, Поштаренко, Вечерський, 2006).

Центральна площа, як центр композиційного обличчя міста, має ратушу як головний архітектурно-історичний акцент та ряд висотних елементів-орієнтирів. Вулиця Головна виступає як головна магістраль з характерною симетричною композицією, що створює міський коридор з помітною ансамблевою єдністю.

Вулиця О. Кобилянської представлена як лінійний центр з багатою ансамблевістю: тут поєднані торговельно-розважальні лінії з багатоповерховою забудовою; протилежні фасади виходять на Головну та І. Франка, створюючи динаміку перспектив та ракурсів (Вечерський, Скібіцька, Сердюк, 2008, Історико-містобудівні дослідження Чернівців).

Інша категорія – фонові та традиційні будівлі другої половини XIX ст. та міжвоєнних років 1920-30-х, які демонструють різні типології забудови: від приватної садибної до міської дрібнотипної забудови, а також ранні приклади єврейського кварталу з характерними елементами, які за змістом близькі до фонових об'єктів спадщини

Визначені архітектурні «типологічні ділянки» та мініареали сприяють розпізнаванню міського середовища як єдиного цілісного організму, але з окремими зонами різного ступеню цінності та функціонального наповнення.

Визначення чітких категорій цінності дозволяє формувати більш адекватні стратегії охорони, збереження та розвитку забудови міста не лише як окремих пам'яток, але й як частин цілісного середовища. Це підтримує концепцію міста як культурно-освітнього бренду, що відповідає завданням II симпозіуму: обговорити актуальні проблеми і шляхи розвитку мистецтва в сучасному середовищі.

Архітектурний образ Чернівців формують не лише видатні пам'ятки, але й ансамблевість вулиць та площ, візуальні орієнтири та внутрішні ракурси. Університетська та міська архітектура взаємодіють у контексті освітнього середовища: історичні корпуси та нові навчальні простори можуть слугувати як арени освітньо-культурних практик, що підтримують імідж міста як бренд мистецтва та культури.

Концепція збереження та розвитку: практичні напрямки

- Розробити та впровадити систему класифікації забудови, яка враховує не лише цінність окремої будівлі, але й її роль у загальній композиції міського середовища: квартали, вузли, вулиці та площі як структурні одиниці.
- Розробити критерії для виділення ділянок історичного центру як об'єктів охорони різних категорій: від пам'яток містобудування до фонових та традиційних будівель, що підтримують ансамблеву цілісність.
- Вдосконалити методику оцінки «ціннісних фронтів» забудови та визначення перспективних напрямків збереження, реставрації та адаптивного використання.
- Створити міждисциплінарний освітній пакет з використанням матеріалів історико-архітектурних досліджень Чернівців для студентів-архітекторів з відповідних напрямків архітектури, урбаністики та культурної спадщини.

Рекомендації щодо політик та практичних кроків

- Впровадити універсальну систему класифікації об'єктів у місті (пам'ятки архітектури і містобудування, фонові, традиційні споруди) з урахуванням їх контексту розташування та локальної цінності.

- Прийняти принципи ансамблевості та ракурсних візуальних орієнтирів як основи для планування забудови, реконструкцій та нових проєктів у історичному центрі.
- Розробити програму освітньо-практичних модулів для студентів та молодих фахівців, які вивчають архітектуру, містобудування та культурну спадщину та спрямовують їх на розробку конкретних, здійсненних ініціатив з охорони та розвитку музейно-архітектурного середовища Чернівців.
- Заохотити міждисциплінарні дослідження, інтегрувати архітектурні й урбаністичні підходи з культурною освітою та мистецтвом як частиною бренду міста.

Архітектурне середовище Чернівців є унікальним синтезом історичних шарів, що формувався упродовж століть. Його повноцінне розуміння потребує систематичної класифікації об'єктів за цінністю та роллю в міському середовищі.

Візуальні орієнтири, ансамблі та ландшафтні контрасти мають значний потенціал для розвитку освітнього та культурного бренду міста на сучасному рівні.

Використання розробленої методики дозволить зберегти цілісність архітектурного образу, одночасно створюючи умови для інноваційних освітніх практик та культурних ініціатив, потребам Чернівців як міста з багатою спадщиною та активною культурно-освітньою сценою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вечерський, В. В., Шулешко, І. В., Скибицька, Т. В., Поштаренко, Ю. Г., & Вечерський, Я. В. (2006). *Коригування історико-архітектурного опорного плану і проекту зон охорони пам'яток та визначення меж і режимів використання історичних ареалів м. Чернівці. Том 1*. Науково-дослідний інститут пам'яткоохоронних досліджень. Київ.
2. Вечерський, В. В., Скібіцька, Т. В., & Сердюк, О. М. (2008). *Історико-містобудівні дослідження*.Чернівці, Київ.

УДК 72.01

Тетяна Антощук,
кандидатка архітектури,
асистентка кафедри архітектури, урбаністики
та збереження об'єктів ЮНЕСКО
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

АРХІТЕКТУРА «МІСЦЯ ПАМ'ЯТІ»: ФОРМУВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ ЧЕРЕЗ ПРОСТОРОВІ СИМВОЛИ

Українське суспільство наразі проходить соціальні й політичні трансформації, переживає процеси глобалізації, кризи та переосмислення історичних наративів, тому актуалізується пошук основ для самоідентифікації. Зокрема, повернення до національних, культурних чи місцевих витоків стає способом знайти опору в історії, традиціях, мові, архітектурі й такі процеси характерні для періодів після воєн, тоталітарних режимів або колоніальної залежності. Для України період після Революції Гідності та особливо після початку повномасштабної війни характеризується підняттям тем автентичності, самобутноті, переосмислення символів, відродження традиційного мистецтва, топоніміки, мови.

Феномен «місць пам'яті» (франц. lieux de mémoire за П'єром Нора) – просторів, які акумулюють колективну або місцеву пам'ять, стають орієнтирами ідентичності певної громади чи нації – набуває актуальності у певні історичні, культурні та соціальні моменти, коли суспільство або індивід переживають кризу ідентичності, зміну цінностей або пошук нових орієнтирів. Архітектура «місць пам'яті» стає медіатором між минулим, теперішнім і майбутнім.

Метою є доповнення теоретичних відомостей про формування ідентичності через просторові символи в феномені «місць пам'яті».

Завдання:

1) дати визначення ключовим термінам;

2) означити механізми взаємодії, які формують ідентичність через просторові символи в феномені «місць пам'яті»;

3) узагальнити виклики та протиріччя.

Поняття «*lieux de mémoire»*, запропоноване французьким істориком П'єром Нора, означає простори, що концентрують у собі культурну пам'ять спільноти. Вони можуть бути як матеріальними (будівлі, площі, пам'ятники), так і нематеріальними (ритуали, символи, міфи). У межах архітектурного дискурсу «місця пам'яті» виступають «кристалізацією» історії в просторі, тобто матеріалізованим образом колективного досвіду.

Поняття «просторового символу» охоплює архітектурні та/або урбаністичні об'єкти (окремі елементи, матеріали, орієнтацію, світло, фактуру, масштаб, будівлі, пам'ятники, площі, маршрути, межі міських кварталів тощо), які несуть змістове навантаження, що перевищує їхню суто функціональну роль. Вони стають «носіями пам'яті», «точками ідентичності». Архітектура тут функціонує як мова символів: матеріальна оболонка, через яку виражаються історія, ідентичність, цінності. Таким чином, архітектура виступає провідником ідентичності, адже через простір суспільство усвідомлює себе. Колективна пам'ять закріплюється у формах міста – від історичних ансамблів до сучасних меморіалів.

Ідентичність (особистісна, колективна, місцева) – це усвідомлення себе як суб'єкта (індивіда чи групи) із певними характеристиками, історією, корінням, приналежністю. У контексті просторових символів це означає, що архітектурна форма чи місце можуть допомагати цій усвідомленій приналежності.

Механізми взаємодії, які сприяють формуванню ідентичності через просторові символи в феномені «місць пам'яті»:

- простір – пам'ять – ідентичність – це один із головних ланцюгів: архітектурна форма чи простір стає «місцем пам'яті» (тобто місцем, що зберігає/викликає пам'ять), далі ця пам'ять стає ресурсом самоусвідомлення і через це формується (або підтримується) ідентичність;
- архітектурні засоби формування пам'яті включають: матеріальні сліди та впізнаваність (коли будівля, фасад, матеріал,

історичний шар слугують як «гачок» для пам'яті); маршрути й перспектива; символічне навантаження; контекст часу і зміни (архітектура «місць пам'яті» часто враховує історичний контекст, але також динаміку (втрати, трансформації);

- ідентичність через присутність простору;
- просторове включення та ексклюзія (через простір формуються уявлення «ми/вони», «належимо/не належимо», тому простір може консолідувати громаду, але й може створювати бар'єри для тих, хто не належить до неї);
- трансформація пам'яті та ідентичності.

Архітектура не є статичною. Зміна функції будівлі, забудови, руйнування чи реконструкція впливають на пам'ять і, відповідно, на ідентичність (Фесенко, 2017, с. 93). Таким чином, процес формування ідентичності через простір є динамічним.

Поряд із позитивними можливостями архітектури «місць пам'яті» постають важливі виклики, основні з яких:

1. Зміна функції та втрати пам'яті. Відбувається, коли реконструкція, руйнування, забудова стирають матеріальні сліди пам'яті, що веде до втрати ідентичності. Це означає, що архітектура «місць пам'яті» потребує захисту, реконструкції з повагою до історичного досвіду (Черкес, Ярик, 2014), (Ярик, 2015, с. 69).

2. Комерційність та туристичність. «Місця пам'яті» стають туристичними чи комерційними об'єктами, їхнє первісне значення може бути знецінено, «спрощено». Є загроза, що символи втратять глибину, перетворившись на «локацію для фото». Це знижує силу ідентифікації.

3. Динамічність і мультикультурність. Мультикультуралізм, міграції, зміна соціального складу – це все впливає на «місця пам'яті» та їхню роль у формуванні ідентичності Це ставить вимогу гнучкості, враховувати множинність наративів, оскільки ймовірність ризику виникнення конфлікту чи виключення зростає.

Висновки. Архітектура «місць пам'яті» включає матерію та сенси, які акумулюються в ній і через які формується ідентичність. Означено ключові механізми взаємодії, які формують ідентичність через просторові символи в феномені архітектури «місць пам'яті»: ланцюг «простір – пам'ять – ідентичність»; архітектурні засоби формування пам'яті (матеріальні сліди та

впізнаваність, маршрути й перспектива, символічне навантаження, контекст часу і зміни); ідентичність через присутність простору; просторове включення та ексклюзія; трансформація пам'яті та ідентичності. Ідентичність в такому середовищі формується як відчуття приналежності, усвідомлення історії, коріння, участі у спільноті.

Узагальнено виклики та протиріччя, які виникають в процесі формування ідентичноті: багатонаративність, зміна функцій, ризик втрати пам'яті комерційність та туристичність, а також динамічність та мультикультурність.

Зауважено, що виникає необхідність виваженого проєктування, беручи до уваги соціальний, історичний, культурний контекст, а також збереження просторових символів як інтрументів ідентичності. Основою для цього повинні стати ґрунтовні попередні наукові дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Фесенко, Г. (2017). Геософські інтерпретації міських ландшафтів. *Філософія та Політологія в Контексті Сучасної Культури, 1(16)*, 89–97.
2. Черкес, Б., & Юрик, Я. (2014). Ідентичність та пам'ять у міському середовищі. *Вісник Національного Університету «Львівська Політехніка». Архітектура, 793*, 35–39.
3. Юрик, Я. (2015). Пам'ять у міському середовищі. *Вісник Національного Університету «Львівська Політехніка». Архітектура, 836*, 64–71.

СЕКЦІЯ 4. ЛІТЕРАТУРА, МЕДІА ТА КУЛЬТУРНИЙ БРЕНДИНГ: СИНЕРГІЯ СМИСЛІВ

Literature, media and cultural branding: synergy of meanings

УДК 159.923:[81'22+159.954

Алла Широкова,
докторка філолологічних наук, професорка
Барселонського університету
(Барселона, Іспанія)

СЛОВО ЯК ТВОРЧИЙ КОД ОСОБИСТОСТІ

«To be or not to be?» – ця гамлетівська дилема постала й перед нами, другокурсниками факультету іноземних мов Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Був 1993 рік. Новий семестр накрив нас цунамі теоретичних дисциплін, нескінченними конспектами, механічним зубрінням і розмитим розумінням того, який практичний сенс має увесь цей обсяг знань. Любов до мови й літератури, що привела нас до університету, тонула в рутинному вирі навчальних буднів. Так ми самі опинилися у власній виставі з питанням: чи справді *бути* там, де ми є?

«Ти прийшла»…

І саме тоді, в одну із митей екзистенційної кризи à la Шекспір, у дверях аудиторії з'явилася вона – Наталія Анатоліївна Куконіна (уроджена Самойленко). Її хода була легкою, майже балетною, усмішка – світлою й відкритою, а очі – закоханими у світ. Вона почала говорити, жартувати, дивитися на нас із тією щирістю, яка змінює все довкола. І ми зрозуміли: бути! Бути дискусіям, бути творчості, бути натхненню, віршам і книгам. Бути всьому тому, про що ми мріяли й заради чого обрали цей фах.

З часом амплуа Наталії Куконіної у моєму житті ставало дедалі ширшим, немов репертуар акторки, що щоразу виходить на сцену в новому образі. Вона – викладачка й наставниця, перекладачка й науковиця, письменниця й поетка, колега й подруга, мама й бабуся. І в кожній із цих ролей Наталія завжди залишається цілісною й неповторною. Для мене особисто вона – казка, що оживає; Мері Поппінс, яка пробуджує в кожному дитинство, щирість і доброту.

Її життєпис нагадує добре виписану повість, у якій усе має свою логіку і ритм. Наталія народилася в Чернівцях – місті, яке саме по собі є перехрестям культур, мов і традицій. Це середовище, напоєне багатоголоссям, безумовно вплинуло на її любов до слова й відчуття його тонких відтінків. Не дивно, що вона обрала для себе фах філолога й вступила на факультет іноземних мов Чернівецького університету імені Юрія Федьковича.

Саме там, у стінах Чернівецького університету, формується її наукова дорога. Вона здобуває ступінь кандидатки філологічних наук, спеціалізуючись на перекладознавстві. Упродовж багатьох років Наталія Куконіна працює доценткою Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича, а також пов'язує свою діяльність із кафедрою теорії та практики перекладу з англійської мови Київського національного університету імені Тараса Шевченка. За цими формальними титулами стоїть величезна праця, знайома лише тим, хто бодай раз намагався пояснити студентам тонкощі художнього перекладу чи віднайти рівновагу між розбіжними системами мов.

Наталія є авторкою понад тридцяти наукових публікацій, присвячених проблемам художнього та авторського перекладу. Серед них – унікальний *Диференціальний словник стилістично-забарвленої лексики перекладу «Гамлета»*, який демонструє, наскільки уважно й проникливо вона читає тексти і як уміє розкрити глибину перекладацького вибору. Її наукові інтереси охоплюють художній переклад, переклад дитячої літератури, дослідження мови перекладача – тобто саме ті сфери, де слово найбільш тендітне, а водночас найбільш живе.

Але біографія Наталії не обмежується науковими досягненнями. Поруч із дослідженнями завжди жила література. Вона пише прозу й поезію, насамперед для дітей, бо, мабуть, найглибше відчуває саме цей світ – світ відкритих сердець і безмежної уяви. Сьогодні на її рахунку вже десять книжок: від *«Вікна у казку»* 2004 року до зовсім нових – *«Ліжко»*, *«Як Ромчик навчився…»* та *«Про Марійку, Софійку та братика їх Стефанчика»* (2024).

Її казки не лише видавалися окремими книжками, а й увійшли до *«Великої ілюстрованої книги казок»* (Наталка Самій-

ленко. Ялинка на замовлення. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2020). Вона двічі стала лавреаткою міжнародної Корнійчуковської премії, виходила у фінал міжнародного літературного конкурсу «Євразія» у Стокгольмі, потрапляла до списків премії Бабеля та інших престижних літературних змагань. Та головне – це не нагороди, а читачі. І ті діти, які слухали її у бібліотеках і школах Чернівців чи Страсбурга, відчували одне й те ж: Наталія говорить саме з ними, саме для них.

Не випадково вона створила авторську методику інтерактивної презентації дитячої книги. Вона вміє зробити так, що книжка перетворюється на простір для гри, діалогу, живого доторку. Це не лише педагогічний підхід – це частина її сутності, адже, як я зрозуміла з часом, головний секрет Наталії в тому, що вона завжди звертається до тієї дитини, яка живе в кожному з нас.

Після початку повномасштабної війни вона тимчасово мешкає у Страсбурзі поруч зі своєю родиною. Але її справжній дім – у слові: у рідному й перекладеному, у прозі й у поезії, у казках, які пробуджують уяву, й у текстах, що дарують надію. Вона живе у своїх рядках, і кожен, хто читає їх, відчуває її присутність.

Саме такою я хочу представити вам Наталію Куконіну – людину, яка сама стала частиною літератури, бо її життя і творчість нерозривні. І підтвердження цьому – її власний вірш, у якому відчувається біль і сила, ніжність і незламність.

«Ти прийшов»
Ти прийшов – четвертий травень болю…
Травню, що зробити нам з тобою?
Попри грози, сльози і сирени
Ти буяєш цвітом у розвою.
[....]
Травню, стань, будь ласка, оберегом
Зеленню зціли сердечну кригу!
Всі ворожі каверзи й ракети
Бумерангом хай танцюють дзигу.
[...]

Травню, сонечком потіш закляклі душі,
Змий дощем наш щем, мов свіжим душем.
Укріпи нас перемогою цвітіння,
Бо відродження закон є непорушним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Пермінова, А. В. (2010). Автопереклад як перекладознавча проблема. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки, 2*(22), 88–91.
2. Пермінова, А. В. (2011). Множинність поетичного перекладу. *Нова філологія: Збірник наукових праць, 45*, 226–229.
3. Пермінова, А. В. (2011). Герменевтичні засади поетичного автоперекладу. *Studia Linguistica: Збірник наукових праць, 5*(1), 481–485.

УДК 821.161.2Сте7]Бул.09

Валентина Чолкан,
кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри романської філології та перекладу Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)

СИМВОЛІКА ВОДИ У РОМАНІ ІВАННИ СТЕФ'ЮК «БУЛЬБОНА»

Іванна Стеф'юк – письменниця, літературознавиця, краєзнавиця, кандидатка філологічних наук, членкиня Національної спілки письменників – дебютує у жанрі роману твором «Бульбона», що вийшов у видавництві «Брустури» 2025 року. Назву художнього тексту мисткиня містично розшифровує наступним чином: «*Бульбона – це магніт. Великий незримий магніт під землею чи під водою. Прірва. Портал. Або чистилище*» (Стеф'юк, 2025, с. 56).

«Словник буковинських говірок» подає таке тлумачення цього слова: «**Бульбона, больбона, більбонія**. 1. Найглибше місце в річці, з постійним водоворотом. 2. Прірва, западина на сухому місці; трясовина» (Гуйванюк, 2005, с. 42).

Тема «Бульбони» безпосередньо пов'язана з великою трагедією українців – затопленням частини сіл Чернівецької, Хмельницької та Київської областей з метою побудови облаштування водосховища для ГЕС. Авторка художньо осмислює ці страшні події, поєднуючи сучасність, 40 – 80-ті роки ХХ століття та позачасся.

Ми зосередимо увагу на символіці води у романі Іванни Стеф'юк. Так, твір, який містить у собі чимало зразків фольклорних жанрів, починається з опису свята Купайла, що належить до однієї з найдавніших і найзагадковіших подій річного циклу, що збереглася ще з язичницьких часів. У ці дні сонце, вогонь, вода та роса, набираючи наймогутнішої сили, відіграють дуже важ-

ливе значення. Адже на свято Купайла здійснювався символічний шлюб бога літнього розквіту вогню-сонця Семиярила з життєдайною богинею води Даною. За однією з універсальних космогонічних версій (Завадська, Музиченко, Таланчук, Шалак, 2002) світ започаткувався внаслідок священного єднання цих двох стихій – сестри і брата-близнюків.

Дуже важливу роль у народному світосприйнятті відігравала вода. Люди вірили, що вона, як і земля, наділена чудодійною силою. Героїня роману Яна на святі Купайла застерігає: «*…У цю ніч вода може не пустити…*» (Стеф'юк, 2025, с. 11). Найтрагічніші події з персоналіями художнього твору стаються саме біля води. Так, Яниного батька не стало саме на Купайла, бо «*поліз у воду*» (Стеф'юк, 2025, с. 124). Причиною такої передчасної смерті був алкоголізм героя – невідпрацьований гріх, який привів до загибелі.

Славка та Їлену (з легенди про Бульбону в Білогорі), які мають у своїй душі лють, злобу, ця підземна мочера забрала собі, бо «*саме такі душі їй найбільше смакують*» (Стеф'юк, 2025, с. 61).

Отже, бульбона – це гріх, який живе в душі людини, повністю поглинаючи її, ведучи до смерті.

Богдан Вовк – один із головних героїв твору, який пише книгу про історію затоплених сіл, у сні виразно спостерігає за обрядом «Поховання ляльки», спрямованим на викликання дощу, що завершується словами: «*Сонечко відступає, / Дощик накрапає. / Сонечко відступає, / Дощик накрапає… / Дощику, дощику, / Дай нам дощику… / Дощику, дощику, / Дай нам дощику…»* (Стеф'юк, 2025, с. 152). Хлопець «*прокинувся з дивного сну, дощу немає. У цьому світі немає. А десь є*» (Стеф'юк, 2025, с. 152).

Опис знищення села у романі – алюзія на всесвітній біблійний потоп: «Коли Рушну затопили – над водою носилися голуби сиві. Їхні домівки потоплено, де їм тепер. А відтак зірвалися й полетіли. Один тільки лишився. Літав над великими водами й, здається, співав: *Із-за го-о-ри / Кам'я-но-о-ї / Го-лу-би-и лі-тають… / Розко-шо-о-ньки / Не заз-на-ав я, / Вже й літа-а / Ми-нають*» (Стеф'юк, 2025, с. 164). Цей пташиний наспів нагадує нам ліричний шедевр усної народної поетичної творчості, що

виконує, як правило, жінка, яка на старості жалкує за прожитими літами, просячи їх повернутися до неї «бодай у гості».

Письменниця вживає чимало афористичних висловів, частина яких у творі пов'язана безпосередньо з архетипом води, як-от: «*Час багато змінює, як і вода*» (Стеф'юк, 2025, с. 7); «*…Вода – то велике задзеркалля, яке впускає до себе не кожного, але й відпускає не кожного теж*» (Стеф'юк, 2025, с. 84); «*…Вода має пам'ять…*» (Стеф'юк, 2025, с. 204); «*Все стирає вода, все забирає вода…*» (Стеф'юк, 2025, с. 211); «*…Ніхто так не вміє мовчати, як велика вода. Вона вміє дати, вміє забрати. Вміє запам'ятати, вміє стерти пам'ять. Показати знаки. Або викривити зображення. Зображення того, що ви кинули на дно*» (Стеф'юк, 2025, с. 220).

При написанні роману авторка послуговувалася методом окільцювання, оскільки як на його початку, так і наприкінці вона згадує свято Купайла.

Вода у романі Іванни Стеф'юк може бути як «*великою*» (Стеф'юк, 2025, с. 149); «*правдивою*» (Стеф'юк, 2025, с. 5); «*тихою*» (Стеф'юк, 2025, с. 56); «*спокійною*» (Стеф'юк, 2025, с. 137); «*світлою*» (Стеф'юк, 2025, с. 145), так і «*дивною*» (Стеф'юк, 2025, с. 22); «*пекучою»* (Стеф'юк, 2025, с. 78); «*зоряною*» (Стеф'юк, 2025, с. 215) і навіть «*тухлою*» (Стеф'юк, 2025, с. 20).

Прикметникова форма від іменника «вода», яку використовує мисткиня, дуже яскраво передає ті негативні зміни, які сталися з її героїнею: «*Риси колись тонкого обличчя мами Рут зробилися гострими, а погляд – водявим. З нього зникло тепло, яким колись вона могла розганяти хмари з душі рідних*» (Стеф'юк, 2025, с. 39).

Епітети, вжиті у художньому романі, за кольором здебільшого нагадують забарвлення води: «*Опівнічний туман аж синій…*» (Стеф'юк, 2025, с. 57); «*…А вечір глибокий, синій, пахне холодом і достиглими сливами*» (Стеф'юк, 2025, с. 124).

На обкладинці книги (дизайн Олесі Кухаренко) маємо художнє бачення авторкою страшного затоплення села.

Отже, роман Іванни Стеф'юк «Бульбона» з яскравою назвою-парафразом на позначення гріха, темноти, бруду звучить сьогодні як набат-застереження проти всього злого і недоброго.

Цей твір, надзвичайно багатошарований і глибокий, закликає кожного з нас знати, поважати та берегти свою історію, звичаї, традиції рідного краю, передаючи з уст в уста, від покоління до покоління.

ЛІТЕРАТУРА

1. Завадська, В., Музиченко, Я., Таланчук, О., & Шалак О. (2002). *100 найвідоміших образів української міфології (2-ге вид.)*. Орфей. 448 с.
2. Гуйванюк, Н. (2005). *Словник буковинських говірок (1-ше вид.)*. Рута. 688 с.
3. Стеф'юк, І. (2025). *Бульбона (1-ше вид.).* ТОВ "Дискурсус"; Брустури. 224 с.

УДК 821.161.2-1Рил.09:78

Лариса Маркуляк,
кандидатка філологічних наук,
доцентка кафедри української літератури
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

МУЗИЧНИЙ ЕКФРАЗИС У ПОЕЗІЇ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО

Екфразис (екфраза) дослідники витлумачують як «мистецький прийом, в основі якого лежить принцип інтерсеміотичного перекладу і який поєднує в собі риси інтертекстуальності (цитування; наслідування стилю, форм) та інтермедіальності (взаємодія споріднених видів мистецтв)» (Юхимук, 2017, с. 156). Виділяють такі різновиди цього явища: живописний, музичний, архітектурний, релігійний та деякі інші. Всі вони мають свою специфіку, налагоджуючи мистецьку взаємодію.

Як слушно зауважує Я. Юхимук, «складність виявлення саме музичного екфразису полягає в тому, що досі не з'ясовано, яку саме складову музики можна вважати результатом творчої роботи автора – музичний текст (тобто ноти) чи створений ним образ, який оживає лише за умов виконання, але тоді вже співтворцем стає музикант» (Юхимук, 2015, с. 50-51). До того ж існують різні рівні музичної реалізації у ліричних та епічних творах, що пов'язано з природою цих літературних родів.

Максим Рильський належить до когорти неокласиків, які виявляли до мистецтва особливий пієтет, були його глибокими знавцями та поціновувачами. Вони черпали зі скарбниці античної культури, аби взяті з минулого образи «налити новим змістом» (О. Бургардт).

Духовними наставниками М. Рильського були діячі української культури. Після смерті батька хлопець виховувався в родинах щирих друзів Тадея Розеславовича (а це були родини

Русових. Старицьких та Лисенків), які «причащали» маленького Максима добірним українським словом, національною музикою та театром. Музичний смак М. Рильського виформовувався у родині Миколи Лисенка: тут хлопець навчився грати на фортепіано, тут він пізнав секрети творення Лисенкових композицій. Тож не випадково саме музичний екфразис є помітною ознакою поетичної стихії Максима Рильського. В одній із своїх ранніх поезій 1910 р. «Пісня» з циклу «Intermezzo» митець підкреслює фольклорну домінанту музичної творчості Миколи Лисенка, називаючи його жайворонком, що вивільняє людей від смутку: «Вийся,/ жайворонку,/ вийся Над полями,/ Розважай людську тугу Ти піснями» (Рильський, 2005, с. 65). Після смерті композитора у листопаді 1912 р. поет дещо змінив тональність вірша, дописав кілька строф, увиразнивши значення творчості Миколи Лисенка для української культури. М. Рильський декларує пісню як символ волі, яка народжена самим Небом: «Той спів, Вільний і небесний,/ Спів блакиті…//Вився жайворонок, сонцем Оповитий!//. У сонеті «Микола Лисенко», створеному в період «третього цвітіння», М. Рильський номінує композитора «чародієм». Поет возвеличує працю цього невтомного сподвижиника, який прославив український народ засобами музичного мистецтва: «У пам'яті він сяє, чародій,/ Чиї пісні нас до життя будили.//» (Рильський, 2005, с. 382). Автор сонета згадує найвідоміші твори Миколи Лисенка: оперу «Тарас Бульба» та музичну Шевченкіану – «Музику до «Кобзаря». Таким чином поет артикулює найважливіші наративи творчого генія композитора: його україноцентричність та виформовування національної ідентичності українців: «В своїм «Тарасі Бульбі» громовім/ Він проспівав орлину славу тим,/ Хто серце має мужнє й непоборне.// Сам чистий серцем, як нагірний сніг,/ Він в музиці до «Кобзаря» воздвиг/ Народу монумент нерукотворний» (Рильський, 2005, с. 382).

У вірші «Музика» із збірки «На білих островах» автор алюзійно апелює до біблійних сюжетів знищення немовлят та розп'яття Христа. Назва поезії дисонує з текстом, адже руйнується налаштованість читача на гармонію, умиротвореність. Динаміку вірша наповнюють готичні образи «чорний вихор у чорному світі», які виступають репрезентантами майбутніх катаклізмів,

що очікують людство. Екзистенційне переживання ліричного героя, передане музичним образом «смерті танець», переходить у стан безвиході і досягає свого увиразнення у фінальних рядках: «Із нелюдським смичком у руках Флорентійських ночей Паганіні» (Рильський, 2005, с. 118).

Отже, екфрастична поезія є посутнім явищем у творчості Максима Рильського. Як показало наше дослідження, у поезотворчості митець активно використовує музичний екфразис. Музичні компоненти у поезії можуть мати цілісний вияв, виказуючи окремий поетичний жанр (до прикладу, пісню), а можуть уводитись автором як музичний термін або штрих-пунктирний супровід.

ЛІТЕРАТУРА

1. Рильський, М. (2005). *Вибрані твори: у двох томах. Том перший: Вірші. Поеми*. Всеукраїнське державне спеціалізоване видавництво «Українська енциклопедія». 608 с.
2. Юхимук, Я. (2015). Жанрові форми роману-музичного екфразису кінця ХХ – початку ХХІ століття в компаративному аспекті («Воццек і воццекургія» Ю. Іздрика і «Синдром Петрушки» Д. Рубіної). *Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транскультурні виміри*, (12), 663–671.
3. Юхимук, Я. (2019). Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Серія: Філологія. Літературознавство*, (259)(247), 155–160.

УДК 070.448(477)

Лілія Шутяк,
кандидатка наук із соціальних комунікацій,
доцентка кафедри журналістики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ХУДОЖНІЙ РЕПОРТАЖ НА СТОРІНКАХ ЖУРНАЛУ «REPORTERS.»: СТИЛЬОВІ ТА ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ

Останні десятиліття художній репортаж набуває особливого значення в українській журналістиці. Це жанр, що поєднує документальність і художність, факти й емоції, науку й мистецтво слова. «Він існує на межі між журналістикою й літературою та послуговується художніми засобами обох галузей» (Шутяк, 2018). У світовій практиці цей жанр має усталені традиції, що сягають ще «нового журналізму» (New Journalism) у США 1960–1970-х рр., пов'язаного з іменами Трумена Капоте, Гея Таліза, Нормана Мейлера та ін. У європейській традиції його часто ототожнюють із літературним репортажем (literary reportage), особливо в польській школі, представленій текстами Р. Капусцінського, М. Щиґела, В. Шабловського, Я. Гуґо-Бадера, Г. Кралль та інших.

В умовах війни, соціальних трансформацій та глобальних викликів репортаж стає не лише засобом інформування, а й способом збереження пам'яті, формування колективного досвіду та емоційного залучення читача.

Єдиний в Україні журнал літературного репортажу і документальної фотографії «Reporters.» від початку свого існування став платформою, що культивує саме цей жанр, пропонуючи українському читачеві тексти, здатні вийти за межі звичайної новинної інформації. Репортажі видання вирізняються увагою до людини, зануренням у контекст, глибиною дослідження теми та літературною якістю.

Мета цієї статті – окреслити жанрові та стильові особливості художнього репортажу на сторінках журналу «Reporters.», виявити їхню специфіку й вплив на сучасний український медійний простір.

Роботу над «Reporters.» команда проєкту почала в березні 2019 року спершу онлайн. У 2021-му вийшов перший друкований номер тиражем 1000 примірників. Наразі завдяки підтримці читачів та партнерів команда видала 13 чисел «Reporters.» та один англомовний спецвипуск. З художніми репортажами від 2019 до 2024 року можна ознайомитися також на сайті проєкту в розділі #РЕПОРТАЖ.

Як зазначає шеф-редакторка журналу Марічка Паплаускайте, «наші репортажі – це про повільне та вдумливе читання… Наше завдання – шукати смисли поміж фактами…Ми працюємо в особливому жанрі: літературний репортаж дає читачеві можливість не лише зазирнути у світ іншого, а й формує простір для його розуміння» (Паплаускайте, 2021, с. 5).

Окреме місце займає спецвипуск «Unbroken», присвячений історіям лікарів та пацієнтів Національного реабілітаційного центру. Він складається з десяти текстів. Це приклад багатогеройного репортажу, що має форму мозаїки: різні автори (М. Паплаускайте, І. Карпа, Є. Подобна, Л. Денисенко, О. Лівіцька, І. Славінська та ін.) створюють свої історії, але разом вони складаються в колективний портрет незламності.

Кожен текст вирізняється авторською інтонацією та стилем: І. Карпа пише емоційно й експресивно, Є. Подобна – документально-точно, Л. Денисенко – з акцентом на правові та соціальні аспекти. Така багатоголосість формує унікальне жанрове поле: репортаж стає одночасно літературним, журналістським і документальним свідченням. Спецвипуск виконує функцію колективного наративу, де індивідуальні історії поєднуються у єдину розповідь незламності та відновлення.

Загалом матеріалам журналу «Reporters.» властива мультижанровість. На сторінках видання поєднуються різні форми: портретний репортаж (індивідуальні історії), соціальний (дослідження суспільних явищ), подієвий (опис подій у динаміці),

тревел-репортаж (опис місць і досвіду). Ці жанри нерідко переплітаються, утворюючи складні композиційні структури.

Важливою рисою цих текстів є поява багатогеройних репортажів, у яких різні історії вибудовують цілісний наратив (наприклад, спецвипуск «Unbroken» або «Зцілення» № 10, 2025). Це дозволяє говорити про жанрову модифікацію – репортаж-мозаїку.

У багатьох репортажах журналу відчутне поєднання факту і символу. Фактологічна основа (події, свідчення, документальні деталі) нерідко розширюється завдяки метафоричному виміру. Так, земля, тіло, біль, реабілітація стають символами ширших суспільних і національних процесів (до прикладу, у випусках «Земля» № 08/2024, «Зцілення» № 10, 2025 тощо).

Серед стильових домінант художніх репортажів, вміщених у «Reporters.», виділимо такі:

1. **Документальність і образність**. Тексти поєднують точність фактичних даних із художніми засобами – метафорою, деталлю, індивідуальною мовою героїв. Це забезпечує одночасно достовірність та емоційність.

2. **Персоналізація**. Художні репортажі в журналах завжди мають людське обличчя: великі теми (війна, земля, медицина) розкриваються через особисті історії. Це відповідає світовим тенденціям розвитку згаданого жанру.

3. **Мультиголосся**. До роботи над номерами залучаються письменники, журналісти, науковці (Ірена Карпа, Христина Шалак, Євгенія Подобна та ін.), що створює багатоголосий стиль, де авторські інтонації взаємодіють і формують ширший поліфонічний ефект.

4. **Суб'єктивність автора**. У текстах оповідь ведеться від першої особи, що вказує на безпосередню присутність журналіста на місці подій.

5. **Драматургійність.** Кожен матеріал побудований як історія з експозицією, кульмінацією та розв'язкою.

6. **Мова** текстів лаконічна, але водночас образна, зорієнтована на вдумливого читача.

Усі ці особливості дозволяють констатувати, що «Reporters.» утверджує в українському медіапросторі жанр художнього репортажу. Жанрово видання експериментує з портретними, соціа-

льними, подієвими й колективними формами репортажу. Стиль журналу вирізняється балансом фактологічності й образності, поліфонією авторських інтонацій, персоналізацією великих тем через людські історії. Репортажі «Reporters.» поєднують журналістику, літературу й документалістику, створюючи тексти, що виконують інформативну, культурну та меморіальну функції.

Отже, видання є унікальною лабораторією жанрових і стильових пошуків, які формують сучасний український літературний репортаж. Перспективи розвитку жанру полягають у подальшій інтеграції літературних прийомів у журналістські тексти, розширенні тематичного спектру та утвердженні «повільної журналістики» як альтернативи новинному потоку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Паплаускайте, М. (2021). Наше щеплення від упереджень. *Reporters,* (1), 5.
2. Репортажі.ьReporters. URL https://reporters.media/category/reporters/ (Дата звернення: 10.09.2025).
3. Шутяк, Л. (2018, 1 лютого). *Художній репортаж: що, як і навіщо?* ЛітАкцент. URL https://litakcent.online/2018/02/01/hudozhniy-reportazh-shho-yak-i-navishho/ (Дата звернення: 10.09.2025).

УДК 004.9:7.025.8

Роман Пазюк,
кандидат філологічних наук,
доцент кафедри журналістики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)
Юліанна Віщак,
асистентка кафедри журналістики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У СТВОРЕННІ ГРАФІЧНОГО КОНТЕНТУ: МІЖ АВТОМАТИЗАЦІЄЮ ТА ТВОРЧІСТЮ

Упродовж останніх десятиліть цифрові технології суттєво трансформували способи створення та поширення візуального контенту. Розвиток комп'ютерної графіки, інтерактивних інтерфейсів, інструментів 3D-моделювання та візуалізації даних створють нове середовище для дизайну. Проте саме поява штучного інтелекту (ШІ) спровокувала найбільшу зміну парадигми: від допоміжного інструмента він дедалі частіше перетворюється на повноцінного учасника творчого процесу. Дослідники відзначають, що ШІ не лише автоматизує рутинні операції, а й «суттєво переформатовує професійну екосистему дизайн-індустрії» (Mustafa, 2023), змінюючи логіку взаємодії між дизайнером/-кою, замовником/-цею та кінцевою аудиторією.

ШІ нині інтегрований у широкий спектр галузей – від редагування та поліграфії до цифрового маркетингу й журналістики. У поліграфії алгоритми забезпечують точне налаштування кольору, оптимізацію верстки, виявлення технічних помилок та адаптацію матеріалів до різних форматів друку. У графічному дизайні вони здатні генерувати композиції, інтерпретувати стилі, пропонувати варіанти логотипів чи макетів, що відповідають за-

даним параметрам. На думку Мостафи, саме можливість автоматизовувати повторюванні завдання у графічному дизайні є ключовою рисою сучасного дизайну, зумовленою використанням генеративних моделей (Mustafa, 2023, с. 245).

Окремим напрямом розвитку стала генеративна графіка, що працює на принципах машинного навчання. Інструменти на кшталт *DALL-E*, *Midjourney*, *Adobe Firefly* або *Runway ML* перетворили текстовий опис (промт) на універсальний спосіб ініціювання творчого процесу: промпти дозволяють отримати десятки або навіть сотні варіацій одного задуму. Така швидкість і варіативність формують новий тип дизайнерської діяльності, у якій фахівець/-чиня виступає радше куратором, ніж виконавцем окремих технічних операцій.

Генеративні інструменти активно застосовують у створенні концепт-артів, прототипів інтерфейсів, сторібордів, патернів, а також у розробці рекламних і видавничих проєктів. Переважно для: автоматизації рутинних процесів, аналізу тенденцій та закономірностей ринку, створення дизайнів на основі вподобань та потреб споживачів.

Одним з найбільш очевидних ефектів впровадження ШІ є автоматизація рутинних процесів: ретушування, видалення тла, масштабування, корекція кольору, підбір референсів, адаптація макетів до різних платформ. Такі системи вже стали стандартом у провідних графічних редакторах. Наприклад, *Adobe Photoshop* використовує інтелектуальні алгоритми для контекстного заповнення зображень, а *Figma* застосовує автоматичне компонування елементів.

Така автоматизація сприяє підвищенню ефективності та продуктивності дизайнерів/-ок, адже дозволяє їм зосередитись на більш креативних або технічних аспектах роботи.

У журналістиці та рекламній індустрії алгоритми дедалі частіше застосовують для аналізу поведінки аудиторії, прогнозування реакцій і адаптації візуального контенту. Алгоритмічні системи здатні фіксувати, які елементи привертають найбільше уваги, як змінюється активність залежно від кольору, композиції чи формату матеріалу.

Науковці наголошують, що використання ШІ в дизайн-процесах покращує взаємодію з користувачами/-ками та допомогає вирішити проблеми, пов'язані із культурними аспектами та емоційною залученістю, забезпечуючи цілісну перспективу (Hong Li, Tao Xue, Aijia Zhang, Xuexing Luo, Lingqi Kong, Guanghui Huang, 2024). Такі підходи змінюють традиційну логіку UX-дизайну: проєктування стає динамічним і орієнтованим на дані.

ШІ також суттєво впливає на виробничий цикл друкованих матеріалів. Алгоритми перевіряють відповідність файлів стандартам, оптимізують розкладку, виявляють помилки верстки, створюють адаптивні шаблони. Це особливо важливо для масштабних видавничих та поліграфічних проєктів, де швидкість і точність визначають економічний результат.

Сучасна поліграфія дедалі частіше поєднує ШІ з технологіями доповненої реальності та інтернету речей. Інтерактивні етикетки, QR-коди, NFC-чипи можуть змінювати вміст залежно від часу, локації чи профілю користувача/-ки.

Алгоритми аналізують поведінку аудиторії в режимі реального часу, що дає змогу брендам адаптувати не тільки цифровий контент, а й фізичну форму друкованої продукції. Ці тенденції свідчать про актуальність динамічної адаптивності візуальної комунікації в умовах цифрової екосистеми.

Паралельно з технологічним прогресом загострюються питання етики, довіри та інтелектуальної власності. Проблеми авторства, відповідальності за автоматично згенерований контент та ризики маніпуляцій визначають центральні напрями дискусій у професійних спільнотах.

Редакції й видавництва розробляють політики маркування матеріалів, для створення яких залучено засоби ШІ (AI-assisted, AI-generated), а також принципи гібридного авторства, які передбачають поєднання людського та машинного внеску.

Отже, серед переваг:

- швидкість створення матеріалів;
- доступ до складних форматів (відео, 3D, AR) без спеціалізованого обладнання;
- точніша орієнтація на аудиторію;
- економі ресурсів.

Серед викликів:

- питання авторства та прав на контент;
- стандарти якості;
- етичні ризики, фейки, маніпуляції;
- зміна професійних ролей і сценаріїв зайнятості.

Штучний інтелект формує нову логіку творчого процесу – інтерактивну, адаптивну і персоналізовану. Він не просто оптимізує роботу дизайнерів/-ок, редакторів/-ок чи журналістів/-ок, а трансформує саму природу візуальної комунікації.

У добу алгоритмів творчість дедалі більше розуміється як співпраця між людиною та машиною. Саме ця взаємодія визначатиме майбутнє дизайн-індустрії. ШІ постає не як технічне доповнення, а як каталізатор трансформації професійної компетентності графічного дизайнера/-ки. Розвиток генеративних технологій змушує переосмислити поняття творчості, авторства та інновацій у сфері візуального виробництва. У майбутньому визначальним стане не протиставлення «людина чи машина», а ефективність і відповідальність взаємодії між ними. Дизайнер, здатний критично працювати з алгоритмічними моделями, інтегрувати ШІ у складні комунікаційні завдання та зберігати творчий вимір графічної практики, залишатиметься ключовою фігурою у формуванні культурного ландшафту цифрової доби.

.

ЛІТЕРАТУРА

1. Elgendy, H. (2024). AI in Graphic Design: A Study of Automation, Creativity, and Professional Identity. OCAD University. URL : https://openresearch.ocadu.ca/id/eprint/4392/1/Habiba_Elgendy_2024_MDes_SFI_MRP_AIinGraphicDesign.pdf
2. Mustafa, B. (2023). The Impact of Artificial Intelligence on the Graphic Design Industry. Arts and Design Studies. URL : https://resmilitaris.net/uploads/paper/e55a48b5dba585733baad656d1afc361.pdf
3. Li, X., Zhang, L., Chen, Y. and others. (2024). The application and impact of artificial intelligence technology in graphic design: A Critical Interpretive Synthesis. Heliyon. URL : https://pmc.ncbi.nlm.nih.gov/articles/PMC11570473/

УДК 7.072.2(477.85)«19»

Ольга Меленчук,
кандидатка філологічних наук,
асистентка кафедри української літератури
філологічного факультету
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ІВАНА СЕРЕДЮКА

Несправедливо забутий буковинський гуманітарій, мистецтвознавець і педагог Іван Пилипович Середюк (11.11.1934 – 11.05.1990), котрий завдяки своєму талантові та невсипущій праці залишив невеликий за обсягом, але вартий уваги, відповідної оцінки й аналізу, внесок у розвиток мистецтвознавства, фольклористики й етнографії Буковини кінця 50-х – 80-х рр. ХХ століття.

Народився Іван Пилипович Середюк 11 листопада 1934 року в селі Марківці Грицівського (тепер Шепетівського) району на Хмельниччині у родині селянина. З автобіографічних джерел відомо, що у воєнні роки І. Середюк не мав можливості відвідувати школу і лише в 1950 році закінчив Старобейзимську семирічку й вступив у Чернівецьке художнє училище, де навчався до 1953 року та паралельно відвідував школу робітничої молоді. На цей період припадають і проби пера юнака. І. Середюк писав вірші та був учасником в заходах учнівської художньої самодіяльності, за що неодноразово отримував відзнаки. Залюбленість у поезію привела юнака на філологічний факультет Чернівецького університету, де він спочатку був слухачем студентської літературної студії, а відтак поповнив лави студентства на українській філології. Тут упродовж 1953–1958 рр. І. Середюк здобував вищу освіту.

Після закінчення вишу його залишили працювати лаборантом кафедри діалектичного та історичного матеріалізму, а згодом він обіймав посаду завідувача кабінету на кафедрі філософії (до 1965 року). До цього І. Середюк був літпрацівником Чернівець-

кої районної газети «Нове село» (від серпня 1958 – по лютий 1959 рр.) та методистом з фольклору Чернівецького обласного Будинку народної творчості (від лютого 1959 – до вересня 1962 рр.).

Упродовж 1966 – 1968 рр. І. Середюк викладав філософію у чернівецькій філії Київського торгово-економічного інституту. Відтак у 1969 – 1970 рр. продовжив викладацьку діяльність та перебував на посаді старшого лаборанта й завідувача кабінету партійної ідеології у Чернівецькому державному медичному інституті. А ще І. Середюк працював у Чернівецькому технічному училищі № 5 (нині – Чернівецьке вище професійне училище радіоелектроніки), як мистецтвознавець – на Чернівецькому художньо-виробничому комбінаті, де займався пошуком замовлень для виготовлення художньої продукції, був консультантом обласної організації Товариства охорони пам'ятників історії та культури УРСР. Помер І. Середюк 11 травня 1990 р., похований на Центральному цвинтарі Чернівців.

Ще у студентські роки І. Середюк зосереджувався над вивченням проблем фольклору, етнографії та мистецтвознавства, що актуалізувалося у розвідках культурно-мистецького спрямування на сторінках українських фахових та інших періодичних видань («Народна творчість та етнографія», «Український історичний журнал», «Вітчизна», «Україна», «Дніпро», «Радянська Буковина», «Молодий буковинець», «Верховина», «Зоря Карпат», «Прапор перемоги» та ін.), упорядкованих збірників («На оновленій землі», «Світи нам сонце!» (обидва – Станіслав, 1961). Досліджував мистецтвознавчий аспект творчості Т. Шевченка, Ю. Федьковича, С. Воробкевича, О. Кобилянської, Ф. Ржегоржа. До слова, свого часу «Український історичний журнал» вмістив матеріали І. Середюка, приурочені ювілейним датам О. Кобилянської («Громадська діяльність О. Ю. Кобилянської (До 100-річчя з дня народження)» й написану в співавторстві з М. Логвіновим (1964)) статтю про С. Воробкевича («Народний співець Буковини (До 130-річчя з дня народження С. І. Воробкевича») (1966)).

Аналіз зібраних близько однієї сотні публікацій у різних періодичних і наукових виданнях засвідчують, що в кінці 1950-х – упродовж 1980-х рр. І. Середюк перебував у вирі культурно-мистецького життя Буковини. За змістовим наповненням опуб-

ліковані матеріали характеризуються різноаспектністю тем, позаяк, наприклад, як працівник обласного Будинку народної творчості у 1959 – 1962 рр. І. Середюк виступає своєрідним літописцем подій, які відбувалися на базі цієї культурної установи, або як дослідник актуальних питань у галузі мистецтвознавства, автор цікавих розвідок про творчі особистості буковинських митців чи українських письменників. Найбільше культурно-мистецьких матеріалів вмістилося на шпальтах газет «Радянська Буковина», «Прапор перемоги», активним дописувачем яких був свого часу І. Середюк.

Приміром, розглядаючи творчі зв'язки О. Кобилянської з українськими митцями у статті «Ольга Кобилянська й західноукраїнські художники» І. Середюк вказує на перманентний інтерес письменниці щодо розвитку образотворчого мистецтва на Буковині та її тісні дружні взаємини як з відомими художниками І. Трушем, М. Івасюком, А. Кохановською, Ю. Пігуляком, П. Видинівським та іншими майстрами.

Зосереджується автор і на особистих контактах О. Кобилянської з А. Кохановською та П. Видинівським, пов'язаних з письменницею дружньою співпрацею, котрі ілюстрували художні твори видатної буковинки. І. Середюк підкреслив, що вплив О. Кобилянської на мистецькі пошуки А. Кохановської зумовив тяжіння мисткині до зображення реалістичної дійсності, а П. Видинівський, під надихом ілюстрування повісті «У неділю рано зілля копала» та інших творів письменниці, вміло поєднав у своїх мистецьких полотнах «ліризм і глибокий психологізм образів з життєвим драматизмом, гострою конфліктністю» (Середюк, 1963, с. 31), що було притаманно й самій авторці цього твору.

Більш розлого про дружбу О. Кобилянської й А. Кохановської йдеться у статті І. Середюка «Друзі гірської орлиці» (1965), в якій простежує риси мистецького почерку перших ілюстраторів творів письменниці. На основі мемуарних джерел у хронологічній послідовності І. Середюк з'ясовує історію дружніх взаємин О. Кобилянської та А. Кохановської, що бере початок ще з кимполунзького періоду, визначає спільні риси творчих особистостей

З-поміж художників-оформлювачів творів О. Кобилянської, на переконання І. Середюка, виняткове значення мають ілюст-

рації П. Видинівського, котрий, на відміну від А. Кохановської, «прагне до більшого заглиблення в ідейний зміст твору, до поєднання притаманного О. Кобилянській ліризму, глибини почуттів з життєвим драматизмом, породженим умовами тогочасної дійсності. Щодо технічних прийомів, то художник, з одного боку, дотримується м'яких тонових переходів, особливо коли йдеться про щиру теплінь людських чуттів, мальовничість природи («У неділю рано зілля копала»), з другого – віддає перевагу чітким контрастам, передає динаміку і драматизм подій («Але Господь мовчить…») (Середюк, 1965, с. 220). У творчості О. Кобилянської П. Видинівському було близьке її ідейне і смислове наповнення, на що художник творчо реагував та відтворював найяскравіші фрагменти у своїх малюнках. До всього, І. Середюк відзначає глибоке знання митцем етнографії Буковини, на що вказують його живописні картини.

Мистецький образ талановитого буковинського художника розкрито у нарисі «Художник П. Видинівський» (1964), в якому І. Середюк розглядає питання життєвої долі та особливостей творчого характеру митця.

Творчі імпульси ще в юному віці П. Видинівський перейняв від свого вчителя, професора рисунку і живопису Чернівецької православної вищої реальної школи – Миколи Івасюка, завдяки котрому пізнавав таїни образотворчого мистецтва. Натомість М. Івасюк зростав як митець під впливом першого на Буковині професійного художника Ю. Пігуляка, випускника Віденської художньої академії. Для П. Видинівського, як і для багатьох інших талановитих учнів з незаможних родин, М. Івасюк був, до всього, духовним навчителем, котрий прищеплював любов до рідної культури, спонукав вивчати історію, знати і взоруватися на її національних героїв, пізнавати й популяризувати народні звичаї і традиції. Цій видатній постаті в історії українського образотворчого мистецтва І. Середюк присвятив низку публікацій («Художник Микола Івасюк» (1965), «Художник М. І. Івасюк» (1965), «Нові штрихи до біографії М. Івасюка» (1966), «Художник, земляк, інтернаціоналіст» (1972), «Причетний до слави народу. До 115-річчя від дня народження Миколи Івасюка» (1980), «Важка доля митця» (1980), «У пошуках мистецьких скарбів. З

приводу творчої спадщини Миколи Івасюка» (1983), «Співець героїки. Минає 120 років від дня народження українського художника Миколи Івасюка» (1985), «Художник, громадянин (До 120-річчя від дня народження Миколи Івасюка)» (1985), серія публікацій у заставнівській газеті «Прапор перемоги» під узагальненою назвою «Непересічний талант» (1988), «У пошуках скарбів мистецьких» (1990) тощо), в яких акцентує увагу на важливих етапах творчого становлення митця, його здобутках у жанрі живопису, виокремлюючи стрижневі напрямки його багатогранної діяльності, зокрема педагогічної роботи, у заснованій ним у Чернівцях рисувальній школі.

І. Середюк як дослідник біографії і мистецької спадщини М. Івасюка підкреслює виняткове значення українського художника в історії розвитку образотворчого мистецтва Буковини та ставить його ім'я поруч з видатними діячами культурно-мистецького середовища кінця XIX – початку XX ст., зокрема Ю. Пігуляком, М. Левицьким, О. Маковеєм, О. Кобилянською, Д. Загулом, Є. Ярошинською, І. Дібровою та ін.

Про відомого буковинського художника-орнаменталіста Георгія Гараса, котрий походив з бідної родини та протягом життя відчув панування трьох влад на Буковині – австро-угорської, румунської та радянської, І. Середюк розповідає у публікаціях «Майстер буковинського народного орнаменту» (1962), «Творча снага» (1964), «Мальовничий світ Гараса», «Дивовижний світ Гарасів» (обидві – 1985). До того ж І. Середюка з Г. Гарасом поєднувало особисте знайомство та зберігання у власній колекції орнаментальні композиції художника.

У низці публікацій І. Середюк звертається до образу Т. Шевченка в образотворчому та декоративно-ужитковому мистецтві, розглядає видатні пам'ятки архітектури, на зразок публікації про спорудження резиденції буковинських митрополитів чеським архітектором Й. Главкою (Середюк, 1963, с.3) чи розповідає про художника і реставратора, автора монументальних розписів, у тому числі, центрального корпусу резиденції митрополитів Буковини та інтер'єру Трьох-Святительської церкви, зокрема внутрішньої частини купола геометричним орнаментом – Епамінандоса (Епамінонда) Бучевського (Середюк, 1973, с.4), вболіває

за долю музею Г. Гараса (Середюк, 1988, с.11), подає оглядово-звітні матеріали про роботу виставок (Середюк, 1979, с.3).

Як бачимо, І. Середюк всебічно висвітлює події культури і мистецтва, що вказують на фахову обізнаність та активну діяльність дослідника в культурно-мистецькому житті Буковини у 60-80-х рр. ХХ ст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Середюк, І. (1963a, 13 серпня). Визначний пам'ятник архітектури. *Радянська Буковина*, 3.
2. Середюк, І. (1963b). Ольга Кобилянська й західноукраїнські художники. У Г. І. Сінченко (Ред.), Творчість Ольги Кобилянської: тези доп. *Республік. наук. конф., присвяченої сторіччю з дня народження письменниці* (28 лист. – 1 груд. 1963 р.) (с. 29–31). ЧДУ.
3. Середюк, І. (1965). Друзі гірської орлиці. Перші ілюстратори творів О. Кобилянської. *Вітчизна*, (10), 216–220.
4. Середюк, І. (1973, 22 березня). *Епамінонд Бучевський (До 130-річчя з дня народження художника).* Радянська Верховина, 4.
5. Середюк, І. (1979, 9 вересня). Овіяні романтикою [про виставки київського художника Володимира Кузьменка]. *Радянська Буковина,* 3.
6. Середюк, І. (1988, 7 серпня). *Обіцянка*. Радянська Буковина.

УДК 82-313.3.161.2.091 Анд

Світлана Вардеванян,
кандидатка філологічних наук,
асистентка кафедри української літератури
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ДО ПИТАННЯ ЛІТЕРАТУРНОЇ УРБАНІСТИКИ: КЕЙС ЮРІЯ АНДРУХОВИЧА

Уся художня творчість Юрія Андруховича виразно урбаністична. Назви двох перших поетичних збірок «Небо і площі» (1985) й «Середмістя» (1989) говорять самі за себе. Необарокові «Екзотичні птахи і рослини з додатком «Індія» (1997) – розкішний альбом львівських, станіславських, чернігівських, паризьких сильветок, етюдів будівель, ярмаркових портретів. Згодом буде цикл «Листи в Україну» – 20 віршів, написаних Андруховичем у Москві 1990 р., під час навчання на Вищих літературних курсах при Літературному інституті імені М. Горького. Услід «Листам…» пишеться теж урбаністична «Московіада» (1993), із самої своєї першопублікації в «Сучасності» гаряче дискутується містифікаційна «чортопільська» повість «Рекреації» (1992), потім з'являться венеційські перетворення і перевтілення «Перверзії» (1996), дуже львівський текст у «Дванадцяти обручах» (2003), івано-франківсько-берлінська «Таємниця» (2007), 111 міст «Лексикона інтимних міст» (2011), галицькі міста й містечка «Коханців Юстиції» (2017) й нарешті роман «Радіо Ніч» (2021) з його київським текстом і вигаданим центральноєвропейським містом Носороги.

Юрію Андруховичу йдеться не лише про нарешті подолання характерного для української літератури замилування рустикальним і нарешті українізацію русифікованих міст. Йдеться не лише про постколоніальний жест відновлення (витворення?) цілісності українства, загнаного в гетто рустикальності й етнографізму. Йдеться про перенесення самої дискусії про традицію

і новаторство, низьке й високе, масове й елітарне в урбаністичну парадигму, тобто туди, де культура твориться, а не лише відтворюється. Йдеться врешті-решт про форму в найабстрактнішому – платонівському значенні цього поняття: «Відчуття форми, точніше її брак – ось назва всіх наших нещасть. Ми не вміємо й не хочемо робити з життя мистецький твір» (Андрухович, 2006, с. 58) – міркує у одному із есеїв Андрухович.

Але головним містом для Юрія Андруховича залишається його рідне місто. І це дуже цікавий кейс роботи письменника з урбаністичним простором. Факт появи майбутнього письменника на світ у місті, назви якого нема на жодній із сучасних карт, а народився Юрій Андрухович 13 березня 1960 р. в Станіславі (тепер – Івано-Франківськ), важить багато для автора. Станіславів (до 1939 р.) – Станіслав (1939 – 1962) – Івано-Франківськ виникає вже у першій «Небо і площі» й особливо увиразнюється в «Середмісті» – другій збірці автора. По-сепійному ностальгійно спливають у пам'яті ліричного героя образи знаних ще в дитинстві топосів («Вулиця Єреванська»), настроїв («Елегія шістдесятих»), людей, які належали іншій епосі, – пані Гошовська, її біловусий чоловік «у літньому френчі (за Польщі служив ревізором на залізниці)», Ісайя, «що виніс і ґетто, й сухоти», Чорна Манька, «що крала вугілля в бездонні кишені», доктор Дутка, «що знав дев'ятнадцять мов» («Елегія сусідських облич»). Пізніше, уже в «Московіаді», протагоніст Отто фон Ф вголос нарікатиме на азійську імперію, яка має «здатність рости на захід, поглинаючи маленькі народи, їхні мови, звичаї, пиво, поглинаючи також великі народи, руйнуючи їхні каплиці й кав'ярні» й затираючи оті сепійні образи-спогади. «Мій товариш, – не вгаватиме Отто, – показав мені не так давно старі поштові картки з пейзажами того міста, де я живу. Цим карткам десь по п'ятдесят років. Але я закричав: я хотів би жити в цьому місті! Де воно?! Що вони з ним зробили?!» (Андрухович, 2000, с. 41). Станіслав ніби фантом, який блимає зі старих фотографій, спогадів літніх містян, але все більше прозорішає, розчиняючись у радянському, пострадянському й сучасному Івано-Франківську. Андруховичу важливе те місто. І не через сентимент до Belle Époque Австро-Угорської імперії, як підозрюють деякі критики. Письменник

цілком свідомий утопічності ідеї Дунайської монархії. Станіслав (та інші міста на заході України) – це наш європейський спадок, вважає автор, свідчення нашої належності до Європи, фокусування на цьому хронотопі підтверджує наше право бути в Європі зараз.

Андрухович робить спроби проникнути в старе місто, упорядковуючи альбом «Наш Станіславів» (2002). Письменник намагається «перебрати на себе реставраторські функції й за допомогою найефемернішого з матеріалів – мови – відбудувати хоча б фрагменти стін, веж, кохань і снів…» (Андрухович, 2006, с. 58). У тому числі і його, Андруховича, зусиллями – згадаймо концептуальні часописи «Четвер», «Плерома», редакційні проєкти під егідою часопису «Перевал» – постав Станіславський феномен. Станіслав – місто дитинства оповідача з «Таємниці», в Станіславі й у Івано-Франківську, так, у різних часових площинах, розгортаються події в романі «Коханці Юстиції», до проблеми дорослішання, стосунків із залежним від алкоголю батьком, смерті батька (автобіографічні моменти, які виринають у багатьох Андруховичевих текстах) повертається оповідач у романі «Радіо Ніч». Показово, що в «довільному посібнику з геопоетики та космополітики» – так Андрухович визначає жанр свого «Лексикона інтимних міст» (2011), серед 111 міст, у яких побував і які описав автор, читач не знайде ані Станіслава, ані Івано-Франківська, бо це не міста, у яких автор буває, це місто в місті, у яких він триває.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович, Ю. (2000). *Московіада*.
2. Андрухович, Ю., Довган, Л., Рубановська, О. (2002). *Наш Станиславів*.
3. Андрухович Ю. (2006). *Дезорієнтація на місцевості*.

УДК 930.85(477.85):791.071Миколайчук

Світлана Кирилюк,
кандидатка філологічних наук, доцентка,
доцентка кафедри української літератури Чернівецького
національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

НА ПЕРЕТИНІ МИСТЕЦЬКИХ ВЗАЄМОДІЙ: ІСТОРІЯ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ БРЕНДУ «ІВАН МИКОЛАЙЧУК»

Ім'я і мистецька спадщина Івана Миколайчука добре знані в Україні й поза її межами. Його творчі іпостасі – актор, режисер, сценарист, письменник – продовжують викликати інтерес, спонукаючи сучасних дослідників до осмислень багатьох явищ, які виходять поза межі кінематографу. Постать Івана Миколайчука вже стала знаком, витворюючи навколо себе певне енергетичне поле, що здатне до різноманітних трансформацій у межах пошуку шляхів його рецепції й використання – від уважного аналізу його творчої особистості й часу, в якому жив і творив, до вибудовування конкретних шаблонів і стереотипних уявлень про митця та його творчий доробок (наприклад, геніальна людина з трагічною долею; людина, яка за щасливим збігом обставин опинилася в певному місці й у певний час; митець, який прожив коротке творче життя; творча особистість, якій випало на долю жити і творити в тоталітарному суспільстві, тощо).

Спробуймо простежити, як відбувається процес формування стереотипів і шаблонів у контексті творчої долі Івана Миколайчука. І чому так важливо сьогодні означити ту межу, за якою почасти втрачаємо і самого Миколайчука як особистість, і його спадщину, яка донині належно не осмислена й не поцінована, незважаючи на постійну, здавалось би, увагу до нього та його феноменальної діяльності, вписаної у різні мистецькі сфери – кінематограф, літературу, музику тощо.

У часи тотальної комодифікації, коли навіть мистецькі явища комерціалізуються з метою отримання певного прибутку, ця проблема – віднайдення тієї позиції, у якій подібна взаємодія слугуватиме відправною «точкою» у відкриванні світу митця, – набуває особливої гостроти, а надто тоді, коли зважимо на одну дуже важливу деталь. Ці процеси в українському культурному контексті часто стосуються передовсім тих явищ, які й досі не сформували свій власний статус у рамках ширшої шкали цінностей. Адже надважливо сьогодні адекватно розставляти акценти щодо тих «продуктів культури», які вписані в хронологічні параметри радянського періоду.

Як показує досвід уже пізнішого часу (т. зв. «пострадянського періоду»), неувага до цих моментів здатна стати загрозою у повноцінному сприйнятті того чи того національного культурного явища. На цьому наголошує українська арт критикиня Євгенія Буцикіна у праці «Брендування українського мистецтва як «пострадянського»: помилки та недопрацювання»: «Коли Україна бореться за своє існування, надійшла пора розглянути українське мистецтво без етикеток пострадянського чи «New East», без штучної або поверхневої генералізації, в якій його зобразили як маргінальне, другорядне, альтернативне або, що гірше, ідентичне російському» (Буцикіна, 2025, с. 73). Лариса Брюховецька не випадково говорить про усталену традицію позиціонування у позаукраїнському контексті фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», у якому зіграв головну роль Іван Миколайчук, як російського (навіть не «радянського», а саме російського). Своєрідною точкою відліку дослідниця називає статтю в американському журналі *Film Comment* за 1968 рік (Брюховецька, 2024, с. 7).

Тож, як переконуємося, саме позиціонування мистецьких явищ (і окремих постатей митців, зокрема тих, які творили національну культуру в колоніальні часи) має бути першочерговим завданням. Ігнорування цього етапу в підході до українського мистецтва минулих періодів впродовж кількох десятиліть Незалежності спровокувало певний дисбаланс, який особливо відчутний сьогодні, коли прагнемо актуалізувати наші культурні надбання, надати їм ширшого контекстуального звучання поза

межами лише власне культури, орієнтуючись переважно на споживацькі інтереси загалу. Добре це чи не зовсім? І як це «працює»? Олександра Олійник відзначає, що саме «комодифікація культурного виробництва і творчості є інструментом комунікації митця з аудиторією, феноменом, що своєю появою зобов'язаний розвитку суспільства й економічних відносин»: «Феномен комодифікації як інструмент відкриває більші можливості для розуміння художньої цінності скоріше, ніж уособлює деструктивний або нівелюючий фактор впливу на зміни соціальних функцій мистецтва» (Олійник, 2020, с. 162).

Винесене в заголовок формулювання «бренд "Іван Миколайчук"», а також спроби з'ясувати його витоки й історію, визначити характер функціонування бренду якраз і покликане розкрити можливості, які насамперед пов'язані з поверненням до самого образу Івана Миколайчука, до його життя і творчості. Зазвичай, очевидною спонукою до повернень стають ювілейні чи пам'ятні дні (саме з цими датами часто збігається поява публікацій чи інших мистецьких заходів).

Іван Миколайчук – питомий буковинець (народився у с. Чортория в багатодітній родині; закінчив Чернівецьке музичне училище, театр-студію при Чернівецькому музично-драматичному театрі імені О. Кобилянської, а потім Київський інститут театрального мистецтва імені І. Карпенка-Карого (майстерня Віктора Івченка), саме там і розпочалася його акторська кар'єра та співпраця з кіностудією імені О. Довженка). З його дебютних фільмів бере початок те, що сьогодні називаємо «міфом» Миколайчука і що дає підстави говорити про «бренд «Іван Миколайчук».

Згадуючи про т. зв. «ювілейну міфотворчість», журналістка і письменниця Оксана Драчковська у 2011 р. зафіксувала: «Нині, напередодні 70-річного ювілею Івана Миколайчука, звідусіль лунають спогади про нього. Ми чуємо здебільшого про те, як Іван любив свій край, своїх земляків, яким він був чудовим другом і високодуховною людиною. Усе це правда. <…> Але що більш натхненними і патетичним є всі ті спогади, то більше Миколайчук перетворюється на міф. Тим часом таємний біль в його очах досі ніхто не розгадав.

То, може, не варто й намагатися відродити в своїй уяві живого Івана? Іван Миколайчук, з усіма його чеснотами і слабкостями, життєвими успіхами і помилками, належить лише собі та найближчим людям. Ми натомість маємо його творчість, досі належно не оцінену» (Драчковська, 2011). Отже, й тут акцент робиться на творчості, на її глибшому осмисленні й освоєнні.

Наступного року матимемо поважний ювілей Івана Миколайчука – 85-ліття від дня його народження. Але чи наблизилися ми до нього, до його світу? Чи сформували уявлення про цей світ? Бо саме від нашого уявлення й бачення залежить, який продукуватимемо образ цього мистецького простору. Тут нас підстерігає небезпека втратити (загубити, не помітити тощо) головне, те, що становить квінтесенцію і образу митця, і його світу. Бо «образ-бренд існує там, де відсутня можливість через стандартні схеми сприйняття сформувати потрібне враження про митця та його твори»: «Бренд – це шаблон, стереотип. У психічній реальності створюється певний шаблон, який наповнюють потрібним змістом, абсолютно не пов'язаним із реальною поведінкою або особливостями "героя" (адже ці особливості "штучно" приховані)» (Безугла, 2021, с. 52). Звідси – питання: який Миколайчук нам сьогодні потрібен, які наші очікування від його творчості та її осягання?

Певним «брендом» можемо сьогодні вважати *обличчя Миколайчука* – красиве й одухотворене, а також – *впізнаване*. Частіше воно асоціюється у нас із кількома знаковими образами, які митець зіграв: ролі Тараса Шевченка в художньому кінофільмі «Сон» (1964), Івана Палійчука в художньому фільмі «Тіні забутих предків» (1964). Можна назвати іще кілька впізнаваних його облич у ролях Петра («Білий птах з чорною ознакою» (1970)), козака Василя («Пропала грамота» (1972)), філософа Фабіяна («Вавилон ХХ» (1979)), але цим, як правило, і обмежується перелік. Водночас Лариса Брюховецька наголошує й на іншій проблемі: «… Миколайчук встиг зробити чимало, залишив вагому творчу спадщину. Про нього нині пишуть охоче, але, зазвичай, обмежуються стандартною інформацією, що він за своє коротке життя зіграв 34 ролі, зняв 2 фільми і написав 9 сценаріїв, забуваючи додати: в умовах переслідування національно свідо-

мих українців». Ця та інші деталі, пов'язані з долею митця в тоталітарні часи, часто ігноруються або відсуваються на другий план. Так само, як і спроба нового прочитання (перегляду) тієї спадщини, що, здавалось би, належить минулому – у доробку Івана Миколайчука є багато зіграних образів, зокрема у фільмах «Гадюка» (1966), «Анничка» (1968), «Комісари» (1970), «Така пізня, така тепла осінь» (1981) та багатьох інших. Тож маємо різного Миколайчука (навіть у його акторській репрезентації). Урешті, складну особистість, яку неможливо увібгати в шаблони й надати його образам стереотипного позиціонування. А що вже говорити про Миколайчука як про сценариста й режисера? Чи здатні маркетингові ходи й засоби представити нам повний (точніше – повноцінний) образ, який відповідав би нашим уявленням і водночас користувався б попитом на мистецьких ринках? Чи творення й активне використання «бренду митця» не зазнає очевидних втрат навіть за умови, що це дозволяє «продавати» (подавати, пропонувати публіці) такий бренд набагато дорожче? На ці запитання мусимо шукати відповіді вже зараз, а особливо ж, коли говоримо про Івана Миколайчука, увага до творчої постаті якого побільшена. Тут і щорічний фестиваль «На гостини до Івана» в Мистецько-меморіальному музеї-садибі Івана Миколайчука в с. Чортория, який збирає прихильників Миколайчука 15 червня, в день народження митця, і вже добре знаний у ширшому світі Міжнародний фестиваль глядацького кіно Миколайчук OPEN, який проводиться у Чернівцях вже чотири роки поспіль упродовж 14-21 червня (2025-го року він тривав під гаслом «Людина в центрі історії»). Прикметно, що цьогоріч на фестивалі відбулася прем'єра біографічної драми «І в звуках пам'ять відгукнеться…» режисера Тимофія Левчука (1986), сценаристом якої був Іван Миколайчук.

Співпраця з багатьма брендами (як-от «Вільнодумні» та їхній проєкт Не-хустка, бренд Bacara Roastery та їхнє упакування кави з фокусом на одну з тем фестивалю «Переломний момент» та ін.) свідчить про активну позицію організаторів розвивати й комерціалізувати бренд «Іван Миколайчук». Але важливо, щоб така робота здійснювалася в різних напрямках.

І одним із них є те, що апріорі становить відправну позицію для майбутнього брендингу – це відходження й збереження всього архівного корпусу документів і матеріалів, пов'язаних з іменем Івана Миколайчука. Зберегти – це зараз, у наших умовах, напевне, найважливіше. Сьогодні конче мусимо подбати про це. Добре, якби це було в якомусь одному місці, в одній установі. І чому б тим сакраментальним топосом, де можна було б повноцінно репрезентувати спадщину митця з Буковини, не були саме Чернівці – місто, де починався Миколайчук-актор, Миколайчук-сценарист і Миколайчук-режисер.

Насправді ми ще дуже багато не знаємо про Миколайчука, не маємо опублікованої його рукописної спадщини. Але лише за такої умови – збереження й опрацювання його унікального доробку й особистого архіву – всі інші активні кроки в напрямку репрезентації бренду його імені будуть не лише успішними, а й наповняться глибшим сенсом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безугла, Р. (2021). Бренд митця та арт-ринок. Сучасна система цінностей у мистецтві. *Художня культура.* Актуальні проблеми, (17), 49–53.
2. Брюховецька, Л. (2024). Іван Миколайчук як національний митець. Кінематографічні студії. *Випуск шістнадцятий. Редакція журналу «Кіно-Театр»;* ТОВ «7БЦ». 260 с.
3. Драчковська, О. (2011, 3 червня). Його таємний біль. *Молодий буковинець.* URL https://molbuk.ua/vnomer/kultura/38075-jjogo-tayemnijj-bil.html
4. Олійник, О. (2020). Комодифікація як інструмент культурного виробництва. *Культурологічна думка*, (18), 156–164.

УДК 821.161.2

Світлана Наместюк,
кандидатка філологічних наук, доцентка
кафедри романської філології та перекладу
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
та кафедри іноземних мов БДМУ
(Чернівці, Україна)

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА, МЕДІА ТА КУЛЬТУРНИЙ БРЕНДИНГ В УМОВАХ ВІЙНИ ЯК ПОЕТИКА СПРОТИВУ І КУЛЬТУРНА ДИПЛОМАТІЯ

Стаття аналізує сучасну українську літературу як феномен поетики спротиву та інструмент культурної дипломатії в умовах повномасштабної війни. Особлива увага приділяється поняттю «література катастрофи», що виникла після 2014 року та стала однією з провідних естетичних тенденцій. Розглянуто роль перекладу української літератури французькою мовою у формуванні нового європейського канону та механізмах культурного брендингу України. У дослідженні поєднано літературознавчий, культурологічний та перекладознавчий підходи. Показано, як творчість Сергія Жадана, Оксани Забужко, Марії Матіос, Андрія Куркова, Софії та Юрія Андруховичів, Люби Якимчук та Неди Нежданої у французьких перекладах інтегрується у європейський гуманітарний простір. Зроблено висновок, що українська література у війні виконує функції свідчення, політичного жесту, медіації травматичного досвіду та культурної дипломатії.

У лютому 2022 російська федерація здійснила збройне вторгнення на територію України, що мало системний та масштабний вплив на життя мільйонів громадян. Починаючи від приватної сфери життя до суспільного й культурного ландшафту, цей акт агресії, спрямований проти суверенітету та територіальної цілісності України, трансформував особистий простір кожного українця. Наслідком війни є незворотні людські втрати,

руйнування інфраструктури, деструкція соціальних зв'язків та формування спільного досвіду війни. Проте війни повсякчас об'єднують людей незалежно від особистих знайомств чи географічної віддаленості. Універсальність війни полягає в її трагічності (Polishchuk, 2016, с. 13). Для українців це стало моментом усвідомлення безпосередньої загрози існуванню індивідуальному й національному. Таким чином, ця політика насильства має риси геноцидального насильства та злочинів проти людяності, зокрема, за визначеннями, закріпленими в міжнародному праві.

У цьому контексті війна постає як глибока екзистенційна катастрофа, що змінює суспільний ландшафт, індивідуальну та колективну свідомість. Йдеться на лише про знищення матеріальних цінностей та людських життів – війна несе фундаментальний виклик культурній та національній ідентичності. Тому, дослідження цього феномену вимагає міждисциплінарного підходу, що охоплює філософію, соціологію, політологію та літературознавство. У пропонованій роботі здійснено спробу рецептивного аналізу концептуалізації війни як екзистенційної катастрофи, що лякає своєю фізичністю та має символічний вимір. Війна є історичним фактом. Але, у літературному просторі, зокрема у поезії, вона стає ключовим концептом, який осмислюється, транслюється та фіксується як частина національної пам'яті. У цьому контексті, глибокий аналіз художньої концептуалізації «ВІЙНИ» в українському літературному просторі набуває особливої актуальності (Sloukhaï, 2021). Сьогодні війна стає ключовим концептом сучасної української літератури, оскільки як явище репрезентує суспільні травми. «Література катастрофи» сьогодні стає новою літературною течією і серед її представників Сергій Жадан, поет, прозаїк, співак та громадський діяч, чия творчість фіксує драматичні зміни, що переживає Україна. Його поетичні твори транслюють сучасний воєнний наратив та виступають засобом осмислення національної катастрофи через літературну рецепцію. Війна для Жадана є способом трансформації мовного простору та засобом ідентифікації ворога й жертви в умовах війни.

Об'єктом пропонованого дослідження постає поетичний доробок Сергія Жадана, адже саме його поезія сьогодні функціонує

як інструмент культурного та інформаційного спротиву, як спосіб осмислення війни, що триває, і як механізм збереження національної пам'яті у її живому, не заархівованому вигляді.

Сучасна українська література формується у контексті надзвичайно складних історичних та політичних обставин. Війна як катастрофічний досвід створює новий культурний ландшафт, у якому слово стає носієм пам'яті, травми, ідентичності й опору (Ricœur, 2006, с. 71). Літературний процес в Україні супроводжується активною перекладацькою та видавничою діяльністю у Франції, що робить українську літературу доступною ширшій європейській аудиторії.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю осмислення літератури катастрофи як унікального явища, яке виконує функції не лише естетичні, але й політичні та дипломатичні.

Отже, після 2014 року сформувалася естетика катастрофи, що поєднує травматичний досвід, документальність і художню експресію. Вона виконує функцію свідчення та маніфесту спротиву. Активне видання українських авторів у Франції (Noir sur Blanc, Stock, Rue du Monde, Flammarion Jeunesse тощо) створює новий європейський літературний канон, де український досвід війни інтегрується в гуманітарний простір ЄС. Ірина Дмитришин (INALCO, Париж) як провідна перекладачка української літератури, Дмитро Чистяк – критик і перекладач антологій української поезії. Такі автори як Жадан (поетика спротиву), Курков (антропологія війни), Забужко (поєднання есеїстики й культурної філософії), Андруховичі (карнавальність і філософічність), Матіос (трансгенераційна пам'ять), Неждана (театр війни), Якимчук (поетика втрати).

Говорячи про культурний брендинг, українська література у перекладі виконує функцію культурної дипломатії, формуючи новий образ України у світі. У війні література стає не лише художнім жестом, але й політичним актом, формою моральної відповідальності та міжнародної комунікації. Переклад української літератури французькою є засобом медіації травматичного досвіду, інструментом культурної дипломатії та брендингу, механізмом інтеграції України в європейський інтелектуальний простір.

Проєкти на кшталт Lire l'Ukraine засвідчують, що українська література вже не є периферійною, а стає центральним елементом гуманітарного дискурсу Європи.

Таким чином, сучасна українська література формує поетику катастрофи, що відображає досвід війни як універсальний екзистенційний феномен. У цьому контексті, переклад французькою мовою виконує функції свідчення, солідарності та культурної дипломатії. Українські автори у французькому контексті творять новий європейський канон, де інтегрується український досвід спротиву, пам'яті та ідентичності.

Таким чином, література, медіа та переклад спільно формують культурний брендинг України, що відіграє стратегічну роль у міжнародній комунікації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Поліщук, Ю. (2016). *Література і катастрофа: новітні інтерпретації.* Смолоскип.
2. Ricœur, P. (2006). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil.
3. Слухай, Т. (2021). *Мобілізація літератури: досвід війни.* Vivat.

УДК 821.111-312.9:305

Юліанна Віщак,
аспірантка кафедри зарубіжної літератури
та теорії літератури Чернівецького національного
університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ФЕМІНІСТИЧНА НАУКОВА ФАНТАСТИКА: УТОПІЧНИЙ І ЕМПАТІЙНИЙ ВИМІРИ КУЛЬТУРНОГО МИСЛЕННЯ СУЧАСНОСТІ

Наукова фантастика протягом тривалого часу розвивалась як жанр, що тяжіє до технократичного, раціонального, гетерономного уявлення про світ. Жіноча присутність у цьому полі – як серед авторів, так і героїв текстів – або залишалася маргіналізованою, або набувала стереотипних, вторинних форм.

Лише у другій половині ХХ століття, з піднесенням другої хвилі фемінізму, наукова фантастика стала простором радикального перегляду уявлень про тіло, стать, мову, майбутнє та суб'єктність. Саме в межах цього жанру жінки здобули змогу говорити не лише як персонажки, а як авторки нових реальностей, де домінантні моделі влади, ієрархії, сексуальності і репрезентації зазнають сутнісної трансформації.

Жанр наукової фантастики – це не лише про технології чи інопланетні світи. Це про простір інтелектуального і культурного моделювання. У ньому досліджуються концепти часу, простору, ідентичності, технічного й біологічного прогресу, суб'єктності, майбутнього, влади, інакшості, тілесності. Саме наукова фантастика, за Дарко Сувіним, працює із концептом когнітивного відчуження (Cognitive estrangement): вона дозволяє уявити суспільство як Інше, оглянути його структури «зі сторони», а отже – критично їх осмислити (Сувін, 2004).

Феміністична наукова фантастика є не лише літературним явищем, а й важливим інтелектуальним простором, де випрацьовуються моделі альтернативного соціального устрою, нові режими суб'єктності та етичні форми співжиття. Жанрові стратегії утопії, антиутопії, постгуманізму й екокритики переплітаються в

цих текстах із питаннями гендеру, тілесності, емоційної агентності та соціальних трансформацій. Саме у феміністичній фантастиці формується новий тип культурного мислення, для якого характерні емпатійність, інклюзивність та уява як політична практика.

Цей метажанр функціонує як лабораторія, що моделює соціальні, біологічні та культурні трансформації – від переозначення тілесності й сексуальності до реконфігурації владних відносин, праці та технологій. Аналітичні моделі ліберального, радикального, екологічного та інтерсекційного фемінізму втілюються у художні наративи, показуючи, яким може бути світ за умов рівності, солідарності й справедливості.

Утопічні тенденції у феміністичній фантастиці не тотожні класичній соціальній утопії. Йдеться не про створення ідеальних світів, а про процес мислення альтернативності, що дозволяє уявити не-патріархальні сценарії майбутнього. Наприклад, «Їзем'я» (1915) Шарлотти Перкінс Гілман, «Ліва рука темряви» (1969), Урсули демонструють можливість існування суспільств без фіксованої гендерної бінарності. Утопічність тут полягає не в досконалості соціальних інституцій, а в зламі самого уявлення про «нормальність» статі. Феміністичні авторки відкидають технологічний детермінізм. Техніка постає простором вибору, співтворення та тілесної свободи. Утопічний вимір тут – здатність уявити технології, що не репродукують ієрархії, а відкривають нові можливості суб'єктності.

Окрім утопічності, феміністична фантастика формує емпатійну етику читання. Емпатія розуміється не як банальна емоційність, а як спосіб етичної орієнтації у світі. Феміністична фантастика розгортає сценарії зустрічі з Іншим – гендерним, расовим, видовим, постлюдським та підкреслює важливість вдосконалення емоційного інтелекту. Це зокрема простежується у текстах «Корабель, який співає» (1969) Енн МакКафрі, «Бідолашні створіння» (1992) Аласдера Ґрея. У творах «Оповідь служниці» (1985) М. Етвуд, «Жінка на краю часу» (1976) Мардж Пірсі емпатія пов'язана з роботою пам'яті: збереження голосів травмованих, пригноблених чи викреслених із історії. У цьому сенсі емпатійний вимір стає практикою культурної видимості.

Феміністична фантастика поєднує утопічний і емпатійний вектори, формуючи постантропоцентричну картину світу. Її тексти функціонують як інтелектуальні карти можливих майбутніх, де етичність і уява взаємодіють із критичним мисленням.

Висновуємо, що феміністична наукова фантастика – це жанр, який поєднує естетичний експеримент, філософське осмислення буття, політичну активність, символіку, сакральність і глибокий психологічний аналіз. Вона дозволяє не лише уявити інше – тіло, майбутнє, мову, суб'єкта – але й сформулювати його в межах тексту як простору дії та трансформації.

Феміністична наукова фантастика функціонує одночасно як критика і як пропозиція: вона демаскує патріархальні структури сучасності й створює альтернативні сценарії співжиття. Утопічний вимір цього жанру розширює горизонти уяви, формуючи потенційні моделі майбутнього, в яких відсутні ієрархії, засновані на статі, расі, біологічних особливостях чи техно-соціальних відмінностях. Емпатійний вимір підкреслює цінність емоцій, чутливості, турботи, взаємодопомоги та міжвидової інклюзивності як основ етичного світобачення.

У сучасному культурному мисленні феміністична наукова фантастика виконує роль каталізатора змін: вона змушує задуматися над тим, ким ми є і ким можемо стати. Її тексти актуалізують необхідність солідарних альтернатив у світі, позначеному кризами – екологічними, політичними, етичними й технологічними. Поєднання утопічної перспективи та емпатійної оптики робить феміністичну фантастику потужним інструментом осмислення майбутнього і переосмислення сучасності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Suvin, D. (2004). Estrangement and Cognition. Strange Horisont, Issue: 24 November 2014. URL: http://strangehorizons.com/wordpress/non-fiction/articles/estrangement-and-cognition/
2. Feminist Aesthetics. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Winter 2012. URL : https://plato.stanford.edu/entries/feminism-aesthetics/
3. Lefanu, S. (1988). In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction Paperback. Kent, The Women's Press. 240 p.

СЕКЦІЯ 5.
СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО, ХОРЕОГРАФІЯ: СУЧАСНІ Й ТРАДИЦІЙНІ ФОРМИ, ОСВІТНІ ПРАКТИКИ

Performing arts, choreography: modern and traditional forms, educational practices

УДК 378.147:37.011.3-051

Вадим Алтухов,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри хореографії Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (Харків, Україна)

ПЕДАГОГІЧНА ПРОПЕДЕВТИЧНА ПРАКТИКА СТУДЕНТІВ-ХОРЕОГРАФІВ ЯК ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ

Педагогічна пропедевтична практика посідає важливе місце в системі підготовки майбутнього вчителя хореографії. Вона є органічною складовою освітнього процесу закладу вищої освіти, оскільки забезпечує поєднання теоретичної підготовки студентів-хореографів з педагогічних дисциплін з їхньою практичною діяльністю у школі. Практика виконує системоутворюючу роль серед усіх форм навчальної діяльності у ЗВО, адже дозволяє засвоїти, застосувати й перевірити отримані знання, забезпечує безперервність і послідовність формування професійних умінь і навичок, сприяє становленню майбутнього педагога

Термін «***пропедевтика***» від грецького propaideo – навчаю попередньо. Цим терміном і визначається зміст даної педагогічної практики як узагальнене знайомство студентів із майбутньою професійною діяльністю, як перший етап адаптації до професії вчителя (7).

Метою педагогічної пропедевтичної практики є формування базових професійних умінь і навичок майбутніх педагогів-хореографів, а також розвиток здатності до організації навчально-виховного процесу з дитячими та студентськими колективами. До основних завдань практики належать ознайомлення з організаційними особливостями роботи хореографічного колективу, спостереження за методикою проведення занять із класичного, народно-сценічного, спортивно-бального та сучасного танцю, асистування викладачу під час навчальних занять, проведення

окремих вправ і комбінацій, ведення щоденника та підготовка підсумкового звіту. Важливим складником практики виступає аналіз і самооцінка власної педагогічної діяльності, що сприяє формуванню рефлексивних умінь та професійної самосвідомості.

Досягнення поставленої мети у студентів-хореографів ХНПУ імені Г. С. Сковороди забезпечується виконанням комплексних завдань із основ педагогіки, що формують здатність аналізувати дидактичні та виховні проблеми у психолого-педагогічному контексті. Цей аспект має особливе значення, оскільки діяльність майбутніх педагогів-хореографів поєднує мистецьку й освітню складові та вимагає інтеграції хореографічної майстерності з педагогічними й виховними компетентностями.

Педагогічна пропедевтична практика студентів зі спеціальності 024 «Хореографія» ХНПУ імені Г. С. Сковороди проводиться у IV семестрі, організовується з відривом від навчання на базі комунальних закладів культури, Палаців культури, Будинків культури у хореографічних колективах за різними видами хореографії.

Основна частина практики передбачає участь студентів у різних видах педагогічної та творчої діяльності: від спостереження за структурою занять і методикою роботи керівника колективу. Студенти поступово залучаються до проведення коротких фрагментів занять, організації роботи з учнями, демонстрації вправ. Значну увагу приділено формуванню виконавської дисципліни та вихованню в дітей навичок колективної роботи. Щоденник практики є важливим інструментом педагогічної рефлексії та фіксації досвіду, в якому відображаються щоденні педагогічні кроки, результати спостережень і власні висновки студента (Курбатова, 2021).

Перші етапи практики зазвичай пов’язані зі знайомством із колективом, проходженням інструктажу з техніки безпеки та фіксацією первинних вражень. Подальша діяльність передбачає асистування викладачу: допомогу в організації простору занять, розстановці груп, показі рухів. Важливим етапом є проведення студентом власних вправ або комбінацій, що дає можливість здобути педагогічну впевненість і перевірити здатність застосовувати знання у реальних умовах. Наприклад, виконання вправи

на розігрів чи комбінації в стилі українського народного, класичного, бального або сучасного танцю дозволяє студентові отримати безпосередній зворотний зв'язок від керівника практики.

Особливе значення має звітність, яка узагальнює досвід проходження практики. Звіт містить опис етапів діяльності, аналіз і самооцінку виконаної роботи, а також додатки – конспекти уроків, індивідуальні плани, фотоматеріали. Така форма узагальнення результатів не лише фіксує досягнення, але й стимулює розвиток рефлексивних умінь і навичок самоаналізу, що є необхідними для майбутньої педагогічної діяльності.

Переважна частина часу студентів-практикантів відводиться на виконання завдань зі спостереження та аналізу педагогічного процесу в хореографічних колективах м. Харкова. Особливу увагу приділено ознайомленню зі специфікою діяльності керівника колективу, що дає можливість майбутнім фахівцям зрозуміти організацію навчально-виховного процесу на різних вікових етапах.

Студенти також беруть активну участь у тематичних семінарах, тренінгах і методичних заняттях, які проводяться як в університеті, так і на базах практики. Така форма діяльності сприяє поглибленню знань з педагогіки, психології й методики викладання танцю, а також формуванню здатності застосовувати теоретичні положення у реальній роботі з дітьми (Куценко, 2019).

Зроблено висновок, що педагогічна пропедевтична практика є важливим етапом професійної підготовки студентів-хореографів, оскільки поєднує теоретичні знання та практичні навички, сприяє формуванню комунікативних і організаторських умінь, вихованню відповідальності та розвитку здатності до самоаналізу. Результати практики засвідчують оволодіння студентами базовими компетентностями викладача хореографії: умінням планувати заняття, добирати вправи відповідно до віку й рівня підготовки учнів, організовувати навчальний процес і здійснювати його оцінювання. Таким чином, педагогічна пропедевтична практика виступає ключовим чинником формування педагогічної майстерності та професійної рефлексії, забезпечуючи єдність теоретичної підготовки й безпосереднього практичного досвіду роботи у сфері хореографії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович, Є. (2020). *Методика викладання хореографічних дисциплін.* Ліра-К.
2. Куценко, І. (2019). Професійна підготовка майбутнього вчителя мистецьких дисциплін: теорія і практика. *Наукові записки НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія: Педагогічні науки,* (142), 35–42.
3. Курбатова, Н. (2021). Роль педагогічної практики у формуванні професійних компетентностей студентів-хореографів. *Мистецька освіта та педагогіка,* (3), 112–118.
4. Павлюченко, О. (2018). *Теоретико-методичні засади підготовки майбутніх учителів хореографії.* Основа.
5. Foster, S. (2019). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance.* Routledge.
6. Rudik, P. (2017). Choreographic pedagogy and dance education in modern Ukraine. *Dance Studies Journal,* 22(2), 77–89.
7. Wikipedia. Пропедевтика. URL https://uk.wikipedia.org/wiki/Пропедевтика (Дата звернення: 05.09.2025).

УДК 37.013.73

Роман Колесник,
здобувач 2 р.н. другого (магістерського)
рівня вищої освіти
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
науковий керівник:
Вікторія Косиченко,
старша викладачка кафедри хореографії
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна)

РОЛЬ ПАРТНЕРСЬКОЇ ВЗАЄМОДІЇ У ФОРМУВАННІ ТЕХНІЧНОЇ ТА ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ ТАНЦЮ РУМБА

Парні танці займають важливе місце в хореографічному мистецтві, поєднують високий рівень технічної майстерності з глибоким емоційно-художнім змістом. Серед латиноамериканських спортивних бальних танців румба вирізняється особливою чуттєвістю та багатою пластичною виразністю, здатністю передавати найтонші нюанси людських емоцій. У міжнародній танцювальній практиці її часто називають «танцем кохання», адже кожен рух несе смислове навантаження та спрямований на формування цілісного художнього образу. Важливу роль у цьому процесі відіграє партнерська взаємодія, яка визначає характер танцю – від м'якості та плавності рухів до високої технічної майстерності та глибини емоційного переживання.

У спортивній хореографії румба вважається одним із найскладніших танців через високі вимоги до узгодженої роботи партнерів та необхідність поєднання технічної точності з художньою виразністю. Важливим фактором є здатність партнерів встановлювати довірливу комунікацію, передбачати рухи одне одного та формувати драматургічну лінію танцювального образу.

Сучасні тенденції танцювального спорту свідчать про зростаюче значення психологічного аспекту взаємодії між партне-

рами, який доповнює технічні навички виконання. Це підкреслює актуальність розгляду партнерської співпраці як багатовимірного процесу, що охоплює технічні, емоційні та художні складові, і є важливим як для тренерів та викладачів, так і для спортсменів, які прагнуть підвищити рівень виконавської майстерності та посилити художню виразність танцю.

У хореографічній науці партнерська взаємодія визначається як «емоційно сприятливий контакт танцівників, що характеризується узгодженням цілей, координацією дій, досягненням взаєморозуміння і взаємопроникнення, що проявляється в музикальності, пластичності рухів, дуетності та здатності до спільної імпровізації при створенні емоційно-чуттєвого смислового образу і розкритті змісту виконуваного танцю» (Бойко, 2019, с. 205). В англомовній літературі аналогічна позиція представлена в дослідженні Великголова (Velykholova, 2025), де зазначено, що «partner interaction is a critical factor», тобто взаємодія партнерів є ключовим механізмом, який впливає на комунікативні та кооперативні навички пари та результат виконання.

Такий тип взаємодії забезпечує не лише синхронність рухів, а й створення художнього сенсу. У румбі це особливо важливо, оскільки танець відображає модель стосунків між чоловіком і жінкою, драматургія яких розгортається в межах музично-рухової структури.

Технічний аспект виконання румби є фундаментом для художнього вираження. Взаємодія партнерів визначає чіткість, гармонійність та емоційну насиченість рухів, адже парний танець вимагає не лише високої індивідуальної майстерності, а й здатності двох виконавців працювати як єдине ціле. Рівень взаємоузгодженості партнерів впливає не лише на якість окремих елементів, а й на цілісність композиційної структури танцю.

Одним із основних принципів техніки румби є система ведення і слідування (lead & follow). Партнер визначає напрямок, динаміку та характер рухів, використовуючи корпус, зміщення центру ваги, тонус рук і рамку. Партнерка водночас не лише «слідує» за цими імпульсами, але активно інтерпретує їх, створюючи плавність і природність рухів (Beggan, Pruitt, 2013). Здатність зчитувати вказівки партнера в реальному часі є ключовою умовою для досягнення технічної синхронності.

Баланс і стабільність також відіграють важливу роль у виконанні румби. Цей танець вимагає постійного переміщення центру ваги та змін у позиціях, що потребує максимальної тілесної контрольованості. Завдяки партнерській взаємодії можна компенсувати потенційні втрати рівноваги й утримувати стійкість навіть під час складних елементів, таких як обертання або лунги (Velykholova, 2025). Це сприяє технічній точності виконання і допомагає уникнути зовнішньої напруженості, яка може негативно вплинути на естетичну складову танцю.

Ритмічна єдність є ще одним важливим аспектом. Румба має характерний музичний пульс, що поєднує чуттєвість зі стриманістю. Гармонійність виконання можлива лише за умови синхронного відчуття ритму обома партнерами. Порушення ритмічної узгодженості порушує єдність танцювальної композиції, тоді як спільне відчуття і «проживання» музики посилюють технічну та художню виразність (Keller, Novembre, Hove, 2014).

Чималу роль відіграє і якість контактів між партнерами. Рамка, захвати та точки дотику формують не лише фізичний зв'язок, але й комунікативну взаємодію (Vasyutyak Y.V., Vasyutyak Y.A., 2020). Ефективне ведення, точність рухів і їхня виразність залежать саме від правильного організування цих контактів. Помилки у формуванні рамки або надмірна жорсткість у дотиках знижують плавність рухів і позбавляють танець легкої елегантності.

Технічний аспект партнерської взаємодії в румбі не обмежується лише механічним виконанням рухів. Він перетворюється на систему узгоджених дій, що забезпечує гармонійний розвиток танцювального образу. Технічна майстерність слугує основою, на якій розкривається художня виразність румби, відомої як «танець кохання».

Художня виразність румби глибоко взаємопов'язана з її драматургічним характером. Цей танець вирізняється тим, що ставить у центр уваги не лише динаміку рухів, але й внутрішній зміст стосунків між партнерами. Основою румби стає емоційна та образна взаємодія, яка створює її неповторну атмосферу, перетворюючи виконання з технічного процесу на справжній мистецький акт.

Однією з визначальних складових румби є емоційний діалог між партнерами. Їхнє спілкування відбувається не лише через рухи під музику, а й через погляди, жести, пластику корпусу та міміку, утворюючи своєрідну сценічну розмову (Бойко, 2019, с. 203). Цей діалог може розгортатися у формі історії кохання, суперництва чи пристрасті. Так рухи в румбі набувають символічного значення, стаючи носіями думок, емоцій і внутрішньої драматургії.

Фундаментальним аспектом танцю є драматургія відносин. Партнер бере на себе роль не лише фізично ведучого, але й артиста, який задає художню лінію взаємодії, уособлюючи силу, впевненість і ініціативу. Партнерка натомість розкриває грані ніжності, чуттєвості, витонченості або демонструє контрапункт драми через опір, що створює напруженість та емоційну динаміку в танці (Крись, 2019, с. 190). Контраст між цими образами формує цілісний художній образ румби, який передає глибину людських емоцій.

Не менш важливим компонентом є пластична виразність і органічне використання простору рухів. Взаємодія між партнерами дозволяє їм використовувати сцену максимально ефективно, акцентуючи грацію та витонченість ліній тіла. Ведення партнера дає змогу партнерці розкрити глибинну м'якість або підкреслити драматичний характер своїх рухів. Це додає танцю естетичної завершеності й мультифакторної емоційної насиченості (Кеба, 2019, с. 104).

Музично-емоційна єдність також відіграє ключову роль. У румбі музика виступає не просто звуковим тлом для рухів, вона визначає характер танцю, його ритмічну послідовність і емоційний тонус. Спільно переживаючи музичний твір, партнери створюють нерозривну художню гармонію. Технічні елементи органічно стають частиною образної системи танцю (Wells, Yang, 2021). Цілісне сприйняття музики як художнього тексту перетворює виконання на емоційно наповнене мистецтво.

Отже, партнерська взаємодія у танці румба є визначальним чинником, що поєднує технічну майстерність і художню виразність. Вона забезпечує точність та узгодженість рухів, формує відчуття ритму, баланс і стабільність, створюючи підґрунтя для гармонійного розгортання художнього образу. Водночас парт-

нерство у румбі виходить за межі механічного виконання, адже саме емоційний діалог між партнером і партнеркою надає танцю унікальної змістовності та сценічної переконливості.

Завдяки взаємодії між танцівниками румба перетворюється на цілісний мистецький твір, у якому техніка і емоції нерозривно поєднані. Вона відображає драматургію людських стосунків, розкриває багатство почуттів і надає можливість створювати індивідуальну інтерпретацію. Таким чином, партнерська взаємодія виступає не лише організаційною основою рухів, а й ключовим художньо-комунікативним механізмом, що визначає якість і виразність виконання румби.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко, О. С. (2019). Сутність взаємодії партнерів у спортивних бальних танцях. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (3), 202–206.
2. Васютяк, Я. В., & Васютяк, Я. А. (2020). Бальний танець у контексті партнерської взаємодії: проблематика мистецтва ведення. *Культура України*, (68).
3. Кеба, М. (2019). Естетична виразність спортивного бального танцю. *Культура і сучасність,* (2), 102–106. URL https://www.ceeol.com/search/article-detail?id=907534
4. Крись, А. (2019). Тенденції розвитку драматургії сценічної бальної хореографії у контексті світових процесів. *Мистецтвознавчі записки,* (35), 189–194.
5. Beggan, J. K., & Pruitt, A. S. (2013). Leading, following and sexism in social dance: change of meaning as contained secondary adjustments. *Leisure Studies*, 33(5), 508–532.
6. Keller, P. E., Novembre, G., & Hove, M. J. (2014). Rhythm in joint action: psychological and neurophysiological mechanisms for real-time interpersonal coordination. Philosophical transactions of the Royal Society of London. *Series B, Biological sciences,* 369(1658), 20130394.
7. Velykholova, B. (2025). The Influence of Ballroom Dancing on the Development of Team Interaction Skills. *European Journal of Interdisciplinary Issues,* 2(1), 86–93.
8. Wells, M., & Yang, F. (2021). Ballroom Dance as a Form of Rehabilitation: A Systematic Review. *Biomechanics,* 1(3), 307–320.

УДК 792.8"20"

Денис Сірий,
здобувач 2 курсу другого (магістерського) рівня вищої освіти,
спеціальності 024 Хореографія
Харківського національного педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди
науковий керівник:
Олена Тіщенко,
кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри хореографії
Харківського національного педагогічного університету
імені Г. С. Сковороди
(Харків, Україна)

НЕОКЛАСИЧНИЙ БАЛЕТ: МИСТЕЦТВО СВОБОДИ ВИРАЗУ ТІЛА

Неокласичний балет, що сформувався на початку ХХ століття, постає як естетична та художня відповідь на усталені канони академічного балету, репрезентуючи прагнення до оновлення виражальних засобів хореографії та розширення її ідейно-змістового потенціалу. В умовах трансформацій європейського мистецтва, зумовлених модерністськими пошуками та кризою класичних форм, неокласика стала спробою поєднати структурну ясність і технічну досконалість класичного танцю з експресією, філософською глибиною та індивідуалізмом новітньої епохи.

На відміну від авангардних експериментів, неокласичний балет не заперечував традицію, а переосмислював її, впроваджуючи нові засоби сценічного вираження, зокрема розширену пластику, асиметрію, психологізацію образу та свободу у трактуванні музичного матеріалу. Цей напрямок визначив подальший розвиток балетного театру ХХ століття, заклавши основи сучасної академічної хореографії та сприяв формуванню авторського стилю низки провідних хореографів.

У класичному балеті переважали канонічні позиції, симетрія, постановочна розкіш. Неокласичний балет постає як антипод цих характеристик, запроваджуючи абстрактні сюжетні конструкції або повну відмову від сюжету. Головна увага зосереджується

не на наративі, а на музичності, технічній витонченості та тілесній естетиці танцюриста. Перехід від формального академізму до творчої свободи зумовлений глибшими філософськими змінами доби. Філософське підґрунтя стилю окреслюється як поєднання традиції й новаторства, гармонія грації з динамікою, що відображає культурні й суспільні зрушення початку XX століття, зокрема вплив феноменології, прагматизму, а також філософських ідей Фрейда, Юнґа, Берґсона, Гайдеґґера.

Ці зміни яскраво проявляються у зміні підходу до руху як художнього засобу. Неокласика – це також і відмова від жорстких канонів позицій. Рухи стають більш природними, навіть експериментальними. З'являються паралельні позиції ніг, зігнуті або скорочені руки, свобідна корпусна лінія, танець босоніж у трико. Акцент переміщується на виразність руху, тілесну свободу та динаміку. Мінімалістичність сценічного простору – ще одна суттєва ознака стилю. У неокласичному балеті сценографія зведена до мінімуму: відсутні розкішні декорації, переважають світло і простір, які акцентують увагу глядача на тілі танцюриста та самій дії.

Попри використання суворої академічної техніки, неокласика відкриває простір для імпровізації та емоційної інтерпретації. Хореограф задає структуру, але виконавець наділений правом вносити індивідуальні акценти, перетворюючи кожен виступ на унікальне втілення задуму. Це явище в сучасній теорії називають «структурованою свободою». Як наслідок, один і той самий хореографічний матеріал може бути виконаний по-різному різними танцівниками, і ця різноманітність не заперечується, а вітається. Балет стає простором діалогу між формою та тілесною індивідуальністю виконавця (Шариков, 2018, с. 62-63).

Неокласичний балет свідомо відходить від декоративності класичного та романтичного балету. У костюмографії переважає мінімалізм, що дозволяє зосередити увагу глядача на русі, а не на вбранні. Балетні пачки, тюлеві костюми та громіздкі аксесуари практично повністю зникають зі сцени, поступаючись місцем обтислому трико, тілесним кольорам та простим силуетам. Танцівники у неокласичних постановках можуть працювати як у пуантах, так і босоніж. Утім, акцент зсувається: менше уваги приді-

ляється балансуванню на пуантах, більше – потоку руху, швидкості перемикання позицій, тілесному контролю. У порівнянні з класикою та романтизмом, темп руху у неокласичних постановках значно вищий, а тілесна виразність – більш динамічна й атлетична (MasterClass, 2021).

У класичному балеті від танцівника очікували легкості, симетрії та правильності форм. Натомість неокласичний стиль надає перевагу енергії, емоційності та індивідуальності. Замість однакових рухів – кожен виконавець має власну, унікальну танцювальну мову та стиль, що допомагає краще розкрити його внутрішній світ. Як зазначає Погребняк (2013, с. 481-490), концепція «Balanchine body» – довгі ноги, гнучкість, відкритість форм – не є вимогою стандарту, а виявом нового тілесного потенціалу танцюриста у відкритому просторі сцени.

Крім того, неокласичний балет значною мірою вплинув на розвитку театрального мистецтва в цілому. Завдяки інтеграції різних мистецьких форм – музики, живопису, театру – він став основою для нових хореографічних та театральних експериментів, у яких танець виконує не лише естетичну, а й концептуальну функцію. на розвиток цього напрямку. Серед них можна виділити таких майстрів, як: Джордж Баланчін (George Balanchine), Фредерік Ашер (Frederick Ashton), Джон Ноймайєр (John Neumeier), Вільям Форсайт (William Forsythe).

Центральна фігура неокласичного балету – Джордж Баланчин (1904-1983). Він радикально змінив хореографічну мову: відкинув драматизм, сюжет, пишні костюми. Натомість створив лінії тіла, позбавлені декоративності, де рух – головне. Баланчин пропонував мінімалістичні, «leotard» постановки, де тіло танцівника – мистецький об’єкт саме по собі (Литвин, 2019, с. 51-57).

Його постановки, як-от «Apollo» (1928) (https://pressbooks.pub/storytelling/chapter/neoclassical-ballet), вважаються першими неокласичними балетами – хореографія сфокусована на рухах, пропорціях тіла, музичній формі, а не на драмі. У традиційній академічній манері він вводить нові порядки: швидкість, асиметрія, складні ритмічні структури, синкопи, абстрактність – усе це підкреслює свободу тілесного виразу (Гацелюк, 2019, с. 290-296).

Він впроваджував нові техніки і стилі, які дозволили розширити можливості вираження в класичному танці. Його робота над хореографічними композиціями вплинула на розвиток танцювального мистецтва, вносячи елементи експерименту та модерну. Окрім того, він активно популяризував класичний танець серед молоді, започаткувавши численні майстер-класи та семінари. Завдяки його зусиллям, багато молодих танцівників змогли знайти своє покликання в цій мистецькій сфері. Його стиль поєднував традиційні техніки з сучасними напрямками, що робило виступи не лише естетично привабливими, але й емоційно насиченими. Виступи його трупи користувалися великим успіхом на сценах багатьох країн, і він отримав кілька престижних нагород за свій внесок у мистецтво хореографії. Крім того, він не забував про важливість фізичної підготовки танцівників, акцентуючи увагу на розвитку гнучкості, витривалості та технічної майстерності. Це дозволило його учням досягати високих результатів не лише в класичному, але й в інших стилях танцю.

Неокласика проклала шлях до формування сучасного академічного танцю, в якому технічна досконаліть поєднується з творчою свободою. Цей напрям став платформою для подальших експериментів у хореографії: постнеокласики, хореодрами, танцювального театру.

Таким чином, неокласичний балет став важливим етапом в історії танцю, який продемонстрував здатність мистецтва адаптуватися до змінюваного культурного контексту, зберігаючи при цьому повагу до класичних традицій. Цей напрямок зберіг повагу до класики, але відкрив двері до свободи, експериментів і самовираження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гацелюк, В. (2019). Роль творчого доробку Дж. Баланчина у сучасній практиці неокласичного балету: хронологічний аспект. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського, історичні науки,* 32(71), 290–296.
2. Литвин, С. Х. (2023). Неокласичний балет: історичне та філософське підґрунтя. *Мистецтвознавчі записки,* (43), 51–57.

3. Погребняк, М. (2013). Неокласичний танець: ґенеза та формування його естетико-стильових особливостей у театрі Джорджа Баланчина. *Вісник Львівського університету*, (12), 481–490.
4. Шариков, Д. І. (2018). *Неокласицизм у хореографічній культурі: генеза і концепція балетного театру* (с. 62–63).
5. MasterClass. (2021). *Neoclassical Ballet Guide: 5 Elements of Neoclassical Ballet.*
6. https://pressbooks.pub/storytelling/chapter/neoclassical-ballet. (1928).
7. URL https://pressbooks.pub/storytelling/chapter/neoclassical-ballet

УДК 391(=161.2)

Дмитро Костенко,
здобувач вищої освіти другого (магістерського) рівня
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна)

УКРАЇНСЬКА НАРОДНЕ ВБРАННЯ ЯК УНІКАЛЬНИЙ ЕЛЕМЕНТ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ

Національний одяг будь-якого народу є важливим маркером культурної ідентичності, в якому відображаються історичний досвід, система цінностей, естетичні ідеали та духовні уявлення етносу. Українське народне вбрання у цьому контексті виступає як складний і багатогранний феномен, що поєднує риси слов'янської духовності, східну традицію яскравого колористичного вирішення та західноєвропейську витонченість (Курінна, 2005; Стельмащук, 2011).

Формування українського народного строю відбувалося протягом багатьох століть і зумовлювалося як соціально-економічними, так і геокультурними чинниками. У результаті він набув виразних регіональних особливостей, які вирізняють український костюм серед інших слов'янських традицій (Стельмащук, 2015). При цьому вбрання українців ніколи не обмежувалося утилітарними функціями: воно має глибинний символічний зміст, адже кожен елемент – сорочка-вишиванка, пояс, керсетка, головні убори та орнаментика – відображає духовність і світоглядні орієнтири українського народу (Богатирьова, 2014).

З огляду на сучасні культурологічні студії, український народний костюм розглядається не лише як елемент матеріальної культури, але й як унікальне мистецьке явище, що забезпечує тяглість традиції та є складовою нематеріальної культурної спадщини (Курінна, 2005; Богатирьова, 2014).

Українське традиційне вбрання представляє собою не просто елемент одягу, а є складною культурною системою, яка виконує символічні, соціальні та естетичні функції, що робить його унікальним елементом української культурної нематеріальної спадщини. Розглядаючи українське народне вбрання з позиції його символічності, то необхідно зазначити, що він виступає носієм уявлень про світ, моральні цінності, міфологію та обрядовість українського народу. При цьому в різних регіонах України українське народне вбрання має свої особливості. За допомогою кольорів, орнаментів, крою та деталей у костюмі втілюються уявлення про захист, родючість, кохання, мудрість, зв'язок із природою й предками. З точки зору функціональності українське народне вбрання структурувало життя людини, позначаючи її вік, соціальний статус, сімейний стан та регіональну приналежність.

Необхідно зазначити, що українське народне вбрання пройшло тривалий історичний шлях свого становлення від праслов'янських форм до етнографічно розмаїтих костюмів XIX-X ст., які були адаптовані під особливості конкретного регіону (Литовченко, Дем'ян, 2023, с. 79).

Історичний розвиток українського народного вбрання був обумовлений великою кількістю факторів, серед яких необхідно виділити природно-кліматичні умови, розвиток ремесел, економічні і суспільні зміни, вплив релігії та зовнішніх культурних контактів. Під тиском політичних обставин також відбувалися зміни в матеріалах, крої, стилях, особливо в період імперського або радянського режимів, коли автентичність українського костюму досить часто витіснялась уніфікацією. У той же час, незважаючи на всі ці трансформації, український костюм зберіг основні архетипічні риси, до яких слід віднести: символізм, декоративність та обрядовість, що дозволяє виділити його як особливий елемент української культурної спадщини. Український народ пристосовував одяг до нових умов, але при цьому не втрачав духовного змісту, який був у ньому закладений. Історичний розвиток українського традиційного вбрання представляє собою приклад культурної стійкості, вміння поєднувати функціональність, художністю адаптацію до змін без втрати ідентичності.

Значення українського народного вбрання, як елементу культурної спадщини, обумовлено також тим фактом, що техніки виготовлення українського вбрання охоплюють надзвичайно широкий спектр традиційних ремесел: від ручного ткацтва та вибійки до різних видів вишивки та пошиття. Всі ці техніки відзначаються високою майстерністю та функціональним підходом до матеріалів. Особливістю українського народного вбрання є наявність орнаментів, які несуть в собі сакральне і практичне значення, тобто служать як оберіг, як засіб ідентифікації а також як носій естетичних норм українського народу (Панченко, 2023).

Орнаменти, що представлені на українському народному вбранні, досить часто організовуються у символічні композиції з геометричних, рослинних або тваринних мотивів, кожен з яких має власну семантику. Кольорова гама українського народного вбрання також не визначалася випадково, зокрема червоний колір означав життя та любов, чорний – родючість і глибину, білий – чистоту, зелений – відродження, а синій – зв'язок з небом. Форма українського народного вбрання, починаючи від крою сорочки до фасону головного убору, представляє собою народне уявлення про цілісність, захист та порядок. Усе зазначене свідчить про те, що український народне вбрання представляє собою цілісний символічний універсум, в якому кожна деталь має глибокий зміст, а сам процес створення вбрання є актом культурного творення, що дозволяє говорити про нього як про унікальний елемент культурної української спадщини.

Особливістю українського народного традиційного вбрання є наявність суттєвих регіональних відмінностей, які проявляються не тільки у візуальній різниці в кольорах або орнаментах, а також відображають спосіб життя, вірувань, традицій та природних умов окремих етнографічних регіонів України. Від Полісся до Карпат, від Слобожанщини до Поділля – в кожному регіоні створено свій неповторний образ традиційного костюму, який виконував роль маркера регіональної ідентичності. Наприклад, гуцульський костюм вирізняється барвистістю, багатством оздоблення й складністю вишивки, а костюм південних районів – лаконічністю форм і світлими тонами. Такі відмінності обумовлені не тільки географічним фактором, а також особливостями

історичного розвитку, впливом інших культур, доступом до матеріалів та локальними стилістичними вподобаннями. Дослідження регіональних варіацій українсього народного вбрання дозволяє побачити всю палітру культурного багатства України та зрозуміти, як у межах єдиного етносу зберігалася й розвивалася різноманітність, що підкреслює унікальність українського вбрання як елементу культурної спадщини. Кожен регіональний традиційний костюм виступає не тільки естетичним витвором, а також є глибоким культурним кодом, які потребує збереження та детального дослідження.

Необхідно зазначити, що у сучасному суспільстві український традиційний костюм досить активно повертається у публічний простір, зокрема, у формі етностилів, елементів масової моди, музейної експозиції, освітніх проєктів та культурних ініціатив. Все частіше український народний одяг або його елементи носять на свята, вшановують у мистецтві, вивчають у школах і наукових установах. Зазначені форми популяризації роблять український традиційний костюм актуальним, особливо серед молоді, яка через нього віднаходить своє коріння і проявляє патріотизм. Зазначений процес сприяє переосмисленню традиції – не як чогось архаїчного, а як живого джерела натхнення. На сучасному етапі розвитку суспільства український народний костюм перетворюється на засіб міжкультурного діалогу, інструмент творчості та національної репрезентації. Використання традиційного українського одягу на сучасному етапі дозволяє зберігати регіональні особливості, продовжуючи лінію безперервного розвитку української культурної ідентичності (Титаренко, 2024, с. 154-155).

Отже, українське народне вбрання слід розглядати не лише як історичний артефакт чи естетичне явище, але й як символ національної ідентичності та тяглості традиції. В умовах повномасштабної війни проти України усвідомлення значення власної культурної спадщини набуває особливої ваги, адже знання і розуміння традиційного одягу підтверджує, що українці – сформована нація з глибоким історичним корінням, власними цінностями та унікальною культурною спадщиною.

ЛІТЕРАТУРА

1. Босик, З. (2015). Нематеріальна культурна спадщина України в контексті суспільного розвитку та культурної політики держави. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (2), 35–39.
2. Литовченко, В., & Дем'ян, В. (2023). *Нематеріальна культурна спадщина як найголовніший інструмент збереження української нації: монографія.* Артіль. 180 с.
3. Панченко, О. (2023). Костюм як історичне явище та джерело творчості. *Мукачівський державний університет*. URL https://msu.edu.ua/novini/kostyum-yak-istorichne-yavishhe-ta-dzherelo-tvorchosti
4. Титаренко, В. (2024). Український народний костюм як важливе історичне явище. *Українська професійна освіта*, (16), 153–158.

УДК 792(477)(092)

Іван Головатюк,
аспірант кафедри соціальної роботи та соціальної педагогіки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (Тернопіль, Україна)

ВОЛОДИМИР МИХАЙЛОВИЧ ЛІСОВИЙ – ЛЮДИНА-ТЕАТР: БУВ ТЕАТРОМ, ЖИВ ТЕАТРОМ, ДИХАВ ТЕАТРОМ (СВІТЛІЙ ПАМ'ЯТІ РЕЖИСЕРА)

8 вересня 2025 року перестало битися серце Володимира Михайловича Лісового – народного артиста України, режисера, драматурга, театрознавця, педагога, до 2019 року – головного режисера Тернопільського академічного обласного театру актора і ляльки.

Кожна епоха має свої особливості, але у всі часи залишаються вічними орієнтири – людяність, гуманність, відповідальність, співчуття, милосердя та справедливість. Саме ці риси були в основі життя Володимира Михайловича. Він був вимогливим до себе і щирим до інших, відкритим у спілкуванні, мудрим у порадах, справедливим у судженнях. Коли на цьому ґрунті проростає професіоналізм, талант і креативність, справа, якій людина присвячує життя, набуває особливої сили й суспільної ваги. Саме так сталося з Володимиром Лісовим – його діяльність у театрі була не лише мистецтвом, а й важливою соціальною та виховною місією.

Постать Володимира Михайловича увійшла до Тернопільського енциклопедичного словника (Дем'янова, 2008, с. 378), що засвідчує його вагоме місце в культурному житті краю, а його життя і творчість стали взірцем того, як любов до мистецтва може перетворитися на сенс існування. Він не просто працював у театрі – він був театром. У його особистості гармонійно поєднувалися професіоналізм і талант, вимогливість і доброта, педагогічна мудрість і невтомне прагнення творити.

Володимир Михайлович Лісовий народився 15 березня 1947 року в с. Гарячі Ключі (Курильські острови) Сахалінської області. Здобув освіту філолога у Липецьку і театрального критика у Москві. Професійну театральну діяльність розпочав актором і режисером у Липецькому театрі ляльок (1970–1982). З 1982 до 1995 року працював головним режисером Вінницького академічного обласного театру ляльок. У 1995 році доля пов'язала Володимира Лісового з Тернопільським академічним обласним театром ляльок, де він служив головним режисером до 2019 року, розвиваючи українську театральну традицію і виховуючи нові покоління акторів і режисерів.

Дорога Володимира Лісового до мистецтва була непростою. Йому не вдалося вступити до театрального інституту на акторський факультет через великий конкурс, але ця невдача не зламала його прагнення до сцени. Він розпочав роботу у театрі ляльок простим монтувальником сцени, потім став актором, згодом – режисером.

Такий шлях дав йому унікальний досвід. Він знав театр зсередини: технічні деталі, специфіку акторської гри й режисерського задуму. Саме тому, ставши головним режисером, він розумів, що успіх можливий лише тоді, коли всі цехи і підрозділи працюють як єдиний механізм. Він умів цінувати працю кожного: від бутафора до провідного актора. Його життєва історія – це приклад для молодих: справжній успіх приходить не від випадковості, а від праці, наполегливості й вірності своїй мрії (Базиляк, 1998; Вільхова, 1999).

«Театр має бути таким, яким суспільство має стати завтра» (Курбас, 2001), – ці слова Леся Курбаса Володимир Михайлович часто згадував у своїй діяльності. Він розумів: сцена – це не лише мистецтво, а й педагогіка душі. Особливу увагу він приділяв дитячому глядачеві. Його вистави формували світогляд юних, дарували їм віру у добро, дружбу, справедливість. Він наголошував: дитяча свідомість, як чистий аркуш, і від дорослих залежить, що на ньому буде написано. Проте він не забував і про дорослих глядачів. Адже ляльковий театр – це не лише дитяча казка, це глибока метафора життя, у якій дорослі теж знаходять натхнення, віру, внутрішню гармонію. Вистави Лісового були

одночасно простими і філософськими, доступними дітям і глибокими для дорослих.

На посаді головного режисера Тернопільського театру актора і ляльки він проявив себе не лише як митець, а й як керівник. Йому вдалося створити в колективі атмосферу довіри, поваги і творчого піднесення.

За часів роботи Володимира Лісового в Тернопільському театрі актора і ляльки театр поповнився новими артистами, збагатився яскравими виставами, став учасником і переможцем престижних фестивалів. Актори здобували персональні нагороди, а театр отримав високе звання академічного. Цей успіх був закономірним: Лісовий розумів, що театр – мистецтво колективне. Він ніколи не робив з театру «піар однієї особи», натомість створював здоровий психологічний клімат, у якому розкривалися нові таланти. Його режисерська діяльність неодноразово ставала темою публікацій у тернопільській пресі, що підкреслює масштабність творчих пошуків митця (Касіян, 1997). Під керівництвом Володимира Лісового на сцені театру постали такі його роботи: «Кіт у чоботях», «Чарівна лампа Аладіна», «Бременські музиканти», «Шукай вітру в полі», «Чарівний перстень», «Малята-кармалята», «Козацькі вітрила», «Тарасова казка», «Дуже проста історія» та багато інших.

Як драматург Володимир Михайлович Лісовий тонко відчував суспільні виклики. Його п’єси залишаються актуальними і сьогодні, адже вони торкаються вічних тем: добра і зла, дружби і зради, любові й втрат, а тому їх ставлять не лише в Україні, а й у театрах Естонії, Ізраїлю, Литви, Латвії. Як режисер він створював вистави, що десятиліттями залишаються актуальними, привертають увагу глядачів, критиків і театрознавців. Окрім того, Володимир Михайлович протягом кількох років провадив педагогічну діяльність на кафедрі театрального мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Як педагог він виховував не лише акторів, а й особистостей, учив своїх студентів і вихованців бути не тільки професіоналами сцени, а й чесними, відповідальними людьми. Його уроки залишилися у серцях учнів: він умів бути вимогли-

вим, але завжди підтримував, умів надихати на працю й творчість, відкривати в людині найкраще.

Можна сказати без перебільшення: Володимир Лісовий був театром, жив театром, дихав театром. Його життєва філософія ґрунтувалася на вірі у силу мистецтва змінювати людину і суспільство.

Його постать важлива не лише для театральної історії Тернополя чи України, а й для майбутніх поколінь митців. Він довів, що театр – це не просто професія, а покликання, яке вимагає цілковитої відданості.

Володимир Михайлович Лісовий залишив по собі не тільки десятки постановок, визнаних критиками і глядачами, а й цілу театральну школу. Його учні, колеги, друзі й глядачі пам'ятатимуть його як Людину-театр. Мудре ставлення цієї людини до всієї справи свого життя – ляльковго театрального мистецтва – допомогло не одному поколінню сформуватися як особистостям, правильно виховати своїх дітей, збагатити культуру в нашій державі та за її межами багатьма театральними постановками, які по праву можна назвати бестселерами. Вистави Володимира Лісового як театрального режисера поставлені декілька десятиліть тому, звучать актуально й нині і привертають до себе увагу не лише глядачів, але й театральних критиків, театрознавців, журналістів та громадських організацій.

Світла пам'ять про нього житиме в серцях тих, хто мав щастя з ним працювати, вчитися у нього, або бодай один раз побувати на виставі, створеній його руками. Його театр продовжує жити. А з ним живе і його дух: світлий, мудрий і вічно молодий.

ЛІТЕРАТУРА

1. Базиляк, Д. (1998, 26 вересня). *Кому в рік Тигра допомагає Дракон.* Свобода.
2. Вільхова, С. (1999, 6 серпня). *Акорди свята у мінорі буднів: Тернопільський обл. театр актора і ляльки наближається до свого 20-річного ювілею*. Свобода.
3. Дем'янова, І. (2008). *Лісовий Володимир Михайлович*. Г. Яворський та ін. (Ред.), Тернопільський енциклопедичний словник (Т. 2, с. 378). Видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч».

4. Касіян, В. (1997, 15 березня). *«Наш театр – світло в кінці тунелю»: Розмова з гол. реж. театру ляльок В. Лісовим. Вільне життя.*
5. Курбас, Л. (2001). *Філософія театру* (М. Лабінський, Упоряд.). Видавництво Соломії Павличко «Основи».

УДК 39(=161.2):793.3

Ксенія Кощавець,
здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна)

ФОЛЬКЛОРНО-ОБРЯДОВИЙ ТАНЕЦЬ У КАТЕГОРІАЛЬНО-ПОНЯТТЄВОМУ ПОЛІ ДОСЛІДЖЕННЯ

Народне мистецтво є унікальним відображенням духовного світу нації, адже воно акумулює багатство рідної мови з її діалектами, систему традицій та вірувань. В умовах сучасності особливого значення набуває відновлення й збереження історичних та культурних цінностей, серед яких важливе місце займають обряди та святкові звичаї. Традиції й обрядовість Слобожанського краю становлять цінний пласт культурної спадщини, що знаходить своє втілення і в танцювальному мистецтві. Саме весняні народні свята, з їх символікою, ритуальними діями та музично-хореографічним наповненням, становлять підґрунтя для глибшого осмислення ролі фольклорно-обрядового танцю в культурному просторі України. Метою цієї публікації є висвітлення традицій і звичаїв Слобожанщини, розкриття особливостей весняних свят та їх художньої репрезентації в танцювальному мистецтві, а також акцентування уваги на необхідності виховання любові й поваги до культурних надбань українського народу.

Аналізуючи предмет дослідження, можна виокремити такі ключові категорії: Слобожанщина – історико-географічний та культурний регіон, що сформувався у XVII столітті внаслідок масового переселення українських козаків і селян на землі між середньою течією Сіверського Дінця, верхів'ями Ворскли, Осколу, Айдару та інших річок, що зумовило своєрідність культурних традицій, обрядовості та мистецьких практик; фольклор – традиційна народна творчість, яка передається усно та втілює колективний досвід, світогляд і художнє мислення спільноти, висту-

паючи джерелом збереження національної пам'яті та культурної ідентичності; обряд – система ритуальних дій, спрямованих на впорядкування взаємин людини з природою, суспільством і сакральною сферою, що забезпечує єдність поколінь і передачу духовних цінностей; фольклорно-обрядовий танець – синкретичне явище, у якому поєднуються ритуально-магічні практики та художньо-естетичні форми народного танцю, що є невід'ємним елементом святково-обрядового комплексу та виявляє культурно-мистецьку специфіку регіону.

В українській культурі весняні календарно-обрядові свята посідають особливе місце, оскільки уособлюють пробудження природи та відродження життя, відображаючи тісний зв'язок людини з навколишнім середовищем. Їх функціональне призначення виходить за межі суто ритуальної практики: вони були покликані забезпечити врожай і достаток, закріплювали аграрний цикл, сприяли консолідації громади. Характерною рисою весняної обрядовості є поєднання архаїчних землеробських уявлень і магічних дій із християнською святковою традицією, що свідчить про синкретичну природу української культури. У структурі цих свят значне місце займають пісні, ігри, танці та хороводи, які виступають не лише засобами естетичної виразності, а й носіями символіки, пов'язаної з ідеями плодючості, кохання, здоров'я та життєвого циклу людини.

Великдень на Слобожанщині набував особливого значення, оскільки поєднував християнську сакральність із давніми дохристиянськими обрядами. Це свято виконувало роль своєрідного духовно-культурного синтезу, де нова релігійна символіка нашаровувалася на архаїчні ритуали, зберігаючи їхню образність і життєствердний зміст. Аналіз локальних традицій свідчить, що Великдень у регіоні не обмежувався суто церковними практиками, а ставав інтегрованим соціокультурним явищем: він відображав гармонію людини з природою, актуалізував колективну пам'ять і водночас формував нову духовну ідентичність. У цьому контексті танцювальні елементи виступали важливою складовою обрядовості, адже саме через них втілювалося уявлення про оновлення, рух життя та єдність громади.

У час Великодня на Слобожанщині молодь збиралася поблизу храмів чи на зелених горбах, де виконувала гаївки. Ці пісні й танці були не лише розвагою, а й обрядом, покликаним закликати весну та дати новий подих життю. Хоровод у формі кола символізував вічний рух сонця та циклічність буття. Великодні ігри та танці на Слобожанщині – це не просто розваги, а живий код культури. У кожному русі, пісні чи грі відчувається прагнення людини до гармонії з природою та вищими силами. Хороводи символізували сонячне коло, писанки – світове яйце, а жартівливі пісні – енергію. Таким чином, Великдень на Слобожанщині поставав як свято єдності релігійного й народного, сакрального й земного, серйозного й веселого, що робило його одним із найважливіших моментів у річному календарному циклі.

Свято Трійці, або Зелена неділя, у слобожанській традиції виступало як комплекс ритуальних практик, що символізували родючість, весняне відновлення і пам'ять про предків, де вірування про повернення душ помітно переплітalися з обрядовою символікою зеленої рослинності як захисного та фертильного знака. Прикрашання хат, подвір'їв і церков свіжою зеленню мало не лише естетичну функцію, а й виконував роль ритуального маркера, спрямованого на нейтралізацію нечистої сили і забезпечення добробуту громади. Ігри, танці й хороводи виступали одночасно як засіб колективної комунікації й як технологія перформативного відтворення міфологічних уявлень про життєву енергію і циклічність природи; рух по колу у хороводі інтерпретується як моделлю сонячного циклу та підтвердженням соціальної цілісності. Утворення «живого ланцюга» дівчат має функцію ритуального бар'єра проти зла, а змагальні елементи парубочих танців – маркери тілесної витривалості й соціальної ролі в охороні та відтворенні громади. Отже, Зелена неділя на Слобожанщині є прикладом синтезу сакрального й соціального, де символіка зелені, форми кола, парні й молодіжні практики працюють як засоби закликання врожаю, збереження від загроз і консолідації спільнотної ідентичності.

Розглядаючи культуру Слобожанського краю, неможливо оминути постать Ірини Миколаївни Кощавець, яка протягом тридцяти років послідовно займається збереженням і популяри-

зацією українського хореографічного мистецтва на Харківщині. Її діяльність поєднує глибоке знання регіональних традицій із практикою сценічної інтерпретації народної спадщини. Важливим напрямом творчості дослідниці є створення циклу календарно-обрядових композицій, у яких автентичний матеріал трансформується в художні форми, зберігаючи символіку, образність та енергетичну насиченість народної культури. Постановки І. Кощавець, зокрема у складі ансамблів «Сонцеворот» та «Джерельце», виконують не лише мистецьку, а й культурно-освітню функцію, адже сприяють формуванню цілісного уявлення про традиційний уклад життя українців, знайомлять молоде покоління з обрядовими практиками Слобожанщини та актуалізують питання збереження нематеріальної культурної спадщини у сучасному соціокультурному просторі.

Пішла у вирій хурделиця, прокидаються з-під снігу перші жучки. Хлопці-комашки виходять на сцену та співають: «Труби, Грицю, в рукавицю, тру-тру-тру!» і цим співом вони сповіщають, що прокинулись від зимової сплячки. Хлопці утворюють замкнуте коло і танцюють. З усіх сторін виходять дівчата-квіти, які просунулись крізь сніг, і співають до хлопців: «Зробим коло, погуляймо, та весело заспіваймо! Гу!», хлопці їм відповідають тією ж піснею. Потім вони разом співають цю пісню, запрошуючи один одного до танцю і вже парами починають рухатись по колу. Далі всі зупиняються, підіймають руки в третю позицію і голосно гукають: «Колесом, колесом, над червоним поясом», це дійство означає повернення журавлів із вирію. На сцену клином випливають дівчата-журавлі і танцюють разом з жучками і квіточками. Потім з'являється дівчина-сонечко, рухається вздовж всіх. У фіналі танцю всі утворюють коло навколо сонечка і рухаються по ньому, а сонечко кружляє всередині. Колом вони показують міцність, дружбу, оновлення життя.

У контексті сучасності, яка характеризується динамічними соціокультурними трансформаціями та високою інтенсивністю глобалізаційних процесів, збереження духовних, національних і естетичних цінностей набуває особливої значущості. Технологічний прогрес, активні культурні обміни та зміни у світогляді суспільства створюють умови потенційного витіснення тради-

ційних форм народної культури. Ця проблема набуває особливої актуальності в умовах війни на сході України, де тривають спроби знищення української ідентичності та культури, що можна розглядати як форму геноциду українського народу з боку агресора. Відтак актуалізується необхідність усвідомлення того, що наше покоління є носієм унікального культурного спадку – обрядових практик, народних пісень, танцювальних форм та фольклорних уявлень, які протягом століть формували духовний код української нації і продовжують виконувати функцію консолідації ідентичності та культурної пам'яті. Збереження цих надбань сьогодні набуває не лише культурного, а й державотворчого та оборонного значення, стаючи важливим чинником підтримки національної єдності та опору асиміляційним загрозам.

Узагальнюючи викладене, можна дійти висновку, що народні традиції є не лише віддзеркаленням минулого, а й чинником формування майбутнього, адже саме в них зосереджені основи національної ідентичності, світоглядні орієнтири та естетичні ідеали. Збереження й передача цих надбань наступним поколінням становить ключове завдання сучасної людини, оскільки втрата традицій призвела б до розриву живого зв'язку між предками та нащадками. Натомість їхнє плекання й відтворення забезпечує тяглість культурного розвитку, підтримує єдність поколінь і зміцнює основу народної самобутності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мостова, І. С. (2021). *Художньо-мистецькі аспекти ідентифікації народних танців Слобожанщини в контексті соціокультурного розвитку регіону* [Дисертація]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
2. Пісклова, І. С. (2011). Хоровод як дієвий елемент культури Слобожанщини. *Вісник Харківського національного університету*, (53), 112–120.
3. Семенова, Н. (2022). Генеза народного танцю Слобожанщини: від фольклору до академізму. *Актуальні проблеми гуманітарних наук,* (53)(1), 45–59.

УДК 793.31(=161.2)(477)

Лілія Вельган,
асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (Тернопіль, Україна)

ТРАДИЦІЙНА ОСНОВА ТА СУЧАСНІ ПІДХОДИ У ПОСТАНОВЦІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ТАНЦЮ

Український народний танець є важливим компонентом національної культурної спадщини, в якому закодовані світогляд, ментальність і художні ідеали народу. Водночас, на нашу думку, він не є інертним явищем. Адже, упродовж ХХ–ХХІ ст. спостерігається активне осмислення традиційної основи та її трансформація відповідно до нових естетичних, сценічних і педагогічних вимог. Постановка українського народного танцю сьогодні потребує органічного поєднання автентичних джерел із сучасними хореографічними засобами, що дозволяє зберігати ідентичність та забезпечувати актуальність для сучасного глядача.

Мета дослідження – визначити особливості традиційної основи та сучасних підходів у постановці українського народного танцю, розкрити шляхи інтеграції автентичного матеріалу в сучасний мистецький контекст.

Завдання дослідження:

- окреслити традиційну основу українського народного танцю як джерело сценічної хореографії;
- проаналізувати методичні принципи та постановочні підходи провідних майстрів ХХ–ХХІ ст.;
- визначити тенденції сучасних інтерпретацій українського народного танцю;
- запропонувати перспективи розвитку постановки українського танцю в умовах сучасного культурного процесу.

Український народний танець у своєму автентичному вимірі сформувався в середовищі традиційної культури та пов'язаний із обрядами, святами, побутовими іграми, соціальними практиками. Основу становлять:

- ритмічні й пластичні формули, що відповідають національним музичним ладам;
- характерні рухи (присядки, підскоки, вихиляси, кружляння, парні комбінації);
- локальні відмінності (гуцульські, бойківські, подільські, слобожанські, полтавські танці);
- виразна взаємодія танцю та пісні.

У сценічному мистецтві ці елементи стали базою для творчих інтерпретацій, починаючи від діяльності Василя Верховинця, Павла Вірського, Григорія Верьовки, Михайла Болотова та ін.

У ХХ ст. у народній хореографії закріпилися кілька принципових підходів:

- етнографічно-документальний (відтворення автентичного матеріалу з мінімальною стилізацією);
- стилізований (творче осмислення національних рухів у нових сценічних композиціях);
- синтетичний (поєднання народного танцю з елементами класичного та сучасного танцю, театралізація постановки).

Традиційна основа українського народного танцю формується в етнокультурному середовищі й включає характерні рухи, ритмічні структури, локальні варіанти та виразні форми взаємодії танцю та музики. Вона забезпечує національну ідентичність та культурну неповторність танцю, виступаючи базою для сценічних інтерпретацій.

Сучасна постановка народного танцю передбачає трансформацію традиційного матеріалу відповідно до нових естетичних, сценічних і педагогічних вимог. Така трансформація реалізується у кількох напрямках:

- стилізація та художнє осмислення традиційних рухів. Приклад: постановки Павла Вірського, зокрема «Гопак» та «Поліська кадриль», де автентичні кроки та присядки були адаптовані для великої сцени, утворюючи яскраву, ансамблеву композицію, що підкреслює драматургію і ритмічну експресію;

- технічне ускладнення рухів та розвиток виконавської майстерності. Приклад: сучасні постановки ансамблю «Веснянка» включають комбінації стрибків і обертів, що базуються на традиційних гуцульських та подільських елементах, але виконуються на високому технічному рівні, що відповідає сценічним вимогам сучасності;
- композиційне переосмислення та ансамблеві форми. Приклад: вистави Національного ансамблю народного танцю України ім. П. Вірського демонструють масштабні постановки, де поєднано кілька регіональних танців у цілісну сценічну структуру, з різноманітними темпами, контрастами та канонами;
- інтеграція з іншими хореографічними системами. Приклад: сучасні постановки молодих хореографів, як-от «Мозаїка традицій» у Київському хореографічному колективі, поєднують народні рухи з елементами класичного та контемпорарі танцю, підсилюючи пластичну виразність та сценічну динаміку;
- педагогічне осмислення традиції. Приклад: освітньо-професійні програми «Хореографія» ТНПУ ім. В. Гнатюка та інших закладів вищої освіти детально вивчають стилістичні особливості як традиційних місцевих танців, так і інших регіонів України, розробляючи методику постановки, навчання та практик для студентів-хореографів, що забезпечує збереження традиції та її адаптацію до сучасного мистецького процесу.

Школа Павла Вірського започаткувала масштабний сценічний стиль, у якому збережено народну основу, але розширено за рахунок композиційних рішень, багатопланової драматургії та віртуозної техніки.

На сучасному етапі спостерігаємо кілька ключових тенденцій:

- інтеграція сучасної хореографії. Використання елементів модерн-дансу, джаз-дансу, контемпорарі для посилення виразності народної основи;
- сценічна драматургія. Постановки часто набувають форми хореографічних мініатюр або цілих вистав із сюжетною структурою;
- осмислення регіональної автентики. Зростає інтерес до локальних традицій (гуцульські, лемківські, подільські танці) з метою їх збереження та сучасної презентації;

- мультидисциплінарність. Поєднання танцю з відеоартом, перформансом, інсталяцією;
- педагогічний аспект. У мистецькій освіті набуває значення формування компетентностей постановника, здатного працювати з автентичним матеріалом і сучасними технологіями одночасно.

Сучасний хореограф працює на межі збереження й новації. Використовуючи автентичні рухи, він застосовує засоби сценічної композиції: контраст, варіацію, повтор, канон, поліритмію. Творчий синтез дозволяє створювати постановки, які одночасно передають національний колорит і відповідають світовим художнім тенденціям.

Отже, традиційна основа українського народного танцю залишається невичерпним джерелом для сучасних постановочних пошуків.

Упродовж ХХ–ХХІ ст. виробилися різні підходи до постановки: від документально-етнографічного до синтетичного та експериментального.

Сучасні тенденції засвідчують прагнення поєднати національну автентику з глобальними художніми процесами, зберігаючи при цьому ідентичність.

Перспективи розвитку постановки українського народного танцю пов'язані з мультидисциплінарними формами, інтеграцією новітніх технологій, розширенням освітніх і дослідницьких практик.

ЛІТЕРАТУРА

1. Верховинець, В. М. (1990). *Теорія українського народного танцю*. Мистецтво. 190 с.
2. Вірський, П. (1983). *Танцювальні етюди: статті, виступи, інтерв'ю*. Музична Україна. 245 с.
3. Клековкін, О. (2020). *Український танець: традиція і сучасність*. Університет «Україна». 312 с.
4. Литвиненко, Н. А. (2012). *Українська народна хореографія: історія, теорія, методика*. Логос. 320 с.
5. Чепалов, О. І. (2017). *Сценічна інтерпретація українського народного танцю*. ХДАК. 276 с.

УДК 792.02(075.8)(047.32)

Людмила Щур,
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри музикознавства та
методики музичного мистецтва
Тернопільського національного педагогічного
університету імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна)

ПОЛЬОВІ ФОЛЬКЛОРНІ ЕКСПЕДИЦІЇ ЯК ФОРМА ПРАКТИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ

Польові фольклорні експедиції є невід'ємною складовою професійної підготовки майбутніх хореографів. Вони дозволяють студентам безпосередньо взаємодіяти із носіями народної культури, вивчати автентичну танцювальну лексику, ритміку, музичні особливості своєї місцевості, де народились і проживають та різних регіонів України.

У сучасному освітньому процесі така форма роботи не лише збагачує теоретичні знання, а й формує професійні якості та забезпечує програмні результати навчання.

Мета дослідження – визначити роль польових фольклорних експедицій у формуванні фахових компетентностей майбутніх хореографів.

Завдання:

- окреслити концептуальні основи польових фольклорних експедицій у хореографічній підготовці;
- проаналізувати методику організації польових досліджень для студентів-хореографів;
- визначити педагогічний та соціокультурний потенціал експедицій як форми практичного навчання;
- навести приклади ефективного використання матеріалу польових експедицій у сучасній сценічній практиці.

У нашому випадку, польова фольклорна експедиція – це детальне дослідження та систематичне відвідування регіонів Ук-

раїни з метою вивчення етнографічних регіональних особливостей та нотацій автентичних танцювальних форм, аналіз їх стилістичних особливостей та типових ознак. Вона включає:

- спостереження та запис танцювальних композицій;
- фотографування та відеозйомку виконання танців;
- аналіз музично-ритмічних структур і локальних варіантів рухів;
- взаємодію з носіями традицій (старшими виконавцями, місцевими ансамблями тощо).

Цей процес дозволяє студентам розвивати спостережливість, аналітичне мислення та навички документування культурних явищ.

Методика організації польових досліджень для студентів-хореографів передбачає комплексний підхід, який поєднує теоретичну підготовку, практичну діяльність та подальший аналіз зібраного матеріалу. На першому етапі важливо ознайомити студентів із культурно-історичним контекстом регіону, його специфікою традиційних танців, музики та народного одягу. Підготовка включає інструктаж із техніки безпеки, ознайомленням із розробленими методичними матеріалами (квестіонар, зразки паспортизації інформантів та танців, методикою запису танцю), інструктаж щодо методів спостереження, нотації та їх ведення, а також роботи з відео- і фотоматеріалом.

Другий етап – безпосередня експедиція. Тут студенти виконують функції дослідників: спостерігають за автентичними танцювальними практиками, записують рухи, фіксують музичний супровід та елементи народного одягу, танцювальної атрибутики. Взаємодія з носіями традицій сприяє розвитку соціальних навичок, вмінню налагоджувати контакт та отримувати довіру від місцевих виконавців.

На третьому етапі відбувається систематизація та аналіз матеріалу. Студенти класифікують записані рухи за типовими ознаками, стилістичними особливостями та специфікою, оцінюють музично-ритмічні структури та взаємозв’язок танцю з календарно-обрядовим циклом, тим самим визначають жанрову основу. Це дозволяє формувати навички наукового підходу до досліджень, критичного мислення та синтезу інформації.

На завершальному, практичному етапі, зібраний матеріал апробується шляхом реконструкції традиційного танцю. Студенти не лише відтворюють традиційні елементи, а й адаптують їх до сучасних сценічних умов, що розвиває творчу автономію та вміння інтегрувати традицію в сучасне хореографічне середовище.

Педагогічний потенціал польових фольклорних експедицій полягає в багатогранному формуванні професійних, творчих і соціокультурних компетентностей студентів-хореографів.

По-перше, вони сприяють розвитку вмінь відтворювати автентичні рухи, адаптувати їх до сучасних сценічних умов та аналізувати стилістичні особливості регіональних танців. Цей аспект формує базові професійні навички, необхідні для постановки якісних сценічних композицій на основі народної хореографії.

По-друге, польові експедиції стимулюють розвиток творчого мислення. Студенти навчаться не просто відтворювати традиційні форми, а створювати нові постановки, поєднуючи автентичний матеріал із сучасними художніми та хореографічними засобами. Такий підхід дозволяє їм експериментувати зі сценічною формою і вчитися синтезувати традицію та сучасність.

По-третє, польові дослідження сприяють соціокультурному зростанню. Безпосередній контакт з носіями традицій формує глибоке розуміння національної спадщини, виховує повагу до культури інших регіонів і підвищує культурну свідомість студентів. Водночас це сприяє формуванню професійної ідентичності майбутніх хореографів, які усвідомлюють свою роль у збереженні та популяризації народної спадщини.

Практичне використання матеріалу польових експедицій відображається у сучасних сценічних постановках. Наприклад, гуцульські та бойківські рухи застосовуються в ансамблевих композиціях, що поєднують традицію з сучасними сценічними формами. Подільські кадрилі інтегруються у постановки університетських колективів, а авторські мініатюри на основі записаних обрядових танців демонструють гармонійне поєднання автентичності та сценічної адаптації.

Для молодої генерації такі експедиції мають особливу значущість. Вони надають можливість безпосередньо контактувати з автентичною культурою, формуючи не лише професійні компе-

тентності, а й творчу автономію. Студенти набувають уміння аналізувати рухові матеріали, адаптувати їх для сцени та створювати власні композиції. Крім того, польові експедиції розширюють світогляд і міжкультурну компетентність, виховують гнучкість мислення і здатність до інтерпретації традицій у нових контекстах. Також вони мотивують студентів до подальшого професійного розвитку, стимулюючи пошук інновацій у хореографії та створення нових авторських постановок.

Отже, польові фольклорні експедиції є ефективною формою практичної підготовки майбутніх хореографів, забезпечуючи безпосередній контакт з автентичним матеріалом. Вони сприяють формуванню професійних, творчих та соціокультурних компетентностей студентів, розвивають критичне мислення та творчу автономію. Результати експедицій активно використовуються у сучасних сценічних постановках, забезпечуючи органічне поєднання традиційної хореографічної основи та сучасних педагогічних і естетичних підходів. Для молодої генерації експедиції є ключовим чинником розвитку професійної ідентичності, творчої ініціативи та соціокультурної відповідальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Верховинець, В. М. (1990). *Теорія українського народного танцю*. Мистецтво.
2. Завальнюк, А. Ф. (2008). *Фольклорна практика: польові фольклорні експедиції як форма практичної підготовки майбутніх хореографів*. Вінницький гуманітарно-педагогічний коледж.
3. Куценко, С. В. (2020). Дослідження хореографічного фольклору Центральної України в польових умовах. *Культура і мистецтво,* (166), 45–60.
4. Михальська, М. (2023). *Дослідження особливостей фольклорних традицій в хореографії окремих етнографічних зон та територій.* Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
5. Роговська, Є. В. (2018). *Фольклористична експедиційна практика: організаційні засади проведення практики,*

документування й архівування матеріалів: методичні рекомендації. ЖДУ імені Івана Франка.

6. Щур, Л. Б. (2021). *Народна хореографічна культура Західного Поділля: трансформація та збереження танцювальної традиції* (Канд. дис. з мистецтвознавства, спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури»). Тернопіль.

УДК 378:[792.8+78]

Ольга Барабаш,
старша викладачка кафедри хореографії
Харківського національного педагогічного університету
імені Г.С. Сковороди
Дмитро Шаршонь,
концертмейстер кафедри хореографії
Харківського національного педагогічного університету
імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна)

РОЛЬ МУЗИЧНОГО АНАЛІЗУ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ

Українська народна хореографія здавна нерозривно пов'язана з музикою. У традиційній культурі пісня, музика і танець існували як єдине ціле – вони супроводжували свята, обряди, щоденну працю, були частиною народного світогляду. Рух не існував без звуку, а звук – без руху. Тому розуміння музики є надзвичайно важливим для студентів-хореографів. На заняттях з хореографії аналіз музичного супроводу допомагає глибше відчути характер танцю, влучно підібрати рухи, точно працювати з ритмом і акцентами. Музика стає не фоном, а партнером танцівника. А навчання танцю, засноване на розумінні музичної структури, розвиває не тільки техніку, а й художній смак та музичний слух. Аналіз музики дає можливість студентам глибше зрозуміти ритмічну побудову твору, його акценти й динамічні зміни, а також розкрити настрій, образ і зміст.

Це дуже важливо під час вивчення народно-сценічного танцю. Наприклад, якщо музика має двочастинну побудову (куплет – приспів), то і танець буде мати подібну форму. Знання тактового розміру (наприклад, 2/4 або 3/4) допомагає студенту чітко потрапляти в ритм, синхронно виконувати рухи, точно розраховувати стрибки або оберти. Коли здобувачі працюють з музикою усвідомлено, вони краще відчувають, де підкреслити рух, де

зробити паузу, як передати настрій – веселий, задумливий, урочистий. Усе це робить танець більш виразним і природним.

У традиціях українського фольклору музика та танець завжди були разом. Танець ніби «продовжував» музику, втілював її в русі. Тому для майбутнього хореографа важливо вміти «слухати музику тілом» – і саме аналіз цьому допомагає. Українська народна музика вирізняється простою й зрозумілою побудовою, здебільшого куплетною формою, що робить її зручною для повторення танцювальних фраз і варіацій. Ритміка відзначається чітким пульсом, переважно у двочастинному розмірі (2/4 або 4/4), з акцентами на сильні долі, що підходить для динамічних і швидких танців, зокрема гопака. Ліричні композиції найчастіше виконуються у тридольному метрі (3/4, 6/8), завдяки чому створюється м'який, плавний настрій. Додаткової виразності музиці надають синкопи, пунктирні ритми та тріолі, які формують її особливий характер і колорит.

Окреме значення у формуванні художнього образу мають народні інструменти – бандура, цимбали, сопілка, волинка, бугай, – адже їхнє звучання надає музиці своєрідного тембрового колориту та безпосередньо впливає на емоційний стан і характер танцю. Живе виконання народного ансамблю сприяє більш глибокому сприйняттю музичного матеріалу студентами: змінюється їхнє відчуття темпу, ритмічного пульсу, а також внутрішнього дихання у процесі танцювальної діяльності.

Практична робота з аналізу музики може здійснюватися поетапно: під керівництвом викладача здобувачі прослуховують танцювальну мелодію, визначають її метроритмічну організацію, темп, характер, виявляють повтори, акценти, динамічні зміни, особливості вступу та завершення. Наступним кроком є співвіднесення музичної структури з руховим матеріалом: виконання кроків відповідно до ритмічного малюнка, підкреслення акцентів позами чи стрибками, відтворення плавності музичних фраз жестами або обертаннями.

Важливим чинником у навчальному процесі є взаємодія з концертмейстером: обговорення доцільності темпових прискорень і пауз, способів підтримки здобувачів у складних ритмічних епізодах – сприяє формуванню цілісної єдності між рухом і му-

зикою. Ефективним методом є також порівняльний аналіз різних інтерпретацій одного твору – вокального, інструментального та сучасного аранжування. Такий підхід формує у майбутніх хореографів здатність не лише відчувати зовнішні характеристики музики, а й усвідомлювати її внутрішню змістовність, що поглиблює художнє мислення та професійну компетентність у сфері хореографічного мистецтва.

Узагальнюючи викладене, можна зробити висновок, що аналіз музики є невід'ємним складником підготовки майбутнього хореографа, оскільки забезпечує цілісне сприйняття танцю як синтезу руху та звуку. Усвідомлене опрацювання метроритмічної організації, темпу, динаміки, характеру та тембрових особливостей народної музики дозволяє здобувачам точніше відтворювати її зміст у пластичному русі, формує почуття ритму, музичний слух і художній смак. Залучення живого інструментального супроводу, співпраця з концертмейстером та порівняльний аналіз різних інтерпретацій одного твору сприяють розвитку гнучкого мислення, умінню адаптувати руховий матеріал до музичного контексту та розкривати багатство національних традицій. Отже, систематичний аналіз музики у процесі вивчення народно-сценічного танцю виступає важливим методичним інструментом, що підвищує професійну компетентність здобувачів і забезпечує гармонію між музикою та хореографією.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зубатов, С. Л. (2020). *Методика викладання українського народного танцю*. Ліра-К.
2. Гуменюк, А. І. (1967). *Українські народні музичні інструменти*. Музична Україна.
3. Литвин, М. (2012). *Фольклорна ритміка і рух у контексті традиційної культури*. Інститут народознавства.
4. Колісник, О. І. (2019). *Теорія та практика навчання народної хореографії*. ПНПУ імені В. Г. Короленка.

УДК 793.3: 159.923.2–057.87

Сергій Качуринець,
заслужений артист України,
доцент кафедри хореографії
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
головний балетмейстер Академічного ансамблю пісні і танцю
«Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії
(Хмельницький, Україна)

ХОРЕОГРАФІЧНІ ПРАКТИКИ У ФОРМУВАННІ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ МОЛОДІ

Проблематика культурної ідентичності набуває особливої актуальності в умовах глобалізаційних процесів, які зумовлюють ризики нівелювання національних традицій. У цьому контексті хореографічні практики постають важливим чинником збереження та трансляції культурного досвіду. Танцювальне мистецтво акумулює ціннісні орієнтири, символіку та образи, що відображають історичну пам'ять народу й водночас створюють умови для адаптації молоді до сучасного соціокультурного середовища.

Опанування хореографічними практиками сприяє розвитку цілісної культурної свідомості особистості. Молодь, залучена до вивчення народних та модерних форм танцю, формує почуття приналежності до національної спільноти, усвідомлює себе носієм традицій та активно інтегрується в ширший контекст міжкультурної взаємодії. Водночас хореографія виконує соціалізаційну функцію, формуючи навички колективної діяльності, толерантності та відповідальності.

Таким чином, вивчення хореографічних практик не лише забезпечує збереження культурної спадщини, але й стає інструментом формування ціннісних орієнтирів молодого покоління, сприяє розширенню меж культурного діалогу та зміцнює національну ідентичність у динамічному глобальному середовищі.

У науковому дискурсі категорія культурної ідентичності розглядається як багатовимірне явище, що поєднує індивідуальне й

колективне самовизначення. Ю. Габермас акцентує на тому, що процес формування ідентичності відбувається через комунікативні практики, які забезпечують інтеграцію особистості у соціальне середовище та створюють підґрунтя для суспільної єдності (Габермас, 2005, с. 52). С. Гантінгтон підкреслював роль культурних кодів у протистоянні глобальним викликам (Huntington, 1996), а Е. Сміт розглядав етнічні традиції як підґрунтя національної свідомості (Сміт, 2006, с. 86–88). Українські мислителі, зокрема О. Забужко (Грищенко, 2013), М. Попович та І. Шевцова (Шевцова, Попович, 2025) наголошували на значенні культурної пам'яті й мистецьких практик у процесі самоідентифікації.

Як бачимо, хореографічне мистецтво дедалі частіше осмислюється не лише як художня практика, а й як комплексний соціокультурний феномен. Його аналіз ґрунтується на міждисциплінарних підходах, що поєднують культурологію, соціологію, антропологію та мистецтвознавство. Структурно-функціональний підхід дозволяє розглядати танець як механізм відтворення соціальних норм і культурних моделей поведінки. Антропологічна перспектива фокусується на танці як на способі вираження колективної пам'яті та етнокультурних символів. Постмодерністські теорії інтерпретують хореографію як простір перформативності, де відбувається взаємодія ідентичностей та культурних кодів. Отже, методологічне осмислення хореографії виходить за межі суто естетичних характеристик і перетворює її на інструмент аналізу соціальних процесів, комунікативних практик та культурної спадкоємності.

Хореографічне мистецтво, будучи формою невербальної комунікації, відображає глибинні шари історичного досвіду та культурної традиції. У танці акумульовано етнографічні коди, ритуальні практики та символічні образи, які транслюються від покоління до покоління. Таким чином, засвоєння хореографічних практик молоддю означає не лише розвиток фізичних і технічних навичок, а й прилучення до колективної пам'яті, «культурного коду з особливими жанрово-семантичними ознаками» (Савчин, 2022, с. 151), що формує відчуття належності до спільноти та забезпечує культурну тяглість.

Узагальнюючи, танець розглядаємо як інструмент культурної спадкоємності, що зберігає ціннісні орієнтири й традиційні форми соціальної поведінки. Хореографічні практики, вбудовані в систему освіти та дозвілля, сприяють відтворенню національних ідей та водночас створюють підґрунтя для їхньої модернізації в умовах сучасності.

У сучасному соціокультурному просторі народна хореографія зберігає особливе значення, адже вона акумулює автентичні рухи, музичні форми, костюми й обрядові компоненти, які виступають важливими носіями колективної пам'яті. Таке мистецтво можна розглядати як «живий архів» культури, що забезпечує молоді безпосередній доступ до традицій і символів, котрі формують підґрунтя національної ідентичності.

Водночас не можна ігнорувати вплив сучасної видовищної культури, яку, за спостереженнями М. Стаценка, характеризує створення гіперреальності. У ній образи й символи часто набувають самостійного існування, витісняючи або трансформуючи реальність. Це явище виразно простежується у форматах масової культури: від телешоу до блогінгу, де аудиторія тяжіє до вибору видовищного контенту, що потребує нових творчих підходів і форм художнього втілення (Стаценко, 2024, с. 70). У цьому контексті хореографічні практики набувають подвійної функції: з одного боку, вони утримують і передають етнокультурну спадщину, з іншого – адаптуються до новітніх запитів глядача, використовуючи сучасні сценічні технології.

Хореографічні практики як система охоплюють різні жанри: народні, класичні й сучасні, та інтегруються в освітній, сценічний і дозвіллєвий простір. При цьому, як зауважує М. Стаценко, танцювальні композиції можуть виходити за межі усталеної логіки чи послідовності, концентруючись на емоційних станах і символічних образах, що створює умови для багатозначного і суб'єктивного сприйняття (Стаценко, 2024, с. 71).

У XXI столітті хореографічні практики дедалі активніше інтегруються у цифрове середовище, що розширює можливості їх поширення та популяризації. Прикладом цього є діяльність Національного заслуженого академічного ансамблю танцю України імені Павла Вірського, який веде офіційний YouTube-канал

(VIRSKYFOREVER, 2011). Контент каналу включає новини ансамблю, фрагменти концертних програм, приклади постановочної роботи та демонстрацію техніки, що є важливим елементом української народно-сценічної хореографії. Цифрова платформа стає формою сучасної комунікації з молоддю, яка здобуває доступ до унікального мистецького досвіду в інтерактивному форматі.

У науковій перспективі хореографічні практики варто розглядати не лише як технічні чи репертуарні традиції, а як цілісну систему культурної комунікації. Вони транслюють соціальні смисли, формують естетичні й моральні орієнтири, сприяють вихованню почуття колективізму й національної самосвідомості. У такому вимірі танець перетворюється на інструмент як культурної спадкоємності, так і соціалізації, забезпечуючи сталість традицій та відкритість до інновацій.

Таким чином, хореографічні практики визначаємо як інтегративний феномен, що синтезує мистецтво руху з процесами передачі культурної пам'яті та формування ідентичності. Їхнє системне вивчення є необхідною умовою виховання молодого покоління, здатного поєднувати національні цінності з викликами сучасного глобалізованого світу.

У контексті сучасних суспільних трансформацій хореографічні практики виступають ефективним засобом інтеграції молоді у багаторівневий культурний простір. Завдяки поєднанню художнього, виховного й соціального потенціалу вони створюють умови для гармонійного розвитку особистості, поєднуючи індивідуальне самовираження з колективним досвідом.

Особливого значення набуває здатність хореографії поєднувати традиційні та новітні форми культурної діяльності. З одного боку, народна хореографія виконує функцію збереження та відтворення автентичних традицій, з іншого – сучасні танцювальні жанри відкривають простір для креативних експериментів і нових форм комунікації. Такий синтез забезпечує безперервність культурної спадкоємності та водночас актуалізує її у глобалізованому середовищі.

Хореографічна діяльність, інтегрована в освітній і позаосвітній процес, стає інструментом формування громадянських та моральних якостей, розширює світоглядні горизонти й сприяє

розвитку здатності до міжкультурного діалогу. У цьому аспекті танець виходить за межі мистецької практики і постає як чинник формування культурної ідентичності, що визначає місце молодої людини у сучасному світі.

Для молоді хореографічні практики стають простором особистісного й соціального становлення. Вони забезпечують спадкоємність традицій, сприяють самоідентифікації та виховують цінності, необхідні у глобалізованому світі. Завдяки мові руху, яка зрозуміла поза межами етнічних та мовних бар'єрів, хореографія розширює можливості міжкультурного діалогу та формує толерантність, відкритість і готовність до співпраці. Таким чином, хореографічні практики можна розглядати як «ціннісне ядро» культурної ідентичності молодого покоління. Вони поєднують у собі функції збереження, трансляції та оновлення культурних традицій, утверджуючи мистецтво танцю як важливий фактор у розвитку особистості й суспільства.

Отже, хореографічні практики відіграють провідну роль у формуванні культурної ідентичності молоді. Вони забезпечують не лише оволодіння технічними навичками, а й відкривають доступ до етнокультурних символів, історичної пам'яті та ціннісних орієнтирів суспільства. Танець, як мистецтво руху, виконує виховну, комунікативну та соціалізаційну функції, сприяючи становленню зрілої особистості з усвідомленим почуттям національної приналежності. Участь молоді в хореографічних практиках формує навички співпраці, толерантність і відкритість до діалогу, що особливо важливо в умовах глобалізаційних процесів.

Таким чином, хореографія постає не лише як художня форма, а й як потужний соціокультурний ресурс. Її системне вивчення та інтеграція в освітній процес забезпечують спадкоємність традицій, утверджують національну ідентичність і створюють умови для міжкультурного порозуміння у сучасному світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Габермас, Ю. (2005). Громадянство і національна ідентичність. *В Умови громадянства*, 49–70.
2. Грищенко, О. В. (2013). Крізь простори часу: до проблеми історичної пам'яті в романі «Музей покинутих секретів»

О. Забужко. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія: Філологічні науки, 12*, 55–59.

3. Савчин, Л. М. (2022). Хореографічна культура в системі культурологічних знань. *Вісник науки та освіти, 3*, 143–154.
4. Сміт, Е. (2006). *Нації та націоналізм у глобальну епоху*. Ніка-Центр.
5. Стаценко, М. О. (2024). Перформативно-хореографічні практики в контексті розвитку видовищної культури. В *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: матеріали VIII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран.* (с. 70–71). НАКККіМ.
6. Шевцова, І., & Попович, М. (2025). Феномен «Cultural Flattening»–зведення різноманітних стилів до сучасних уніфікованих форм хореографічного мистецтва. В *Ways of Science Development in Modern Crisis Conditions: Proceedings of the 6th International Scientific* (с. 310–312). [Назва видавця].
7. Huntington, S. P. (1996). The West unique, not universal. *Foreign Affairs, 75*(6), 28–46.
8. VIRSKYFOREVER. (2011). *Головна* [YouTube channel]. YouTube. Взято 16 листопада 2025, з https://surl.li/udgygw

УДК 792.8

Тетяна Солонинка,
асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (Тернопіль, Україна)

СУЧАСНІ ПІДХОДИ ДО СТИЛІЗАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНО-СЦЕНІЧНОГО ТАНЦЮ: ІННОВАЦІЙНІ ОСВІТНІ МЕТОДИ ТА ЇХ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Український народно-сценічний танець у сучасних умовах постає не лише як форма збереження національної культурної спадщини, а й як динамічний простір для творчих інновацій. У добу глобалізаційних процесів та швидкого розвитку інформаційних технологій він виконує роль ідентифікаційного маркера та водночас стає дієвим засобом культурної комунікації. Збереження автентичних елементів танцю і їхнє поєднання з новітніми підходами дає змогу розширювати мистецькі горизонти, забезпечуючи інтеграцію української культури у світовий простір. Актуальність проблеми підсилюється й потребами сучасної мистецької освіти, де важливо поєднати навчання техніці, творчість та критичне осмислення культурної спадщини.

Процес стилізації українського народного танцю сьогодні розглядається як багатовимірне явище, що передбачає синтез класичних і сучасних технік. Традиційні фольклорні рухи доповнюються елементами модерну, джазу, контемпорарі, що дозволяє створювати нові художні образи. Паралельно використовується мультимедійна підтримка навчання: відеоаналіз, цифрові платформи для збереження танцювальної спадщини, віртуальні майстер-класи. Це відкриває можливості для дистанційного навчання, обміну досвідом та формування нової якості хореографічної освіти. Такі підходи дають змогу студентам не лише

відтворювати традиційні зразки, а й осмислювати їх у сучасному контексті.

Серед інноваційних методів у викладанні українського народно-сценічного танцю варто відзначити інтеграцію міждисциплінарних курсів, коли танцювальне мистецтво поєднується з музикознавством, етнологією, історією культури та сучасними інформаційними технологіями. Важливою складовою стають імпровізаційні вправи, які формують у студентів здатність до творчої інтерпретації рухів та розвитку індивідуального стилю. Значну роль відіграють колективні проєкти – постановки, що залучають учасників до співпраці, діалогу культур і створення нових сценічних форм. Дослідження свідчать, що застосування таких методів сприяє розвитку критичного мислення, самостійності та формуванню навичок міжособистісної взаємодії.

Застосування сучасних підходів і методів у викладанні українського народного танцю впливає не лише на освітній процес, але й на ширший культурний контекст. Студенти, які працюють із традиційним матеріалом у поєднанні з сучасними формами, стають носіями інноваційного мислення. Вони здатні створювати унікальні хореографічні постановки, що поєднують українську ідентичність та світові тенденції мистецтва. Таким чином, формується новий тип виконавця і педагога – мобільного, відкритого до експериментів та культурних діалогів. Це безпосередньо впливає на розвиток танцювальної культури, популяризацію українського мистецтва у світі та зміцнення національної самосвідомості.

Отже, стилізація українського народно-сценічного танцю постає як багатогранний процес, що поєднує збереження традиційної автентичності та впровадження сучасних освітніх і мистецьких практик. Інноваційні методи викладання забезпечують формування професійної компетентності майбутніх хореографів, розвивають креативність, гнучкість мислення та здатність до інтеграції культурного досвіду. Український народний танець у такому вигляді стає потужним чинником розвитку танцювальної культури, засобом міжнародної комунікації та дієвою платформою для популяризації національного мистецтва у глобальному культурному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гутник, І. (2019). Стилізація у професійному народному танці. *Мистецтвознавчі студії,* (3), 54–60.
2. Купальна, Д. О. (2020). *Стилізація українського народного танцю.* Репозитарій освітньо-наукових праць.
3. Лісовська, Н. Ю. (2021). *Теорія і методика народно-сценічного танцю.* Навчально-методичний посібник.
4. Мартинів, О. О., & Мартинів, Л. (2024). *Теорія і методика навчання народно-сценічного танцю*. Навчальний посібник.
5. Мурована, І. В. (2022). Стилізація українського народного танцю. *Науковий вісник,* (4), 112–118.

СЕКЦІЯ 6.
СУЧАСНІ ФОРМИ МИСТЕЦТВА: ЦИФРОВЕ МИСТЕЦТВО, ПЕРФОРМАНС, ІНСТАЛЯЦІЯ, ЛЕНДАРТ, ВІДЕО-АРТ, ЦИФРОВІ МЕДІАМИСТЕЦТВА, ІНТЕРАКТИВНЕ МИСТЕЦТВО

Contemporary art forms: digital art, performance, installation, land art, video art, digital media arts, interactive art

УДК 378.091.33:793.3

Олена Єфімова,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
завідувачка кафедри хореографії
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна)

ІНТЕГРАЦІЯ ПЕРФОРМАТИВНИХ ПРАКТИК У ПРОФЕСІЙНУ ПІДГОТОВКУ ХОРЕОГРАФА: МЕТОДИЧНІ ПІДХОДИ ТА ВИКЛИКИ

У межах трансформації української мистецької освіти відповідно до міжнародних стандартів та Стандартної класифікації вищої освіти ЮНЕСКО (ISCED), відбувається поступовий перехід від вузькофахових спеціальностей до більш міждисциплінарних та гнучких освітніх програм. Зокрема, спеціальність 024 «Хореографія» у новій редакції Класифікатора спеціальностей (наказ МОН України) трансформується у галузь знань В6 «Перформативні мистецтва», що відображає глобальні тенденції розвитку сучасного мистецтва, де перформативність стає ключовим інструментом творчого самовираження. У цьому контексті сучасна мистецька освіта вимагає оновлення змісту, форм і методів викладання фахових дисциплін, що зумовлено зростаючим впливом міждисциплінарних підходів та потребою формування універсальних, мобільних, творчих фахівців. У цьому контексті особливої актуальності набуває інтеграція перформативних практик у професійну підготовку майбутніх хореографів, яка відкриває нові горизонти для розвитку тілесного мислення, сценічної свободи, артистизму та здатності до імпровізації.

Історія перформативного мистецтва сягає початку ХХ століття, проте сформувалося як самостійний напрямок у 1960-70-х роках в США та Європі. У цей період митці почали виходити за межі традиційних мистецьких форм, використовуючи своє тіло як матеріал і засіб вираження, а також залучаючи випадковість, імпровізацію, політичний і соціальний контекст. Знаковими

представниками стали Марина Абрамович, Йозеф Бойс, Аллан Капроу.

В Україні перформативне мистецтво почало активно розвиватися з 1990-х років, набуваючи значення не лише як художній жанр, а як соціокультурний феномен, що слугує важливим каналом для вираження соціально-політичних проблем, національної ідентичності та експериментів із тілом і простором. Аналіз сучасних досліджень свідчить, що ключовими характеристиками перформативного мистецтва є акцент на тілесність та безпосередність дії, процесуальність і спонтанність виступу, а також інтерактивність – взаємодія з простором і глядачем, що формує діалогічний і контекстуальний характер перформансу. Ці особливості визначають його як потужний інструмент як у сфері художньої практики, так і в мистецькій освіті, відкриваючи нові можливості для творчої самореалізації та соціальної рефлексії.

У контексті професійної підготовки хореографів важливо окреслити спільне та відмінне між традиційною хореографією і перформативними практиками, оскільки їх інтеграція потенційно збагачує освітній процес та художню експресію.

Отже, ***спільне*** між традиційною хореографією та перформативними практиками:

Тіло як основний виразний засіб. В обох підходах тіло виступає ключовим інструментом передачі емоцій, ідей і художніх образів. Однак, якщо у класичній хореографії рух більш структурований і кодифікований, то в перформативному мистецтві тіло часто слугує засобом експерименту та самоідентифікації.

Робота з рухом і простором. І хореографія, і перформанс оперують рухом у визначеному просторі й часі, формуючи сценічні образи. Проте перформативні практики більше підкреслюють процесуальність та контекстуальність руху, залучаючи нерегламентовані імпровізаційні елементи.

Естетична складова. Незважаючи на різні методології, обидва напрямки прагнуть створити художню цінність і впливати на аудиторію. Водночас перформативне мистецтво розширює межі естетики, включаючи соціальну критику та міждисциплінарність.

Таким чином, аналіз свідчить, що синтез традиційної хореографії з перформативними практиками може посприяти формуванню більш комплексного та багатовимірного мистецького мислення у майбутніх фахівців, що відповідає сучасним викликам культурного середовища.

Відмінне:

Параметр	**Традиційна хореографія**	**Перформативні практики**
Мета	Відтворення структурованого танцю, передача певного стилю або сюжету	Створення живої художньої події, часто з акцентом на експеримент та соціальний контекст
Структура	Чітко визначена композиція з початком і кінцем	Відкритість, імпровізація, відсутність строгої структури
Взаємодія з глядачем	Глядач спостерігає, не втручаючись у подію	Глядач часто є учасником або впливає на хід перформансу
Простір виконання	Сцена або визначена локація	Будь-який простір, включно з публічними місцями
Підхід до тіла	Тіло як засіб технічної майстерності та пластики	Тіло як засіб експресії, індивідуального і політичного вислову
Інтердисциплінарність	Частіше інтеграція з музикою	Активне поєднання з театром, візуальним мистецтвом, медіа, акціонізмом

Цей аналіз допомагає усвідомити, що інтеграція перформативних практик у підготовку хореографів не скасовує традиційні цінності, а розширює поле творчості та професійних можливостей.

В Україні методи перформативного викладання починають впроваджувати у профільних закладах мистецької освіти та творчих студіях, адаптуючи західні практики до національного контексту. Акцент робиться на розвиток індивідуальної експресії, усвідомленого володіння тілом і здатності до творчої взаємодії,

що особливо актуально для хореографії та театральної педагогіки. Попри певні виклики в упровадженні, перформанс як педагогічний інструмент доводить свою ефективність у формуванні компетенцій, необхідних для сучасного митця.

Перформативні практики відіграють ключову роль у професійному становленні хореографа, оскільки вони формують комплексне розуміння танцю як живої дії, що поєднує в собі рух, простір, час та взаємодію з глядачем. Ці практики сприяють розвитку художнього мислення, творчої імпровізації та здатності виражати концептуальні ідеї через тіло. Залучення перформативних методів у навчальний процес допомагає хореографам не лише опанувати технічні навички, а й усвідомити роль танцю як інструменту соціокультурної комунікації та міждисциплінарного мистецтва. Водночас перформативні практики розвивають критичне сприйняття власної творчості, здатність експериментувати з формою і змістом, а також вміння працювати у колективі і створювати автентичні мистецькі проєкти. Таким чином, інтеграція перформативних практик у фахову підготовку хореографів є необхідною умовою для формування сучасного, конкурентоспроможного мистця, здатного відповідати вимогам сучасного мистецького середовища та впливати на його розвиток.

Подальші дослідження доцільно зосередити на емпіричному аналізі ефективності впровадження перформативних методик у різних типах мистецьких освітніх програм, а також на вивченні досвіду конкретних українських та зарубіжних шкіл, які практикують міждисциплінарний підхід до підготовки хореографів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко, О. С. (2016). Танцювальні перформанси як мистецьке явище. *Мистецтвознавчі записки,* (35), 63–67.
2. Тіщенко, О., Волчукова, В., & Барабаш, О. (2025). Перформанс у хореографії: нові горизонти мистецтва руху. *Проблеми інтеграції мистецької освіти: наука, практика, перспективи*, 2(33), 27–33.
3. Шабаліна, О. (2017). Перетин перформативного й хореографічного мистецтв Східної Європи початку XXI століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, (4), 138–143.

УДК 378:7.012-051:004.09

Світлана Борисова,
кандидатка педагогічних наук, доцентка
кафедри образотворчого мистецтва,
дизайну та методики їх навчання
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна)
Гліб Борисов,
аспірант кафедри комп'ютерних технологій
Тернопільського національного педагогічного університету
імені Володимира Гнатюка
(Тернопіль, Україна)

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ У ЦИФРОВОМУ МИСТЕЦТВІ В ЕПОХУ AI: ЧОМУ ДИЗАЙНЕРУ ВАЖЛИВО ЗАЛИШАТИСЯ АВТОРОМ

Цифрове мистецтво в останнє десятиліття втратило риси нішевого захоплення. Наразі це всесвіт, де створюються NFT-колекції, 3D-інсталяції, генеративні твори, що кидають виклик традиційним уявленням про творчість. В основі цієї трансформації лежить симбіоз людського задуму та штучного інтелекту. Проте у світі, де будь-хто може згенерувати зображення на запит, саме індивідуальний стиль стає «цінністю» дизайнера та цифрового художника.

Початково поява AI та нейромереж у відкритому доступі викликала занепокоєння, що подібні моделі створення зображень можуть замінити галузь графічного дизайну. Але практика доводить, що штучний інтелект невідворотно увійшов до арсеналу креативних професій, поповнюючи тим самим арсенал інструментів, що використовуються у цифровому мистецтві (графіці). Наразі штучний інтелект є інструментом, помічником, здатним майже миттєво запропонувати варіанти реалізації заданих через промти ідей, створювати мудборди, домальовувати ескізи та підбирати гармонійні палітри кольорів. Такі моделі, як Midjourney, Stable Diffusion, DALL-E, дозволяють візуалізувати

концепції, генерувати концепт-арти та мудборди на основі текстових описів, пропонувати безліч стилістичних варіацій однієї ідеї, аналізувати та відтворювати особливості різних художніх технік, створювати складні композиції з дотриманням законів (Борисова, Дерев'янко, Борисов, 2024).

Однак ключова роль, як і раніше, залишається за людиною, адже саме вона подає запити, на які AI намагається дати відповіді (Rezwana, Maher, 2022). Надалі саме графічний дизайнер доопрацьовує отримані об'єкти до необхідного результату, виправляючи помилки, які припустилися нейромережі. Тому завдання сучасного дизайнера полягає не стільки в умінні використовувати нейромережі, а формулювати точні та змістовні запити, відбирати вдалі варіанти, доопрацьовувати їх і, що надважливо, вкладати в роботу сенс і концепцію. AI наразі не здатний на справжній задум. Він створює варіації, але не самобутні ідеї, пов'язані з індивідуальним стилем професійного графічного дизайнера, які відображають унікальність людської діяльності.

Якщо раніше унікальність автора визначалася в тому числі технікою (манерою штриха, роботою з кольором, умінням малювати), то сьогодні на перший план виходить здатність до наративу, візуальної філософії, мови образів, що впізнається (Benjamin, 2008). Індивідуальний стиль діяльності нині більшою мірою будується не на тому, яким чином створюється зображення, а на тому, яке саме повідомлення доноситься до споживача і які елементи зображення (дизайну) повторює один і той самий автор у своїх роботах, що робить їх упізнаваними. Це віддзеркалює особистий бренд, бачення, теми, методи їхнього розкриття та індивідуальність особистості, що створює об'єкти цифрового мистецтва (дизайну). У цьому випадку AI стає не загрозою, а потужним союзником: він дозволяє швидко експериментувати, шукати ітеративно нове в рамках своєї естетики, вивільняючи час для заглиблення в ідеї.

Ефективне використання штучного інтелекту не зводиться до поодинокої генерації картинки. Його можна інтегрувати у кожен етап творчого процесу (Борисова, 2025), значно посилюючи потенціал дизайнера.

На першому етапі процесу проєктування (дослідження та пошуку ідей, до якого входить аналітика та мудбординг) замість тривалого скролінгу Pinterest та Behance дизайнер може використовувати AI для структурування первинного задуму (Serrat, 2017). Даний етап характеризується наступними можливостями:

генерацією концепції, коли складаються запити до нейромереж (наприклад, «космічний ретрофутуризм логотип кафе» або «психологія кольору для екологічного бренду») з метою швидкого отримання результату, що допомагає виявленню найперспективнішого напрямку;

створення мудбордів, де AI (зокрема, інструменти на кшталт Microsoft Designer або Midjourney) швидко агрегує стилі, колірні палітри, типографіку та зображення-настрої, що відповідають брифу, заощаджуючи час ручного пошуку;

аналізу трендів, при якому нейромережі аналізують величезні масиви даних із соцмереж та дизайн-майданчиків, дозволяючи дизайнеру робити усвідомлений вибір – наслідувати тренд або свідомо уникати його.

Перевага для графічного дизайнера полягає у прискоренні «сирого» етапу, вихід на неочевидні асоціації та візуальні рішення, які людина могла не передбачити. На даному етапі можна рекомендувати використовувати хмарні AI для отримання швидких відповідей у зручних форматах, без зайвого навантаження на саму систему через особливості роботи даних сервісів, а одними з кращих представників можуть стати Microsoft Designer і Microsoft Bing (Борисова, Дерев'янко, Борисов, 2024).

Другим етапом, на якому відзначається користь використання потужностей штучного інтелекту, є ескізування та прототипування. Тут AI виступає як візуалізатор, який спроможний:

опрацювати і вдосконалити роботу (від сирого скетчу до оформленого вихідного зображення), адже дизайнер може накидати грубий скетч від руки, а нейромережа (наприклад, Adobe Illustrator з Firefly, Stable Diffusion або через плагіни) доопрацює його, запропонувавши варіанти з чіткими лініями, правильною перспективою, з урахуванням різних стилів;

згенерувати варіації, адже завдяки обробці іконічного зображення або патерну засобами різних моделей AI, можна опера-

тивно отримати десятки варіацій зі зміненими стилями, композиціями чи кольорами.

Перевагою такої роботи є колосальна економія часу на рутинній візуалізації, можливість дослідити більше ідей та швидше отримувати зворотний зв'язок. Для даної діяльності рекомендується застосування стаціонарної версії Stable Diffusion AI завдяки її можливості перетворювати зображення з точним, ручним налаштуванням моделей, що використовуються для їх перетворення.

Третій етап проєктування та виробництва пов'язаний з автоматизацією рутини. На цьому етапі AI найбільш помітно підвищує ефективність:

ретуші та редагування: нейросети в Adobe Photoshop (Generative Fill, Remove Tool) за секунди прибирають зайві об'єкти, доповнюють фон, відновлюють пошкоджені ділянки фото – завдання, на які вручну витрачається десятки хвилин копіткої роботи;

створення макетів: AI може автоматично генерувати сітки та адаптивні макети для соцмереж, постерів або сайтів, дотримуючись правил композиції та ієрархії (наприклад, Adobe Sensei в InDesign).

Додатковим «плюсом» застосування AI стає звільнення від нудної технічної роботи, що дозволяє дизайнеру сконцентруватися на складних творчих завданнях. Це завдання вирішується, зокрема, багатьма програмами (і плагінами) з пакету Adobe, де широко інтегровано AI.

З огляду на різницю змісту етапів проєктування та специфіку кожного з них важливо розуміти, що інтеграція AI – не лінійний процес, а ітеративний цикл. Дизайнер може постійно повертатися до нейромережі на будь-якому етапі для доопрацювання та генерування нових ідей. Ключове завдання фахівця – побудувати гібридний workflow, де машина відповідає за швидкість, варіативність та виконання, а людина – за творчу стратегію, емоційний інтелект та фінальне кураторство. Це і є одии із варіантів формули успіху сучасного дизайнера, що забезпечується вмінням працювати з різними моделями AI (Koul, 2024).

Завдяки окресленому симбіозу машинної роботи та людської думки, сучасний дизайнер вбачається нами куратором та проєктувальником – тим, хто вміє фільтрувати, комбінувати, на-

діляти сенсом сирі результати генерації. Вміння відібрати з сотні варіантів той єдиний, який відповідає задуму, доповнити його ручною роботою, шрифтом, композицією, особистісною цінністю і притаманними конкретному митцю рисами, які вирізняють фахівця. Адже цінність роботи дедалі менше визначається технічною досконалістю: звільнення від рутини дозволяє приділити більшої уваги до розвитку власної візуальної мови, нових форматів, змісту своїх робіт. Набагато важливішими стають глибина посилу, емоція, яку викликає проєкт, та унікальність підходу.

Саме тому сучасний графічний дизайнер – це художник, мислитель, проєктувальник, режисер та особистість, яка у творчому процесі використовує AI як один із його інструментів. А індивідуальний стиль діяльності графічного дизайнера є саме тією комплексною характеристикою, яку неможливо «завантажити», згенерувати або скопіювати. Індивідуальний стиль діяльності графічного дизайнера народжується на стику особистого досвіду, смаку та сміливості думки. І в цьому сенсі штучний інтелект не скасовує митця, автора, а навпаки – робить його більш цінним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Борисова, С. В. (2025). Аналіз моделей процесу проєктування об'єктів дизайну. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 84(1), 99–107.
2. Борисова, С. В., Дерев'янко, Н. В., & Борисов, Г. В. (2024). Порівняння хмарних і стаціонарних версій Stable Diffusion AI як інструмента графічного дизайнера. *Актуальні питання гуманітарних наук,* 80(1), 217–224.
3. Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Penguin Books Ltd.
4. Koul, P. (2024). A Review of Generative Design Using Machine Learning for Additive Manufacturing. *Advances in Mechanical and Materials Engineering,* 41(1), 145–159.
5. Rezwana, J., & Maher, M. (2022). *Understanding User Perceptions, Collaborative Experience and User Engagement in Different Human-AI Interaction Designs for Co-Creative Systems*. arXiv:2204.13217.
6. Serrat, O. (2017). *Design Thinking. Knowledge Solutions*. Springer, Singapore.

УДК 7.011.2–044.962

Лілія Качуринець,
кандидатка мистецтвознавства, доцентка
кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін
Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії,
(Хмельницький, Україна)

ПЕРФОРМАНС ЯК СИНТЕЗ МИСТЕЦТВА РУХУ ТА СОЦІАЛЬНОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ

У сучасному мистецтві перформанс постає як одна з найдинамічніших форм творчості, що поєднує рух, звук і візуальний образ у єдиному художньому акті. Його сутність полягає в трансформації сцени на простір комунікації, де тіло митця стає інструментом виразності, а сам процес набуває характеру соціального висловлювання. Звернення до перформансу дозволяє усвідомити взаємодію музики й тілесної експресії, створює умови для нових інтерпретаційних моделей та поглиблює розуміння сценічної взаємодії. Рух у цьому жанрі інтегрується в музичну структуру, не лише підсилюючи емоційний ефект, а й збагачуючи твір додатковими смисловими рівнями.

Важливим є соціальний вимір перформансу, що виявляється у здатності мистецького акту віддзеркалювати актуальні проблеми суспільства: ідентичність, свободу, гідність, солідарність. Таким чином, перформанс можна розглядати як художню лабораторію, де поєднується індивідуальна креативність і колективна свідомість.

Становлення поняття перформанс припадає на середину XX століття, коли театральні та музичні практики почали виходити за межі класичної сценічності, набуваючи нових форм експресії. Вагомий внесок у теоретичне осмислення цього явища здійснив американський режисер і дослідник Річард Шехнер, який тлумачив його як: «універсальну форму людської дії, що охоплює як мистецьку, так і повсякденну сферу» (Schechner, 2017, p. 28–30).

В українському культурному дискурсі цікавим є підхід Василя Махна – поета й члена Наукового товариства імені Т. Шевченка в Америці (Нью-Йорк). У п'єсі «Coney Island: a drama-opereta» він визначає перформанс як публічний акт творення артефакту за принципом поєднання мистецтва і «не-мистецтва», що не вимагає професійних навичок і не претендує на тривалість існування. На думку В. Махна, це: «мистецтво миті, яке балансує на межі буття і небуття» (Makhno, 2006, p. 27).

Поділяючи такі наукові підходи, зазначимо, що перформанс варто трактувати не лише як окремий жанр мистецтва, а передусім як метод пізнання світу й спосіб комунікації, здатний поєднати індивідуальний досвід митця з колективним сприйняттям глядача.

Дослідниця Юлія Починок пов'язує зародження перформансу з авангардними мистецькими течіями XX століття. На її думку, формування цього феномену відбувалося у трьох ключових напрямах: по-перше, у дадаїзмі 1910–1920-х років, де центральною постаттю був Марсель Дюшан з його естетикою ready-made; по-друге, у поп-арті 1950–1970-х років, що розвинувся в умовах післявоєнної культури та хепенінгів і втілював ідею гри з інформаційними структурами; по-третє, у концептуальному мистецтві, яке надало класичному перформансу чіткої форми (Починок, 2014, с. 64).

Спираючись на такі підходи, можна стверджувати, що перформанс від самого початку інтегрував різні мистецькі складові: музику, слово, жест, зображення, утворюючи цілісний художній акт. Його принципова відмінність від традиційних жанрів полягає в орієнтації не стільки на результат, скільки на сам процес дії, а також у спрямованості на комунікацію з глядачем, яка постає важливішою за чисто естетичний ефект.

Перформанс визначається як мистецька практика, у якій головним є не завершений продукт, а сам процес взаємодії митця й аудиторії. У такому контексті особливого значення набуває рух: саме тілесна пластика стає основним носієм смислів і провідним засобом комунікації. Тіло виконавця постає не лише як об'єкт самовираження, а як «живий інструмент», здатний пе-

редавати емоції, формувати асоціативні ряди та творити багатошарові образи.

Робота з тілом у перформансі виходить за межі естетизованого самоспоглядання й набуває статусу інструменту дослідження та каналу комунікації з глядачем. Якщо у традиційних сценічних практиках рух здебільшого підкреслює драматичну дію чи музичну виразність, то у перформансі він стає рівнозначним елементом художньої структури, що має власну смислову і символічну вагу. У такій концепції кожен жест, пауза чи навіть статичність перетворюються на знакові маркери, формуючи універсальну «мову руху», яка здатна виходити за межі мовних бар'єрів, безпосередньо впливаючи на емоційне та інтелектуальне сприйняття аудиторії.

Показовим прикладом є авангардні експерименти другої половини XX століття. У творі Карлгайнца Штокгаузена «Gruppen» (1955–1957) для трьох оркестрів передбачено синхронну роботу трьох диригентів. Їхня пластика виходить за межі координаційної функції: взаємодія жестів, зміна просторових позицій і навіть спосіб комунікації між диригентами утворюють додатковий художній шар. У цьому випадку диригентське тіло стає «видимим продовженням музики», надаючи партитурі візуально-перформативного виміру. Яскраву інтерпретацію цього твору можна спостерігати у виконанні Оркестру Паризької консерваторії та ансамблю Ensemble Intercontemporain під керівництвом Маттіаса Пінчера, Поля Фіцсімона та Бруно Мантовані (Сіте-де-ла-Мюзік, Париж, 2016) (Ensemble Intercontemporain, 2016).

Не менш показовим є виконання твору Дьєрдя Лігеті «Lux Aeterna», де диригент працює з надзвичайно делікатними тембровими шарами. Його пластика зводиться до мінімуму: майже непомітні рухи рук, повільні зупинки та виразні погляди формують не лише точність ансамблевого звучання, а й атмосферу «мовчазної хореографії», що стає невід'ємною частиною перформативного досвіду слухача. Високу художню цінність цієї інтерпретації засвідчує виконання Хору Radio France під орудою Золтана Пада в Аудиторіумі Будинку Радіо (2019) (France Musique concerts, 2019).

Отже, у сучасному виконавському просторі диригент постає як повноцінний перформер. Його тілесна присутність виходить за межі службового контролю над ансамблем і перетворюється на інструмент художнього висловлювання, де рух і пластика не лише організують звучання, а й формують додатковий сенсовий вимір мистецького акту.

Перформативність диригента виходить за межі суто музичного керування оркестром і стає носієм соціальних смислів. Його тілесна присутність на сцені – це не лише технічна функція, а й комунікаційний жест, який формує простір взаємодії між твором, виконавцями та публікою. У цьому сенсі диригент постає як посередник між звуком і суспільством, а його рухи набувають значення художніх і соціальних знаків.

Завдяки жестам і пластиці диригент здатний транслювати не тільки емоційні стани чи драматургію музики, а й актуалізувати певні ідеї та цінності. Наприклад, у виконанні масштабних творів (реквіємів, симфоній чи ораторій) диригент може підкреслювати жестикуляцією теми скорботи, солідарності або духовного піднесення. Таким чином, рух диригента виходить за рамки індивідуального виконавського стилю й перетворюється на суспільний знак, зрозумілий аудиторії навіть без слів.

Особливої актуальності перформативна складова диригування набуває у сучасних інтерпретаціях, де жест і пластика свідомо конструюються як елемент художнього висловлювання. У таких випадках тіло митця функціонує не лише як інструмент організації ансамблевого звучання, а й як засіб соціального діалогу, здатний віддзеркалювати виклики часу: від протесту й солідарності до пошуку гармонії та духовного єднання.

Показовим прикладом цього є виконавська практика українського диригента, керівника житомирської хорової капели «Орея» Олександра Вацека. Його диригентська манера вирізняється надзвичайною емоційною виразністю та своєрідною «хореографією жесту», яка виходить за межі традиційної техніки. У пластиці рухів простежуються алюзії на народні дії та образи: імітація роботи з джилом чи косою, відтворення польоту джмеля або мухи. Такі метафоричні жести збагачують музичне виконання додатковими смисловими рівнями, наповнюють його соціальною

символікою та створюють ефект живої взаємодії з аудиторією. У результаті диригент постає не лише як координатор музичного процесу, а як перформер, чия тілесна експресія та сценічна присутність стають рівноправними носіями художнього висловлювання.

Перформанс відкриває для виконавця нові горизонти сценічної інтерпретації, дозволяючи виходити за межі виключно звукового матеріалу й опановувати ширший спектр художніх засобів. Він формує інтегративні компетентності, адже вимагає роботи з тілом, простором, ритмом і звуком як з єдиною цілісністю. Для диригента ця практика стає школою сучасного мислення, у якій керування музичною тканиною поєднується з пластичною виразністю та візуальною комунікацією. Таким чином, перформанс сприяє глибшому розкриттю мистецького задуму й формуванню нової моделі виконавської діяльності, що поєднує естетичний, емоційний і соціальний виміри.

Сьогодні перформанс в українському культурному просторі виходить далеко за межі естетики і стає формою соціального та політичного висловлювання. Промовистим прикладом є історія диригента з Маріуполя Василя Крячка, який пережив жахи окупації й став свідком руйнування рідного міста. Камерна філармонія, де він працював, у березні 2022 року перетворилася на укриття для понад тисячі людей, що шукали порятунку від російських бомбардувань. Сам диригент у цей час виконував громадянську місію – організовував простір для виживання, підтримував людей, ставав для них символом стійкості. Його власна тілесна присутність у цих обставинах – жест, який можна розглядати як перформативний акт опору (Барба, 2023).

Сьогодні, відроджуючи оркестр у Києві та плануючи гастролі в Україні та Європі, Крячок трансформує особисту трагедію та досвід війни у форму культурного висловлювання. У цьому сенсі його діяльність набуває ознак перформансу: рухи диригента стають не лише координаторами музичного звучання, а й знаками національної пам’яті, болю, солідарності та надії.

Отже, перформанс у сучасному мистецтві постає як унікальна форма синтезу музики, руху, слова та візуальної дії, що створює новий тип художнього досвіду. Його сутність полягає не у завершеному результаті, а в самому процесі взаємодії митця й

глядача, де тілесність набуває ролі універсального інструмента вираження.

Рух у перформансі виходить за межі допоміжної функції й стає рівноправним елементом художньої структури, здатним транслювати емоції, формувати символічні образи та відкривати простір для соціальних інтерпретацій. Саме у цій багатозначності жесту й тілесної експресії виявляється соціальний вимір перформансу, що віддзеркалює проблеми ідентичності, свободи, солідарності та духовного пошуку.

Таким чином, перформанс можна розглядати як потужний інструмент не лише мистецького, а й соціального діалогу, що поєднує індивідуальну креативність і колективну свідомість, сприяючи формуванню нової моделі культурної комунікації у сучасному світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барба, М. (2023). *Як диригент з Маріуполя пережив окупацію й відроджує оркестр.* URL https://surl.li/kudkrf
2. Починок, Ю. М. (2014). Перформанс як медіа-текст. *Іноземна філологія*, 126(2), 63–71.
3. Ensemble Intercontemporain. (2016). *Karlheinz Stockhausen, Gruppen - Ensemble intercontemporain*. URL https://surl.li/vygqyy
4. *France Musique concerts.* (2019, 21 листопада). Ligeti: Lux Aeterna (Choeur de Radio France) [Відео]. YouTube. URL https://www.youtube.com/watch?v=j2cRjiC4ODI
5. Makhno, V. (2006). *Coney Island: a drama-operetta.*
6. Schechner, R. (2017). *Performance studies: An introduction.* Routledge.

УДК 37.02.09

Наталія Замятіна,
кандидатка економічних наук,
викладачка КЗ «Чернівецький обласний фаховий
коледж мистецтв ім. С. Воробкевича»
(Чернівці, Україна)

ШЛЯХИ ФОРМУВАННЯ ОСНОВ МЕДІАГРАМОТНОСТІ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНО-МИСТЕЦЬКОГО ПРОФІЛЮ

Сьогодні ми живемо в епоху інформаційного суспільства, тобто такого суспільства, яке зробило інформацію центром усіх сфер. Кількість і роль інформації щороку зростає. Вона проникає у різні сфери економіки, політики, освіти, науки тощо.

З одного боку, інформаційні потоки забезпечують доступність інформації, що дає більші можливості для самоосвіти, самореалізації, комунікації, а з іншого боку – створюють загрозу через можливості дезінформації, маніпуляції та пропаганди.

65% часу ми споживаємо інформацію, що в 90 разів більше, ніж 80 років тому і в 4 рази більше, ніж 20 років тому (EdEra, (n.d.)). Тож стає важливим критично оцінювати інформацію, яку ми отримуємо та аналізувати її. У цьому допомагає медіаосвіта, завдяки якій зростає медіаграмотність – уміння використовувати, критично аналізувати, оцінювати, створювати та передавати інформацію. Загалом українське суспільство ще дуже мало знає про інформаційну систему, про інформаційні війни, про те, як відбувається життя в сучасному цифровому світі.

Аналізуючи різні визначення медіаграмотності, більш вдалим вважаємо визначення, подане у редакції Концепції впровадження медіаосвіти в Україні: «Медіаграмотність – складова медіакультури, яка стосується вміння користуватися інформаційно-комунікативною технікою, виражати себе і спілкуватися за допомогою медіазасобів, успішно здобувати необхідну інформацію, свідомо сприймати і критично тлумачити інформацію, от-

риману з різних медіа, відділяти реальність від її віртуальної симуляції, тобто розуміти реальність, сконструйовану медіаджерелами, осмислювати владні стосунки, міфи і типи контролю, які вони культивують» (Концепція…, 2016).

Узагальнюючи різні дослідження у сфері умінь, якими має володіти медіаграмотна особистість, для студентів музично-мистецького профілю варто відмітити наступні:

- здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу;
- здатність використовувати інформаційні та комунікаційні технології;
- здатність застосовувати знання в практичних ситуаціях;
- здатність використовувати технологічні ресурси, новітні цифрові звукові технології в професійній діяльності;
- здатність до професійної самореалізації.

Усі вони тісно пов'язані з очікуваними результатами в навчальній програмі з основ медіаграмотності.

Крім того, потрібно враховувати умови, за яких можливе формування медіаграмотної особистості.

Найбільш важливим вважаємо створення навчального середовища, у кому викладач не відгороджує студентів від «згубного впливу цифрового світу», а перетворює цей світ у частину навчання, активно поєднуючи виклад лекційного матеріалу з практичними завданнями, у вигляді:

- перегляду відеороликів та перевірки їх правдивості;
- пошуку певної інформації у різних видах медіа;
- створення власного контенту;
- підготовки медіатекстів з урахуванням цільової аудиторії;
- здійснення «інтерактивного включення» в запропонований медіатекст і представлення теми з погляду очевидця, учасника інформаційної події.

Так, наприклад, у межах теми «Canva як платформа графічного дизайну» студенти музично-мистецького профілю вчаться самі створювати оголошення, афіші до різних заходів, у межах теми «Дезінформація та маніпулятивний вплив медіа» студенти вчаться знаходити неправдиву інформацію, картинки та відео, створені за допомогою ШІ (штучного інтелекту), розпізнавати серед запропонованих медіаповідомлень ті, які є фейками або

носять маніпуляційний характер, хто є автором тексту, тип контенту, хто цільова аудиторія, а також упередженість/неупередженість тексту. Крім того, в межах самостійного засвоєння матеріалів студентам запропоновано провести відеоопитування серед студентів на тему: «Що ви чули про реформи в освіті? Чи підтримуєте Ви їх?» та представити відеоінтерв'ю в мультимедійному форматі на занятті.

Зазначимо, що для освоєння студентами належного рівня знань з основ медіаграмотності необхідно чітко сформувати мету навчання, визначити відповідний зміст навчання, оновлювати інформаційно-освітнє забезпечення, підбирати ефективні методи, прийоми навчання, форми організації освітнього процесу, а також підвищувати фаховий рівень педагога у часі, що стрімко змінюється. Важливо також проводити частину пар у комп'ютерному класі, використовуючи платформу графічного дизайну Canva, соцмережі та платформу YouTube, що допоможе додати яскравість у сприйнятті матеріалу та оживити освітній процес.

Таким чином, формування основ медіаграмотності – це вимога сьогодення. Відтак перед освітянами постає гостра потреба впровадження медіаосвіти, одним з важливим завдань якої є формування медіаграмотності. З одного боку, з метою захисту від шкідливого впливу медіа студентів необхідно озброїти знаннями та навичками критичного сприйняття й аналізу медіаповідомлень, з іншого боку їх треба навчити створювати власний мистецький продукт.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів розв'язання означеної проблеми. Перспективи подальших досліджень вбачаємо в експериментальній перевірці ефективності шляхів формування основ медіаграмотності студентів музично-мистецького профілю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Іванов, В., Волошенюк, О., & Кульчинська, Л. (2011). *Медіаосвіта та медіаграмотність: короткий огляд*. АУП, ЦВП.
2. Мокрогуз, О., Желіба, О., & Запорожченко, М. (2024). Основи медіаінформаційної грамотності. 10–11 класи: Посібник для

вчителя (В. І. Іванов, Заг. ред.). *Академія української преси, Центр вільної преси.*
3. Найдьонова, Л. А., & Слюсаревський, М. М. (Ред.). (2016). *Концепція впровадження медіаосвіти в Україні (Нова редакція).* 16 с. URL http://mediaosvita.org.ua
4. Шуневич, О. (2017). Шляхи формування медіаграмотності у процесі навчання учнів української мови. *Український педагогічний журнал,* (4), 103–111.
5. EdEra. *Very Verified: онлайн-курс з медіаграмотності*. URL https://study.ed-era.com/

УДК 793.3:78.07

Євген Бондаренко,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти,
спеціальності 024 Хореографія, факультету мистецтв
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
науковий керівник:
Ольга Пінчук,
доцентка кафедри хореографії
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна)

МУЗИЧНО-ПЛАСТИЧНІ МОДИФІКАЦІЇ СЦЕНІЧНОГО БАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Сучасні культурологічні дослідження охоплюють розмаїття артефактів найрізноманітніших напрямів людської творчості, серед яких виняткове місце займає танець, зокрема бальний танець, як універсальна цінність та невід'ємний компонент загальнолюдської цивілізації, як яскравий виразник історичної спадкоємності в танцювальній культурі, в якому органічно зливаються минуле, теперішнє й майбутнє у цілісну хронологічно-часову подію, що охоплює існування окремої особистості в контексті буття.

В історичному аспекті концепт «бальний танець» позиціонується з аристократичним, придворним танцем, входження якого «до універсальної системи куртуазних цінностей вимагало підпорядкування стилю їх виконання етикетним правилам як своєрідній етикетній формі поведінки учасників танцювального дійства» (Tsvietkova, 2020, с.18).

Еволюціонуючи під впливом народно-побутової танцювальної традиції й пройшовши складний шлях трансформації – «через кілька ключових етапів: від придворних традицій епохи Відродження до сучасних змагань світового рівня» (Берднік, Широковська, Жиров, 2025, с.53), – бальний танець канонізувався у притаманних йому жанрово-стильових напрямках, як-от:

історично-побутові танці (історична спадщина), спортивні бальні танці (європейські та латиноамериканські танці), українські бальні танці (бальні танці, що ґрунтуються на національних традиціях та лексиці), клубні або соціальні танці (сучасні бальні танці модних напрямків) – які впливають на специфіку проявів його музично-пластичних форм – побутових, сценічних та змагальних (мистецьких та спортивних).

Особливості соціальних відносин, світоглядних, культурних й естетичних орієнтирів сьогодення – взаємодія різних культур та видів мистецтв, експерименти балетмейстерів, використання сучасних музичних ритмів та форматів телевізійних танцювальних проєктів, новітніх технологій тощо – певним чином впливає на розвиток хореографічного мистецтва, зокрема на формотворення в бальній хореографії й особливо у її найвидовищнішій формі – сценічному бальному танці.

Студіювання наукових джерел виявило різні підходи у визначенні змісту концепту «сценічний бальний танець» – бальний танець, виконаний на сцені та за її законами (з урахуванням глядача, специфіки сценічного простору тощо), передбачає наявність художнього образу (Kostecki, 2017); самостійна форма хореографічного мистецтва (Крись, 2020); «найбільш видовищний напрямок хореографії» (Герц, 2017, p. 55), характерними рисами якого є: «завершеність музично-хореографічної форми, синтетичний характер лексики та можливість інтеграції інших видів мистецтв» (Герц, 2017, p. 56).

Формотворення – це складний і водночас багатогранний процес інтеграції рухів, музики, образу та ідеї в цілісну художню форму танцювального твору. Основою формотворення в хореографії є рух. Кожен жест, pas чи положення (поза) не існують ізольовано, а підпорядковуються загальній структурі постановки. Саме їхнє поєднання, ритмічне і просторове розташування створюють композицію, яка здатна донести задум хореографа до глядача. У цьому процесі має велику вагу музика, адже вона визначає не лише ритм і темп рухів, а й емоційну атмосферу твору у цілому.

Поряд із усталеними формами сценічного танцю, такими як хореографічна варіація, дует, тріо, камерний ансамбль, ансамбль

та кордебалет, а також (за іншою класифікацією) такими стійкими й узвичаєними формаціями як хореографічна мініатюра, хореографічна замальовка, хореографічна сюїта, хореографічна картина та балет, з'явилися нові музично-пластичні модифікації, притаманні передусім для сценічного бального танцю, серед яких – мала дуетна сценічно-спортивна форма (*show dance* або секвей) та велика сучасна хореографічна форма – танцювальне шоу – найвидовищніша сценічна форма хореографічного мистецтва, у якій поєднуються різні танцювальні стилі, пластичні прийоми та елементи театралізації. Воно передбачає створення цілісного художнього образу через поєднання танцю, музики, костюму, сценографії, світлових і технічних ефектів, що посилюють емоційний вплив на глядача. Головною метою танцювального шоу є не лише демонстрація танцювальної техніки, а й створення яскравого, динамічного та емоційно насиченого сценічного дійства.

Слід зазначити, що «форма твору танцювального мистецтва – це система специфічних ритмічно організованих виразних рухів людини, перетворюючих і узагальнюючих пластику у реальному житті.» (Енська, Максименко, Ткаченко, 2020, с.7).

Музично-пластичні модифікації сценічного бального танцю як різновиди існуючих танцювальних форм, що виникають шляхом зміни певних елементів танцю (рухів, композиції, рисунка, темпоритму, характеру тощо), збереженням зв'язку між музикою та пластикою, а також створенням нового художнього образу через поєднання різних хореографічних технік, стилів та жанрів, підсилених виражальним й зображальними можливостями сценічного простору та інших видів мистецтв – віддзеркалюють сучасні тенденції зростання видовищної складової мистецтва бальних танців як комплексного чинника, що передбачає єдність художнього рішення та новітніх інформаційно-комунікативних технологій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берднік, М., Широковська, О., & Жиров, О. (2025). Історія розвитку бального танцю: від класичних традицій до сучасних тенденцій. *Актуальні питання гуманітарних наук:*

міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 85(1), 48–54.

2. Герц, І. (2017). Класичний танець у сучасному соціокультурному просторі. *Наукові записки [Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова]. Серія: Педагогічні науки*, (136), 53–64.
3. Енська, О. Ю., Максименко, А. І., & Ткаченко, І. О. (2020). *Композиція танцю та мистецтво балетмейстера*. ФОП Цьома С. П.
4. Kostecki, S. (2017). Сучасні підходи до визначення поняття «сценічний бальний танець». *Мистецтвознавчі записки*, (31), 325–331.
5. Крись, А. І. (2017). Сценічна бальна хореографія: дефініція поняття. *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць,* (37), 73–78.
6. Tsvietkova, L. (2020). Придворні танці в культурі західноєвропейського Високого Середньовіччя. *Танцювальні студії*, 3(1), 10–23.

УДК 793.3:004

Юліана Коваль,
здобувачка вищої освіти другого (магістерського) рівня
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
науковий керівник:
Вікторія Сидоренко,
викладачка кафедри хореографії
Харківського національного педагогічного
університету імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна)

МУЛЬТИМЕДІА ТАНЕЦЬ: НОВА ЕСТЕТИКА ХОРЕОГРАФІЇ В ЦИФРОВУ ЕПОХУ

У сучасній культурі, де візуальне мистецтво та цифрові технології переплітаються з кожним днем, хореографія стоїть на порозі значних трансформацій. Класичні підходи, хоч і залишаються основою, але вже не можуть повною мірою відповідати запитам сучасності. Використання мультимедійних технологій у хореографічному творі – це не просто модний тренд, а необхідна умова для створення нової, актуальної естетики.

Синергія руху, світла, звуку та інтерактивних проєкцій здатна збагатити виставу, посилити її емоційний вплив та розширити можливості для творчого самовираження. Мультимедіа дозволяють створювати динамічні простори, що взаємодіють з танцівниками, перетворюючи сцену на живе полотно. Це відкриває безмежні перспективи для пошуку нових форм виразності та взаємодії з глядачем.

Сучасна хореографія постійно еволюціонує під впливом технологічного прогресу. Одним із найбільш значущих факторів є повсюдне проникнення мультимедійних технологій. Ці інновації кардинально змінюють не лише процеси створення та виконання хореографічних творів, але й саму природу естетичного сприйняття танцю. Вони перетворюють сценічний простір на живе, інтерактивне середовище, що здатне реагувати на рух

виконавця та занурювати глядача в унікальний візуальний досвід (Ціпов'яз, Мяло, 2024)

Мультимедійні технології відкривають перед хореографами безпрецедентні можливості, дозволяючи створювати інтерактивні перформанси, де глядач із пасивного спостерігача перетворюється на співучасника композиції. Використання сенсорів руху, датчиків та камер дозволяє відстежувати рухи танцівників у реальному часі та адаптувати до них візуальне та звукове оформлення сцени. Наприклад, світлові проєкції можуть змінювати свій візерунок залежно від траєкторії руху виконавця, створюючи динамічний діалог між тілом, світлом і простором. Це додає постановці новий вимір, поглиблюючи взаємодію між хореографом, виконавцем і технологією. Таким чином, мультимедійні засоби перестають бути лише декорацією, а стають повноцінною частиною хореографічної мови (Ціпов'яз, Мяло, 2024).

У дослідженні нової естетики «мультимедіа танцю» особливе значення має аналіз конкретних технологічних інструментів, які відкривають нові творчі горизонти. Ці інструменти перестають бути лише допоміжними засобами і стають повноцінними учасниками хореографічного процесу.

- Віртуальна та доповнена реальність (VR та AR). Віртуальна реальність (VR): дозволяє глядачеві повністю зануритися у віртуальний простір, де рухи танцюристів можуть взаємодіяти з віртуальним середовищем. Це відкриває можливості для створення унікальних «світових» перформансів, де межі сцени повністю зникають. *Доповнена реальність (AR):* додає віртуальні елементи до реального світу. Завдяки AR, глядачі можуть, наприклад, через екран смартфона бачити, як рухи танцівника супроводжуються анімованими візуальними ефектами, що створює багатошаровий та комплексний досвід.
- Голографія та захоплення руху. *Голографія:* хоча ця технологія ще розвивається, вона має потенціал революціонізувати хореографію, створюючи тривимірні голографічні проєкції, що можуть взаємодіяти з живими виконавцями, розширюючи межі сценічного простору. *Технологія захоплення руху (motion capture):* дозволяє перевести рухи танцівника в цифрові дані. Це використовується не тільки для створення анімації, але й для детального

аналізу рухів, що допомагає вдосконалювати техніку та створювати нові хореографічні послідовності за допомогою програмного забезпечення.

- Штучний інтелект (ШІ) та машинне навчання. *ШІ* відкриває нові перспективи для аналізу та генерації хореографії. Алгоритми можуть аналізувати великі обсяги даних про рухи і на основі цього генерувати нові, інноваційні танцювальні композиції, які були б недоступні для людської уяви. Це також ефективний інструмент для тренувань: ШІ може надавати індивідуальні рекомендації щодо вдосконалення техніки та синхронізації рухів.
- Цифрові платформи та соціальні мережі. *Онлайн-платформи* на кшталт YouTube, Instagram, та TikTok значно змінили спосіб поширення хореографії. Вони дозволяють митцям ділитися своєю творчістю з глобальною аудиторією, отримувати миттєвий зворотний зв'язок та створювати вірусні формати, якот танцювальні челенджі, що сприяє популяризації танцювального мистецтва (Ціпов'яз, Мяло, 2024).

Кожен із цих інструментів є ключовим для формування нової естетики в хореографії. Їхнє поєднання дозволяє створювати унікальні твори, що виходять за рамки традиційного розуміння танцю та відкривають нові шляхи для творчого самовираження.

Синтез технологій і хореографії, що визначає нову естетику цифрової епохи, знаходить свою реалізацію і в українському мистецькому просторі. Яскравим прикладом такої інтеграції є інноваційний проєкт *ALTSTAGE*, що успішно поєднує contemporary dance та найсучасніші технологічні рішення. У цій постановці мультимедіа не просто слугує фоном, а стає повноцінним партнером танцівника. Хореографічна мова у ній вибудовується навколо діалогу між людським тілом та динамічними, віртуальними декораціями, що реагують на рух, створюючи унікальний, імерсивний досвід (1).

Специфіка *ALTSTAGE* полягає у використанні проєкцій, що перетворюють сцену на живе, мінливе середовище. Це дозволяє створювати ілюзію невагомості, занурювати глядача в абстрактні світи та посилювати емоційний вплив постановки. Мультимедійні ефекти, змінюючись у реальному часі відповідно до хорео-

графії, надають кожному руху додаткового сенсу та глибини, формуючи цілісну, гібридну реальність. Таким чином, проєкт ілюструє, як технології можуть не просто доповнювати танець, а ставати його невід'ємною частиною, розширюючи межі традиційного сприйняття мистецтва (1).

Інтеграція мультимедійних технологій у хореографічне мистецтво є не просто новаторським трендом, а закономірним етапом його розвитку, що відображає культурні та технологічні трансформації сучасності. Використання таких інструментів, як віртуальна та доповнена реальність, голографія, захоплення руху, а також штучний інтелект, перетворює танець на складну, багатошарову систему, де рух і цифрові образи формують єдину, цілісну естетику.

Підсумовуючи, можна констатувати, що майбутнє хореографії нерозривно пов'язане з подальшим осмисленням та інтеграцією технологій. Це відкриває простір для сміливих експериментів, які, поєднуючи класичні традиції з інноваційними підходами, сприяють еволюції мистецтва танцю та його адаптації до вимог цифрової епохи.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Театр у доповненій реальності. Як працює застосунок ALTstage, який створили в Україні*. (n.d.). ВІЛЕДЖ. URL: https://www.village.com.ua/village/culture/culture-promo/317149-altstage
2. Ціпов'яз, А., & Мяло, М. (2024). Вплив технологій на розвиток сучасної хореографії. В *Тенденції і перспективи розвитку хореографічного мистецтва у контексті культурно-освітніх процесів: Збірник наукових праць І Всеукраїнської науково-практичної конференції* (с. 161–164). Національний університет «Полтавська політехніка імені Юрія Кондратюка». URL: https://reposit.nupp.edu.ua/bitstream/PoltNTU/16815/1/161-164.pdf

СЕКЦІЯ 7. АКСІОКУЛЬТУРНІ ЗАСАДИ ФІЛОСОФІЇ ТА ПСИХОЛОГІЇ МИСТЕЦТВА, КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МУЗЕЄЗНАВСТВА, ІСТОРІЇ ТА АРХЕОЛОГІЇ, ЕСТЕТИКИ ТА ЕТИКИ СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Axiocultural foundations of philosophy and psychology of art, cultural and museum studies, history and archaeology, aesthetics and ethics of contemporary art

UDC 78.087.68:008(478)(091)"1945/1957"

Svetlana Tircunova,
Doctor în Studiul Artelor,
Profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice
(Chişinău, Republica Moldova)
Natalia Blîndu,
Doctorandă,
Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice
(Chişinău, Republica Moldova)

PROCESUL DE RECONSTRUCȚIE A VIEȚII CORALE ÎN RSS MOLDOVENEASCĂ (1945–1957): ROLUL CAPELEI CORALE «DOINA» ÎN RESTABILIREA TRADIȚIILOR INTERPRETATIVE NAȚIONALE

Studiul de față examinează renașterea postbelică a vieții corale în Republica Sovietică Socialistă Moldovenească în perioada 1945–1957, cu accent deosebit pe rolul instituțional și artistic determinant exercitat de Capela Corală «Doina». Fiind una dintre cele mai timpurii și reprezentative formații profesioniste active în republică în acea perioada, Capela a funcționat nu doar ca simbol cultural, ci și ca model organizatoric pentru reconstrucția vieții muzicale naționale în domeniul interpretării corale, în condițiile impuse de doctrina ideologică sovietică.

Contextul social și cultural al primilor ani postbelici în RSS Moldovenească era marcat de dificultăți logistice și infrastructurale, schimbări demografice și necesitatea realinierii ideologice. Deși politica oficială sovietică promova dezvoltarea culturală ca parte a proiectului mai larg de transformare socialistă, aceasta era strict reglementată și ideologic controlată. Totuși, în limitele impuse, instituții precum filarmonicile, uniunile de creație și colectivele susținute de stat au fost mobilizate ca instrumente principale pentru renașterea vieții culturale publice. În acest context, Capela Corală «Doina» a fost percepută drept o forță centrală în domeniu, capabilă

să îmbine excelența artistică cu conformitatea ideologică, asigurându-și astfel atât sprijinul statului, cât și o largă rezonanță în rândul publicului.

Măsurile instituționale întreprinse de către conducerea Filarmonicii moldovenești de Stat începând cu anii 1944-1945 au inclus reînființarea colectivelor artistice profesioniste, organizarea comitetelor centralizate de repertoriu și integrarea unor cadre profesioniste menite să formeze personal calificat. Capela Corală «Doina», restabilită în 1945 după aproape trei ani de activitate în calitate de Ansamblu de cântece și dansuri «Doina», a fost poziționată strategic în acest sistem, beneficiind atât de atenție administrativă, cât și de un anumit grad de autonomie artistică (Blîndu, 2022, p. 52).

Politica sa repertorială reflecta o strategie dual: pe de o parte, conformarea cu directivele statului ce impuneau lucrări de glorificare a realizărilor socialiste și a conducerii de partid; pe de altă parte, includerea deliberată a aranjamentelor pe teme folclorice moldovenești și a compozițiilor originale semnate de compozitorii autohtoni (Blîndu, 2024, p.33).

Contribuția dirijorilor și compozitorilor asociați Capelei a fost esențială pentru dezvoltarea acesteia în perioada 1945-1957. Figuricheie precum Moisei Kononenko, Mihail Brezdeniuc, maeștri de cor Gheorghe Strezev, Mihail Pelin, Veronica Garștea și alții, au jucat un rol decisiv în profesionalizarea colectivului și în sporirea nivelului interpretativ (Blîndu, 2023, p. 10). Colaborarea lor cu compozitorii moldoveni – printre care L. Gurov, D. Gherșfeld, N. Ponomarenko, P. Șerban – a creat o sinteză între idiomurile folclorice și muzica corală (Blîndu, 2024, p. 33).

Această sinteză nu doar că se aliniază principiilor estetice socialiste, ce valorificau sursele populare, dar a permis și păstrarea și transformarea identității muzicale autohtone în cadrul politicii culturale sovietice. Mai mult, implicarea poeților moldoveni precum E. Bucov, A. Busuioc, L. Deleanu, L. Corneanu, A. Gujel în furnizarea textelor a contribuit la coeziunea expresiei verbale și muzicale, într-un mod care rezona cu sensibilitățile lingvistice ale publicului local. Această colaborare reprezenta doar un prim pas spre remedierea problemelor identificate în textele literare din repertoriului Capelei.

Repertoriul adoptat în această perioadă poate fi caracterizat atât drept restaurator, cât și pas cu pas inovator. Dacă pe de o parte servea mandatului ideologic de celebrare a muncii, eroismului și fraternității între popoarele sovietice, pe de altă parte revitaliza memoria colectivă a tradițiilor corale pre-sovietice. Pe lângă aranjamentele melodiilor populare, cantatele scenice pe teme agricole și istorice, repertoriul treptat se completa cu lucrări selectate din palmaresul muzicii corale universale, inclusiv și prin adaptarea unor ecouri din muzica sacră transformate în forme laice (*Concertul coral nr. 1* pe versuri de A. Busuioc și *Concertul coral nr. 2* pe versurile lui A. Gujel semnate de G. Musicescu) (Blîndu, 2024, p.36). Astfel, Capela Corală «Doina» a reconstituit un sentiment de continuitate între trecut și prezent. Acest proces de restaurare mediată a fost amplificat prin prezența constantă a colectivului în spațiul public, prin activitatea concertistică, emisiunile radiofonice și turneele interrepublicane. Fiecare apariție funcționa simultan ca eveniment estetic și gest politic, consolidând rolul Capelei drept custode și propagator al unei identități naționale în evoluție, integrată în cadrul sovietic.

Totodată, în timp ce Capela Corală «Doina» se poziționa ca și un colectiv coral profesionist, au fost identificate mai multe probleme legate de nivelul de pregătire și coerența artistică a artiștilor. Pentru remedierea acestora, s-au implementat măsuri precum controlul programelor concertistice, disciplina strictă în activitate, respectarea orarelor stabilite, precum și ore suplimentare de canto și discipline teoretice, menite să ridice nivelul profesional al artiștilor. Toate aceste practici au contribuit pe termen lung la formarea condițiilor standard pentru colective corale profesioniste naționale.

În concluzie, reconstrucția vieții corale în RSS Moldovenească între 1945 și 1957 nu poate fi înțeleasă fără recunoașterea funcției centrale a Capelei Corale «Doina» ca mediator cultural. Capacitatea sa de a naviga între așteptările ideologice și păstrarea integrității artistice a permis consolidarea unei tradiții corale moldovenești distincte. Colectivul a demonstrat cum instituțiile culturale pot funcționa ca laboratoare ale formării identității negociate, unde tradiția nu este nici respinsă, nici păstrată necritic, ci reinterpretată în acord cu necesitatea istorică. Acest studiu oferă, astfel, fundament pentru cercetări comparative suplimentare privind reconstrucția

corală postbelică în republicile sovietice, precum și pentru evaluarea implicațiilor pe termen lung ale acestei rezilienţe culturale negociate în configurarea memoriei naționale contemporane.

LITERATURA

1. Blîndu, N. (2022). Activitatea Ansamblului de Cântece și Dansuri Doina în anii 1942-1944. *Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică,* (2)(43), 46–54.
2. Blîndu, N. (2023). *Veronica Garştea: începutul carierei artistice în Capela Corală Doina. Învățământul artistic – dimensiuni culturale* (c. 69–75). Notograf Prim.
3. Blîndu, N. (2024). Specificul politicii de repertoriu a Capelei Corale Doina în anii 1963-1975. *Studiul artelor şi culturologie: istorie, teorie, practică,* (2)(47), 32–38.
4. Blîndu, N. (2025). Moisei Kononenko – un dirijor necunoscut: prima publicare a datelor personale despre dirijorul Capelei Corale Doina anilor 1949–1957. *Cultura şi arta: cercetare, valorificare, promovare: Conferinţa ştiinţifică naţională a doctoranzilor şi conducătorilor de doctorat, 6 decembrie 2024.* AMTAP.
5. Ursu, V. (2013). *Politica culturală în RSS Moldovenească* 1944-1956. Pontos. 288 p.

UDC 784.1:78.072

Larisa Balaban,
Doctor of in Art Study (Musicology),
Associate University Professor,
Deputy Dean for Research and Creative Activities of the
Faculty of Musical Arts,
Director of the Research Center of National Musical Culture
(Compositional Creativity and Folklore),
Academy of Music, Theatre and Fine Arts of the
Republic of Moldova, Chisinau

NICOLAY CHIOLAK AS CONDUCTOR OF THE *DOINA* ACADEMIC CORAL CHAPEL: REPERTOIRE STRATEGY AND CONTRIBUTION TO MUSIC EDUCATION

The paper is devoted to the phenomenon of Nikolai Mikhailovich Cholak as the conductor of the *Doina* Academic Coral Chapel, examining his approach to repertoire formation and his contribution to the development of musical education. It discusses the foundations of his artistic activity, the link between performing practice, pedagogical experience, and spiritual culture, as well as the role of the choral ensemble in shaping new generations of musicians and value orientations in the national musical culture.

Cholak Nikolai Mikhailovich is one of the well-known contemporary musicians of the Republic of Moldova, whose career combines conducting mastery, composition, and teaching activities. This allows us to regard him as a holistic musical-pedagogical figure who influences not only the development of performance skills but also the formation of the artistic consciousness of young professionals, in particular musical thinking and aesthetic perception.

Cholak's education represents a continuous path among educational centers: the Ismail Music School (1953–1960), the Odessa Music College (1960–1964), the Kishinev State Institute of Arts named after G. Muzychescu (1965–1971), and the postgraduate program at the Leningrad State Conservatory named after

N.A. Rimsky-Korsakov (1972–1975). His conducting school was shaped under the guidance of renowned teachers: L. Aksenova, B. Milyutin, I. Alterman, and E. Kudryavtseva. A particularly significant influence on his formation as a performer came from Aleksei Korneyevich Grinchenko, a teacher of piano and conductor, whose approaches to the live perception of music and the "decoding" of the text illustrated Cholak's first understanding of the artistic image and musical meaning. Also, an important role was played by Vadim Fyodorovich Zheltikov, who fostered creative curiosity and involved the student in the cultural life of opera houses and philharmonics. These stages reflect Cholak's basic concept of the value of a conservative school, normative mastery of choral art, and active spiritual cultural life.

In the course of his career, Cholak gained practical experience working with choral ensembles: from assistant conducting at the National Opera and Ballet Theater of the Republic of Moldova to conducting as choral master of the Doina Academic Choral Chapel, leading student choirs at the Institute of Arts and the University of Arts, and founding and directing the Moldovan Musical-Choral Society. The pedagogical task he pursues is to preserve and transmit the best traditions of conducting art, combining spirituality and intellectual integrity with a high level of professionalism. According to Cholak, he intends to pass on to his students the "invaluable positions" of his teachers and to prevent their loss. Cholak serves as a connecting link between generations of masters who carry professionalism and spiritual life.

Choral music for Cholak is inseparably linked with his compositional outlook and vocal-choral intuition. His creative heritage is heavily oriented toward sacred themes, where vocal timbre and poetic texts occupy a central place (Balaban, 2010, p.117–124). Among his major church works are the *Liturgy* (2001) (Balaban, 2002, p.85–87) and *All-Night Vigil* (2005), the collection *Imnuri bisericeşti* (2008), which includes 15 of his 16 choral concertos, as well as the cantata Strophes from the *Poem Ioan Damascene* (2010) and others. The repertoire of the choirs he leads is dominated by a cappella choral works, underscoring Cholak's aesthetic and spiritual credo: simplicity, humility, and prayerful concentration as artistic principles.

The *Doina* Academic Choral Chapel's repertoire formation strategy rests on several principles:

- spirituality as a priority orientation; Cholak sees church music as a path to higher truths, arguing that worldview ideals remain constant regardless of changing secular contexts;
- respect for the poetics of texts and their interpretation through vocal sound; responsibility for accurate and noble reproduction/performance of the semantic structures of poetic and musical texts;
- development of the collective's vocal abilities and spiritual qualities, with elevated demands on intonation, thereby giving singers not only performance technique but also moral and ethical education;
- emphasis on mixed a cappella choirs, which requires high performative culture, an acute sense of each sound, particular sensitivity to balance of expressive means, precision of formation, purity of intonation, and a well-coordinated ensemble.

These principles enabled the *Doina* Academic Choral Chapel under Cholak's leadership to form a repertoire aligned with the moral and aesthetic tasks of the ensemble, as well as to cultivate in singers a sense of responsibility toward the text and its performance context.

As a pedagogue, Cholak is a bridge between generations: he strives to preserve and transmit the best traditions of choral art, combining discipline with humanistic values. His statements about succession and the preservation of professional and moral positions emphasize the mentoring mission: shaping a well-rounded musician who can discern meaning in the musical text, not only in performance technique, highlighting Cholak's role as a bearer of professionalism and intelligence.

Cholak's contribution to education manifests not only through musical mastery but also through organizing and leading choral ensembles, participating in curricular work and developing concert and educational culture in the country. The creation of choral associations, his work as a choir master in a cathedral, and involvement in preparing students for concert and church activities form a holistic system of musical upbringing where artistic practices and moral guidelines complement each other.

LITERATURE

1. Balaban, L. (2002). Liturghia de Nicolae Ciolac: particularităţi ale dramaturgiei. Învăţământul artistic – dimensiuni culturale: Conferinţa de totalizare a activităţii ştiinţifico-didactice a profesorilor USAM (anul 2001) (c. 85–87).
2. Balaban, L. (2010). Creaţia corală religioasă a lui Nicolae Ciolac. У Educaţia din perspective valorilor. *Tom II. Lucrările conferinţei internaţionale* (c. 117–124). AETERNITAS.

УДК 78.071.3:159.9

Валентина Сувейка,
здобувачка 2 курсу спеціальності
014.13 Середня освіта (Музичне Мистецтво)
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
науковий керівник:
Ірина Бойчук,
кандидатка психологічних наук, доцентка кафедри музики
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ТВОРЧІСТЬ І САМОПІЗНАННЯ: АВТОРСЬКА МУЗИКА ЯК ПСИХОТЕРАПЕВТИЧНА ПРАКТИКА

Сучасний світ сповнений соціальних і психологічних катаклізмів (війни, пандемії, економічних криз), що спричиняють масове зростання стресу, тривоги і депресії. «Постійний стрес і навіть порушення психіки... стали прикметою сьогодення України». У таких умовах пошук ефективних способів психоемоційної підтримки набуває особливої важливості. Мистецтво і творчість, зокрема авторська музика, можуть стати дієвими інструментами саморегуляції та емоційного зцілення. Як зазначають дослідники, творчість відкриває двері до внутрішнього спокою та гармонії, допомагаючи виразити накопичені емоції і знизити рівень стресу, (Бойчук, 2021) виокремлює музичне мистецтво як важливий компонент розвитку особистісної свідомості. У педагогічному та психологічному вимірах також помітна увага до розвитку особистості через творчість: креативні практики сприяють формуванню емоційної стійкості, кращому розумінню себе і побудові здорових соціальних зв'язків (Сисоєва, 2006; Панченко, 2023). Таким чином, тема авторської музики як психотерапевтичної практики є надзвичайно актуальною для сучасного суспільства і педагогіки.

Самопізнання – це процес усвідомлення власного «Я», своїх почуттів, мотивів, сильних та слабких сторін. Вітебська (2010) визначає самопізнання як основу самосвідомості людини: «Через самопізнання людина приходить до певного знання про саму себе...». Терлецька (2013) додає, що цей процес включає самоспостереження, рефлексію, самоаналіз та самооцінку. Тобто, людина навчається помічати власні емоції й реакції, осмислювати їх і коригувати поведінку. У педагогіці самопізнання розглядається не лише як індивідуальний процес, а й як ключова мета виховання. Зокрема, Сисоєва (2006) відзначає, що «педагогічну творчість завжди супроводжують самопізнання, саморозвиток і самовдосконалення». Це означає, що творчий підхід педагога сприяє власному і учнівському саморозвитку. Сучасний учитель зазвичай прагне відкритості і творчості, що заохочує учнів до рефлексії над собою та власними переживаннями. Таким чином, самопізнання розвивається через активну діяльність, де мова йде про інтроспективне осмислення особистого досвіду та творчість як стимул цієї діяльності (Терлецька, 2013; Вітебська, 2010).

Авторська пісня – це синкретичний жанр, у якому виконавець одночасно є автором слів та музики. Цей некомерційний вид творчості вирізняється щирістю вираження, глибиною лірики та камерністю виконання. Водночас саме така особистісна характерна пісня стає потужним засобом терапевтичного самовираження. Написання авторської пісні передбачає створення художнього тексту й музики, що дає змогу людині висловити приховані почуття та думки. Під час такого творчого процесу активуються символічне мислення і асоціативні зв’язки, що сприяє глибшому усвідомленню внутрішнього стану. За словами Путано (музикотерапевт з досвідом), «songwriting is a powerful medium for self expression and personal growth». Хоч це висловлено англійською, ідея універсальна: написання пісень схоже на психотерапію, де створення мистецтва дозволяє почуттям залишити підсвідомий простір і бути визнаними. У практиці музикотерапії і арт-терапії songwriting часто використовують для роботи з емоціями. Наприклад, у терапії це може бути інструментом казко-подібного оповідання, де складні переживання трансформуються в поетич-

ний сюжет. Така форма вираження є безпечною (ліричне оформлення дає дистанцію), але разом з тим інтимною й персональною. Важливо, що музика сама по собі знижує напругу – відоме дослідження показує, що прослуховування класичних мелодій протягом 10 хвилин може зменшити рівень кортизолу на 15%. У поєднанні з активною творчістю, цей ефект посилюється: авторська пісня дарує і самооцінку, адже людина бачить результати власної праці, і заспокоєння, бо переключає увагу на творчий процес. Таким чином, поєднання музики і слів у авторській пісні створює потужний терапевтичний ефект – індивід може виразити те, що важко передати іншими засобами, і отримати психологічну підтримку власним творчим актом.

Авторська пісня діє на автора багаторівнево. По-перше, вона **емоційно розвантажує**: під час написання тексту і музики людина може **вивільняти накопичені почуття** (гнів, смуток, радість) і переводити їх у творчий вираз. Наприклад, у дослідженні Miao та Стюарт (2022) підлітки відзначали, що процес створення пісні допомагав уникнути негативної поведінки: один учасник сказав, що замість того, щоб нашкодити собі, він почав писати музику. Це свідчить, що songwriting може служити альтернативною формою копінгу у кризових ситуаціях. По-друге, авторська пісня сприяє **самоідентифікації та підвищенню самооцінки**. Коли автор викладає в пісні особисті переживання, він отримує відчуття буття почутим і зрозумілим. У груповому дослідженні з підлітками після вивчення songwriting було виявлено, що учасникам було легше висловлювати свої думки через музику, і вони почувались менш самотніми, поділившись композиціями з іншими. Така підтримка з боку оточення (похвала, спільне обговорення) підсилює віру в себе. Зокрема, учасник експерименту висловив: «I feel like with music I can be myself... I can feel like I exist», демонструючи, що творче самовираження через пісню дало йому почуття ідентичності і соціального визнання. По-третє, музика активує глибинні **нейрофізіологічні механізми**. Дослідження нейронаук показують, що музичні образи впливають на лімбічну систему мозку – наприклад, активуються мигдалина й префронтальна кора. Це відповідає за розпізнавання емоцій і рефлексію над ними. Інтеграція музики та

тексту залучає обидві півкулі мозку і підвищує когнітивну гнучкість. Такі процеси допомагають людині **осмислити та впорядкувати внутрішній досвід**: завдяки ритму та мелодії складні емоції стають більш керованими.

Отже, авторська пісня діє на автора як інструмент арт-терапії і нейропсихологічного зцілення. Вона знижує тривожність за рахунок музичної релаксації, дозволяє назвати і прийняти емоції через поетичний текст, а також додає відчуття досягнення та підтримки. Таким чином, творчий процес songwriting формує широку копінг-стратегію для особистості.

Наукові дослідження підтверджують позитивний вплив музичної творчості на психіку. Так, Miao і Стюарт (2022) у дослідженні за участі підлітків виявили, що майстер-класи з написання пісень значно поліпшують почуття власної цінності і зменшують тривожність учнів. Учасники відзначали, що створення композицій стало для них «певною формою терапії», допомогло перенести травматичні спогади в мистецький контекст і зміцнило їхню віру в себе. Інша робота – протокол втручання для літніх людей із депресією – описує, як **терапевтичне написання пісень** в поєднанні з підходами позитивної психології допомогло покращити самопочуття людей похилого віку. Автори доводять, що songwriting може бути ефективною немедикаментозною стратегією лікування депресії у літніх. Вітчизняні дослідження теж засвідчують роль музики у подоланні стресу. Панченко (2023) на прикладі війни та воєнного стану в Україні обґрунтовує, що *«використання музики як ефективного соціально-психологічного інструменту стрес-регулюючих засобів в умовах війни»* є життєво необхідним. Камерні музично-літературні заходи (які включають авторські пісні) в цій роботі розглядаються як безпечне середовище, що допомагає людям адаптуватися і заспокоїтись. Тобто йдеться про те, що творчість – у тому числі у формі авторської музики – стає формою копінгу у критичний період (Панченко, 2023; Eickholt et al., 2022).

Для ілюстрації теми наведемо власний творчий приклад. Пісня «Маленька Валя» (VALENTYNA) https://www.youtube.com/watch?v=wUEnbqaXDuI&list=RDwUEnbqaXDuI&index=1 є моїм особистим досвідом самовираження. У ній я втілила пережи-

вання, пов'язані з дитячими спогадами та сімейними історіями. Хоча ми не аналізуємо текст тут детально, сама робота над піснею слугувала мені формою рефлексії і розвантаження. Процес написання і запису цієї авторської пісні дав мені відчуття завершеності та гордості – типовий ефект творчого досягнення (Miao, 2022). Цей приклад демонструє: навіть не маючи професійної музичної освіти, людина може скористатися авторською музикою, щоб осмислити власний досвід і емоції.

Авторська музична творчість має важливе значення для розвитку особистості. По-перше, вона розвиває **емоційну інтелігенцію** та усвідомлення власних почуттів: створення пісні змушує автора аналізувати внутрішні переживання та озвучувати їх у творчій формі. По-друге, музична творчість стимулює **особистісне зростання**: через авторську пісню людина відчуває радість творчості, отримує позитивний зворотний зв'язок від себе і слухачів, що підвищує самооцінку і самоповагу. По-третє, авторська музика сприяє **соціальній інтеграції**: спільна творчість у групі чи її презентація перед іншими розвиває комунікативні навички і зміцнює соціальні зв'язки. Загалом, творчість дозволяє людині відкрити нові грані свого «Я» – вона є процесом пізнання себе та джерелом особистісної трансформації. Як зазначено в педагогічній літературі, для вчителя творчість – це не лише метод навчання, а й шлях до глибшого самопізнання і, відповідно, до росту учнів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойчук, І. І. (2021). *Психологія музичного мистецтва: від ідеалу до ідентичності (професійний та особистісний аспекти) (2-ге вид.).* Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича; Рута.
2. Вітебська, П. В. (2010). Самопізнання як основа глибокого психологічного розвитку особистості. *Наука і освіта*, 2(8), 30–35.
3. Горожанкіна, О. (2023). Феномен авторської пісні в українській музичній культурі. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 61(1), 77–82.
4. Панченко, Ю. (2023). Музика як засіб саморегуляції людини в умовах деструктивних подій. *Актуальні питання гуманітарних*

наук, 60(3), 52–56. URL http://www.aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_3/7.pdf

5. Сисоєва, С. (2006). Основи педагогічної творчості. Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України.
6. Терлецька, Л. Г. (2013). Процес самопізнання, його структура і роль у становленні особистості. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки,* (14), 152–154.
7. Eickholt, J., Baker, F. A., & Clark, I. N. (2022). Positive Psychology in therapeutic songwriting for people living with late-life depression – An intervention protocol. *Arts & Health*, 14(5), 394–411.
8. Fabian, J. (2025). *Harnessing music psychology and music therapy to support social and emotional development in children*. Chartered College of Teaching. URL https://my.chartered.college/impact_article/harnessing-music-psychology-and-music-therapy-to-support-social-and-emotional-development-in-children/
9. Miao, S., & Stewart, W. A. (2022). Songwriting and youth self-concept. *AMA Journal of Ethics,* 24(7), E683–E692.

УДК 78.071.3:159.9

Ганна Бигар,
кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри педагогіки та методики початкової освіти
факультету педагогіки, психології та соціальної роботи
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ВИХОВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ УЧНІВ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ

Сучасні трансформації в українській освіті, пов'язані з реалізацією Концепції Нової української школи, визначають ключові орієнтири розвитку особистості учня: формування цінностей, компетентностей і здатності до творчої самореалізації. У центрі освітнього процесу перебуває дитина як активний суб'єкт пізнання і творення власного життєвого досвіду. Такий підхід передбачає відхід від переважно знаннєвої парадигми до компетентнісної, де головним стає розвиток особистості в її цілісності – інтелектуальній, емоційній, духовній та соціальній.

Особливе місце у цьому процесі займає мистецтво, яке розглядається не лише як засіб естетичного виховання, але й як універсальний інструмент формування моральних орієнтирів та духовних цінностей. Воно має виняткову силу впливу на внутрішній світ дитини, адже здатне гармонійно поєднувати емоційно-чуттєвий та раціонально-логічний компоненти пізнання. Як зазначав О. Потебня, «всякий художній твір – акт пізнання», отже, осягнення мистецького твору є процесом відкриття нових сенсів, які торкаються не лише інтелекту, а й емоційно-почуттєвої сфери людини. Виховний потенціал мистецьких дисциплін безпосередньо співвідноситься з базовими засадами НУШ, що акцентують увагу на формуванні ключових компетентностей: уміння вчитися впродовж життя, ініціативності, культурної обізнаності, креативності, громадянської та соціальної активності.

У початковій школі, яка є фундаментом освітньої траєкторії дитини, мистецтво виконує роль не лише навчальну, але й глибоко виховну. Саме в молодшому шкільному віці закладаються передумови морального й духовного становлення особистості, формуються базові ціннісні орієнтації та відчуття краси світу. Використання мистецтва як засобу формування ціннісних ставлень відповідає стратегічним завданням сучасної школи – вихованню компетентного, відповідального та духовно багатого громадянина, здатного до критичного мислення і творчого перетворення дійсності (Проців, 2024, с. 97).

Таким чином, дослідження виховного потенціалу мистецтва та його ролі у формуванні ціннісних орієнтацій молодших школярів є надзвичайно актуальним у контексті освітніх реформ та реалізації ідей Нової української школи.

Функції мистецтва виходять далеко за межі естетичного споглядання. Воно виступає образною моделлю світу, що дозволяє дитині інтерпретувати власний досвід і шукати відповіді на складні моральні питання. Особливе місце належить музиці, яка не лише творить емоцію, а й використовує її як матеріал. Саме музика має найбільший вплив на гармонізацію емоційного стану дитини, сприяє формуванню навичок співпереживання та емпатії.

Вітчизняна наукова думка активно розробляє проблему інтеграції мистецтва в освітній процес початкової школи. Значний внесок у розвиток теорії мистецької освіти зробила Л. Масол, яка є авторкою Концепції художньо-естетичної освіти в Україні. Вона наголошує, що мистецтво є потужним чинником формування світогляду дитини, розвитку її креативності та морально-ціннісних орієнтацій. Учена підкреслює важливість інтеграції мистецтва з іншими предметними галузями, що відповідає принципам міждисциплінарності, закладеним у НУШ (Масол, 2017, с. 123).

О. Рудницька у своїх працях розглядає мистецтво як універсальний засіб виховання, що впливає не лише на інтелектуальний розвиток, а й на духовний світ школяра. Вона підкреслює, що саме через художню діяльність формуються такі цінності, як добро, краса, гармонія, гуманізм. Це дозволяє вчителю

початкових класів використовувати мистецтво як інструмент формування життєвої компетентності.

Г. Падалка розробила концепцію музичного виховання, яка передбачає активне залучення дитини до музичної діяльності: співу, інтерпретації музики, творчих імпровізацій. Вчена доводить, що музика формує емоційний інтелект, сприяє розвитку емпатії, а також виховує естетичні та моральні почуття, що особливо актуально для молодших школярів (Падалка, 2008, с. 144).

Пізнання мистецтва відбувається у багатовимірному просторі – через емоції, уяву, асоціації, пам'ять, волю та навіть фізичні рухи. Такий синтез залучає всі сфери особистості, забезпечуючи цілісний виховний ефект. Духовний світ дитини водночас є і відправною точкою, і результатом такого пізнання. Саме тому реалізація виховного потенціалу уроків художньо-естетичного циклу стає основою формування цілісної особистості, що поєднує моральні, національні, патріотичні, екологічні та інтелектуальні орієнтири (Кононко, 2018).

Молодший шкільний вік є сенситивним періодом для становлення духовності та ціннісної сфери. Саме в цей час дитина засвоює базові уявлення про добро і зло, справедливість, красу та гармонію. Якщо цей етап буде втрачено, надолужити формування морально-естетичних установок у подальшому розвитку надзвичайно важко.

Ціннісні орієнтації визначаються як комплекс життєвих смислів і стратегій, що задають напрям розвитку особистості. Вони не є абстрактними – вони формуються у процесі щоденної діяльності, через внутрішнє ставлення до навколишнього світу. Структура цього ставлення складається з трьох компонентів:

- когнітивно-оцінного (знання й оцінка цінностей);
- емоційно-ціннісного (емоційне ставлення, почуття);
- мотиваційно-діяльнісного (прагнення до дій, творчого самовираження).

Таким чином, мистецтво сприяє формуванню не лише уявлень про моральні й естетичні категорії, а й створює емоційно забарвлений досвід, що регулює поведінку дитини в різних ситуаціях. Мета такого виховання – формування духовно багатої людини,

яка здатна глибоко розуміти мистецькі твори, оцінювати красу світу і прагнути його перетворення за законами гармонії.

Уроки музичного та образотворчого мистецтва в початковій школі мають неабиякий потенціал для розвитку ціннісної сфери учнів. Програми інтегрованого курсу «Мистецтво» у НУШ передбачають зміщення акцентів із накопичення знань про мистецтво на розвиток емоційності, творчої діяльності та національно-патріотичного виховання.

Основними видами діяльності є сприймання мистецьких творів, практично-творча діяльність і пізнання художніх засобів. У початковій школі найбільш важливою стає саме практична діяльність, що забезпечує розвиток здатності створювати художні образи. Важливим є і поліхудожній розвиток, який ґрунтується на синестезії та синтезі мистецтв: діти одночасно слухають музику, малюють, інсценізують – таким чином сприймають мистецтво цілісно.

Музика має унікальну здатність впливати на внутрішній світ дитини. Вона гармонізує біоритми мозку, сприяє розвитку емпатії та моральних ідеалів. Залучення дітей до автентичної музики допомагає формувати національну ідентичність та розвивати естетичний смак (Гаврилюк, 2021, с. 17).

Нова українська школа пропонує комплексний підхід до мистецької освіти, ґрунтуючись на дитиноцентризмі, інтегративності й діяльнісності. Важливим завданням є створення емоційно сприятливого середовища, де дитина почувається захищеною і вільною у творчості. Інтеграція мистецтва в освітній процес (наприклад, ілюстрування текстів на уроках мови чи малювання природних об’єктів на уроках «Я досліджую світ») робить навчання живим і захопливим.

Особливу роль відіграє взаємодія школи з родиною: спільні мистецькі заходи, виставки, концерти й артпроєкти допомагають формувати цілісну систему цінностей. Діяльнісний підхід передбачає впровадження технологій НУШ: «малюнок для себе», «щоденник вражень», «скетчбук», які забезпечують індивідуальне осмислення мистецького досвіду.

Реалізація виховного потенціалу мистецтва у сучасній школі є необхідною умовою формування ціннісних орієнтацій і ду-

ховності дитини. Музичне мистецтво стає дієвими засобами гармонійного розвитку молодших школярів, адже впливає одночасно на інтелектуальну, емоційну та моральну сфери. Освітній процес НУШ із його інтегративними та діяльнісними підходами створює сприятливі умови для цього, забезпечуючи формування особистості, здатної до творчості, емпатії й відповідального ставлення до світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаврилюк, Т. (2021). Музикотерапевтичні технології в освітньому процесі початкової школи. *Початкова освіта*, (3), 14–19.
2. Кононко, О. Л. (2018). *Психологія особистісного розвитку дитини дошкільного і молодшого шкільного віку.* Освіта. 304 с.
3. Масол, Л. М. (2017). *Мистецька освіта в Україні: теорія і практика.* Мистецтво. 256 с.
4. Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва (теорія і методика мистецької освіти).* Освіта. 312 с.
5. Проців, О. (2024). Роль музичного мистецтва у формуванні світогляду та духовного розвитку особистості школярів. Scientific Collection «InterConf», (215), 95–99.

УДК 159.9.015 : [7 + 2 + 355.01]

Ірина Горохолінська,
докторка філософських наук, доцентка
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича,
(Чернівці, Україна)

МЕТОДОЛОГІЧНИЙ РЕСУРС РЕЛІГІЙНОЇ СКЛАДОВОЇ В АРТТЕРАПЕВТИЧНИХ ПРАКТИКАХ: ФОКУС ВОЄННОГО ЧАСУ

Останні роки для українського суспільства стали часом глибоких потрясінь, які спричинили трансформацію не лише соціальної реальності, а й регістрів внутрішнього світу людини. Війна стала каталізатором радикальних змін екзистенційного досвіду, коли межі між зовнішніми і внутрішніми руйнуваннями стираються. Фізичні втрати – зруйновані простори життя, загибель рідних, травми – поєднуються з внутрішніми розлами, що виявляються у кризі довіри, сенсу, духовної стійкості. У такій ситуації виникає гостра потреба у відновленні психологічної рівноваги, віднайденні смислових опор і переосмисленні власного буття.

У соціокультурному контексті війни формується запит на інструменти, здатні поєднати терапевтичний, комунікативний і символічний виміри підтримки. Одним із таких засобів постає арттерапія – форма вираження, яка через художній акт відкриває можливість для безпечного проживання травматичного досвіду, реконструкції емоційного ладу та повернення до цілісності особистісного й духовного життя. Арттерапія в умовах війни засвідчує свою ефективність як засіб м'якої реконструкції досвіду травми та відновлення внутрішньої рівноваги. Водночас її потенціал зростає за умови відкритості до міждисциплінарного осмислення, коли до художнього процесу залучаються символічні, ціннісні й духовні виміри людського буття. Саме тут виникає потреба у постсекулярному погляді, який визнає присутність релігійних смислів у секулярному культурному полі. Релігія в цьому контексті не виступає догматичною системою, а радше джерелом глибинних символів і архетипів, що підсилюють терапевтичний

ефект мистецтва. Через синергію естетичного та духовного відкривається простір для цілісного зцілення – не лише психоемоційного, а й екзистенційного, коли людина віднаходить у мистецькому акті шлях до відновлення сенсу, довіри й надії.

Секулярне мистецтво не лише допускає, а й активно імплементує релігійну символіку, есхатологічні уявлення, тематику жертви, прощення, надії, зцілення, трансформації. «В аксіосфері сьогодення взірці ефективної синергії гуманістично-світського і сакралізовано-релігійного можуть реалізовуватися й активною включеністю спільнот у духовний саморозвиток та соціально значущу активність через естетично-мистецькі обрії уваги до релігійної тематики, а завдяки їй – і до гострих антропологічних проблем та їхніх сотеріологічних комунікативних форматів. Постсекулярність як особливий стан релігійності, коли демаркація світського й релігійного є доволі лабільною й узалежненою цілою низкою як зовнішньо-соціальних, так і внутрішньо-психологічних чинників, демонструє надзвичайну важливість звернення до мистецької сфери як такої, котра доволі показова для ілюстрації можливостей ефективної синергії світського і релігійного в контексті світоглядного становлення сучасної культури» (Горохолінська, 2019, с. 386-387).

Згідно з Чарльзом Тейлором, сучасна людина живе в умовах такої секулярності, коли релігійна віра є радше одним із можливих виборів, ніж очевидною даністю. Ми обґрунтовували в своїх роботах (Горохолінська, 2019), що в таких умовах важко провести демаркаційну лінію між секулярним та постсекулярним у свідомості багатьох осіб. «Ідеться про новий обрис досвіду, який спонукає до віри й визначається нею; про новий контекст, у якому мусять розвиватися всі пошуки й запитування стосовно морального та духовного… Таким є глобальний контекст суспільства, що складається з різних прошарків, всередині кожного з яких світоглядний вибір за умовчанням може відрізнятися від інших – хоча його представники свідомі альтернативних версій, які обираються іншими, й не можуть просто відсунути їх, як нез'ясовні екзотичні помилки» (Тейлор, 2014, с. 43-44). Юрґен Габермас, у свою чергу, вказує на важливість того, щоб секулярне суспільство навчилося слухати релігійні голоси, адже вони

зберігають смислові ресурси, які ще не були вичерпані або взагалі перекладені на мову універсалістського розуму. Із цим солідарні й деякі інші дослідники: «Підхід витлумачення постсекулярного суспільства, запропонований Юрґеном Габермасом, прагне визначити релігію як необхідну силу навіть у межах секулярної ліберально-демократичної політичної системи. Сам термін постсекулярність постає як критика теорії секуляризації, що вже не видається адекватною, оскільки релігія продовжує відігравати помітну роль у публічному житті сучасності. Водночас, на відміну від ревізіоністів, які вважають проєкт секуляризації переважно невдалим, Габермас стверджує, що секуляризація залишається домінантною в публічній сфері, проте ніколи не зможе повністю усунути вплив релігії. Навпаки, він наголошує, що універсальні ідеали, які утверджуються в публічному дискурсі, є невід'ємно пов'язаними з релігійною традицією» (Tahrus, 2022, с. 22). У цьому сенсі мистецтво постає як простір соціально відчутного «перекладу» релігійної аксіології. Тут релігійне може бути почуте без прямого апелювання до конфесійної віри, але не втрачаючи при цьому глибини свого онтологічного й етичного потенціалу. Саме в цьому перехресті – між релігійним змістом і мистецькою формою – відкривається потенціал терапевтичної синергії, що є центральною ідею нашої розвідки.

Аналізуючи сучасний аксіологічний та психологічний дискурси, ми можемо окреслити кілька моделей терапевтичного впливу мистецтва, що залучає релігійний символізм чи релігійний наратив до свого художнього арсеналу. Саме в просторі сугестивної та лікувальної дії таких мистецьких форм відбувається робота з людською суб'єктивністю, екзистенційними вимірами досвіду та колективною пам'яттю: архетипна, екзистенційна й естетично-катарсична моделі терапії.

Архетипна терапія. Архетип як глибинна структура колективного несвідомого функціонує у мистецтві як смислова матриця, що через символи, релігійні фігури й наративи актуалізує досвід, не підвладний раціональному осмисленню. Релігійні архетипи – Богоматері, Христа, Архангела Михаїла – репрезентують універсальні ситуації втрати, жертви й відродження, викликаючи у споглядача глибинний емоційно-смисловий відгук.

Показовим прикладом є іконографічний образ «київської Мадонни» (2022), що, попри секулярний контекст, набув сили архетипного символу захисту й надії. У межах арттерапії такі образи виконують функцію духовно-психологічної репарації, дозволяючи людині інтегрувати травматичний досвід у культурну та смислову цілісність.

Екзистенційна терапія. Екзистенційна терапія в межах арттерапевтичних практик синергії мистецтва та релігії ґрунтується на ідеях Ясперса, Гайдеггера, Сартра й Франкла про межеві ситуації, свободу, тривогу та відповідальність. Її сутність полягає у зустрічі людини з граничним досвідом – смертю, втратою, безсиллям – через художній символ, який не лише відображає, а й трансформує цей досвід у смисл. У поетичному творі Марини Пономаренко «Бога немає...» (Пономаренко, 2022) межова ситуація війни постає як простір втрати віри й водночас народження свободи – свободи, що несе відповідальність і відкриває можливість нового мовлення про сенс. Мистецька форма, насичена релігійною символікою, у цьому випадку виступає не як догматичний знак, а як терапевтичний посередник між відчаєм і надією, між порожнечею та можливістю творення нового смислу. Такий підхід у нашій класифікації методологічних моделей означає екзистенційну терапію як простір інтеграції болю, усвідомлення власної скінченності та віднайдення внутрішньої сили.

Естетично-катарсична терапія. У межах синергії релігійного та мистецького вимірів естетично-катарсична терапія ґрунтується на потенціалі емоційного очищення через естетичне потрясіння, описане ще Арістотелем як катарсис. Її сутність полягає у трансформації страждання через співпереживання, коли глядач або учасник мистецького процесу переживає очищення не як пасивну емоцію, а як духовне оновлення. Релігійні символи жертви, любові, прощення чи воскресіння в мистецтві стають каналами для цього очищення, поєднуючи емоційне потрясіння з досвідом трансцендентного. В умовах війни саме такі публічні мистецькі практики – театральні постановки, перформанси, ритуальні акції – створюють простір колективного переживання й очищення, де біль набуває смислу. Таким чином, естетично-ка-

тарсична терапія виступає як форма духовного відновлення, що поєднує етичний, емоційний і релігійно-символічний виміри.

А тому, можемо висновувати, що у постсекулярному суспільстві, травмованому війною, синергія мистецтва й релігії відкриває новий терапевтичний потенціал, який виходить за межі традиційних психологічних або богословських підходів. Запропонована типологія – архетипна, екзистенційна та естетично-катарсична терапія – демонструє різні способи інтеграції релігійного символізму в мистецькі практики, здатні актуалізувати колективну пам'ять, смислотворення й етичну рефлексію. Архетипна модель виявляє універсальні глибинні структури переживання, екзистенційна – активізує усвідомлення свободи, межовості та відповідальності, а катарсична – забезпечує емоційне й духовне очищення через естетичне співпереживання. У своїй сукупності ці підходи формують терапевтичну парадигму, у якій мистецтво постає не лише як естетичний, а й як духовно-релігійний простір символічної репарації. Така методологічна інтеграція є перспективною для розвитку сучасної української гуманітаристики, культури пам'яті та практик духовно-психологічної підтримки в умовах воєнного та поствоєнного часу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горохолінська, І. В. (2019). Постсекулярність: богословські та філософські інтенції сучасної релігійності. Черн. нац. ун-т.
2. Мадонна з київського метро. *Історія фото жінки з немовлям. (2022, 20 квітня).* BBC News Україна. URL https://www.bbc.com/ukrainian/news-61166773
3. Понамаренко, М. (2022). Бога немає... [Допис у соціальній мережі Facebook]. Facebook. URL https://www.facebook.com/marina.ponomarenko/posts/pfbid0khHF3QqmXzHu7nG3UcPSJ75QD49BKESyh5BqHYPwYLsQv4qoofJFDe2y68TnNcjUl
4. Тейлор, Ч. (2013*). Секулярна доба. Книга перша*. Дух і літера.
5. Tahrus Zainun Nur Hisyam. (2022). The Coexistence of Faith and Reason: Habermas' Theoretical Framework of the Post-Secular Society. *Masyarakat, Jurnal Sosiologi*, 27(2), Article 19. URL https://scholarhub.ui.ac.id/mjs/vol27/iss2/19

УДК 373.3.091.313

Кристина Шевчук,
кандидатка педагогічних наук,
доцентка кафедри педагогіки та методики початкової освіти
факультету педагогіки, психології та соціальної роботи
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
Ганна Шевчук,
здобувачка 3 курсу спеціальності С3 Міжнародні відносини,
суспільні комунікації і регіональні студії факультету історії,
політології та міжнародних відносин
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОРИСТАННЯ ТЕХНОЛОГІЇ «ПІСНЕЗНАЙКА» У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ІНТЕГРОВАНОГО КУРСУ «Я ДОСЛІДЖУЮ СВІТ» У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

Реформування початкової освіти в Україні, відповідно до Концепції Нової української школи, актуалізує необхідність упровадження інноваційних технологій, що поєднують навчальну, виховну та здоров'язбережувальну функції. Однією з них є технологія «ПіснеЗнайка», яка інтегрує елементи музикотерапії в освітній процес, сприяє формуванню ключових компетентностей і створює умови для збереження психоемоційного здоров'я учнів.

Як стверджує О. Кононко, музикотерапія є дієвим інструментом розвитку емоційної сфери дитини та її адаптації до навчального середовища. На думку О. Савченко, інтегровані методики забезпечують цілісний розвиток молодших школярів і сприяють реалізації компетентнісного підходу. Технологія «ПіснеЗнайка» відповідає цим засадам, оскільки забезпечує гармонізацію навчального процесу за допомогою музики, ритму й поетичного тексту (Брусиловський, 2009, с. 270).

Технологія «ПіснеЗнайка» є ефективною світовою інновацією, захищеною патентом на винахід. Вона відома як Музикотерапевтична педагогіка. Сутність та принципи реалізації визначають наступні положення:

«ПіснеЗнайка» являє собою цілісну систему ефективних практичних заходів. Мета цих заходів – гармонізація дітей, їхніх педагогів і батьків у процесі навчання.

Важливо зазначити, що ця технологія не є уроками музичного мистецтва. Вона також не є уроками, де знання засвоюються лише за допомогою навчальних пісень у виконанні відомих артистів.

Унікальність «ПіснеЗнайки» базується на наступних компонентах і підходах:

1. **Навчальний матеріал.** Використовуються оригінальні навчальні пісні, створені на принципах музикотерапії професійними поетами, композиторами та виконавцями.

2. **Засоби.** Залучаються інтегровані навчальні посібники, зокрема книги, аудіо- та відеодиски.

3. **Психофізіологічна основа.** Освітній процес організовується на принципово новій психофізіологічній основі – мозковій інтеграції. Це досягається в гармонійному режимі діяльності головного мозку, що передбачає:

- Активну і збалансовану участь правої й лівої півкуль.
- Залучення слухового, зорового й рухового каналів сприйняття інформації.
- Урівноваження психоемоційної сфери.

Переваги використання:

Впровадження «ПіснеЗнайки» в освітній процес демонструє значні лікувально-оздоровчі ефекти та універсальні переваги:

• **Лікувально-оздоровчі ефекти:**

- Зменшення навантаження на органи зору.
- Зменшення статичного напруження кістково-м’язової системи.
- Залучення компенсаторних механізмів організмом.
- Врівноваження процесів збудження і гальмування у центральній системі всіх слухачів.

- Можливість самореалізації та задоволення життєво необхідної потреби в русі.

• **Універсальність та ефективність:**

- Технологія дає значну економію часу.
- Найбільша перевага технології полягає у тому, що немає меж її застосування – вона є універсальною.

У дослідженнях І. Беха та Т. Гаврилюк підкреслюється, що музичні ритми впливають на вищу нервову діяльність, знижують рівень стресу та сприяють концентрації уваги. Використання пісень у навчанні допомагає уникнути перевантаження, підвищує мотивацію та формує позитивне ставлення до навчання (Гаврилюк, 2021, с.16). Крім того, як зазначає Н. Білоусова, технологія позитивно впливає і на вчителя, підвищуючи його стресостійкість і запобігаючи емоційному вигоранню.

Ключовим завданням інтегрованого курсу «Я досліджую світ» є формування природничої, математичної, соціальної та громадянської компетентностей. Технологія «ПіснеЗнайка» сприяє цьому, активізуючи увагу, пам'ять, мислення та мовлення. Пісенна форма навчального матеріалу забезпечує легше засвоєння складних понять і створює умови для розвитку емоційного інтелекту (Прищепа, 2021, с. 38).

Наведемо конкретні приклади тем інтегрованого курсу «Я досліджую світ», в процесі вивчення яких доцільно використовувати дану технологію.

- **Тема «Вода навколо нас» (2 клас).**

Використання пісні «Краплинка-мандрівниця» дозволяє пояснити кругообіг води в природі. Діти заспівом відтворюють шлях води: дощ – річка – море – пара – хмара. Це допомагає інтегрувати природничу й екологічну складові ЯДС.

- **Тема «Світ чисел» (1 клас).**

Завдяки пісні «Чарівний світ чисел» діти засвоюють склад числа 10. Кожен рядок пісні присвячений певній парі чисел (7 і 3, 6 і 4 тощо), що сприяє формуванню математичної компетентності у невимушеній, ігровій формі.

- **Тема «Моя країна – Україна» (3 клас).**

Використання пісні «Рідний край» допомагає інтегрувати знання з громадянської та соціальної освітньої галузі. Учні спі-

вають про державні символи, красу природи та традиції, що сприяє вихованню національної ідентичності.

- **Тема «Людина і здоров'я» (2 клас).**

Пісня «Весела зарядка» поєднує знання з валеології та фізичну активність. Вона сприяє усвідомленню важливості руху й формуванню навичок здорового способу життя.

- **Бінарний урок «Математика + Іноземна мова» (1 клас).**

Учні одночасно вивчають склад числа 10 та назви кольорів англійською мовою. Пісня допомагає інтегрувати два навчальні предмети, а рухи й спів підтримують концентрацію уваги та емоційний тонус дітей.

Для реалізації технології «ПіснеЗнайка» розроблені спеціальні навчальні комплекти, зокрема «Всесвіт» (для ознайомлення з природничою освітньою галуззю) та «Світ чисел» (математика). Їх використання забезпечує інтегроване засвоєння знань через пісенний матеріал, що відповідає віковим особливостям молодших школярів. Практика застосування цієї технології демонструє її ефективність у проведенні бінарних уроків: наприклад, об'єднання математики (тема «Склад числа 10») та іноземної мови (тема «Назви кольорів») у супроводі музично-пісенного матеріалу. Досвід упровадження, представлений педагогами-практиками (Грибук Л., Борисова Я.), доводить, що така інтеграція підвищує мотивацію учнів та сприяє кращому засвоєнню знань.

На думку Н. Яновської, ефективність інноваційних технологій визначається їхньою здатністю забезпечити гармонійну взаємодію когнітивного й емоційного. Технологія «ПіснеЗнайка» відповідає цій вимозі, адже поєднує навчальний матеріал з позитивним емоційним досвідом (Яновська, 2013, с. 60). Її інклюзивний потенціал, підтверджений у дослідженнях О. Боровець, дозволяє використовувати пісенний матеріал у класах із різним рівнем підготовки учнів, у тому числі з особливими освітніми потребами (Боровець, 2020, с. 74).

Отже, технологія «ПіснеЗнайка» є інноваційним засобом інтегрованого навчання у початковій школі, що поєднує музикотерапевтичний, виховний та здоров'язбережувальний потенціали. Її використання у процесі вивчення курсу «Я досліджую світ»

сприяє формуванню ключових компетентностей, розвитку емоційного інтелекту, зниженню стресу та підвищенню мотивації до навчання. Це дає підстави розглядати «ПіснеЗнайка» як інноваційну технологію, що поєднує виховний, навчальний і здоров'язбережувальний потенціали та відповідає викликам сучасної початкової освіти. Конкретні приклади застосування технології доводять її ефективність і універсальність, що робить «ПіснеЗнайка» важливим інструментом педагогіки Нової української школи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боровець, О. В. (2020). Інклюзивне навчання в початковій школі: організаційно-педагогічний аспект. *Інноватика у вихованні,* 2(11), 72–77.
2. Брусиловський, А. В. (2009). Музикотерапія. У В. Є. Рожнов (Ред.), *Посібник із психотерапії* (с. 256–274). Медицина.
3. Гаврилюк, Т. (2021). Музикотерапевтичні технології в освітньому процесі початкової школи. *Початкова освіта,* (3), 14–19.
4. Прищепа, О. (2021). Інтеграція музичного мистецтва у зміст гуманітарних предметів початкової школи. *Наукові записки. Серія: Психолого-педагогічні науки (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя),* (2), 36–41.
5. Яновська, Н. (2013). Коли навчання в радість: методико-педагогічний проект «Гармонія інтелекту та здоров'я «ПіснеЗнайка». *Початкова школа,* (1), 60–61.

УДК 373.3.091.313

Микола Щербань,
кандидат богословських наук,
кандидат історичних наук,
доцент кафедри філософії та культурології
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича,
(Чернівці, Україна)

АКСІОКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ РЕЛІГІЙНОГО МИСТЕЦТВА: ІДЕЇ, ДОГМИ, СЕНСИ

Особлива зацікавленість проблематикою системи цінностей надзвичайно гостро актуалізується у кризовій переломні періоди історичного розвитку соціуму. У такі часи перед загалом суспільства постають питання, насправді, сутнісно-екзистенційного змісту, що сформульовані й окреслені у філософському дискурсі з часів І. Канта: що таке людина і якими є її роль та цінність, що я знаю й якими є межі мого пізнання, що я повинен робити / обирати і чи правильним є мій вибір, на шо я покладаюся у власних сподіваннях тощо. Останнє питання спричиняє осмислення кожною людиною буття, ціннісно активізує пошук цілей, ідеалів для себе особисто й для спільноти загалом. У хронотопі культури соціуму неминуче розпочинаються процеси ціннісною переорієнтації, внаслідок появи іншої (доволі часто – абсолютно протилежної до наявної) системи аксіологічних орієнтирів. Відтак, формується світоглядна парадигма в якій, неминуче, відбуваються зміни як у ретроспекції так і проєктування соціокультурного та духовного розвитку суспільства (Боришполь, 2024, с. 307).

Загалом, проблема взаємодії і взаємопроникнення релігійних систем, культур, традицій, їх самобутності або гібридності, єдності і різноманітності – тема особливо актуальна для постмодерного та особливо для post-постмодерного дискурсу. При всій неоднозначності сучасних підходів до озвучуваних явищ дослідники визнають, що основна риса культури (особливо релігійної), яка яскраво визначилася на порозі XXI століття – її полі-

фонічність. Філософи майже одностайні, якщо йдеться про релігійну, соціальну, культурну і аксіологічну кризу сучасності, але можливості подолання цієї кризи кожен бачить по-своєму. Постмодернізм розглядає не тільки проблему вичерпності класичної культури, а й проблему пошуку нових сенсів, принципів і рис, властивих майбутній культурі і мистецтву. Водночас, постмодерністському світогляду світоглядові притаманні позитивні риси, передусім – це визнання культурного діалогу, ідейного поліфонізму, позаяк постмодерністська свідомість, переважно, плюралістична за своєю сутністю (Слоневська, 2020, с. 22).

У пропонованому контексті мистецького, релігійного та соціокультурного дискурсів особливе місце займає громадянське суспільство. Коли ми розуміємо, що суспільство – це місце, де реалізується свобода, то можна однозначно сказати, що Церква бере безпосередню участь у цьому формуванні. Це пов'язано з тим, що зусилля церковних інституцій сьогодні спрямовані не лише на захист власних релігійних прав і свобод. На сьогодні, у рамках військових подій, спільноти вірних уже продемонстрували здатність до об'єднання людей для захисту загальнолюдських цінностей, прав і свобод громадян країни та реального впливу на процеси в державі (Левочко, 2023, с. 343).

Очевидно, що зі зміною соціально-політичної дійсності, суттєвих (а іноді – й сутнісних) змін зазнає сфера культури, загалом, й мистецтва зокрема. Проте, історичний досвід свідчить, що релігійне мистецтво, котре ідейно «обертається» довкола концепту іконошанування, незважаючи на зміни політичної кон'юнктури, не змінювало власного ідейного підґрунтя. Ікона нерозривно пов'язана з догматом і немислима поза догматичним контекстом. В іконі художніми засобами передано основні положення Християнства: Трійця, Боговтілення, спасіння (Маланяк, 2021, с. 165). Зрештою, багато євангельських подій трактуються в іконописі у догматичному контексті (Маланяк, 2021, с. 165).

Варто зазначити, що характерною рисою сукупності сакрального мистецтва, у найрізноманітніших його проявах і видах, є прагнення до Ідеалу (як у вузькорелігійному, так і у мистецькому сенсах). У пропонованому контексті, власне, категорія і поняття «ідеал» слугує організуючим началом людської культурної

взаємодії, структурує й упорядковує цілісність суспільного простору, виражає особистісно інтеріорізоване бачення ідеї (Боришполь, 2024, с. 310).

Зрештою, не варто зводити релігійне мистецтво до, винятково, богослужбово-культової складової. Це означає, що «богослужбове» мистецтво не «служить» релігії у тому сенсі, у якому це часто розуміють сучасні дослідники мистецтва, тобто, лише як зовнішній, до певної міри допоміжний, засіб церковної проповіді. На думку авторитетних богословів Східної Церкви, ікони разом із Священним Писанням, гідні особливого шанування як повноважні символічні репрезентанти Божественного Слова, носії Божественної благодаті, що відкривають людині шлях спасіння, підносячись від чуттєво-образного до духовного, аналізуючи присутність Божественного у людському житті, зміцнюють зв'язок людини із Божественним, святим (Головей, 2020, с. 59).

Отже, аксіокультурні сенси сучасного релігійного мистецтва у їх ідейному та догматичному сенсах – це сукупність складних категорій, понять та систем, кожна з яких достатньо урізноманітнена власними характерними рисами. Актуальне для сьогодення прочитання релігійного мистецтва повинно ґрунтуватися на експертному підході фахівців багатьох галузей: мистецтвознавців, істориків, богословів, культурологів та філософів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боришполь, Г. (2024). Аксіосфера суспільного ідеалу в хронотопі культури України першої чверті XXI століття. *Культорологічний альманах*, 4(12), 306–312.
2. Головей, В. (2020). Синтез богословського вчення про ікону у творах преподобного Іоана Дамискина. Волинський Благовісник. *Богословсько-історичний журнал Волинської Православної Богословської Академії Православної Церкви України*, (8), 49–62.
3. Левочко, Р. (2023). Роль Православної Церкви у процесі формування громадянського суспільства в Україні. Волинський Благовісник. *Богословсько-історичний журнал Волинської Православної Богословської Академії Православної Церкви України*, (11), 339–348.

4. Маланяк, О. (2021). Іконографічний метод богопізнання. Труди Київської Духовної Академії. *Науковий збірник Київської православної богословської академії*, 21(193), 164–179.
5. Слоневська, І. (2020). Постколоніальна гуманітаристика й аксіологічна спрямованість новітнього культурологічного дискурсу. В. О. Балух (Ред.), *Феномен культури у гуманітарному дискурсі* (с. 22–32). Чернівецький національний університет ім. Юрія Федьковича.

УДК 37.013:069

Наталія Філіпчук,
докторка педагогічних наук, старша наукова співробітниця, провідна наукова співробітниця відділу змісту і технологій педагогічної освіти Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України
Юлія Грищенко,
кандидатка педагогічних наук, старша наукова співробітниця, старша наукова співробітниця відділу змісту і технологій педагогічної освіти Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України
Марина Головченко,
Молодша наукова співробітниця відділу змісту і технологій педагогічної освіти Інституту педагогічної освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України
(Київ, Україна)

МУЗЕЙНА ПЕДАГОГІКА ЯК МІЖДИСЦИПЛІНАРНА НАУКОВО-ОСВІТНЯ ГАЛУЗЬ

Ефективність культурно-освітньої політики завжди залежала від соціокультурного середовища. Його якісні аспекти, зумовлені соціальними, економічними, політичними, гуманітарними чинниками, суттєво впливали на зміст навчально-виховного процесу, визначали для нього знаннєві, духовні, морально-етичні парадигми. Проте за будь-яких суспільно-політичних устроїв та домінуючих ідеологем необхідною для розвитку освіти була інтегрованість у конкретне культурне середовище. Чим ближчими ставали ці взаємозв'язки, освітньо-культурний синтез і діалог освітніх закладів і соціокультурних інституцій, тим вагомішим ставав потенціал процесу формування людського капіталу на різних освітніх рівнях.

Ще на початку доби української незалежності в Державній національній програмі «Освіта. Україна XXI століття» зазначалося, що її головна мета «створення життєздатної системи безперервного навчання і виховання для досягнення високих освітніх рівнів, забезпечення можливостей постійного духовного самовдосконалення особистості, формування інтелектуального та культурного потенціалу як найвищої цінності нації» (Державна національна програма «Освіта»…, 1994, с. 6). «Входження» освіти в культуру, реалізація педагогічного принципу культуровідповідності у змісті і філософії освіти, «окультурювання» особистості в умовах якісного розширення культурно-освітнього простору залишатиметься на перспективу пріоритетом державної політики. Налагодження співпраці та взаємодії освітніх, культурних інститутів сприяє вдосконаленню процесів у сферах навчання, виховання, організації системи безперервної освіти протягом життя, формує оптимальніші передумови для громадянського зростання суспільства.

Слід визнати, що з часів активного розвитку музейної справи (XIX століття), музейної педагогіки, коли зароджувалася європейська музейно-педагогічна думка, соціальний феномен музею розглядався як освітня інституція, наділена освітніми, науковими, просвітницькими функціями. Логічним видавався підхід щодо оцінювання суспільної ролі музею як освітнього та виховного закладу.

Музейна педагогіка за останні десятиліття в Україні набула визнання і поширення. Її визначення як наукової субдисципліни стало реальністю. Вона вийшла за межі того поняттєвого образу, коли сприймалася лише як певна галузь (сукупність музейних інституцій та об'єктів) із специфічними для неї функціями. І хоча сьогодні трапляється чимало різних тлумачень щодо цього напряму культурної сфери, професійне середовище все більше поділяє (згідно з європейським і світовим досвідом) визнання музейної педагогіки наукою. Сучасний словник української мови поняття "наука" характеризує наступним чином: «Наука – система знань про закономірності розвитку природи, суспільства і мислення». Вона також асоціюється як «освіта, знання, навички, набуті людиною в процесі навчання, життєвого досвіду» (Нім-

чук, 2012, с. 612). Дещо ширше визначення науки можна знайти в Українському педагогічному енциклопедичному словнику, де зазначено: «Наука – соціально значуща сфера людської діяльності, функцією якої є вироблення й використання теоретично систематизованих об'єктивних знань про дійсність. Наука є складовою частиною духовної культури суспільства. Поняття «наука» включає в себе діяльність зі здобуття нового значення і результат цієї діяльності – суму набутих на цей момент наукових знань…» (Гончаренко, 2011, с. 296). Таким чином стверджується, що наука є значущою суспільною сферою і частиною культури суспільства, включає в себе діяльнісну і результативну частини щодо здобуття знань.

У «Педагогічному словнику» (2001) ми не знаходимо таких визначень: «наука», «музейна педагогіка» хоча широко тлумачаться такі поняття: «музеї», «музеї педагогічні», «музеї шкільні», а також «педагог», «педагогіка» та чимало інших, пов'язаних з ними. Це свідчить про те, що на початку XXI століття в Україні не приділялося належної уваги дослідженню проблем музейної педагогіки. Діяла усталена академічна позиція, що «педагогіка – наука про виховання, освіту й навчання людини; розкриває суть, цілі, завдання та закономірності виховання, його роль у житті суспільства й розвитку особистості, процес освіти і навчання. Охоплює теорію виховання, дидактику й школознавство». У цілому закономірні трактування сутності, ролі і мети «педагогіки», як і пояснення поняття «педагог» як «особи, що виконує викладацьку чи виховну роботу чи науковця, який досліджує проблеми педагогіки як науки» (Ярмаченко (Ред.), с. 356), не охоплювали ще на той час необхідності, осмислення явища – «музейна педагогіка». Унаслідок тодішнього усталеного бачення цього феномена крізь призму парадигм радянської педагогіки, поняття «музей» і «педагогіка» продовжували співіснувати, взаємодіяти відповідно до традиційно консервативної моделі. Їх зміст недостатньо був інтегрований в освітньому просторі, повільно формувався і понятєвий апарат.

Друга половина XX століття характеризувалася стрімким пошуком нових концепцій, які б сприяли суттєвим змінам у ставленні людини до свого світу й свого минулого впродовж

наступних десятиріч. Великі сподівання були на якісні зміни в музейництві й освіті, щоб людина (за умов впливу агресивної мас-медіа і реальних природних та соціальних загроз) повернулася до пізнання музейної культури, свого минулого, сьогодення і майбутнього. Музейна політика активно інтегрувалася в освітньо-науковий простір, позбавлялася надмірної ідеологізації. Музеєзнавство як вчення про інституцію «музей» стає доволі помітним явищем у суспільному, науковому, культурно-просвітницькому житті.

У монографії Р. Маньковської «Музеї України у суспільно-історичних викликах ХХ – початку ХХІ століть» зазначається, що "діалог, який складався між музеєм і суспільством упродовж століть, має свою еволюцію розвитку... В Україні «в колоніальні часи» вони перебували в аморфному стані, залишалися лише давньосховищами, тоді як у національно-визвольні періоди історії набували ознак духовної скарбниці народу, який здобував власну незалежність, повертався до історично-культурної спадщини, усвідомлював її значення у складних процесах державотворення, відродження національної пам'яті та національної самоідентифікації» (Маньковська, 2016, с. 12).

Відомий німецький музеєзнавець, А. Ліхтварк, ще на початку ХХ століття наголошував, що музеї варто поставити у низку цивілізаційних і культурних досягнень людства поряд з університетами, академіями, які до того ж характеризуються яскраво вираженими ознаками демократизму, оскільки є доступними і покликані слугувати людському благу. «Він першим сформулював ідеї про освітнє призначення музею» (Валенкевич, 2015, с. 50). Для освіти було обґрунтована нове судження про те, що, по-перше, призначення музею – виконувати освітню функцію, по-друге, відвідувач музею є рівноправним учасником діалогу.

Отже, зародження діалогу формувалося не лише в ніші моделі «людина – культура, історія, мистецтво», але й передбачало активізацію функції моделі «відвідувач – музеєзнавець – музейна культура». Для ретрансляції, передачі й опанування аудиторією (відвідувачем) культурних надбань необхідна присутність посередника, який допомагає спілкуватися з предметами духовної та матеріальної культури, розвиває і виховує здатність особистості

пізнавати, захоплюватися, самоудосконалюватися естетично, інтелектуально, етично. У цій потребі закладено основоположні ідеї діалогічних комунікацій і найважливіше – витоки музейної педагогіки. Вона передбачає передусім високий рівень психологічно-педагогічної та культурологічної підготовки самого «посередника», який є ніким іншим як музейним педагогом. Йдеться також про «педагогізацію» музейної експозиції, концепцію якої у свій час розробляв видатний учений – педагог Г. Кершенштайнер. Задовго до того, як його концептуальні ідеї стали поширюватися в освітньому просторі України, чимало українських учених, педагогів, національних просвітителів вже пропагували основоположні ідеї цього відомого для світу інтелектуала й теоретика освітньо-виховної справи, зокрема С. Смаль-Стоцький, Г. Васькович, С. Сірополко, С. Русова та багато інших. У науковій праці громадсько-політичного діяча, педагога і просвітника, проректора Мюнхенського вільного університету Григорія Васьковича «Кершенштайнер і українська педагогіка» (1970) зазначається, що «Кершенштайнер був прикладом для педагогічної праці в Україні. Педагоги мали великий інтерес до ідей Кершенштайнера. «Світло», а потім журнал «Вільна Українська школа» багато уваги приділяли діяльному принципу і в різних статтях були цитовані думки з його творів. Вони, напевно, були відомі широким колам українських педагогів ще до війни… Ідеї німецького реформатора були поширені в Україні і могли спричинити формування української педагогічної думки… Цікаво відзначити, – пише Г. Васькович, – що твори Г. Кершенштайнера, Степан Сірополко доручає учительським бібліотекам для всіх земських народних шкіл в російській імперії як підручник, потрібний у практичній роботі» (Васькович, 1970, с. 47-49).

Отже, ідеї західної педагогічної думки, як і музейної культури, проникали в національне середовище в умовах відсутності вільної культурно-освітньої політики. Зароджувалося розуміння на рівні практичної діяльності та системи взаємодії, що без належно обґрунтованої (історично, педагогічно, психологічно, соціально, національно, культурно) музейної справи унеможливлюється якісне сприйняття інформації, експозицій, музейних предметів, фактів і явищ. Дія педагогічних принципів має поши-

рюватися на дійство посередника (педагога) і на предметні об'єкти та духовну презентацію.

Високий рівень педагогічно-психологічного й культурологічного розвитку музейного педагога стає важливим не лише для локального внутрішнього «ринку» на рівні громади, освітнього закладу, регіону чи країни, але й часто, особливо діяльності великих соціально-культурних об'єктів. За їх допомогою відбувається взаємозв'язок із світом, діалог культур і народів, презентація власного «Я» у глобальному культурному просторі. Для багатьох музейних педагогів, окрім традиційних компетентностей (педагогічних, психологічних, національно-культурних, спеціальних в контексті виду і профілю музею), необхідно набувати й удосконалювати знання іноземних мов, культур, світової історії. Відкритість культурного світового простору трансформує професійні потреби часу в закономірності та нагальні необхідності. Рекомендацією Європейського Парламенту та Ради ЄС «Про основні компетенції для навчання протягом усього життя» від 18 грудня 2006 р. для громадян визначено такі знання та навички, які необхідні для особистого розвитку і реалізації, активного громадянського життя. До основних компетенцій віднесено не лише спілкування рідною мовою, спеціальні знання, практичність, але й «обізнаність та самовираження у сфері культури, спілкування іноземними мовами, громадянські навички» (Рекомендація 2006/962/ЄС Європейського Парламенту…, 2006). Глобальні тенденції в інформаційно-знаннєвому освітньому просторі зумовлюють необхідність більш високого рівня культури особистості, потребує підвищення рівня кваліфікаційних вимог до підготовки музейного педагога.

Отже, якщо освіта здійснюється безперервно протягом всього свідомого життя, то і культура має супроводжувати освіту людини. Для такої концепції важливим і необхідним чинником є музейна культура, що охоплює значні пам'ятки природничої історії, матеріальні і духовні цінності, створені людством. З музейною культурою в системі освіти має поєднуватися і музейна педагогіка, метою і головним завданням якої є долучення до культури всіх поколінь, професій і соціального статусу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Валенкевич, О. В. (2015). Становлення та розвиток музейної педагогіки. *Проблеми освіти: наук.-метод. зб.,* (85), 50. Інститут інноваційних технологій і змісту освіти МОН України.
2. Васькович, Г. (1970). Кершенштайнер і українська педагогіка (Серія: Скрипти, № 36). *На правах рукопису*. С. 47–49.
3. Гончаренко, С. У. (2011). *Український педагогічний енциклопедичний словник (Вид. друге).* Волинські обереги. С. 296.
4. *Державна національна програма «Освіта»* (Україна XXI століття). (1994). Райдуга. С. 6.
5. Маньковська, Р. В. (2016). *Музеї України у суспільно-історичних викликах XX – початку XXI століть*. Простір-М. С. 12.
6. Німчук, В. В. (2012). *Словник української мови*. ВЦ «Просвіта». С. 612.
7. Рекомендація 2006/962/ЄС Європейського Парламенту та Ради ЄС «Про основні компетенції для навчання протягом усього життя» від 18 грудня 2006 року. (2006, 18 грудня).
8. Ярмаченко, М. Д. (Ред.). (2001). *Педагогічний словник.* Пед. думка. С. 356.

УДК 371.13:373.3:004

Оксана Костащук,
кандидатка педагогічних наук, доцентка,
асистентка кафедри педагогіки та методики початкової освіти
факультету педагогіки, психології та соціальної роботи
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

СУЧАСНІ ЦИФРОВІ ІННОВАЦІЇ ЯК ВЕКТОР РОЗВИТКУ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ПОЧАТКОВОЇ ШКОЛИ

Сучасний етап розвитку суспільства характеризується постійними трансформаціями технологічної та інформаційної сфер, які безпосередньо впливають на систему освіти, змінюють підхід до навчання. У контексті стрімкого розвитку інформаційних технологій, особливо, що стосується педагогічної освіти, зростають вимоги до підготовки майбутніх учителів початкової школи. Отож, одним із найбільш актуальних завдань підготовки майбутнього фахівця є впровадження сучасних цифрових інновацій в систему професійної підготовки

Сьогодні вчитель початкової школи повинен бути не тільки носієм знань, професійно компетентним, але й зорієнтованим на активне включення в освітній процес сучасних цифрових технологій з метою його оптимізації. У вирішенні окреслених завдань наголошуємо на необхідності впровадження цифрових інструментів у процес професійної підготовки майбутнього вчителя початкової школи. З цією метою доцільно інтегрувати цифрові технології у процес навчання для його успішності та відповідності освітнім стандартам. Відтак, застосування цифрових інновацій передбачає вміння користуватися інтерактивними дошками, онлайн-ресурсами, мобільними додатками, елементами програмування тощо. Слід зосередитися на створенні ефективних функціональних платформ для обміну інформацією, що пов-

ністю відповідають сучасним запитам освітнього середовища. Вирішення потребує й питання щодо формування цифрової компетентності вчителів, їх бажання застосовувати цифрові інновації в освітньому процесі (Біляковська, 2023, с. 10).

Переконані, що такі інформаційні платформи як Moodle, Google Classroom, Microsoft Teams та ін., а також вебінари, онлайн-курси, відеоуроки, відкривають нові можливості для підготовки майбутнього фахівця. Навчання через цифрові ресурси є інтерактивним, гнучким, дозволяє сформувати необхідні професійні вміння та компетентності. Інноваційні освітні платформи дають можливість майбутніх педагогам працювати з навчальним матеріалом у власному темпі, створюють атмосферу усвідомленості та покращують процес навчання, розвивають цифрову грамотність як одну з базових компетентностей сучасного вчителя. Важливо навчити здобувачів освіти не тільки користуватися цифровими інструментами, але й аналізувати їх вплив на особистість учня, та, виходячи з цього, підбирати оптимальні ресурси для майбутньої професійної педагогічної діяльності (Богданова, 2003).

Використання інноваційних технологій (наприклад: гейміфікація, віртуальна та доповнена реальність, симуляційні програми та ін.), дозволяє майбутнім учителям практично опановувати навчальні інструменти в реальних або імітованих умовах, що сприяє розвитку креативності, критичного мислення та вміння адаптуватися до нових викликів. Проєктування віртуальних спільнот, вирішення спільних освітніх завдань у форумах та через онлайн взаємодію виступає засобом обміну інформацією та формування комунікативних здібностей майбутніх учителів початкової школи. Саме тому, важливо впроваджувати в освітній процес підготовки майбутнього вчителя дисципліни, які зорієнтовані на формування навичок практичного використання ІТ для проведення уроків, презентування матеріалів тощо (Хоменко, 2024,с. 367).

Вважаємо, що в умовах реалій сьогодення, з урахуванням швидкого розвитку технологій, вагомого значення набуває процес підготовки майбутніх учителів до швидкої адаптації та включення сучасних інноваційних інструментів у професійну

діяльність. Опанування цифровими технологіями дасть можливість педагогу окреслити власну освітню траєкторію та зрозуміти потенціал кожного учасника освітнього процесу на всіх етапах навчання.

Отже, інформатизація освіти покликана створити безпечний інформаційний простір для активного включення в освітню практику навчання сучасних цифрових інновацій, нових технологій, форм та методів навчання. Цей процес є досить складним, має переваги та ряд недоліків, однак, завжди спрямований на оптимізацію якості та ефективності освіти.

Таким чином, ми дійшли висновку, що впровадження сучасних цифрових інновацій є визначальним вектором розвитку професійної підготовки майбутнього вчителя початкової школи та відкриває нові можливості для формування його педагогічних компетенцій, які необхідні для здійснення педагогічної діяльності за умови функціонування інформаційно-цифрового суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біляковська, О. О. (2023). Професійна підготовка майбутніх учителів в умовах цифровізації освіти. Наукові записки. Серія: *Педагогічні науки*, (210), 10–14.
2. Богданова, І. М. (2003). *Професійно-педагогічна підготовка майбутніх учителів на основі застосування інноваційних технологій* (Дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.04).
3. Хоменко, Л. Г. (2024). Цифрові технології та їх вплив на професійну підготовку майбутніх вчителів. *«Перспективи та інновації науки» (Серія «Педагогіка», Серія «Психологія», Серія «Медицина»),* 1(35), 366–378.

УДК 130.2 : 316.7:351(477)

Ольга Копієвська,
докторка культурології, професорка
кафедри сценічного мистецтва і культури
Київського національного університету технологій і дизайну
(Київ, Україна)

ВІЗУАЛЬНІ ПРАКТИКИ ЯК ЗАСІБ КУЛЬТУРНОЇ РЕПРОДУКЦІЇ СОБОРНОСТІ

Соборність є однією з головних суспільно-державних цінностей України, його провідною ідеєю і принципом цілісності і єдності. Соборність в українському сьогоденні це не просто територіальна цілісність, суверенітет і єдність народу, а й солідарність та єдність у спільних цінностях, боротьбі за незалежність та свободу.

Культурна репродукція соборності є актуальною темою для їх теоретичного осмислення і практичного прояву. Відтворення і популяризація ідеї соборності через різноманітні культурні практики є пріоритетними в системі забезпечення цільового орієнтованого впливу на людину або спільноту, яка ґрунтується на апеляції до персоналізованих цінностей, переконань, норм, ідеалів та життєвих орієнтирів.

Досліджуючи виклики і загрози соборності України, вчена Бевз Т.А. наголошує, що попри багатоманітності і відмінності українських регіонів, їх історичних обставин, збереження і зміцнення територіальної цілісності і єдності є «актуальним і невідкладним завданням і в цьому консолідуюче, об'єднуюче значення соборності просто неоціниме» (Бевз, 2018, с. 278).

Процес відтворення та передавання ідеї соборності від покоління до покоління, передбачає використання різноманітних практик. Дослідниця Засядьвовк О.А., аналізуючи концепт соборності як суспільно-державної, (національної) цінності в проєкції культуротворчої місії сучасних івент-практик наголошує «на її пріоритетності та суспільно значущій місії в системі ціннісно-орієнтованого виховання молоді» (Засядьвовк, 2023, с. 153).

Отже, культурна репродукція соборності є темою актуальною для її теоретичного і практичного осмислення через різноманітні практики, візуальні зокрема.

Візуальна практика в її сучасному розумінні є дієвим інструментом, сукупністю ціннісно орієнтованих дій, способів і прийомів, які пов'язані зі створенням, використанням і сприйняттям візуальних образів у культурі та суспільстві. До візуальних практик можна віднести: живопис, фотографію, кіно, інсталяцію, відеоарт, рекламу, меми, соцмережі тощо).

Потенціал візуальних практик багатогранний, від естетичних до комунікаційних, де доносяться ідеї, формуються смисли і цінності.

Вже традиційною візуальною практикою, яка розкриває єднальний потенціал соборності є фотофіксації акції «Живий ланцюг Соборності».

Саме через практику документальної фотографії відтворена і популяризується така акція через призму її історичної ретроспективи. Документальне фото є тією візуальною практикою, яка дозволяє фіксувати і відображати реальні події, віддзеркалює суб'єктивне ставлення автора до документованих подій.

Рис. 1. Акція «Живий ланцюг Соборності», 1990 р.
Рис. 2. Акція «Живий ланцюг Соборності», 2024 р.

Культурна репродукція соборності відтворюється через різноманітні художні практики. Особливого значення такі практики набувають в системі виховання дітей та молоді. Діти опосередковано, через малюнок відображають власне бачення

значення соборності. Знайшла візуального відображення тема соборності і в настільних іграх для дітей.

Рис. 3, 4. День Соборності. «Соборні та незламні. ЖИВИЙ ЛАНЦЮГ». КВЕСТ-гра + роздатковий матеріал + 3D-розмальовка https://vseosvita.ua/library/den-sobornosti-soborni-ta-nezlamni-zhyvyi-lantsiuh-kvest-hra-rozdatkovyi-material-3d-rozmalovka-897516.html

Набувають популярності листівки-пам'ятки як засіб оперативної інформації про події пов'язані з соборністю, що є об'єктом минулого і сьогодення.

Рис. 5.Листівка-пам'ятка https://uinp.gov.ua/informaciyni-materialy/derzhsluzhbovcyam/do-dnya-sobornosti-ukrayiny-22-sichnya

До візуальних практик можна віднести ряд художніх, документальних та анімаційних фільмів, які прямо чи опосередковано торкаються теми соборності, єдності, державності та істо-

ричної боротьби за незалежність. До таких фільмів можна віднести: історичну драму «Крути 1918» про бій під Крутами, як символ героїзму молоді, її готовності боронити цілісність української держави; біографічну драму «Таємний щоденник Симона Петлюри», дія якої охоплює боротьбу УНР і його роль у державотворчих процесах, про ту частину історії, коли йшлося про збереження державності й ідентичності; історичний документальний проєкт «10 днів Незалежності України» Центру досліджень визвольного руху, який вийшов у 2021 році і розповідає про ключові моменти боротьби за українську незалежність на початку XX століття.

Отже, соборність України є не лише історичною подією, а й цінністю, ідеалом, що виражає прагнення українців єднатися. І в цьому сенсі візуальна практика є потужним і дієвим інструментом такої культурної репродукції. Виявлення й осмислення ролі та значення візуальних практик в культурній репродукції соборності і не тільки є перспективною темою для подальших культурологічних досліджень. Їх теоретичне осмислення та практична перспективність дозволять виявити кращий досвід ціннісно орієнтованої культурної трансформації персоналізованих і суспільних потреб та викликів. Візуалізація історичних подій, образів, через які суспільство комунікує, зберігає пам'ять, впливає на свідомість, має ціннісний і глибокій виховний та єднальний потенціал.

ЛІТЕРАТУРА

1. Bevz, T. A. (2018). Sobornist Ukrainy: Vyklyky i zahrozy [Соборність України: Виклики і загрози]. Naukovi zapysky Instytutu politychnykh i etnonatsionalnykh doslidzhen im. *I. F. Kurasa NAN Ukrainy*, (1), 269–281.
2. Zasiadvovk, O. A. (2023). Kulturnotvorcha misiia ivent-praktyk v Ukraini [Культурнотворча місія івент-практик в Україні] (Докторська дисертація). National Academy of Culture and Arts Management [NAKKKiM].

УДК [004.9 : 746.3(477.54/.62)] : 008(477)

Ольга Сошнікова,
кандидатка філософських наук,
в.о. директора Харківського
історичного музею імені М.Ф.Сумцова
(Харків, Україна)

ЦИФРОВИЙ ПРОЄКТ «СЛОБОЖАНСЬКИЙ КОД. УКРАЇНСЬКА ВИШИВКА» ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНИ

Збереження культурної спадщини завжди було важливою місією для націй, які прагнуть усвідомити, зберегти власну ідентичність та передати її майбутнім поколінням. Українська культурна спадщина, як матеріальна, так і нематеріальна, сьогодні перебуває під значною загрозою через повномасштабну війну, розв'язану РФ. У таких умовах виникає нагальна потреба у використанні нових технологій для захисту, збереження та популяризації унікальних артефактів. Одним із найефективніших напрямів є діджиталізація культурної спадщини, що дозволяє створювати електронні відтворення музейних предметів, робити їх доступними широкій аудиторії та інтегрувати у світовий культурний простір.

Діджиталізація культурної спадщини стала світовим трендом останніх десятиліть. Такі міжнародні організації як ЮНЕСКО, Міжнародна рада музеїв (ICOM), наголошують на необхідності створення цифрових сховищ як засобу забезпечення доступності культурних ресурсів. Одним із успішних прикладів є Європейський портал Europeana, який об'єднує мільйони цифрових об'єктів із музеїв та бібліотек Європи, роблячи їх доступними для дослідників, освітян і широкої аудиторії. Подібні ініціативи на загальнодержавному рівні реалізуються у багатьох країнах світу, на практиці доводячи переваги включення діджиталізації до культурної політики як однієї із її важливих складових.

Цифровізація ґрунтується на поєднанні документування, інтерпретації та експонування культурної спадщини. Важливим є не тільки відтворення візуального образу предмета, але й інформаційний супровід – наявність наукових описів, інформації про походження, символіку тощо. Таким чином цифрові проєкти стають комплексними: вони поєднують історію, етнологію, мистецтвознавство з новітніми технологіями – 3D-скануванням, віртуальною та доповненою реальністю.

Традиційна українська вишивка, відображена на предметах, які зберігаються в українських музеях, є носієм різнопланової інформації про розвиток національної культури протягом століть. Слобожанщина як історико-культурний регіон породила цілий пласт характерних вишиваних орнаментів. Збереження цього культурного феномена сьогодні стає справою не лише науковців, а й громадянського суспільства, культурних інституцій та онлайн-спільнот.

У цьому контексті проєкт «Слобожанський код. Українська вишивка» є прикладом успішного застосування цифрових технологій у сфері збереження та популяризації культурної спадщини. Метою проєкту була популяризація слобожанської вишивки, як частини української національної культури, серед місцевих громад, а також культурницької спільноти України, поширення інформації про феномен слобожанської вишивки як з просвітницькою метою, так і з метою її актуалізації та подальшого використання у якості елементу сучасного одягу, інших елементів дизайну, як одного із засобів самоототожнення людини (в тому числі біженців та ВПО) з громадами Слобожанщини та українською культурою в цілому. У ході проєкту слід було як оцифрувати унікальні музейні предмети з традиційною слобожанської вишивкою із фондів Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова, але й популяризувати їх за допомогою сучасних технологій.

У ході проєкту потрібно було створити інтерактивну онлайн-платформу (вебсайт), яка міститиме електронний мультимедійний каталог колекції предметів з традиційною слобожанської вишивкою із фондів Харківського історичного музею імені М. Ф. Сумцова з фотографіями, схемами вишивки та текстовою

інформацією, що надає глибше розуміння історичного та культурного контексту, а також віртуальну 3D-виставку, що демонструє 3D-моделі ключових музейних предметів з можливістю детального огляду, а також мобільний застосунок для VR-пристроїв, що забезпечуватиме доступ до віртуальної 3D-виставки.

Реалізація проєкту стала можливою завдяки співпраці ГО «КЛІО ХАБ» з Харківським історичним музеєм імені М. Ф. Сумцова, а також Харківської державної наукової бібліотеки імені В. Г. Короленка, яка надала консультаційну підтримку та доступ до наукових ресурсів. Команда проєкту складається з фахівців у галузі етнології, музейної справи, інформаційних технологій, мистецтва та цифрового дизайну.

У процесі реалізації проєкту було використано кілька ключових технологій: цифрове фотографування у високій роздільній здатності (для фіксації кольорових та текстурних особливостей тканини й вишивки); 3D-сканування (для створення цифрових 3D-моделей музейних предметів); створення цифрових схем для вишивки (що забезпечує можливість подальшого відтворення традиційних мотивів у сучасному дизайні); веб-розробка для створення електронного каталогу оцифрованих музейних предметів (структурована база даних, що містить опис, фотографії, 3D-моделі та схеми); 3D-моделювання для створення віртуальної виставки (інтерактивний ресурс, який дозволяє здійснити віртуальну подорож експозицією), VR-розробка для створення VR-застосунку (інноваційний інструмент для доступу до віртуальної виставки, що створює ефект присутності у виставковому просторі).

У ході реалізації проєкту були досягнуті всі заплановані результати. Загалом, проєкт мав не лише культурний, а й соціальний ефект – він залучив широку аудиторію, підвищив інтерес до локальної спадщини, активізував музейну спільноту.

Отримані в ході реалізації проєкту матеріали, що доступні на сайті https://slobocode.art/ можуть, у подальшому, використовуватися в навчальному процесі закладів освіти. Зокрема, студенти отримали доступ до високоякісних цифрових зображень і схем, які можна використовувати під час проходження навчальних курсів з історії, етнології, культурології, мистецтвознавст-

ва. А науковці отримали доступ до структурованої бази даних, яка стане підґрунтям для подальших досліджень регіональної ідентичності, символіки та художніх особливостей української вишивки.

«Слобожанський код» став прикладом культурної дипломатії: завдяки наявності англомовної версії сайту, він забезпечив можливість представлення української культурної спадщини на міжнародному рівні, зробивши її доступною для іноземних дослідників та широкої аудиторії. Зокрема, статистика відвідуваності сайту проєкту свідчить про велику кількість іноземних відвідувачів з усіх частин світу.

Також проєкт сприятиме розвитку креативних індустрій – опубліковані фотографії, а також схеми для вишивки можуть у подальшому використовувати у своїй роботі дизайнери, митці тощо. Найважливішим досягненням стало посилення усвідомлення суспільством цінності культурної спадщини як основи національної ідентичності.

Проєкт «Слобожанський код. Українська вишивка» є яскравим прикладом успішної інтеграції науки, технологій та культури. Він продемонстрував ефективність цифрових технологій у справі збереження та популяризації культурної спадщини, створив нову наукову та культурно-освітню платформу, а також став інструментом культурної дипломатії.

Таким чином, проєкт «Слобожанський код. Українська вишивка» продемонстрував, що цифровізація традиційної вишивки не лише зберігає минуле, але й формує майбутнє – робить культурну спадщину доступною, актуальною та живою як для сучасного, так і для прийдешніх поколінь.

ЛІТЕРАТУРА

1. Декларація принципів «Побудова інформаційного суспільства – глобальне завдання у новому тисячолітті», 2003. *Офіційний портал Верховної Ради України.* URL:http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/995 _с. 57
2. Про проєкт. *Слобожанський код. Українська вишивка*., 2025. URL: https://slobocode.art/uk-UA/about

3. Хартія ЮНЕСКО про збереження цифрової спадщини. *Вісник Книжкової палати*, 2022. № 12. С. 3-9.
4. UNESCO/UBC VANCOUVER DECLARATION. The Memory of the World in the Digital Age: Digitization and Preservation. 2012. *UNESCO Digital library*. URL:https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000385248

УДК 347:7

Руслана Гаврилюк,
докторка юридичних наук, професорка,
завідувачка кафедри публічного права
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
Лідія Нестеренко,
асистентка кафедри публічного права,
координаторка медіаційної служби
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

МЕДІАЦІЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ МИСТЕЦТВА

У часи соціальних і воєнних викликів мистецтво та медіація допомагають відновити діалог, людяність і довіру. Метою даного дослідження є розкрити суть медіації через призму мистецьких алегорій та показати як мистецтво може бути інструментом порозуміння, емпатії та примирення за допомогою медіації.

Спільною цінністю медіації та мистецтва є людиноцентризм: і медіатор, і митець працюють із внутрішнім світом людини. Медіація як цінність є вродженим і невідчужуваним людським правом. Збагнути квінтесенцію медіації можливо лише згідно антропосоціокультурного підходу до її пізнання, оскільки остання зумовлена атрибутивними людині її буттєвими властивостями та буттєвим устроєм людського світу (Гаврилюк Р .О., Пацурківський П. С., 2023).

В основі поширення та утвердження даного людського права на медіацію лежить: поява належних історичних передумов утвердження медіації як цінності; наявність глибоких структурних змін у публічній сфері суспільства; утвердження громадянського суспільства та зміцнення гуманізму; поява та утвердження людиноцентризму як принципу; здійснення особистісної революції; заперечення насильницьких порядків у суспільстві як принципу вирішення його протиріч та конфліктів; вияв суб'єктності індивіда та заперечення патерналізму; збереження та захист

людської гідності, що є фактично антропосоціокультурним кодом медіації.

Мистецтво як метафора процесу медіації. Медіація – це спосіб спілкування за участі та за допомогою незалежного нейтрального посередника. Процес гуманістичної медіації на думку Жаклін Моріно за структурою та метою подібний до грецької трагедії. Він відповідає трьом правилам її розгортання: 1. Теорія – пояснення проблеми кожним відповідно до його точки зору. 2. Криза – суть проблеми проживається повноцінно без будь-яких часових обмежень та розділяється. Больовий досвід минулого та те, що проживається в теперішній момент, поєднуються. Ця зустріч є фундаментальною для відкриття майбутнього. 3. Катарсис – завершення, в якому зустрічаються ті, хто був розділений. Вони трансформуються та набувають нового погляду на ситуацію, а отже, змінюють свою поведінку. «Катарсис» як метафора трансформації конфлікту.

Медіатори – це «хорус» у цій трагедії. Вони є дзеркалом трагічної дії, транслюють голос колективу, голос «здорового» глузду, мовчазною присутністю, спостерігачем без осуду. Ж. Моріно посилається на французьку літературу 18 століття, яка має триетапну структуру, подібну до грецької трагедії та медіації – єдність дії, єдність часу та єдність місця. Дія відбувається тут і зараз у даний момент.

Спосіб уявити, що відбувається в медіації – це поглянути на інше відчуття часу, яке виникає в умовах медіації. Час – людський конструкт, який відрізняється в різних культурах. У Стародавній Греції існували два основні аспекти часу, зображені в міфології та філософії. Кронос був богом часу, пов'язаний з пам'яттю про життя і смерть, постійною загрозою неминучого, яке йому відомо через дар передбачення. У нашому сучасному світі час домінує над нами. Ми постійно вимірюємо час і наш успіх у співвідношенні з часовими шкалами. Нас ведуть у шаленому ритмі до невідомого місця призначення. Ми живемо несвідомо, під домінуванням вимог зовнішнього світу та його розкладу. Контрастною концепцією часу в Стародавній Греції був Кайрос, який є часом «правильного» або сприятливого моменту. Він не стосується тривалості часу, як Кронос. У християнській теології

Кайрос – це криза, яка створює можливість для екзистенційного рішення. Це «Божий» час, а не людське розуміння часу (Хронос). Ж. Моріно описує це як час, який зупиняється перед красою заходу сонця, момент, що відкриває людину для стосунків із потойбічним, внутрішнім «я», де панує мир (Margaret Ross., 2017). Моменти такого часу можуть виникати в медіації, коли сторони висловлюють свій біль, чують медіатора та один одного. Вони вичерпують свої емоції, і в драмі, яка розігрується, шукають нового досвіду на глибшому рівні, рівні своїх цінностей.

Подібно до цього Джон Пол Ледерах, спираючись на більш ніж тридцятирічний досвід миротворчої діяльності, стверджував, що для побудови адаптивних і чуйних процесів потрібен творчий акт, який за своєю суттю є більшою мірою мистецтвом, ніж технікою. Це є ключовим елементом його новаторської концепції «Моральної уяви» (The Moral Imagination). Моральна уява – це здатність уявляти, мобілізувати та ініціювати процеси, які долають насильство та створюють простір для конструктивних стосунків навіть із ворогами, перебуваючи в просторі насильства (Lederach, J. P., 2005). Відповідаючи на питання: «як ми долаємо цикли насильства, які охоплюють нашу людську спільноту, продовжуючи жити в них?», він стверджує, що відповіддю є креативність (творчість), яка є важливим елементом моральної уяви для трансформації конфлікту. Конструктивні соціальні зміни, подібно до мистецтва, відбуваються ривками і часто зароджуються з чогось, що зруйнувалося, а потім проросло новим, що вийшло за межі відомого на той час. Вірити у зцілення – означає вірити у творчий акт (Lederach, J. P., 2005).

Тут можна звернутися до прикладу трансформаційних проявів, подібних по природі своїй до мистецтва, які свідчать про зміни, що відбуваються під час медіації. Приклад такої трансформації або справжньої медіації нам дає Жаклін Моріно: «Жінка поливає квіти у своєму саду. Які квіти? Кожна з них була посаджена в одну з бомб, скинутих на палестинський народ у секторі Газа в минулі роки. Собх'я живе зі своєю родиною в селі поблизу Рамалли. Дві бомби вбили її сина у 2009 році та її дочку у 2011 році. Вона зібрала інші, багато інших, можливо, тих, які вбили сусідів. Вона зібрала багато, стільки ж, скільки й могил,

які вона поховала, але не для того, щоб створити поле бою, а щоб повернути життя. Це особистий простір, де вона плекає надію. Бо кожна квітка, добре поміщена в колиску смерті, зможе змусити життя знову прорости. Насильство зруйнувало її життя та життя її родини, але її пасивний опір продовжується і триватиме. Ця жінка вирішила плекати любов перед обличчям насильства та ненависті, плекати надію замість відчаю» (Margaret Ross., 2017). Квіти, що ростуть на полях бойових дій, символізують надію та незламність українського народу. Особливо це проявляється в символі соняшника, що тягнеться до сонця, який також став символом Дня пам'яті захисників України.

«Ми допомагаємо громадам перетворити їхні нерозказані історії на витвір громадського мистецтва!» – проєкт «Портрети – голоси спільноти: Inside Out Project працює із спільнотами, портретами, участю – це діалог, видимість інших, відновлення голосу. Використовуючи власну художню практику як натхнення, ця платформа для участі допомагає окремим особам та громадам заявити про себе, демонструючи великомасштабні чорно-білі портрети у громадських місцях. Завдяки своїм «акціям», громади по всьому світу розпочали співпрацю та дискусії (Inside Out Project). У цьому контексті медіація – це створення простору, де кожна сторона «видима» та має місце в мистецькому полі. Це відповідає принципам рівності, самовизначення сторін.

Що ж відбувається під час медіації? Процес медіації можна порівняти з абстракцією в мистецтві. Абстрактний образ: множинність форм, ліній, кольорів, геометричні фігури – це візуальний еквівалент для складних комунікаційних шляхів, коли необхідно синтезувати точки зору. Як про це міркував Огюст Ербен в картині «Птах»: «для розвитку людини важливо саме зробити видимим те, що майже завжди було невидимим» (Herbin Auguste, 1948). Художник відмовляється від зображення об'єкта і ніщо не може відволікти глядача від зусиль, які він повинен докласти, якщо хоче зрозуміти твори чистого мистецтва.

Медіатор у свою чергу створює «поле», де сторони взаємодіють, не зливаються, але співіснують і створюють новий сенс. Завданням медіатора є серед хаосу позицій, образ та звинувачень, побачити не лише окремі фрагменти, а – взаємодію, струк-

туру, та допомогти побачити це учасникам медіації. Один із інструментів для цього, наприклад, це візуалізація конфлікту за допомогою побудови карти конфлікту.

Процес медіації – це як театр, де актори разом з глядачами спільно проживають досвід й трансформацію через безпосередню активну роль та участь, співпереживання, взаємне розуміння та примирення. Це може викликати тимчасове відчуття *ubuntu* – африканської концепції взаємопов'язаності, де «я є, тому що ми є». Це відчуття є ключовим для моральної уяви, необхідної для розбудови миру. Часто в театрі ми бачимо емоції, відчуваємо та проживаємо вир почуттів, іноді сльози. Емпатія, як здатність зрозуміти та відчути досвід іншої людини – те, що відбувається в театрі та має місце в медіації. Плач – це не просто вираження смутку, а публічний акт викриття несправедливості та насильства. Це як біблійна практика, що дає голос стражданню і кидає виклик злу. Якщо проводити паралелі та зв'язок з діалогом та медіацією – емпатія та плач є важливою, іноді необхідною їх частиною. За ними може слідувати справжня трансформація конфлікту та прощення, яке розриває коло помсти.

Таким чином, медіація працює з «тріщинами» у відносинах, не приховуючи їх, а створюючи нову цілість. Образ лагодження (можна застосувати як символічну метафору медіації: не приховувати здами, а робити їх частиною історії. Це як «Лінії відновлення: Кінцугі» – японське мистецтво лагодження кераміки золотом. Зламана кераміка, відремонтована японським мистецтвом Кінцугі, отримує нове життя, її золоті шрами стають частиною унікальної історії кожного твору (Morty Bachar). Ця стародавня техніка прославляє недосконалість, стійкість і красу та символізує, що пошкодження можна трансформувати у красу.

Медіація є актом спільного творення нової реальності, в якому медіатор виступає як митець. Творчість є важливою навичкою медіатора: інтуїція, імпровізація, здатність бачити цілісність. Багато дослідників досліджують етичний і естетичний вимір роботи медіатора. Відповідно до концепції Джона Пол Ледераха медіатор повинен мати гостру силу спостережливості, яка є не стільки технікою, скільки мистецтвом давати життя і творчо підтримувати процес. Ця сила є «зв'язком дисципліни та

мистецтва, інтеграцією навички та естетики». Джон Пол Ледерах проводить паралелі між миротворенням та естетикою. Він пише, що саме слухання, яке є невід'ємною частиною трансформації конфлікту та примирення, пов'язане з естетикою (Lederach, J. P., 2005). Таке слухання можна порівняти з хайку, яке є «мистецтвом схоплення складності історії в простоті глибокої інтуїції». Як Хайку Мацуо Басьо «Сто краєвидів за коротку мить. У запалі. Намалювали хмари» (1990).

Мистецькі практики як інструменти трансформації конфліктів у медіаційній практиці. Мистецтво здатне сприяти особистій трансформації, будувати мости між ворогуючими спільнотами та поєднувати прагнення до справедливості й миру. Воно слугує каталізатором для емпатії, дозволяючи людям зрозуміти та відчути біль інших, а також уможливлює «моральну уяву» – здатність уявляти та створювати конструктивні відносини, що виходять за межі насильства. Як потужний інструмент трансформації конфліктів мистецтво у всіх своїх формах та напрямках проявляється на трьох рівнях.

Трансформація на індивідуальному рівні. Мистецтво може змінювати думки та дії людини, кидаючи виклик упередженням та створюючи нове усвідомлення. Мистецтво допомагає людям уявити інший спосіб життя та може протистояти «укоріненій жорстокості та відчаю».

Розбудова миру між спільнотами (рівень громад). Мистецтво створює простір для позитивного та чесного спілкування між людьми, які перебували по різні боки конфлікту. Коли ми говоримо про свій біль через призму мистецького об'єкту, ми маємо можливість відокремити людину від ситуації, яка завдає біль та говорити через призму власних почуттів та емоцій, що дає можливість глибше розкрити свої потреби.

Поєднання справедливості та миру (політичний рівень). Як можна досягти справедливості та відновити мир після масової несправедливості? Існує суперечка між тими, хто віддає пріоритет миру («мир спочатку, справедливість потім»), і тими, хто вважає, що мир без справедливості є неприйнятним. Один із дослідників, Даніель Філпотт, пропонує концепцію примирення як «відновного правосуддя», що об'єднує обидва поняття. Він під-

тримує зобов'язання урядів щодо прав людини, демократії та стверджує, що самі по собі ці цінності не можуть вилікувати рани, завдані війною, геноцидом та диктатурою. Як справедливість, так і ефективне відновлення політичного порядку вимагають більш цілісного, відновлювального підходу. Д. Філпотт відповідає на цей заклик, пропонуючи форму політичного примирення, яка глибоко вкорінена в трьох релігійних традиціях – християнстві, ісламі та юдаїзмі, – а також у русі за відновлювальне правосуддя. Виходячи з коренів цих традицій та уявлень про справедливість, милосердя та мир, Філпотт розробляє шість практик, що пропонують реальну надію на відновлення справедливості в розколотих громадах – побудову справедливих інституцій та відносин між державами, визнання, відшкодування збитків, відновлювальне покарання, вибачення та, найголовніше, прощення (Philpott Daniel, 2012). Справедливість без миру крихка, а мир без справедливості слугує інтересам можновладців. Ідеалом є ситуація, коли «справедливість і мир поцілуються» (Псалом 85:10).

Отже, медіація й мистецтво – це не лише процеси, практики, професії, а способи відновлення людського виміру суспільства. На сьогодні ми спостерігаємо окремі позитивні досвіди інтеграції мистецтва у практику миротворчих процесів і медіації. Естетичний підхід у формуванні культури діалогу та медіації на сьогоднішній день може бути визначальним в контексті примирення та зцілення спільнот і людей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаврилюк, Р. О., & Пацурківський, П. С. (2023). *Медіація як цінність (Монографія)*. Чернівец. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. 466 с. URL https://archer.chnu.edu.ua/handle/123456789/7429?show=full
2. Inside Out Project. *Портрети – голоси спільноти*. URL https://www.insideoutproject.net/en/
3. Lederach, J. P. (2005*). The Moral Imagination: The Art and Soul of Building Peace* (с. 218).
4. Morty Bachar. *Kintsugi Pottery Examples. Broken Ceramics Restored with Gold.* URL

https://lakesidepottery.com/Pages/Kintsugi-art-example-gallery.htm

5. Philpott, D. (2012). *Just and Unjust Peace: An Ethic of Political Reconciliation*. Oxford University Press. 368 p.
6. Ross, M. (2017). Humanistic Mediation The Work of Jacqueline Morineau. 8th Asia Pacific Mediation Forum Conference Da Nang. Vietnam. URL https://www.asiapacificmediationforum.org/wp-content/uploads/2017/11/ROSS-PAPER-Humanistic-Mediation-PDF.pdf
7. Herbin, A. (1948). *Oiseau. Samuel Lemaire.* URL https://www.samuellepaire.com/artists/104/works/9466-auguste-herbin-oiseau-1948/
8. *Від Бокаччо до Аполлінера* (М. Лукаш, Пер.). (1990). Дніпро. URL https://maysterni.com/user.php?id=987&t=1&sf=1

УДК 821.161.2"14/16"=871 : 316.356.4

Руслана Множинська,
кандидатка філософських наук,
доцентка кафедри сценічного мистецтва і культури
Київського національного університету технологій та дизайну
(Київ, Україна)

ПРОЯВИ ЕТНІЧНОЇ САМОСВІДОМОСТІ У ЛАТИНОМОВНОМУ СПАДКУ УКРАЇНСЬКИХ ГУМАНІСТІВ

Процес становлення етнічної самосвідомості та самосвідомості національної відбувався в Україні не тільки серед окремих суспільних станів, а і серед особистей-гуманістів таких як: С. Оріховський, А. Чагровський, С. Кленович, С. Пекалід, М. Смотрицький, М. Пашковський, К. Сакович, І. Домбровський, З. Копистенський, Й. Верещинський, а також у анонімного автора «Epicedion» П. Беринди.

Високу українську національну самосвідомість цих авторів засвідчують й самі назви їхніх творів: «Роксоланія» Кленовича, «Дніпрові камени» Домбровського, «Дума Україна» Чагровського тощо. Зміст цих творів засвідчує, що їхні автори вважають українців державним народом і доводять це розлогими екскурсами в історію княжої доби (І. Домбровський, С. Кленович); говорять про Україну як про окреме державне об'єднання зі своїм військом і полководцями, закликають князів послужити Україні, захищаючи її від нападів татар і турків (Оріховський, Пекалід, Верещинський). Проєкт Верещинського про облаштування війська запорозького був особливо показовим – фактично це проєкт самостійної української держави, яка спиралася б на місцеві традиції (Кашуба, Паславський, Захара, 1993).

Початок усвідомлення українським народом потреби в національній державності, звільнення від підпорядкування іншим державам, у тому числі й Польщі, знаходимо у вірші «На жалосний погреб Сагайдачного» К. Саковича. А З. Копистенський

у своїй «Палінодії» та Й. Борецький у «Протестації» плетуть канву безперервності історії України-Руси («народу з Яфетового насіння») від княжої держави, підкреслюючи причетність до неї козаків. А. Кальнофойський побивається з приводу зникнення в Україні княжих родів Олельковичів, Збаразьких, Острозьких та інших і покладає державницьку надію на княжий рід Четвертинських. П. Беринда, З. Копистенський, Й. Борецький, Г. Смотрицький, К. Сакович, К. Транквіліон-Ставровецький активно користувались у своїх творах українською розмовною («простою») мовою, яку вважали не тільки одним з вирішальних чинників існування народу, але й фактором, що сприяє зростанню національної самосвідомості (Кашуба, Паславський, Захара, 1993).

С. Оріховський, який жив у першій половині XVI ст., своїми сповненими патріотичного пафосу, громадянськості творами також сприяв формуванню української національної самосвідомості, активно захищав релігію та духовні надбання українців. Є багато фактів, коли Оріховський вдається до викладу історії України-Руси як окремої держави і народу, підкреслюючи їх відмінність від Польщі і поляків. Яскраві пасажі з цього приводу зустрічаємо, зокрема, у «Посланні до папи» («поляки прибули до Русі як переможці») та у листі до італійського вченого Ф. Комендоні та П. Рамузіо, де чітко окреслюється і територія України-Руси, і викладається її історія як окремої одиниці в колі інших європейських народів. Чи не найвищий вияв національної самосвідомості знаходимо в Ю. Немирича та П. Могили. Немиричу належить одна з перших в Україні ідей національної державності – ідея Великого князівства Руського. А Могила був одним із перших мислителів, що розмірковував над питанням про прийдешню українську державу, уявляючи її собі як сильну, авторитарну, очолювану володарем філософом на троні. Про таку державу писали західноєвропейські гуманісти епохи Відродження.

У кінці XVI ст. деградація українського шляхетства і його національне відступництво з одного боку, та сваволя польського панства – з другого, створювали в Україні постійне політичне напруження, яке не тільки не згасило волю українців бути окремим політичним суб’єктом, але й породило новий імпульс

до незалежності. На початку XVII ст. почався збройний етап боротьби українського народу за національну незалежність проти шляхетської Польщі. Це був час, коли козацтво, як писав Д. Донцов, «написало на своїм прапорі змагання за справу нації, коли П. Сагайдачний та інші, переймаючи роллю колишніх київських князів, виступали в обороні церкви й цілої нації, коли в їх головах зароджувалась вже нова форма державницького твору – її втілення в життя стало лише питанням часу» (Кашуба, Паславський, Захара, 1993). Тривалий час польський уряд не йшов на серйозні поступки в українських національних та державотворчих домаганнях. Лише 1633 року привілеєм польського короля Владислава IV було зафіксовано вагомі поступки. Але вони були запізнілими, бо все, про що там йшлося, вже було здобуто козацькою шаблею.

Найвищий рівень національної самосвідомості українського народу засвідчила визвольна війна 1648-1654 рр., яка завершила націотворчий процес. Ідеологом українського визвольного руху стала тогочасна інтелектуальна еліта, значну частину якої складало православне духовенство. Українські гуманісти були національно заангажованими і брали безпосередню участь у національно-визвольному русі, ідейно обґрунтовуючи право на свободу для свого народу, готуючи ґрунт для народно-визвольної боротьби. Отож, наприкінці XVI і на початку XVII ст., коли про українське козацтво заговорив увесь світ, Україна стала чітко орієнтуватися на власні сили і вже не шукала нових варягів. Вона була тепер певною своїх сил і крок за кроком наближалася до національної незалежності, обравши методами релігійну полеміку та збройну боротьбу (Микитась, 1994, с. 9)

Тривалий час боротьба за права і привілеї українського народу в польській державі та за національну незалежність велася майже виключно на рівні юридично-правових актів – українськими посланцями в сенаті та сеймах, у петиціях, де наголошувалось, що Україна приєдналася до Польської держави як рівна до рівної, а тому має природне моральне й історичне право на самостійний державно-політичний розвиток. З гідністю це не раз декларували, зокрема, князі К. Острозький та К. Вишневецький. Польський уряд і король прагнули бачити в українцях лише

етнічну масу, провінційне відгалуження польського народу, однак час від часу мусили враховувати претензії українців і погоджуватись.

У кінці XVI – на початку XVII ст. на оборону прав і вольностей згуртовано стали всі верстви українського суспільства, а тому можна говорити про відносну національну єдність народу. Держава уявлялась усім як спільне благо нації. Як наслідок, всі складники визначеності «ми» вдалося відстояти і зміцнити законодавчо. Ідейними натхненниками юридично-правової боротьби за національну незалежність, її практичними втілювачами були тодішні українські гуманісти, які пізніше, в часи національно-визвольної війни під проводом Б. Хмельницького виступали за його легітимацію, як керівника новоствореної держави.

Боротьба за національну незалежність України юридично-правовим методом є яскравим прикладом логічного завершення такої боротьби, розпочатої українськими гуманістами (від С. Оріховського до П. Могили) та державними діячами попереднього періоду (Литвинов, 2000, с. 472)

Ефективним методом боротьби за національну незалежність та виховання національної самосвідомості українського народу виявилася також релігійна полеміка між українським православ'ям і польським католицизмом, який став особливо агресивним із появою у Польщі єзуїтів (1565 р.). Згодом, після Берестейського собору 1596 року, розпочалася запекла полеміка між православними й уніатами, а також між уніатами й католиками. Але полеміка почалася в Україні не з приходом єзуїтів чи внаслідок Берестейської унії, а набагато раніше – між католиками українцями й католиками-поляками. І розпочав її С. Оріховський. Пізніше, на тлі запеклої полеміки між православними та єзуїтами, полеміка українців-католиків з католицькою церквою Польщі мала вигляд набагато поміркованіший, але зводилася не тільки до захисту національних прав українського народу, його ідентичності, але й спрямовувалися проти його паплюження. Знаменним є факт, що українці-католики робили навіть спроби перейти у безпосереднє підпорядкування папі римському, обминувши польського примаса. Серед чільних представників цього кола можна назвати Яна Щасного Гербурта (згадаймо його

виступ на захист кривдженого українського народу), а також І. Домбровського та Й. Верещинського, які вважали українців державним народом, спадкоємцем давнього Київського престолу. Й. Верещинський бачив шлях до незалежності українського народу в створенні окремої козацької територіальної одиниці (Кашуба, Паславський, Захара, 1993).

ЛІТЕРАТУРА

1. Кашуба, М. В., Паславський, І. В., & Захара, І. С. (1990). *Філософія Відродження в Україні.* Наукова думка. 230 с.
2. Литвинов, В. (2000). *Ренесансний гуманізм в Україні.* Видавництво Соломії Павличко «Основи». 472 с.
3. Микитась, В. (1994). *Давньоукраїнські студенти і професори.* Абрис. 100 с.

УДК 821.161.2"14/16"=871 : 316.356.4

Тетяна Юрій,
кандидатка економічних наук, асистентка кафедри маркетингу, інновацій та регіонального розвитку Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

СИНЕРГІЯ КУЛЬТУРИ ТА КРЕАТИВНОГО БІЗНЕСУ ЯК ОСНОВА ЕКОНОМІЧНОГО ВІДРОДЖЕННЯ УКРАЇНИ

Сучасні глобальні трансформації підкреслюють ключову роль культури та креативного бізнесу у формуванні стійкої економічної системи. В умовах повномасштабної війни в Україні креативні індустрії зазнали значних втрат, але залишаються важливим ресурсом для економічного відновлення та створення позитивного міжнародного іміджу країни. Поєднання традиційних мистецьких практик з інноваційними бізнес-моделями відкриває нові перспективи для розвитку національної економіки в кризових умовах.

Культурні послуги, такі як читання, спілкування, відвідування театрів, бібліотек, музеїв, концертних залів і галерей, є не лише інструментами розвитку, а й ефективними засобами подолання стресу. Занурення в культурне життя сприяє підвищенню психологічної стійкості, полегшує адаптацію та зменшує соціальну ізоляцію. У кризових умовах, зокрема під час агресії, інфраструктура культури відіграє ключову роль у підтримці громад, забезпечуючи їхню згуртованість і стійкість.

Окрім соціального впливу, культурні та креативні індустрії відіграють важливу роль у процесі економічного відновлення України, створюючи додану вартість, нові робочі місця та впливаючи на суміжні сектори.

За даними Міністерства культури та стратегічних комунікацій України, з початку повномасштабного вторгнення росії в Україну станом на 25 березня 2025 року в Україні пошкоджено

1419 об'єктів пам'яток культурної спадщини; 197 закладів культури із близько 32 тисяч були змушені релокуватись, а ще близько 2200 залишаються на тимчасово окупованих територіях. 41% населення залишається повністю виключеним з культурного життя. В умовах воєнного стану країни такі розриви набувають критичного характеру.

Креативні індустрії України стикаються з низкою викликів. За результатами дослідження Українського культурного фонду та Міністерства культури та інформаційної політики з країни виїхало більше 20% креативних фахівців, 37% представників креативних індустрій втратили роботу або не отримують зарплату, постає проблема відтоку професійного трудового ресурсу за кордон або у інші галузі економіки (UKF, 2023), а кількість замовлень суттєво скоротилася, що ускладнює функціонування галузі в умовах кризи.

Креативні індустрії не лише здатні зберігати національну ідентичність, а й виступати каталізатором економічного зростання після завершення війни. Згідно з даними UNESCO (UNCTAD, 2023), креативна економіка забезпечує понад 3% світового ВВП, а в країнах Європейського Союзу цей показник може досягати 5–6% (2). Інноваційні рішення в таких галузях, як інформаційні технології, дизайн, архітектура, мода, музика та аудіовізуальний сектор, сприяють відбудові життя українців і мають потенціал для міжнародного визнання. Участь у професійних мережах і платформах відкриває для українських фахівців нові можливості для співпраці та розвитку.

Саме тому Кабінетом Міністрів України внесено зміни до Порядку надання мікрогрантів на створення або розвиток власного бізнесу (№1053 від 26 серпня 2025 року), які провадять або планують провадити підприємницьку діяльність за видами, що належать до креативних індустрій. Розмір гранту, на який може розраховувати підприємець, становить від 100 тис. до 1 млн грн. Розмір грантової підтримки залежить від кількості створених робочих місць, що є головною умовою грантової програми. Програма охоплює широкий спектр діяльності, зокрема книговидання, бібліотечна та музейна справа, виробництво ювелірних виробів і музичних інструментів, кіно- та відеовиробництво, ос-

вітні й культурні проєкти, театральна й концертна діяльність, дизайн, архітектура, фотографія, медіа, переклад, розробка комп'ютерних ігор і програмного забезпечення, а також радіо й телемовлення.

Згідно з дослідженнями у сфері креативних індустрій, мода є одним із ключових секторів, що сприяють економічному зростанню через створення доданої вартості, експортного потенціалу та залучення молодих фахівців. Українська мода здобула визнання на міжнародному рівні завдяки високому рівню креативності, професійної майстерності та інноваційних підходів до дизайну. Провідні українські бренди, зокрема FROLOV, Sleeper, Ksenia Schnaider, Bevza, Gasanova, Litkovskaya, The Coat by Katya Silchenko, Ruslan Baginskiy, TTSWTRS, Zhilyova та інші, зарекомендували себе як впливові учасники глобального модного ринку.

Діяльність українських дизайнерів відображає сучасні соціокультурні цінності України, такі як незалежність, творча свобода та прагнення до самовираження. Їхні колекції інтегрують елементи національної ідентичності з глобальними модними трендами, що забезпечує конкурентоспроможність на міжнародній арені. Підтримка українських модних брендів сприяє не лише популяризації високоякісних продуктів, а й розвитку креативного сектору економіки. Споживачі, обираючи продукцію цих брендів, підтримують інноваційні ініціативи та сприяють зміцненню позицій України як важливого учасника глобальних креативних індустрій. Таким чином, українська мода відіграє значну роль у формуванні економічного та культурного потенціалу країни, стимулюючи розвиток суміжних галузей і підвищуючи її міжнародну конкурентоспроможність.

Музична та кіноіндустрія України, зокрема документальне кіно, стали провідними драйверами креативного розвитку навіть у час війни. Українські музиканти активно інтегруються у світовий ринок, виступають на міжнародних фестивалях, формуючи новий культурний імідж країни. Зростання стрімінгових платформ (Spotify, YouTube, Apple Music) сприяє поширенню української музики у світі, відкриваючи додаткові джерела доходу для артистів і лейблів. Фестивалі на кшталт Atlas Festival

або «Червона рута» залишаються важливими точками культурної ідентичності та платформами для молодих виконавців.

У кіно особливе значення має документалістика, яка здобула глобальне визнання завдяки таким стрічкам, як «20 днів у Маріуполі» Мстислава Чернова, відзначеному «Оскаром». Його новий фільм «2000 метрів до Андріївки» також став претендентом на міжнародні нагороди, демонструючи сталість інтересу до українського погляду на війну. Інші документальні проєкти («Порцелянова війна», «Звідки куди», «Стрічка часу») здобули успіх на Sundance, Berlinale та інших фестивалях, що свідчить про високий рівень професійності українських митців. Важливо, що ці роботи не лише доносять правду про війну, але й відкривають ринок для співпраці з міжнародними дистриб'юторами та стрімінговими платформами. Касові успіхи документальних фільмів в Україні («Ми, наші коти і війна» Антона Птушкіна з рекордом у понад 2,3 млн грн за вікенд) доводять готовність внутрішнього ринку підтримувати якісні культурні продукти.

Тому синергія культури та креативного підприємництва є основою для економічного відродження України. Поєднання творчого потенціалу суспільства з підприємницькою ініціативою створює мультиплікативний ефект, що сприяє економічному зростанню, зміцненню конкурентоспроможності країни на міжнародній арені та збереженню її культурної спадщини.

ЛІТЕРАТУРА

1. Стан культури та креативних індустрій під час війни – результати дослідження від Українського культурного фонду та МКІП України //UKF/2023. URL: https://ucf.in.ua/news/11082022
2. Creative Economy Outlook //Unctad/ 2024. URL: https://unctad.org/system/files/official document/ditctsce2024d2_en.pdf

СЕКЦІЯ 8.
МИСТЕЦТВО
В УМОВАХ ВІЙНИ

Art in times of war

UDC 78:159.942-057.875]"364"

Yaroslav Khachinsky,
Habilitated Doctor of Arts, Professor at the University of Pomerania, Head of the Department of Music at the University of Pomerania (Słupsk, Poland)
Zoia Sofronii,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor of the Department of Music at Yuri Fedkovych Chernivtsi National University (Chernivtsi, Ukraine)
Margaryta Moisyeyeva,
Candidate of Pedagogical Sciences, Teacher at the Music School «World of Music» (Modiin-Maccabim-Reut, Israel)

MUSICAL CREATIVITY IN WARTIME THROUGH THE PRISM OF STUDENT PERCEPTION: THE EXPERIENCE OF UKRAINE AND ISRAEL

Music plays a key role in times of war, serving as a source of unity, faith, and hope, and as an instrument of aesthetic and cognitive sublimation, when a musical work becomes a symbolic reflection on the victims of war. The focus of the research is on music 'behind the front lines,' created by composers for society as an element of integration, and its influence on the sphere of human emotions.

The problem of musical creativity during periods of military action is reflected in articles by I. Bermes, V. Dutchak, O. Naumova, I. Tukov, and Y. Chekan. The research of M. Wald-Furman and T. Tuchynska on the role of music during wartime, its creation and dissemination as a form of resistance, helping people cope with the traumas of war, is valuable. In this context, research into musical creativity during wartime in Ukraine and Israel through the prism of student perception is relevant.

The purpose of this article is to highlight scientific experience in searching for definitions of cognitive and behavioural categories of

war and peace related to musical works of art and their educational influence on people.

The subject of our research is musical works written during two tragic historical periods: for Ukraine, these are the events on the Maidan (2014) and the full-scale war with Russia since 24 February 2022; for Israel, these are the long-standing war and the critical date of 7 October 2023, when Hamas terrorist attacks took place at the festival in Reim and later throughout Israel.

Since the Maidan protests of 2014, the tragic events in Ukraine have affected the work of many Ukrainian professional composers, including I. Aleksiychuk, Z. Almashi, H. Gavrylets, V. Polyova, V. Silvestrov, E. Stankovich, and others.

A significant contribution to the creation of such music was made by the contemporary Ukrainian composer Valentin Silvestrov, who was forced to leave Ukraine as a refugee in the early days of the war. In 2022, at a concert in Berlin, V. Silvestrov performed his own works. In his comments before the concert, the composer noted that «the first five pieces were written during the period when we were moving from Kyiv, travelling to Germany together with refugees... we saw endless queues of people fleeing Ukraine. It was a very sad sight... This is the music of some kind of orphan hood, of misfortune... without any curses» (Silvestrov music, 2022).

In April 2022, V. Silvestrov presented Three Pieces. The cycle was created by the composer in response to the events in Bucha. In an interview with Latvian television, Silvestrov noted: «Now, during the war, there is a feeling that art and music should whisper, they cannot speak... because there is no strength to speak through such horror» (Silvestrov music, 2022). And in 2025, the composer wrote «Choral Sketch» to the words of T. Shevchenko «Come to your senses! Be human». In this work, the author appeals to humanity to stop the killing and suffering of the innocent.

One of the masterpieces of Ukrainian spiritual music during the war is H. Havrylets' spiritual work «Prayer to the Blessed Virgin Mary», which was written in 2018 as a prayer for peace in Ukraine. During the tragic events in Ukraine, works were written by Z. Almashi, «The City of Mary» (2022), and V. Polyova's symphonic opus «Buch. Lacrimosa» (2022).

A significant response to the war in Ukraine can be found in the compositional work of Iryna Aleksiychuk. Her work «Trysvyate» (2022), dedicated to the soldiers of the Armed Forces of Ukraine, sounds like an appeal to God to save and protect the people of Ukraine from the Russian occupier, from war and death. The choral work Come, Holy Spirit (2023) is dedicated to the living, dead and unborn victims of the war in Ukraine... «My voice to the Lord!» Psalm 142 was written in honour of children wounded by the war in Ukraine. The cycle «Lullaby of Angels» was created by the composer under the impression of the events of 21 June 2022, when in Lviv, the mother of the fallen Ukrainian soldier Artem Dymyd sang a poignant lullaby at her son's funeral (Iryna Aleksiychuk Composer, 2023).

Aleksiychuk I. was inspired to create the solemn fanfare «Glory to Ukraine!» for wind orchestra by a video of the Azov Battalion soldiers praying. The text of this prayer was written in 1919 by Osyp Mashchak, a Ukrainian fighter for Ukraine's independence. According to the composer, she put all her deep desire for victory over the Russian invader, murderer and occupier into this music (Iryna Aleksiychuk Composer, 2022).

During the Russian invasion of Ukraine, the themes of war, suffering, and faith in victory dominate the work of popular musicians, including the bands Okean Elzy, Kozak System, TNMK, and singers M. Barskikh, A. Khlyvnyuk, Y. Topolya, I. Fedyshyn, O. Ponomariov, and others (Dutchak, 2022).

For Israeli music, the time frame is defined as from 7 October 2023, when the Hamas terrorist attacks took place. These attacks led to the so-called Operation Iron Swords (Hebrew: Milchemet harvot barzel), which took place in the Gaza Strip (Palestinian Authority), as well as to corresponding rocket attacks by Hamas on Israel. The music created in the context of these events is mournful in nature, and in terms of lyrics, it most often refers to the Kaddish, a Jewish prayer, one of the functions of which is to honour the deceased by his or her loved ones, and which is called Orphan Kaddish, Kaddish Yatam (orphan's Kaddish – performed by a daughter or son, expressing the belief that the deceased deserves recognition for raising the child) or Kaddish Yag Shlomo (from the words ‘may His Kingdom reign’).

The musical form of Kaddish refers to its liturgical prototype, but emphasises the despair of the parents, as it focuses on the fact that it was the child (and not the father or mother) who died a sudden death (the victims of the attack in Reims were young people whose joy of life and dance was interrupted by brutal murders).

One such choral work is the Kaddish Oriya, «Calling Oriya», written by Hanny Ricardo in memory of her beloved daughter Oriya Ricardo. Responses to these events include works by David Brunner, in particular his choral work «Beautiful Child (’Song of Jili‘)» and Larisa Kofman's work for orchestra Lamentations of Jeremiah 1:16 «I Weep for Them».

Throughout history, the slogan of solidarity of the Jewish nation has been the song «Am Israel Chai» («The People of Israel Live»). This song became increasingly relevant during the war and periods of heightened anti-Semitism throughout history. The song «Am Israel Chai» was heard in Nazi concentration camps, sung on the second day of the Six-Day War in 1967, after the end of the Yom Kippur War, and after the terrorist attacks of 7 October 2023.

A content analysis of works written during wartime allowed us to conduct a pilot study on their impact on students. As researchers, we are interested in the intercultural value of musical works by Ukrainian and Israeli composers, their content, and, most importantly, how they are perceived by young students, in whom a desire for peace can be developed through the artistic and aesthetic satisfaction of their musical needs.

The works of prominent German music educators played an important role in the development of the experimental study: Leo Kestenberg (musical creativity and the cultivation of musical culture in dialogue and peace) (Chaciński, 2013), Wolfgang Grun (typology of music listening) and Karl Heinrich Ehrenfort's concept of hermeneutics entitled «didactic interpretation» (Ehrenforth, 2025).

The study was conducted in two stages. The first stage was to familiarise ourselves with the works that had been created in both countries since the start of the war or conflict. We defined the time frame of events that became central to musical creativity as a reaction to acts of aggression, particularly memorable crimes of cruelty or, conversely, heroic deeds and self-sacrifice.

Based on the aforementioned pedagogical concepts, cognitive, emotional-expressive and activity categories were formed, which arise under the influence of music written during wartime events.

The analysis of the research results – a quasi-experiment – involved the determination of qualitative and quantitative data. Students of artistic music specialities in Ukraine and Israel (a total of 142 people) were asked to listen to several works by composers from their countries. When asked about their musical preferences, about 80% of students from both countries said that they listen to works by popular pop singers. Only 35% listen to contemporary national music.

The students heard the works of professional composers for the first time during the experiment. Most respondents were able to clearly identify their character and imagery (destroyed cities, people who lost their homes, mothers in tears, soldiers on the front line, tanks, rockets, helicopters, martyrs, crying, screaming, people fleeing the country (in Ukraine); children killed, young people tortured (Israel), and even events (the invasion of Ukraine; terrorist attacks in Israel). The feelings experienced by students while listening to the works were characteristic: bright sadness, sorrow, hope and pride for the people; grief, pity, respect; pain, suffering, despair, fear; peace, faith, hope.

It should be noted that 94% of respondents consider music to be a unifying factor for a just victory, a strengthening of the spirit and indomitable will of the people (100%), and a necessity for preserving the memory of the fallen (98%).

It is noteworthy that 88% of respondents to the statement «music makes me angry at the enemy who wants to take away our freedom» emphasised «difficult to answer». This result indicates that music is a catharsis of emotions, nurturing hope, faith in the better, trust in higher divine powers. It does not in any way evoke emotions of hatred, revenge, or cruelty. On the contrary, 78% of students perceive music written during wartime as a «prayer for peace» (98%), which strengthens a person internally and appeals to humanity to stop the killing and suffering of innocent people (84%).

Based on the results of a survey of students from Ukraine and Israel, we can conclude that the music of both nations clearly reflects an appeal to spiritual texts; contemporary professional music written

during wartime has a high communicative power (it is capable of instantly evoking associations with collective traumatic experiences) and deeply immerses students, as representatives of their nations, in the context of wartime events; music not only records events, but also evokes a deep emotional catharsis.

Thus, music written during wartime serves a unifying function. This testifies to its significant socio-psychological and mobilising role in conditions of national resistance. At the same time, it is a catharsis of experiences, serving the function of emotional cleansing and inner strengthening. Composers' use of spiritual texts confirms the sacred dimension of music and its function as an instrument of inner support, moral stability, and the search for meaning in times of crisis.

Therefore, the results of the study confirm the importance of integrating contemporary national professional music into the educational process and cultural space, as it has a powerful potential for shaping national consciousness, emotional intelligence and psychological resilience among young people.

LITERATURE

1. Дутчак, В. Г. (2022). *Від музики Майдану до музики війни: український феномен.* The Russian-Ukrainian war (2014–2022): historical, political, cultural-educational, religious, economic, and legal aspects (с. 716–725). https://doi.org/10.30525/978-9934-26-223-4-86
2. Ehrenforth, K. H. (2025). *Eine Kultur, Sozial – und Ideengeschichte in 40 Stationen. Von den antiken Hochkulturen bis zur Gegenwart* (с. 198–199). Schott.
3. Iryna Aleksiychuk Composer. (2023, 24 жовтня). *Iryna Aleksiychuk "Unto the Lord with my voice I cried"* [Відео]. YouTube. URL https://www.youtube.com/watch?v=HR7_d6TDejE
4. Chaciński, J. (2013). Leo Kestenberg i jego reforma kształcenia muzycznego w Niemczech w latach 20. XX w. *Tradycje myśli pedagogicznej w nauczaniu muzyki,* 2, 175–195. Wydawnictwo Atenae Gedanenses.

5. Silvestrov music. (2022, 5 квітня). Valentyn Silvestrov. Berlin Concert (17 March 2022) [Відео]. YouTube. URL https://www.youtube.com/watch?v=CTvMvH05T18
6. Silvestrov music. (2025, 10 лютого). Valentyn Silvestrov. Choral sketch on the words of Taras Shevchenko ‘Come to your senses, be human’ [Відео]. YouTube. URL https://www.youtube.com/watch?v=qK2hBrNqrAA
7. Wald-Fuhrmann, M., & Tuchynska, T. (2023). Music in the Time of War Questionnaire. URL https://survey.academiccloud.de/index.php/155586

UDC 78:615.851

Filippo Vanoncini,
mediatore e criminologo, si occupa di Giustizia riparativa dal 2005. Esperto di giustizia riparativa e formatore è socio fondatore d'InConTra ETS Centro di Giustizia riparativa e mediazione umanistica di Bergamo. Collabora con Rondine Cittadella della Pace. Cultore della materia nel dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Bergamo. Presidente dell'Associazione Nathan.Filippo Vanoncini, mediatore e criminologo, si occupa di Giustizia riparativa dal 2005. Esperto di giustizia riparativa e formatore è socio fondatore d'InConTra ETS Centro di Giustizia riparativa e mediazione umanistica di Bergamo. Collabora con Rondine Cittadella della Pace. Cultore della materia nel dipartimento di Giurisprudenza dell'Università di Bergamo. Presidente dell'Associazione Nathan
(Bergamo, Italia)

L'ARTE DI MEDICARE LE FRATTURE E LE FERITE DELL'ANIMA. DALLA PROPAGANDA ALLA PROFEZIA

La video installazione di Propaganda Theater, Video Study di Jonas Staal all'interno della mostra De Bello Notes on war and peace è l'opera che guiderà le riflessioni che condividerò con voi oggi.

La guerra è un tempo e uno spazio in cui le parole e le immagini vengono deformate. Emblematici sono le rappresentazioni dei nemici nei manifesti di propaganda. La propaganda, che sia quella del nemico o quella amica, la nostra, manipola i segni, li usa come strumenti di persuasione. Così accade che le parole si svuotino del loro significato, che le immagini non siano più testimonianza ma artificio, che ciò che ci viene detto e mostrato smetta di essere affidabile.

In guerra, la verità sembra sempre altrove, e il sospetto che ogni discorso sia costruito per indurci a pensare in un certo modo diventa inevitabile.

In questa condizione, si rischia di perdere il contatto con la realtà più autentica. Eppure, qualcosa rimane a custodire la possibilità di verità: l'arte. Con la "A" maiuscola. L'arte non come ornamento o spettacolo, non come propaganda travestita da bellezza, ma come esperienza capace di toccare in profondità la nostra anima. L'arte ci parla senza slogan, senza pubblicità, senza retorica. Ci raggiunge dove le parole del potere non arrivano. Perché l'arte è la lingua del cuore. È quella forza che ci mette in contatto con le nostre ferite, con le nostre ombre, con le nostre paure. Ma allo stesso tempo ci ricorda anche la nostra forza, la nostra capacità di resistere, di sognare, di credere. È un incontro con la verità fragile e luminosa del nostro essere umani. E in tempo di guerra, di violenza, di sopraffazione, abbiamo un assoluto bisogno di arte, per non perderci.

Vorrei raccontarvi un'esperienza che mostra come l'arte possa davvero medicare le ferite dell'anima. È un'esperienza che nasce dal legame tra due centri di giustizia riparativa: uno a Chernivtsi e uno a Bergamo. Da tempo ci interrogavamo su come dare forma, anche materiale, all'esperienza che viviamo quotidianamente come mediatori. La giustizia, infatti, è un luogo in cui la retorica rischia di semplificare, di ridurre, di appiattire. Si corre il pericolo che le parole pronunciate in un'aula, in un processo, in un incontro, perdano la complessità del dolore, dell'offesa, della ferita. E allora abbiamo pensato che ci serviva l'aiuto di un artista.

Non volevamo però un'opera da museo, ma come insegna Michelangelo Pistoletto con il terzo paradiso donato all'Università Beketov di Kharkiv volevamo un'opera relazionale. Abbiamo chiesto ad un'artista Clara Luiselli di aiutarci. Cercavamo qualcosa di umile, quotidiano, che potesse stare vicino alle nostre mani e ai nostri corpi, che fosse compagno silenzioso del nostro lavoro. È nata così l'idea di una tovaglia di lino. Una tovaglia su cui cucire delle pezze, pezze di lino stropicciate dai mediatori stessi.

Cosa significa stropicciare un tessuto? Significa segnare un materiale morbido con pieghe che non si cancellano più. È un gesto che racconta bene quello che accade quando la violenza irrompe nelle nostre vite: l'innocenza di pensarsi al riparo, fuori dal tempo della sopraffazione e della morte, viene distrutta. Le pieghe, una volta

impresse, non scompaiono. Così come le fratture che segnano la nostra storia collettiva e personale.

Nello stesso tempo è un momento di assoluta intimità, un'intimità violenta non desiderata ma che mette in contatto profondo le persone e come insegna il mito di Telefo ferito dalla lancia di Achille e straziato da dolori lancinanti fino a quando dalla stessa lancia è poi guarito. Ciò che ha violato può anche risanare.

Ogni coppia di mediatori ha preso in mano queste pezze di lino e ha ripercorso quelle pieghe. Non per aumentare il dolore, non per rimarcarne la forza distruttiva. Ma per toccarle, guardarle, sentirle una per una. Per non fuggire davanti alla sofferenza, per non anestetizzarsi, per non rinchiudersi in una corazza che ci separa dal dolore e, insieme, dalla vita.

Poi le pezze sono state consegnate a un artista. E l'artista ha fatto quello che l'arte sa fare: ha preso il filo, lo ha ripassato sulle fratture, e con pazienza ha trasformato quelle cicatrici in storie. Ha trasformato le pieghe in segni, e i segni in narrazione. Ciò che era solo frattura è diventato racconto, memoria, possibilità.

Il risultato è un'opera semplice, umile, ma profondamente evocativa. Due copie gemelle: con pezze create dai mediatori italiani e dai mediatori ucraini. Un ponte silenzioso, fatto di stoffa e di fili, che ricorda come l'esperienza del dolore non abbia confini.

Non è un'opera che abbaglia o che colpisce per grandezza. Non troverete qui l'effetto spettacolare di certe installazioni contemporanee. È un oggetto povero, quotidiano. Ma proprio per questo parla in modo diretto. Ricorda a chi lo guarda, e soprattutto a noi mediatori, che il legame umano è più forte della frattura. Che si può abitare il dolore senza fuggirne. Che si può ricucire ciò che la violenza ha strappato, non cancellando le cicatrici ma trasformandole in memoria condivisa.

L'arte, in questo senso, non elimina la sofferenza. Non pretende di guarire tutto. Ma aiuta a **stare**. A restare accanto alle ferite senza negarle. A guardare le fratture senza esserne annientati. A trasformarle in passaggi, in possibilità, in storie.

Nel teatro di Kharkiv un mese fa ho assistito con un gruppo di pacifisti italiani ad un concerto d'organo ci è stato detto che fare musica in tempo di guerra significa curare l'anima dei soldati e di tutti coloro che sono in guerra

Ecco, credo che sia questa la grande lezione: l'arte ci restituisce l'umano là dove l'umano è stato negato. Ci mostra che, anche nel buio della violenza, possiamo ritrovare una luce fragile, capace di orientare. Ci ricorda che le pieghe, se percorse con cura, possono diventare tessuto di nuova comunità.

Per questo, in tempo di guerra, ma anche in tempo di pace apparente, abbiamo bisogno dell'arte. Per non perderci. Per non ridurre la vita a retorica, a propaganda, a superficie. Perché le ferite dell'anima non si rimarginano da sole: hanno bisogno di mani, di fili, di segni. Hanno bisogno di arte.

LETTERATURA

1. Vanoncini, F. (2016). *Humanistic Mediation: Opening Up The Way To A Peaceful Society*. HAL (Le Centre Pour La Communication Scientifique Directe).

УДК 7.03(477).036:94(477.61)

Олександра Качмар,
докторка філософських наук,
професорка кафедри управління соціокультурною діяльністю,
шоу-бізнесу та івент-менеджменту
Навчально-наукового інституту мистецтв
Карпатського національного університету
імені Василя Стефаника
(Івано-Франківськ, Україна)

ФЛУКТУАЦІЯ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ: ВИПАДОК ВІЙНИ ЯК ОБВАЛ СЕНСІВ

У сучасних культурологічних дослідженнях дедалі частіше використовують метафоричні концепти, щоб описати динамічні процеси у мистецтві та суспільстві. Одним із таких концептів є флуктуїзм – умовний термін, який підкреслює постійний рух, змінність, взаємозв'язок усіх форм життя та мистецтва, а також прагнення до гармонії між людиною, природою і технологіями. Флуктуїзм не є офіційним художнім напрямом, але дозволяє теоретично аналізувати явища, які характеризуються постійною трансформацією, адаптивністю та синтезом різних форм вираження (6).

У цьому сенсі українське мистецтво останнього десятиліття можна розглядати як приклад флуктуїстських процесів: воно народжується в зоні соціальної та гуманітарної нестабільності, де кожен жест, образ чи інсталяція стає епістемологічною подією. Війна та кризи стимулюють стрімке переформатування художніх категорій: краса набуває трагічного відтінку, пам'ять стає гострою формою присутності, а мистецька дія – способом вижити.

У виставкових проєктах «Війна і мир» (Pinchuk Art Centre, 2022), «Після» (Львів, 2023), у роботах Влодка Кауфмана, Аліни Якубенко, в інсталяціях «Вибух. Чути» (2023) (5)., Центр сучасного мистецтва в Івано-Франківську, а також у проєкті «Невидима спадщина» – «Ікона як образ пам'яті, тактильності й те-

рапії» є унікальним прикладом створення тактильної ікони «Гошівська Богородиця» (ПНУ, 2024). Це не просто інклюзивний жест у напрямі доступності мистецтва для незрячих – це приклад флуктуїстської взаємодії, де пам'ять, дотик, віра і мистецтво поєднуються в одній точці. Ікона стає образом архетипічної пам'яті, матеріалом для емпатії, психологічною і релігійною опорою для вразливих груп та мистецьким інструментом відновлення довіри до світу. «Сакральне зображення стало тут не вітриною, а мостом між видимим і внутрішнім, це не споглядання, а дотик до тиші» – з авторського коментаря проєкту (4).

Таким чином, мистецтво стає поліфункціональним актом: етичним, естетичним, документальним, терапевтичним. У своїй статті «Культура спротиву: мистецтво як відповідь на кризу» О. Качмар справедливо зазначає: «Мистецтво в умовах воєнної реальності – це не просто естетичне висловлювання, це етична дія, свідчення болю, форма збереження людяності в часи, коли її атакують не тільки ракети, а й апатія» (Качмар, 2024).

Це положення повністю збігається з духом флуктуїстського мислення, де цінність не передається готовою, а народжується в зіткненні сенсів, пам'яті та часу.

У XXI столітті, особливо після 2014-го, а з новою силою – після 24 лютого 2022 року, українське мистецтво постає як психологічна реакція на травму, втрату, дестабілізацію ідентичності. Феномен «психології мистецтва» виявляється тут не в теоретичній абстракції, а в живому досвіді: митці реагують на загальнонаціональний шок за допомогою зображення, музики, тіла, об'єкта, трансформуючи біль у знаки, які можуть бути прочитані, переосмислені, переказані.

Особливої актуальності в цьому контексті набуває концепт «травматичної пам'яті» (Cathy Caruth, Dori Laub), де мистецтво виступає як механізм реконструкції та репарації. Візуальні роботи часто не лише реєструють сліди руйнування, а й дозволяють глядачеві пережити, хоч частково, внутрішню драму митця, поділити її, і тим самим зменшити вагу травматичного ядра.

У психологічному сенсі мистецтво відіграє щонайменше три ключові функції:

- *катаболічна* – вивільнення внутрішнього напруження (через образ, звук, рух);

- *інтерсуб'єктивна* – формування колективного переживання, емпатійна єдність;

- *реконструктивна* – поступова побудова нових моделей реальності після руйнування старих.

Ці механізми активно проявляються у творчості сучасних українських митців: від живопису до перформансу, від театру до документального кіно, у яких автори демонструють тривожну емоційну атмосферу, фрагментарність досвіду, порожнечу як художній матеріал (7).

Отже, мистецтво XXI століття дедалі більше функціонує як простір етичного вибору, архів колективної пам'яті та психологічного рефлексування травматичного досвіду, водночас відображаючи філософську нестабільність постантропоцентричної доби. У цьому контексті виникає нова потреба в осмисленні аксіокультурних засад сучасного мистецтва – як у вимірах філософії, так і психології, культурології, музеєзнавства, естетики та етики. Одним із концептуальних підходів, що відображає дух часу, є ідея флуктуації цінностей – тобто динамічного, плинного, хвилеподібного переформатування базових гуманітарних категорій у межах художньої практики. Такий підхід дозволяє інтерпретувати не лише нові стилі (напр., Fluctuism), а й культурні реакції на глобальні та локальні травми, зокрема російсько-українську війну. Мистецтво постає як форма гуманістичного опору, як механізм візуалізації нових моральних пріоритетів, як процес створення альтернативних історичних наративів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Карут, К. (2006). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History.* Johns Hopkins University Press.
2. Качмар, О. В. (2024). *Сучасне мистецтво проти війни*. І. І. Бойчук (Заг. ред.), Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми і пріоритети розвитку: збірник матеріалів І Міжнародного симпозіуму, присвяченого 70-річчю членства України в ЮНЕСКО (24-26 квітня 2024 року, м. Чернівці) (с. 470). Чернівец. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича.

3. Влодко Кауфман, & Якубенко, А. (2022–2023). *Персональні та колективні мистецькі роботи* [Інсталяції та художні проєкти].
4. Львівська національна галерея мистецтв. (2023). Після [Виставковий проєкт]. URL https://lvivgallery.art/after
5. ПНУ імені Василя Стефаника. (2024). *Невидима спадщина: Ікона як образ пам'яті, тактильності й терапії* [Проєкт «Гошівська Богородиця»]. URL https://www.pnu.edu.ua/projects/invisible-heritage
6. Pinchuk Art Centre. (2022). *Війна і мир* [Виставковий проєкт]. URL https://pinchukartcentre.org/uk/exhibitions/war-and-peace
7. Larrieu, J.-F. Jean-François Larrieu. URL https://galeriebarlier.fr/en/13-artistes/95-larrieu_en.html

УДК 821.161.2-1.09 : [004.77:94(477)"2022"]

Алла Сажина,
кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)

ТРАНСФОРМАЦІЯ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ МЕРЕЖЕВОЇ МІКРОПОЕЗІЇ В УМОВАХ ВІЙНИ

Сучасний етап розвитку культури, визначений інтенсивними процесами цифровізації та глобалізації, істотно модифікував традиційні уявлення про літературний простір. Трансформаційні зрушення торкнулися не лише політичної чи економічної сфер, але й науки, релігії та мистецтва, зумовивши появу нових форм словесної творчості. Однією з таких інноваційних практик є мережева література, яка постає як важливий сегмент сучасного комунікативно-естетичного дискурсу. Особливе місце в її межах належить феномену пиріжкової лірики (мікропоезії).

Мікропоезія характеризується вкрай лаконічною формою, відсутністю традиційних пунктуаційних знаків та великих літер, що формує ефект навмисної спрощеності. Водночас у межах такої мінімалістичної структури концентрується багатозначний підтекст, іронічність та парадоксальність світобачення, тож мікропоезія визначається як «маленькі вірші з великим сенсом» (Торбинка з віршами, 2024). Генетично жанр сформувався у російськомовному сегменті Інтернету на початку 2000-х років, проте швидко був підхоплений українськими авторами й реципієнтами. Вітчизняні автори пиріжкової лірики не обмежилися механічним відтворенням чужої моделі, а здійснили творчу адаптацію жанру, наповнивши його локальними культурними й мовними ознаками. У такий спосіб простежується закономірний процес культурної апропріації, який сприяє націоналізації цифрових літературних практик. На підтвердження цього можна навести

активне функціонування українських мережевих платформ: Facebook-спільнот «Мікропоезія», «Віршики-пиріжки», однойменного телеграм-каналу та сайту «Торбинка з віршами».

Усередині жанрової парадигми мережевої мікропоезії виокремлюється низка різновидів – «пиріжки», «порошки», «експромти» («пів пирога»), «дві дев'ятки», «артишоки», «журбинки», «безримки». Кожен із них відзначається власними формально-змістовими параметрами, що засвідчує багатовимірність і динамічність цього феномену. Наявність усталених формальних канонів, попри їхню обмежувальну функцію, стає чинником посиленої мовної гри та інтелектуальних експериментів, у результаті яких формується специфічний тип концентрованого поетичного вислову. Для цього жанру характерними є особлива тональність (для кожного різновиду своя), дотепність, несподіваний сюжетний поворот і, найголовніше, здатність викликати емоційний відгук у читача: «Але найголовніше: ці віршики мають чіпляти щось в душі. Це найважливіша ознака хорошого віршика, чи то пиріжок, порошок, журбинка абощо» (Торбинка з віршами, 2024).

Критерії вдалого «пиріжка» апелюють до кулінарної метафорики: він має бути «свіжим» (тобто актуальним, цікавим, естетично виразним) і «соковитим» (оригінальним, смислово несподіваним, здатним забезпечити естетичне задоволення) (Станіславська, 2013, с. 248). Тематичний спектр мікропоезії охоплює широкий діапазон – від пейзажної та інтимної лірики до філософських та громадянських мотивів. Водночас усталені теми зазвичай інтерпретуються крізь призму іронії та гумору, що формує специфічну рецептивну модель: розважати, дивувати, стимулювати інтелектуальну рефлексію та емоційний релакс.

Утім, в українському літературному просторі, особливо після початку повномасштабного вторгнення рф, ця форма зазнала кардинальних змін. У контексті війни українська мікропоезія виявляє значну трансформацію свого традиційного гумористичного та іронічного пафосу, перетворюючись на потужний інструмент патріотичної лірики та філософського осмислення трагічних реалій.

Розглянемо наявні зразки:

не вірю я що є в природі
тварини гірші за русню
гієни ви такі прекрасні
коли поставить коло них
© дядько в (Віршики-пиріжки, 2023)

Цей пиріжок, хоч і зберігає іронію, перетворює її на засіб морального осуду загарбників та демонстрації зневаги до ворога.

Наступний порошок має виразне патріотичне та героїчне забарвлення:

аж степом курява стелилась
то козаки часів нових
давали вражим окупантам
під дих
© Vel (Віршики-пиріжки, 2023)

Тут кінцівка-пуант «під дих» не лише створює несподіваний комічний ефект, а й підкреслює силу та рішучість українських захисників, відсилаючи до героїчного образу козаків.

все буде знову Україна
і буде виграна війна
та найстрашніше в перемозі
ціна
© Муля (Віршики-пиріжки, 2024)

Цей «порошок» є яскравим прикладом відходу від розважального пафосу до глибоко філософських роздумів, у ньому порушується тема жертовності та втрат, з акцентом (і формальним і змістовим) на високій ціні перемоги.

як біль весь час пульсує в тілі
й нагадує що ти живий
так у душі пульсує харків
і не звикається ніяк
© ironichna_osoba (Віршики-пиріжки, 2025)

Пряме порівняння фізичного болю з болем, що пульсує в душі, за зруйноване місто Харків, відображає глибоку емоційну прив’язаність та неможливість звикнути до страждань.

У наступному порошку підкреслюється велич та незламність України, її героїчна боротьба, що викликає захоплення у всього світу:

прекрасна ніби наречена
в мереживі тернових віт
скорила мужня Україна
весь світ
© Vel (Віршики-пиріжки, 2025)

Наведені приклади чітко ілюструють, що зміст і настрій сучасних українських мікропоезій на тему війни змінюється від простої дотепності до глибокого художнього осмислення реальності. Пиріжкова лірика стає засобом вираження національної ідентичності, стійкості, болю та надії. Ця трансформація української мікропоезії є частиною ширшого процесу переосмислення мистецтва в умовах війни. Як зазначає С. Стоян, мистецтво в цей період переживає специфічні художні трансформації, «…під час війни для митця є вкрай важливим бути фіксатором цих жахливих подій, бути візуалізатором усіх страхіть і трагедій, що відбуваються навкруги» (Стоян, 2022, с. 120). Мікропоезія, будучи доступною та оперативною формою, дозволяє сублімувати глибокі травматичні переживання, візуалізувати екзистенційні страхи, що максимально загострюються в ситуації усвідомлення власної незахищеності та смертності. Вона відіграє роль не лише втіхи, а й інструменту колективної психотерапії та збереження ментальної стійкості. Відтак і рецепція цих мікровіршів не зводиться до естетичної насолоди від дотепності та гумору, а включає співпереживання, визнання спільного досвіду та утвердження колективної волі до перемоги. Правило писати «Україна» з великої літери, попри загальний канон використання лише малих літер, є яскравим маркером цієї рецептивної зміни, підкреслюючи цінність та сакральність образу України в умовах боротьби.

Отже, аналіз мікровіршів на тему війни засвідчує зміну їхнього пафосу. Українські мережеві мікропоетичні твори часто втрачають свій суто розважальний характер, набуваючи рис глибокої патріотичної лірики, філософського осмислення трагедії та болю, а також виконуючи функцію психологічного розвантаження та підтримки духу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Віршики-пиріжки. *Telegram.* URL: https://t.me/pirishki
2. Станіславська, К. І. (2013). Художні особливості «пиріжкової поезії» як малої літературної форми в Інтернеті. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 31.. 247–261.
3. Стоян, С.(2022). Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій: Есей. *Філософська думка*. 119–124. URL: https://dumka.philosophy.ua/index.php/fd/article/view/623
4. *Торбинка з віршами.* Про мікропоезію [online]. URL: https://www.torbynka-virshiv.in.ua/about

УДК 82.09 : [316.4.063.3 + 355.01]

Альона Тичініна,
кандидатка філологічних наук,
доцентка кафедри зарубіжної літератури та теорії літератури
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ЛІТЕРАТУРНИЙ НАРАТИВ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ ІНКЛЮЗИВНОСТІ В УМОВАХ ВІЙНИ

Розбудова інклюзивного суспільства є пролонгованим процесом, обумовленим не тільки матеріальними та інституційними чинниками, але залежить також від ментальних факторів. У свою чергу вони визначаються не тільки розумінням власної ідентичності, а й специфікою (с)прийняття Іншого, алгоритмами іншування. Втім іноді відбуваються історичні події, що стають каталізатором переломних змін суспільної свідомості, стимулюючи чи то форсування, чи то сповільнення процесу прийняття інакшості.

Саме війна постає однією з тих екзистенційних обставин, що спроможні модифікувати епістему. Йдеться про певну аксіологічну матрицю, що у визначений історичний час скеровує рецептивну оптику суспільства, і оприявнюється, за М. Фуко, через співвідношення «слів і речей», через образи, теми й наративи. Можна навести приклади багатьох закінчених військових конфліктів, як-от Тридцятирічна війна (1618–1648), Наполеонівські війни (1792–1815), Перша світова війна (1914–1918), Друга світова війна (1939–1945), Балканські війни (1912–1913), В'єтнамська війна (1955–1975) та ін. Вони суттєво змінили епістему свого часу, деконструюючи усталені стереотипні матриці-дихотомії Себе та Іншого, Свого і Чужого, що за Ю. Крістевою, виступають прихованим аспектом ідентичності суб'єкта.

Російсько-українська війна, безперечно, змістила фокус в інтерпретації історії, культури, онтології й аксіології. Досвід російсько-української війни постає основою реінтерпретації по-

нять істини і правди, ідентичності, травми, мови й мовчання, пам'яті. Переконані, що у такому разі художній образ, «поряд із естетичною, виховною, комунікативною та рецептивною функціями, спроможний реалізовувати й терапевтично-компенсаторну місію» (Тичініна, 2024, с. 42). Я. Поліщук, міркуючи про терапевтичну функцію письма, у книзі «Сім поглядів на війну» (2025) залучає «свідчення війни» митців К. Бабкіної, Є. Кононенко, А. Любки, О. Михеда, В. Рафєєнка, оскільки, на його справедливу думку, «художня література здатна зафіксувати більше, ніж документальна, бо володіє силою узагальнення й типізації. При цьому вона не позбавлена вартості документа, наочного свідчення» (Поліщук, с.8). Окрім того, мистецтво слова постає значущим інструментом формування цінностей інклюзивної культури в мілітарних умовах, позаяк література акумулює наративи воєн і зберігає пам'ять пережитих травм. Літературні наративи не лише репрезентують інклюзивні цінності, а й створюють простір співіснування інакшостей (через оптику Ю. Крістевої, яка вважає категорію інакшості прихованим аспектом ідентичності реципієнта), пропонуючи моделі життя в умовах травми. У контексті повномасштабної інвазії в Україні література відіграє важливу роль у формуванні ціннісної чутливості до Іншого – ключової умови інклюзивного континууму.

Наше дослідження базується на результатах рецептивного експерименту щодо формування нової етики сприйняття Іншого в умовах війни, об'єктом якого стала новела американського автора з досвідом війни – Девіда Джерома Селінджера (1919–2010) «Чудовий день для рибки-бананки» («A Perfect Day for Bananafish», 1948). Аналіз здійснено з урахуванням актуальної рецепції тексту здобувачами вищої освіти (слухачі курсу «Інклюзивна література в освітньому процесі» для здобувачів спеціальності А1 Середня освіта (Українська мова та література) та А1 Середня освіта (Англійська мова та зарубіжна література), Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича).

Запропонований О. Осмоловською термін «інклюзивна література» (Осмоловська), ми трактуємо ємніше – художні тексти, що репрезентують різноманіття людського досвіду, зокрема особистісну інакшість (за ознаками етнічної належності, гендер-

ної ідентичності, сексуальної орієнтації, фізичних можливостей, психологічного стану, соціально-економічного становища, культурного походження тощо), сприяючи розумінню, емпатії та прийняттю у суспільстві (Тичініна 2025, с. 190). У межах дисципліни, у третьому модулі, студентам запропоновано прочитати зазначену вище новелу. Було проведено два опитування (35 здобувачів): перше здійснено, коли здобувачі записалися на обраний курс, а друге – після прочитання новели «Чудовий день для рибки-бананки». Вхідне опитування продемонструвало, що тематика інклюзивності асоціюється у респондентів передусім з особами з інвалідністю та їхніми потребами, хоча 38,9% опитаних відчували себе коли-небудь інакшими, чужим, неприйнятим у певному колективі (через стать, вік, національність, релігію, інвалідність чи інші фактори). Показовим постає також те, що 44,4% опитаних студентів не вважають сучасне українське суспільство інклюзивним. Разом із тим 88,9% осіб переконані, що інклюзивну культуру можна формувати, використовуючи мистецтво як дієвий інструмент.

Рецептивне анкетування підтверджує компенсаторний вплив мистецтва: 100% наших респондентів переконані, що читання цієї новели сприяє розвитку емпатії до людей з ментальними розладами. Більшість опитаних (90%) відзначають, що літературний текст, зокрема й новела Селінджера може катарсично впливати на читача. Прикметно, що реципієнти у відповідях відзначають терапевтичний потенціал новели «Чудовий день для рибки-бананки» у наш час. Встановлено, що три епізоди новели демонструють різні типи свідомості поствоєнного часу, відмінних у сприйнятті інакшості Сеймура: страх і сегрегація, пасивна толерантність і прийняття, інклюзія, емпатійна комунікація та неможливість адаптації. Його постать маргіналізовано родиною – патологізовано й позбавлено права на інтеграцію. Акцентовано, що оповідач описує травму опосередковано, через поведінку головного героя та непрямі свідчення його оточення. Студентські відповіді засвідчують, що новела виводить на поверхню проблематику невидимості психологічної травми війни. Сеймур – ветеран з ПТСР, чия поведінка свідчить про глибокий посттравматичний розлад: емоційна ізоляція, напруженість, труднощі з

комунікацією, неприйняття світу дорослих. Його адаптація до повоєнного життя ускладнена, а контакт можливий лише з дітьми – єдиним щирим та недеформованим соціумом.

Селінджер фокусує рецептивну увагу читача на психологічних контурах травми, відтворюючи деструктивний стан «внутрішньої війни», що триває після фізичної, і зрештою, знищує людину. Результати опитування показали, що маргіналізація, стигматизація й відсутність діалогу заважають зціленню. Довіра й прийняття недостатні без відкритого, рефлексивного обговорення. Інклюзивний потенціал твору полягає також у відсутності остаточних суджень, наратор лише фіксує розриви, напругу нерозуміння й неприйняття, що є ключовою аксіологічною лакуною нашого часу. Отже, у горизонті очікувань сучасного сприймача, який отримує в цьому тексті рецептивну свободу, текст формує аперцепційний фон для катарсису, глибшого розуміння травматичного досвіду, істинної інклюзивності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Осмоловська, О. А. (2021). *Інклюзивна література в сучасному європейському книговиданні.* Видавничий центр «12».
2. Поліщук, Я. (2025*). Сім поглядів на війну.* ДУХ І ЛІТЕРА.
3. Селінджер, Дж. (2012). *Дев'ять оповідань*. Фоліо.
4. Тичініна, А. (2024). Терапевтична функція художнього образу: поетика біблійних образів *Сергія Жадана. Питання літературознавства,* (110), 36–61.
5. Тичініна, А. (2025). Інклюзивна література в освітньому процесі. *Методика викладання зарубіжної літератури в закладах загальної середньої освіти: навч. посіб*. (с. 181–201). Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича.

УДК 82.09 : [316.4.063.3 + 355.01]

Євгеній Хірін,
здобувач вищої освіти ІІІ курсу ступеня освіти «Бакалавр», оркестрового факультету, спеціалізації «Музичне мистецтво естради і джазу» Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (Харків, Україна)

МУЗИКА І ВІЙНА. ДОСВІД ПРИФРОНТОВОГО МІСТА

Музика і війна – тема складна, але близька і знайома кожному музиканту Харкова, міста-мільйонника, що розташований впритул до фронту, міста, у якому постійно чутно голоси війни, а в повітрі відчувається кожної миті тривога і небезпека. Війна сьогодні асоціюється в Харкові з гуркотом гармат, дзижчанням безпілотників, звуком прильоту ракет і кабів, здавалося прифронтовому місту повинен відповідати відомий латинський вислів Марка Туллія Цицерона «Inter arma silent Musae» («Під гуркіт зброї замовкають музи»). Здавалося б, у цьому морі болю та руйнування немає місця для музики, адже вона є мовою гармонії, краси, миру і кохання. Але музи в прифронтовому місті Харкові не мовчать, про що свідчать різноманітні музичні проєкти і заходи, які відбувалися протягом 2022-2025 років у нашому місті.

Музичне життя прифронтового міста має свої особливості. Змінився простір, в якому відбуваються музичні заходи – концерти, вистави, презентації нових музичних творів. На зміну великим концертним майданчикам і сценам театрів прийшов невеликий простір укриття або підвалів міських будівель, де розташовуються мистецькі кафе і осередки волонтерських спільнот. Маленький простір – невелика кількість глядачів, що придає концерту камерність, затишок і прямий контакт музиканта і слухача, а це вже зовсім інше сприйняття музики. У прифронтовому місті концерт, виступ соліста або музичного гурту стає важливою музичною подією, на яку заздалегідь треба зареєструватися, задонатити, тому що частина прибутку обов’язкове йде на

допомогу фронту, який знаходить зовсім близько. З міркувань безпеки по місту не вивішуються афіші, немає реклами. Безпека глядачів і музикантів є пріоритетом при організації музичних заходів.

Музика в Харкові стала віддушиною для тих, хто щодня дивиться в обличчя смерті, вона супроводжує людину навіть у найтрагічніші моменти її буття і допомагає зберігати оптимізм і віру в перемогу. У митців Харкова музика стала своєрідною зброєю за життя міста, окремої людину, музичних вищих навчальних закладів.

Музичне життя Харкова почало поступово відроджуватися вже влітку 2022 року, коли місто пристосувалося до нових умов життя під сильними обстрілами та постійною загрозою життя. Першою безпечною локацією стало харківське метро, в якому в той час мешкало багато людей. Вже 26 березня 2022 року струнний ансамбль студентів ХНУМ імені І. П. Котляревського під керівництвом старшого викладача Станіслава Кучеренко влаштували перший концерт з назвою «Між вибухами» і одним з перших почав працювати задля відродження мистецького життя у місті і влаштували перший концерт на станції метро «Історичний музей», в якому виконали твори Й. С. Баха, А. Дворжака, М. Скорика, обробки українських народних пісень, що стало справжньою мистецькою подією в Харкові. Для моральної підтримки харків'ян музиканти ще раз виступили 5 квітня 2022 року у Харківському обласному клінічному перинатальному центрі і 13 квітня 2022 року у Міській клінічній багатопрофільній лікарні № 17 м. Харкова, у якій знаходилося на лікуванні багато постраждалих від обстрілів містян (*ЗВІТ РЕКТОРА ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО ГОВОРУХІНОЇ НАТАЛІЇ ОЛЕГІВНИ за 2022 рік ухвалено на загальних зборах трудового колективу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (протокол №2 від 02 лютого 2023 року)*, 2023).

Важливою подією мистецького життя Харкова стало відкриття нового сезону університетської філармонії у великій залі ХНУМ імені І. П. Котляревського 7 квітня 2023 року. Наш університет дуже сильно постраждав під час обстрілів Харкова, тому майже рік не було можливостей проводити концерти та інші музичні заходи. Хоча концерти університетської філармонії проходили в холодній залі (в ХНУМ зруйнована система опалення),

але теплу атмосферу випромінювали справжні поціновувачі музики, які зібралися у залі.

Харківське метро – сьогодні одна з головних музичних локацій міста, вже три роки в ньому проходять святкові заходи і концерти музичних колективів до Різдва і Нового року, Дня Незалежності, Дня міста. На різних станціях для містян виступають колективи з ХНУМ імені І. П. Котляревського, ХДАК, ХНАТОБ імені М. В. Лисенка, Харківської філармонії, військові оркестри. На ці концерти не має квитків, вони доступні для всіх бажаючих, і збирають велику кількість слухачів. Особливу популярність мають виступи студентів кафедри музичного мистецтва естради та джазу ХНУМ імені І. П. Котляревського, які виконують кращі світові джазові хіти. Таким чином харківські музиканти підтримують моральний дух харків'ян, знайомлять їх з класичними, народними і джазовими творами провідних світових композиторів, демонструють свою майстерність.

Харків – місто з давніми музичними традиціями, де музичне життя завжди було різноманітним і багатожанровим, тому і сьогодні є потреба підтримувати ці традиції. Так, у Харкові 6 липня 2025 року у творчому просторі Secret Place відбувся унікальний концерт «Symphonic 2000s Vibes», який переніс слухачів у яскраву музичну епоху початку нового тисячоліття. Симфонічний оркестр «Незламний», у складі якого були переважно молоді харківські музиканти, у живому виконанні подарував друге життя улюбленим композиціям 2000-х.

Музика, яка формувала стиль і настрій цілої генерації, хіти таких відомих виконавців, як Morandi, Benny Benassi, Akcent, ATB, Armin van Buuren, David Guetta, Sia, Eiffel 65, O-Zone, NSYNC, Britney Spears, Hurts, Nelly Furtado прозвучала у новому – класичному та емоційному – звучанні. Музичні композиції доповнювало яскраве візуальне шоу, яке посилить ефект занурення у двотисячні. «Symphonic 2000s Vibes» – став подією музичного життя Харкова, викликав ностальгію та несподівані емоції, став ідеальною нагодою поринути у часи, коли звучали перші хіти MP3-плеєрів, але тепер у виконанні живого оркестру (Тетеріна, 2025). Автору цих тез пощастило приймати участь у цьому проєкті і виступати у складі оркестру «Незламний».

Нова музична традиція народилася у Харкові під час війни – благодійні виступи професійних і аматорських музичних гуртів у ТРЦ «Нікольський», що, з одного боку, дає можливість молодим виконавцям показати себе, а з іншого, підтримувати музичне життя міста, знайомити молодь з сучасною музикою.

Харків – місто молоді, студентів, а значить, місто кохання, яке нікуди не поділося й під час війни. Можливостей і часу для кохання у сьогоднішній молоді, яка одягла однострій і пішла захищати Україну, не багато, тому у нашому місті з'явилася нова цікава традиція – романтичне побачення і освідчення на даху з музичним супроводом. Хлопці приїжджають з фронту, з якого їхати до міста не більше години, піднімаються разом зі своїми коханими на 20 або 25 поверх, і під ліричну музику, а іноді й під гуркіт ворожих дронів або кабів, освідчуються, з чого починається історія нової української молодої родини. Кохання і музика завжди перемагає війну і страждання.

Музика і війна – це протилежні світи. Одна руйнує, інша відроджує. Та попри всю руйнівну силу війни, музика завжди знаходить шлях пробитися крізь гуркіт гармат, нагадує, що навіть у найтемніші часи людина залишається людиною, а її душа прагне гармонії.

Можливо, саме в тому й полягає велика місія музики: не дати війні остаточно поневолити серце, бути голосом людяності там, де здається, що все вже втрачено.

ЛІТЕРАТУРА

1. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. (2023). *ЗВІТ РЕКТОРА ХАРКІВСЬКОГО НАЦІОНАЛЬНОГО УНІВЕРСИТЕТУ МИСТЕЦТВ імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО ГОВОРУХІНОЇ НАТАЛІЇ ОЛЕГІВНИ за 2022 рік.* URL https://num.kharkiv.ua/share/docs/normat/2022_%D0%97%D0%92%D0%86%D0%A2%20%D0%A0%D0%95%D0%9A%D0%A2%D0%9E%D0%A0%D0%90.pdf
2. Тетеріна, І. (2025). Харкові відбудеться концерт "Symphonic 2000s Vibes". DUMKA.MEDIA. URL https://dumka.media/ukr/suspilstvo/1751631762-u-harkovi-zazvuchat-legendarni-hiti-dvotisyachnih

УДК 7.05 : 355.1

Іванна Тарасюк,
майстриня виробничого навчання,
викладачка професійного циклу
Вищого професійного училища № 25 м. Хмельницького
(Хмельницький, Україна)

ТРАНСФОРМАЦІЯ ВІЙСЬКОВОЇ АТРИБУТИКИ В МИСТЕЦЬКИЙ АРТОБ'ЄКТ

У сучасних умовах воєнних викликів актуалізується потреба у переосмисленні нових форм культурного самовираження. Військова атрибутика, що втілює біль, руйнування та трагізм, завдяки мистецькій трансформації постає у новій якості – перетворюється на художній артоб’єкт, наповнений новими смислами. Це унікальне явище демонструє здатність мистецтва виконувати не лише естетичну, а й терапевтичну, меморіальну та ідентифікаційну функції (Kot, Mozolevska, Polishchuk, Stodolinska, 2024). Як слушно зазначається у мистецькому просторі, завдяки творчості й натхненню навіть сувора військова атрибутика може перетворюватися на художній об’єкт, навіяний традиціями образного світу Марії Примаченко.

Особливої ваги у цьому процесі набуває звернення до традиційних українських декоративних розписів – Петриківського та Самчиківського. Їхнє застосування у проєктах трансформації військових предметів засвідчує стійкість національної культурної традиції та її здатність адаптуватися до сучасних викликів.

Перетворення військових предметів на мистецькі об’єкти формує нову систему культурних символів, де руйнівне переосмислюється як конструктивне. Те, що ще вчора було знаком смерті та руйнації, сьогодні завдяки художньому втручанню набуває образу відродження й духовної сили. Артоб’єкти стають не лише засобом індивідуального й колективного опрацювання травматичного досвіду, а й символом пам’яті та духовного спротиву, формуючи унікальний феномен «естетики опору». У цьому контексті мистецтво виконує особливу місію: воно зберігає на-

ціональну ідентичність і водночас репрезентує Україну у світовому культурному просторі як державу, здатну навіть у часи війни продукувати нові культурні сенси.

Яскравим прикладом інтеграції традиційного мистецтва в сучасний культурний контекст є Петриківський розпис. У 2013 році його було внесено до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО, що підтвердило його універсальність та значення для світової спільноти. Характерні орнаментальні мотиви флори й фауни, символи життя, оновлення й гармонії набувають особливого звучання у поєднанні з військовими предметами (Chudnivets, 2020). Здавалося б, несумісні речі утворюють парадоксальний художній простір, де біль війни перетворюється на красу й надію. Цей синтез є свідченням гуманістичного потенціалу українського мистецтва, його здатності долати темряву руйнації та дарувати світові образи відродження.

Не менш значущим постає внесок Самчиківського розпису, що зародився у селі Самчики Хмельницької області. Цей різновид народного декоративного мистецтва відзначається монументальністю форм, чіткістю ліній, яскравістю палітри та багатою символікою. Завдяки своїй декоративній насиченості Самчиківський розпис органічно поєднується з масивними формами військової атрибутики, надаючи їй нової художньої сили та етнокультурного змісту. Використання регіональної мистецької спадщини у подібних практиках підкреслює багатошаровість української культури й її здатність інтегрувати локальні традиції у глобальний культурний дискурс (Васильєва, 2022).

Показовим прикладом практичного втілення є діяльність учнів Вищого професійного училища №25 м. Хмельницького, які у межах волонтерського проєкту здійснюють розпис військових предметів традиційними українськими орнаментами. Проєкт реалізується під керівництвом майстра виробничого навчання Івanни Тарасюк за участю здобувачів освіти за професією «Живописець. Оформлювач вітрин, приміщень та будівель»: Дарії Шумеляк, Вікторії Бей, Олександри Данильчук та Євгенії Навроцької. Цей досвід ілюструє синергію освіти, мистецтва та волонтерства, що сприяє формуванню нових підходів до культурно-освітньої діяльності.

Процес трансформації військової атрибутики у мистецькі артоб'єкти демонструє значний потенціал для створення культурно-освітнього бренду України. Такі практики не лише змінюють семантику предметів, що уособлюють воєнний досвід, а й утверджують стійкість національної ідентичності. Вони засвідчують здатність мистецтва виконувати функцію культурної дипломатії, відкриваючи нові можливості для репрезентації України на міжнародному рівні.

Інтеграція цих проєктів у глобальний культурний дискурс сприяє популяризації України як держави з унікальним мистецьким потенціалом, що поєднує традиційне й сучасне, локальне й універсальне. У цьому аспекті мистецтво постає не лише як естетична, а й як освітньо-виховна складова, формуючи у молодого покоління громадянську свідомість і відповідальність.

Отже, трансформація військової атрибутики у мистецькі артоб'єкти є унікальною культурною практикою, яка поєднує історичні традиції та сучасні художні пошуки. Використання Петриківського та Самчиківського розписів надає новим мистецьким формам глибокої символічності та підкреслює спадкоємність української культури. Залучення молоді до реалізації таких проєктів має комплексний характер, поєднуючи естетичне виховання з формуванням громадянської позиції та національної ідентичності. Таким чином, мистецтво в умовах війни набуває особливого значення: воно постає формою культурного опору, засобом духовного зцілення та інструментом міжнародного діалогу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Васильєва, К. В. (2022). Порівняльна характеристика самчиківського, петриківського та поліського розписів [Comparative characteristics of Samchykivka, Petrykivka and Polissia paintings]. Тенденції та перспективи розвитку науки і освіти в умовах глобалізації, (87). (*Інституційний репозитарій Житомирського державного університету*).
2. Chudnivets, A. S. (2020). Proiavy kitchu v suchasnomu amatorskomu petrykivskomu rozpysi [Signs of kitsch in modern amateur Petrykivka painting]. *Kultura i suchasnist: almanakh*, (2), 151–157.
3. Kot, S., Mozolevska, A., Polishchuk, O., & Stodolinska, Y. (2024). The discursive power of digital popular art during the Russo-Ukrainian War: Re/shaping visual narratives. *Arts*, 13(1), 38.

УДК 78.071(477):784.71:316.4

Ірина Стиць-Куліковська,
заслужена артистка України,
доцентка кафедри музики
факультету педагогіки, психології та соціальної роботи
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

ІДЕЙНО-ЗМІСТОВИЙ ТА ДІЄВО-ТАКТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ В УМОВАХ ВІЙНИ

Українська пісня традиційно виконувала важливу роль у формуванні національної ідентичності та збереженні культурної пам'яті. В умовах війни її значення значно і стрімко зростає, трансформуючись у дієвий інструмент психологічної підтримки, суспільної єдності та патріотичного піднесення. Музика стає не лише засобом забезпечення моральної стійкості, а й інструментом інформаційної війни, мобілізації громадян до спротиву, пошуку ресурсів протидії та ефективного протистояння неправомірній та абсурдній агресії з боку країни-нападника.

Власне вокальне мистецтво як різновид музичного виконавства є мистецтвом тону і мови, що формується звучанням самого людського тіла. Воно має очевидну форму, а також чітко простежувані історичні механізми зародження, розвитку, змін і трансформацій, відображає історично зумовлені цінності та інтерес епохи, має чітке і зрозуміле змістове наповнення. У період соціальних катаклізмів, до яких належить війна, тезис про чітке наповнення, істинні ідею та спрямування, значущий практичний потенціал викристалізовується швидко і до абсолюту. Пісня, як форма мистецтва, поєднує у собі емоційно-естетичний вплив з когнітивною функцією. Вона здатна сформувати колективний дискурс про патріотизм, героїзм і страждання, що особливо важливо у воєнний час. За теоріями соціального впливу та культурної пам'яті, музика виконує роль наративного інструмен-

ту для консолідації суспільства навколо спільних цінностей і цілей (Антипенко, Левко, 2024; Галинська, 2024).

Аналіз тематик пісень, які стали популярними останніми роками, демонструє акценти на незламності духу українського народу, вшануванні героїв війни, осмисленні болю втрат і надії на перемогу, закликах до єдності та солідарності (Мартиненко, Королевська, Юр'єва, 2022; Музика в Україні …, 2023).

У творах і піснях українських виконавців широко використовуються символізм і метафори, що підсилюють патріотичні почуття та мотивацію до спротиву російській агресії. На особливу увагу заслуговує творчість таких артистів як The HARDKISS (пісні гурту насичені символічними образами боротьби, свободи і незламності українського духу, співаки використовують метафори вогню як очищення і світла, що розганяє темряву агресії), KOZAK SYSTEM (у текстах багато традиційних українських символів, казкових алегорій і образів воїна, що бореться за націю, а їх творчість має глибокий патріотичний підтекст і надихає на спротив), SKOFKA та Kalush Orchestra (нові покоління музикантів, що поєднують етнічні мотиви з сучасним звучанням і патріотичними метафорами. Особливої популярності набули пісні, які наголошують на єдності, волі і силі народу), Награш band (патріотичні композиції з глибокими символами і образами, що передають біль і надію, єдність і боротьбу на фронті).

Тексти пісень цих артистів часто містять такі символи, як калина (символ України), вогонь (дух і свобода), метал (незламність), небо (мрія про мир), що робить їхні твори потужним інструментом патріотичного виховання і мотивації. Ця музика активно використовується в інформаційній війні, культурній дипломатії, а також як засіб психологічної підтримки громадян та військових.

Не варто забувати і про вдалі та влучні переспіви вже знаних та відомих пісень. Йдеться про приголомшливе виконання лідером гурту «Бумбокс» Андрієм Хливнюком пісні січових стрільців «Ой у лузі червона калина…», що стала гімном нескореності України перед ворогом. «Потужний національно-промоційний посил українцям та світові з художньо-образним сигніфікатом калини як символу України, котру спільними

зусиллями … треба визволити з уярмленого становища, став комунікаційним каталізатором поширення пісні різними країнами та континентами з закономірною для соціальної комунікації реакцією аудиторії у вигляді щонайпотужнішої (матеріальної, фізичної, духовної тощо) підтримки українства перед обличчям загарбника» (Супрун, 2024).

Таким чином, патріотичні пісні мобілізують слухачів до активної громадянської позиції та мають водночас потужний дієво-тактичний потенціал. Пісня в умовах війни виконує функції психологічної підтримки військових і цивільних, зниження рівня стресу та тривоги; виступає інструментом соціальної мобілізації, який заохочує до волонтерства, допомоги армії, збереження морального духу; є засобом інформаційної боротьби, розповсюдження антивоєнних меседжів та контрпропаганди, платформою для міжнародної підтримки України через культурні акції та благодійні концерти. З початку повномасштабного вторгнення за участю відомих українських виконавців організовано багато благодійних концертів і турів, під час яких збирали гроші на потреби ЗСУ, закупівлю дронів, техніки, автомобілів та ліків. До прикладу, гурт «БЕЗ ОБМЕЖЕНЬ» організував масштабний тур «Сильні серця» з понад 100 концертами по Україні в 2023-2025 роках. За цей час вони зібрали близько 80 мільйонів гривень на потреби ЗСУ, в тому числі на закупівлю дронів і авто (БЕЗ ОБМЕЖЕНЬ, 2025). Крім того, вони виконували акустичні програми для військових, лікарів і волонтерів. Аналогічні волонтерські благодійні тури проводять й інші артисти, зокрема, зіркове подружжя Тоні Матвієнко та Арсена Мірзояна. Благодійні концерти за участі багатьох зірок української сцени відбуваються як в Україні (у великих містах та в сільській місцевості), так і закордоном.

Відрадно – музика стала частиною культурно-політичної стратегії держави, що проявляється у підтримці творчості, організації фестивалів і онлайн-проєктів, які пропонують цінний і натхненний мистецький продукт, а також є засобом та інструментом забезпечення підтримки військових та цивільних, постраждалих від війни. Так, українська пісня в умовах війни є не просто мистецтвом, а потужним комунікативним і мобілізацій-

ним ресурсом. Її ідейно-змістове наповнення і дієво-тактичні функції сприяють соціальній згуртованості, формуванню патріотичної ідентичності і посиленню спротиву агресії. Перспективними є подальші дослідження, що можуть поглибити розуміння впливу музичних практик на боротьбу за незалежність і пом'якшення наслідків воєнного конфлікту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антипенко, Ю., & Левко, В. (2024). Пісенна творчість українських артистів у період війни в контексті емоційної виразності мистецької рефлексії. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: збірник наукових праць*, (49), 131–138.
2. БЕЗ ОБМЕЖЕНЬ. (2025). Всесвітній тур під назвою «Сильні серця». URL https://tickets.bezobmezhen.ua
3. Галинська, К. (2024). Роль української пісні в період повномасштабного вторгнення РФ в Україну (2022–2024 рр.). У Ю. Т. Теміров (Заг. ред.), *Травневі студії: історія, міжнародні відносини: збірник матеріалів* VI Міжнародної наукової конференції студентів і молодих вчених «Травневі студії 2024: історія, археологія та міжнародні відносини в умовах війни» (Вип. 9, с. 22–23). ДонНУ імені Василя Стуса.
4. Мартиненко, І., Королевська, Т., & Юр'єва, К. (2022). Пісні війни: естафета крізь століття. Методологія сучасних наукових досліджень: збірник наукових праць за результатами XVIII *Міжнародної науково-практичної конференції, присвяченої 300-річчю Г. С. Сковороди* (12–13 травня) (с. 97–103). ХНПУ імені Г. С. Сковороди.
5. *Музика в Україні: гармонія і стійкість: збірка статей*. (2023). URL https://ui.org.ua/sectors/projects/music-in-ukraine-harmony-and-resilience (Дата звернення: 16.09.2025).
6. Супрун, В. М. (2024). Українська пісня періоду війни як соціокомунікаційний феномен. *Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського*, 35(74), (4), Частина 2, 166–171.

УДК 7.041.6:37.034.3

Ірина Ткаченко,
лаборантка кафедри декоративно-прикладного
та образотворчого мистецтва,
факультету архітектури, будівництва
та декоративно-прикладного мистецтва,
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Вижниця, Україна)

ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ВІЙНИ: УКРАЇНСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ХРОНІКА ТА МАНІФЕСТ СУЧАСНОСТІ

Мистецтво – це динамічний організм, який постійно змінюється під впливом зовнішніх факторів. Особливо виразно ці зміни проявляються у часи війни, коли мистецькі практики віддзеркалюють суспільні переживання, колективну пам'ять та історичні події. Повну оцінку цим трансформаціям можна буде дати лише з часом, після завершення війни, проте вже сьогодні можна окреслити головні тенденції та напрями розвитку. У цьому дослідженні ми зосереджуємося на періоді повномасштабного вторгнення (з лютого 2022 року), адже саме тоді культурний фронт почав особливо гостро й емоційно реагувати на агресію.

Як зазначав І. Кант, «…війна, якщо вона ведеться правильно та з дотриманням громадянських прав, містить у собі щось піднесене» (Гулєвич, 2023, с. 201). Це «піднесене» для України проявляється, по-перше, у визвольній боротьбі, а по-друге – у культурній війні, яка відображає наслідки збройного конфлікту для духовної й матеріальної культури.

На початку війни здавалося, що мистецтво втратило сенс: головними стали порятунок близьких та підтримка армії. Шок і апатія перекривали творчий імпульс, однак із часом прийшло розуміння його терапевтичної функції. Митець, звільняючись від екзистенційного страху, фіксує власні переживання, а глядач бачить у творах відображення власного болю й безпорадності.

Мистецтво стає документом, свідченням часу, яке нагадує, що минуле мирне життя вже не повернеться (Стоян, 2022, с. 119-120).

Тому під час війни особливо важливо, щоб художник ставав «хронікером» трагедій, аби вони не стерлися з пам'яті. Прикладом є Франсиско Ґоя, який у серії офортів «Лихоліття війни» відверто показав жахи насильства та деградацію людини під час франко-іспанської війни. Його роботи стали своєрідним візуальним свідченням, що документально закарбувало правду про війну.

Не всі художники напряму звертаються до теми війни: дехто повністю занурюється в неї, інші – беруть творчу паузу, а ще хтось перетворює емоційний біль на творчий ресурс. У цьому сенсі доречно погодитися з І. Кантом: у війні справді є «щось піднесене» (Гулєвич, 2023, с. 201), адже вона, попри трагізм, надихає. Парадоксально, але мистецтво, покликане оспівувати життя, у воєнний час перетворюється на інструмент боротьби й засіб осмислення смерті, втрат і руйнувань. Завданням нашого дослідження є виокремлення й аналіз саме цих творів.

Мистецтво впродовж історії завжди виступало потужним чинником формування національного духу та ідентичності. У часи суспільних криз і збройних конфліктів саме митець стає тим, хто транслює духовні орієнтири народу, його прагнення до свободи й справедливості. Як слушно зазначав Є. Маланюк, «коли в нації вождя нема, тоді вожді її поети», а І. Драч підкреслював, що «митець теж пером той меч одведе». Таким чином, творчість у воєнний час набуває не лише естетичного, а й виразного громадянського та політичного виміру.

Особливу роль у воєнний час відіграє патріотичне виховання засобами мистецтва. Ефективним інструментом тут виступає проєктне навчання, що дозволяє адаптувати освітній матеріал до реальних життєвих ситуацій, робить процес пізнання доступним, цікавим і максимально наближеним до соціальних потреб здобувачів освіти (Скуратко, 2023, с. 80). Проєктна діяльність сприяє створенню сприятливого психологічного клімату, відкритості у взаєминах між педагогом і здобувачами освіти, що є особливо важливим у період воєнних випробувань (Скуратко, 2025, с. 366).

Показовими у цьому контексті є ініціативи освітніх волонтерських проєктів «Патріотичні й небайдужі» (Сеньовська, Ску-

ратко, 2024, с. 45) та «Як ти, брате?» (Скуратко, 2025, с. 367), які будують свою роботу на принципах щирості, реальності, єдності та відповідальності. Вони демонструють, що мистецтво, інтегроване в освітній і соціокультурний простір, стає не лише засобом естетичного розвитку, а й дієвим інструментом консолідації суспільства та виховання громадянської стійкості.

У доповіді «Постколоніальна Україна: сенс опору» Снайдер наголошує, що українці «мають дивовижну здатність перемикатися з мови на мову, з культури на культуру» і «точно знають, хто вони, і право бути собою – це те, за що вони борються». Ф. Фукуяма підкреслює, що український опір уже впливає на майбутнє демократичного світу, а Я. Грицак додає: «Вільна та сильна Україна дає шанси на стабільну Європу... ніщо так не додає сили, як усвідомлення свого призначення» (Грицак, 1996).

В умовах війни українські митці стали своєрідними літописцями сучасності. Вони фіксують жахливі події, візуалізують трагедії, щоб вони ніколи не стерлися з пам'яті. Від перших днів повномасштабного вторгнення митці взяли на себе роль хронікерів, трансформуючи травматичний досвід у художні образи. Виставкові проєкти останніх років переконливо засвідчують, що мистецтво не зникає під час війни, а, навпаки, набуває особливої гостроти й сили.

Так, масштабна виставка «Музи не мовчать» у Львові (куратор Павло Гудімов) стала символом об'єднання мистецької спільноти. У ній прозвучали твори Ярослава Мотики, Тіберія Сільваші, Олекси Манна та багатьох інших митців, які через символічні образи висловлювали спільний біль і надію на майбутнє. Подібні за енергетикою й глибиною були й проєкти «Воєнний стан» Владислава Шерешевського, «114 день» у Національному музеї «Київська картинна галерея», а також «Revelation» Олександра Животкова. Усі вони довели, що українське мистецтво здатне не лише відображати війну, а й надавати суспільству духовну підтримку, слугуючи своєрідною терапією (Стоян, 2022, с. 122-123).

Особливої уваги заслуговує виставковий проєкт «Тіні імперіалу» (2025) у Львові, створений Олегом Тістолом у стінах колишнього готелю «Імперіал». Тут мистецтво стає способом

розмови з колоніальним минулим. Художник працює з іронічними образами, символами й алюзіями, розкладаючи історію на фрагменти, а тоді збираючи їх у нову, багатозначну картину. Найсильніше враження справляє горище з покинутими речами, рекламами й банерами минулого десятиліття, серед яких оживає атмосфера 2010-х. Цей простір створює відчуття роздвоєності часу – між тепер і тоді.

У роботах Тістола поєднуються іронія, сарказм і витончений художній смак. Кожна площина його полотен тримається на складних кольорових відтінках, крізь які проступає емоція, напруга й внутрішня драма. Проте цього разу художник прагне не лише осмислити минуле, а й підважити сучасність. Центральною ідеєю виставки є критика телебачення як інструмента маніпуляції. Тістол демонструє серію картин, що нагадують «скріншоти» з українських, російських та американських телеканалів, де інформаційний шум перетворюється на загрозу для свідомості. Кульмінацією виставки стає мультимедійна інсталяція в кінці коридору – відео спилювання телевізійної антени, яке постає як своєрідний революційний маніфест.

Таким чином, сучасне українське мистецтво в умовах війни виконує подвійну функцію: воно є й документом часу, й інструментом критичного осмислення дійсності. Від експресивних полотен Олекси Манна чи драматичних образів Животкова до концептуальної іронії Тістола – мистецтво в Україні не мовчить, воно говорить голосно, переконливо й сміливо, стаючи зброєю культурного спротиву.

Творчість Віталія Красуцького становить особливий інтерес у контексті дослідження мистецтва в умовах війни та кризових суспільних обставин. Його художні практики дозволяють глибше зрозуміти внутрішній стан людини, відобразити багатошаровість думок і переживань, що супроводжують повсякденне існування. У своїх роботах митець торкається тих екзистенційних відчуттів, які нерідко стають домінантними в сучасному суспільстві: відчуття порожнечі, бажання втечі від самого себе, неможливість упорядкувати власний внутрішній світ.

Водночас творчість Красуцького актуалізує важливу тезу: навіть у стані психологічного напруження та духовного надлому

людина не повинна замикатися у власному внутрішньому просторі. Мистецтво постає не лише як форма емоційного вивільнення, але й як спосіб комунікації з навколишнім світом, інструмент самопізнання та засіб турботи про власне ментальне здоров'я. Через художні образи автор транслює можливість переосмислення травматичного досвіду та створення нових сенсів, які допомагають не лише індивіду, а й суспільству загалом долати психологічні виклики сучасності.

Від початку повномасштабної війни в Україні мистецькі практики активно використовували воєнні артефакти як матеріал для творчості. Гільзи від снарядів, уламки ракет, залишки знищеної російської техніки перетворювалися на артоб'єкти та інсталяції. Такі твори не лише нагадують про драматичні події перших місяців вторгнення, але й символізують стійкість і єдність українського народу, який протистоїть агресору.

Російська агресія постала у формі екзистенційного виклику, подібного до протистояння еллінських полісів із Перською імперією чи давньоримського гасла «Карфаген має бути зруйнований!». У сучасному українському дискурсі ця формула трансформувалася у заклики на кшталт «Кремль має бути знищений». Події війни породили численні візуальні образи та символи – від мемів після знищення крейсера «Москва» до культової марки «Укрпошти» з відповіддю українського військового на о. Зміїний.

Водночас війна виявила глибоку кризу, закладену багаторічною російською пропагандою, спрямованою на нівелювання української ідентичності та культурної самобутності. Кремль систематично поширював наративи про «один народ», прагнучи стерти кордони між державами та підірвати суб'єктність України. Це є проявом імперського прагнення до привласнення історії та культурного спадку поневолених народів.

У цьому контексті особливого значення набуває мистецтво, яке стає не лише інструментом осмислення війни, а й потужною зброєю проти колоніальних міфів і пропагандистських наративів. Творчість українських митців сьогодні постає засобом деколонізації, відновлення національної гідності та культурної незалежності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грицак, Я. (1996). *Нарис з історії України. Формування сучасної нації XIX–XX століть*. Генеза.
2. Гулєвич, С. (2023). Графічне мистецтво України як констатація війни. *Сучасне мистецтво,* (19), 200–207.
3. Сеньовська, Н. Л., & Скуратко, Т. М. (2024). Проєктна діяльність як складова освітнього волонтерства: практичний компонент. *Наука та освіта як фактори соціально-економічного розвитку: матеріали Міжнародної науково-практичної конференції* (с. 44–47). Research Europe.
4. Скуратко, Т. (2023). Проєктна діяльність у системі підготовки вчителя-словесника. *Тенденції і перспективи вивчення літератури у середній і вищій школах*, 79–83.
5. Скуратко, Т. М. (2025). *Мистецтво у патріотичному вихованні дітей та молоді в умовах війни.* Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту проблем виховання НАПН України (протокол № 4 від 27 квітня 2025 року). 365 с.
6. Стоян, С. (2022). Мистецтво та війна: специфіка художніх трансформацій. *Філософська думка*, (3), 120–12.
7. Шевчук, К. (2023). Війна як переживання: українське мистецтво та естетичний досвід в часи російсько-української війни. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія»,* (25), 3–8.

УДК 7.75 75:7.041.53

Любов Ільницька,
кандидатка філософських наук,
доцентка кафедри дизайну МАУП
(Київ, Україна)

МЕДИТАТИВНО-ЖИВОПИСНА ТЕХНІКА ЮРІЯ КОХА У МЕМОРІАЛЬНОМУ ВТІЛЕННІ ОБРАЗУ НІКИ КОЖУШКО

Віртуозність кропітких напрацювань у живописній відзначеності самої сутності життя відтворює серйозні значення розповідного розгортання середовищного опису ґрунтовних контекстів. Роздуми образотворчого характеру витинають корпусний аналіз незрівнянного зразка з витоками справедливих підсумків. У цьому мистецькому контексті художня меморіалізація є унікальним узагальненням пам'ятних зв'язків з вагомими втратами. Проте, неоднозначність вакуумного перетину обірваної миті існування напрочуд дивовижно знаходить у живописі можливість дієвого перебування у творчій антропософії художнього карбування не тільки увічнення людської неординарності, яку зупинила війна, а й одухотвореного співвіднесення з покинутим світом рухомих ідей. Такий сполучний вигин творчого уславнення незабутнього життєсвіту прекрасного розквіту Вероніки Кожушко втілився на полотні Юрія Коха.

Втім, плекання злету при недосяжності доторків самої думки неіснуючого особистого звернення до загиблої людини композиційно передає змістовний рівень вдячності з огляду на уривчастий характер споминів про насичений творчий відрізок життя Ніки Кожушко. Художник не дарує глядачам примарні відчуття обнадійливої реальності при загрозливості тривання війни. Наснага образності завдяки досконалому портретуванню на тлі деталізованої урбаністичної панорамності констатує високий злет обірваного творчого старту молодої харківської мисткині. Твір має назву «Янголи зранених міст». Масштабний формат відображення живописної ідеї трагедійного значення до того ж вра-

жає досконалим образотворчим донесенням медитативних маркерів скрупульозної виписаності, послідовної об'єктивації середовищного міського життя. Відтак, неопалимий всесвіт страждденної творчості передається Юрієм Кохом вправною живописною прискіпливістю до забудовної щільності узагальненого модерного осередку Харкова, де, напевно, спрагле окрилення креативного висловлювання Ніки Кожушко започаткувалося у зв'язках з образним поверненням до нерозірваних помислів, які втілюються споглядальним чином. Тобто, Ю. Кох оприлюднює невидимі константи «медитативної гравітації» пам'ятного тривання не у скорботі за скасованим війною життям, а навпаки – за невмирущістю присутності добрих споминів, які виплекані у централізованій квінтесенції образної домінанти портретної спрямованості. Янголи можуть посміхатися картинним способом поміркованого прозріння. Композиція від цієї складної емоційності запалюється стишеним відголоссям недаремної стратегії боротьби, виживання з присутністю воєнної тривоги. Можливо, що невидимий світ стає видимим, навіть подумки розгортаючи янгольські тяжіння до незавершених земних справ, завдяки художній майстерності, якою володіє Юрій Кох, при окресленні алегоричної обумовленості турботи вищих сил за «зранені міста». Мова не йде про релігійну специфіку янгольської молитовності. Зрештою, важко уявити, що представники невидимої небесної ієрархії матимуть подібні до зображеного на цьому творі манікюрні акценти з точним нюансуванням жіночих смаків у напружених пальцях. Персоніфікація земних наголосів реального життя змальовує відбиток існуючого шляху, який мав би тривати. Можливо, непокинутість прожитого виміру непомітно присутня на полотні у вигляді питання, яке висуває художник крізь живописний ореол нагадування про невичерпність пам'ятного збирання дотичних деталей та водночас відгукується янгольськими обіймами будинків, бо жіночний лоск тілесності рук висувається на зовнішній каркас фасадної частини ретельно вимальованої споруди. Такий фантазійний прийом занурення у неподільний всесвіт облаштованого помешкання з вказівним звеличенням людини, обумовлений традиційним ставленням до янголів-охоронців. Тому, композиційно портретна піднесеність

обличчя Ніки Кожушко об'єднано зливається з міським ансамблем, який під загрозою воєнних дій зміцнено відлунює прифронтовим форпостом, адже єдиний ритм будівель художньо виглядає, ніби визначеним наближенням до реалістичної перестороги – напис «Книгоукриття» невипадково чітко виведений митцем, як спраглість наполегливого підйому до цілеспрямованого життя під час війни. Отже, на картині є інформація про спільну для Н. Кожушко з харків'янами координацію переживання небезпеки у «зраненому місті», але з книжковим виміром цілеспрямованості творча протидія стихійності війни стає наповненою непрочитаним змістом майбутнього.

Разом з тим, полотно «Янголи зранених міст» розвиває тему невіддаленої лінії життя від остаточної крапки смерті. Художник не змальовує тимчасовість злету, адже життя у розвитку міста не припиняється під час війни. Якраз Юрій Кох переконує, що витоки ідейного натхнення спираються на світоглядне зосередження призначення стрімкого перебування у ареалах споминів про відчайдушні життєписи творчого виміру буття.

Меморіальний твір «Янголи зранених міст» з медитативною живописною розповіддю Юрія Коха про Ніку Кожушко був представлений у столичній галереї «Дукат» на цьогорічній благодійній виставці «Мистецтво гідності». Картина виокремлювалася «крещендним рухом» до ствердження незабутності увічнення палкої творчої енергії, яка вирувала у роботах, зарано відлетівшої у споконвічні засвіти, Ніки Кожушко.

ЛІТЕРАТУРА

1. Говина Л., Цьомик Г. *«Генерація Ніка»:* спогади про 18-річну харківську мисткиню Вероніку Кожушко, яка загинула внаслідок російського удару. URL: https://suspilne.media/kharkiv/1012347-generacia-nika-spogadi-pro-18-ricnu-harkivsku-mistkinu-veroniku-kozusko-aka-zaginula-vnaslidok-rosijskogo-udaru/ (Дата звернення: 11.09.25)

УДК 37.017:78:355.01(477)

Марія Калашник,
докторка мистецтвознавства,
професорка кафедри музичного мистецтва
заслужена діячка мистецтв України
Харківського національного педагогічного університету
імені Г.С. Сковороди
(Харків, Україна)
Ганна Хіріна,
кандидатка історичних наук,
доцентка кафедри фундаментальних та
суспільно-гуманітарних наук
Національного фармацевтичного університету
(Харків, Україна)

ІННОВАЦІЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УМОВАХ ВІЙНИ

Перша чверть XXI ст. ознаменувалася складними процесами трансформації світового суспільства, людської свідомості, а як наслідок й системи освіти. Музична освіта завжди займала в системі освіти особливе місце, виходячи з її індивідуального підходу до формування постаті митця, традиційних форм і методів навчання. Але в умовах впровадження в усі сфери буття людства нових інформаційних технологій, завдяки яким зникають бар'єри та кордони комунікації в освітньому середовищі, змінюються форми та методи навчання музиці. Сучасне молоде покоління музикантів відрізняється новими підходами до сприйняття інформації, знанням і володінням комп'ютерними технологіями, тому для нього традиційні способи отримання знань поступово втрачають свою ефективність та вимагають пошуку нових форм, засобів та змісту освіти. Величезним викликом для збереження в Україні в умовах повномасштабної війни музичної освіти стало впровадження і використання інновацій, які дозволили розширити межі музичної освіти, зробити її доступною і зручною, залучити в її коло більшу кількість учасників і здобувачів музичних знань.

Інноваціями музичної освіти в умовах сучасної війни, коли існують певні обмеження в особистій комунікації педагога і здобувача освіти, особливо це стосується прифронтових територій, таких як Харків, стало дистанційне і онлайн-навчання з використанням інфокомунікаційних технологій, поєднання традиційних форм отримання знань в галузі музики і форм, так званої «відкритої освіти», під якої маємо на увазі неформальну освіту без бар'єрів, доступну усім охочим здобувати нові знання та навички.

Відкрита освіта – це наукове поняття, яким позначають модель навчання, що забезпечує необмежений доступ до знань, інформаційних матеріалів, освітніх ресурсів і можливостей здобуття освіти для кожної людини, незалежно від її віку, місця проживання, соціального становища чи попереднього рівня підготовки. Термін «відкрита освіта» має декілька трактувань – широкий міжнародний рух (Іщенко, 2009), рух за демократизацію суспільних відносин, сфера реалізації потреб інформаційного суспільства, система надання освітніх послуг (Висоцька, 2013). На наш погляд, відкрита освіта – це система здобуття людиною необхідних для неї знань та вмінь у формалізованому освітньому просторі, у зручній формі, за власною траєкторією навчання, за допомогою вільного доступу до інформаційних ресурсів. Також у вітчизняних дослідженнях цієї теми застосовується поняття неформальна («освіта, яка здобувається, як правило, за освітніми програмами та не передбачає присудження визнаних державою освітніх кваліфікацій за рівнями освіти, але може завершуватися присвоєнням професійних та/або присудженням часткових освітніх кваліфікацій») та інформальна освіта (самоосвіта) («освіта, яка передбачає самоорганізоване здобуття особою певних компетентностей, зокрема під час повсякденної діяльності, пов'язаної з професійною, громадською або іншою діяльністю, родиною чи дозвіллям») (Положення про порядок визнання результатів навчання, здобутих шляхом неформальної та/або інформальної освіти здобувачами вищої освіти у Національному фармацевтичному університеті. ПОЛ А2.3-32-208, 2022), які, на наш погляд, є складовими відкритої освіти. Відкрита освіта не є альтернативною до традиційної освіти, її не можна трактувати тільки як дистанційну освіту. Її мета така ж сама, як і

у традиційній освіті – дати людям нові знання. В умовах війни відкрита освіта увійшла як невід'ємна складова в музичний освітній простір.

Серед сучасних форматів відкритої музичної освіти можна виокремити онлайн-курси з теорії та історії музики, композиції, вокалу та гри на різних музичних інструментах, що функціонують на таких платформах, як YouTube, Coursera, Berklee Online. Завдяки сучасним месенджерам майбутні виконавці з України, зокрема з Харкова, мають змогу навчатися у провідних майстрів світового рівня, брати участь у їх майстер-класах та вебінарах. Музичні бібліотеки та цифрові нотні архіви надають усім охочим безоплатний і відкритий доступ до партитур, аудіо- й відеоматеріалів, що створює можливість вивчати та слухати музику різних історичних періодів і жанрів у виконанні найкращих інтерпретаторів світу. Онлайн-сервіси SoundCloud і BandLab сьогодні перетворилися на простір для творчого спілкування музикантів, обміну досвідом та інформацією.

До традиційних форм відкритої музичної освіти належать різноманітні концерти, конкурси та фестивалі. Прикладом можуть слугувати популярний харківський проєкт – Відкритий фестиваль-конкурс дитячої творчості «Харків – місто добрих надій», який з 2022 р. проводиться у форматі онлайн. Захід організовується на базі Харківського художнього музею, у стінах якого раніше відбувалися гала-концерти лауреатів та переможців конкурсу (Харків – місто добрих надій, б. д.). Подією у відкритій музичній освіті Харкова під час війни став І Відкритий дитячо-юнацький конкурс-фестиваль «Мистецькі обрії», створений із метою сприяння розвитку творчого потенціалу учнівської молоді, виявлення та підтримки обдарованих дітей, засновником якого є ХНПУ імені Г. С. Сковороди (Мистецькі обрії | ХНПУ імені Г.С. Сковороди, б. д.).

Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека імені К. С. Станіславського є одним із провідних осередків упровадження відкритої освіти у сфері мистецтва. Установа виступає організатором низки відомих у Харкові культурних ініціатив, серед яких: «Мандри артсерферів», «Я люблю Харків», авторський проєкт Дениса Карачевцева «AKUSTIKOS LIBRARY»,

«UKRAINE ASKS FOR HELP!», «Портрети митців України», «Писанкові витинанки», «Різнобарвна Україна», «Трамплін в мистецтво», а також дитячі програми «Нова дитяча філармонія» та «На крилах казок у світ мистецтва» (Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека імені К. С. Станіславського, 2025). Через проведення концертів, лекцій, майстер-класів, артквестів, інтерактивних шоу та занурення у творчу атмосферу учасники не лише отримують нові знання про різні напрями й жанри мистецтва, а й опановують основи художньої майстерності.

Важливими інноваційними проєктами відкритої освіти в Харкові стали Центр арттерапевтичної допомоги ХНУМ імені І. П. Котляревського (Центр арт-терапевтичної допомоги ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025) та проєкт «Щасливі соняшники» Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (Боярська-Хоменко, Денисенко, 2023). Центр арт-терапевтичної допомоги ХНУМ імені І. П. Котляревського був створений восени 2022 р. з метою надання допомоги людям з травматичним досвідом в наслідок війни та організації та інституціалізації арт-терапевтичної освіти в Україні. За три роки війни Центр арттерапевтичної допомоги провів багато освітніх заходів – запрошений професор та композитор Найджел Осборн (м. Единбург, Шотландія) прочитав для студентів ХНУМ імені І. П. Котляревського вибірковий курс «Music and creative arts in the community», для пацієнтів Харківської дитячої лікарні №16 на постійній основі відбувається проєкт «Музичні казки» та «Школа супергероїв», проведено конференцію «Art Therapy Day», проєкт арт-терапевтичної допомоги «Тут і тепер» для родин переселенців та багато інших мистецько-освітніх заходів (Центр арт-терапевтичної допомоги ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2025).

Проєкт «Щасливі соняшники», ініціаторами створення якого стали студенти та викладачі ХНПУ імені Г. С. Сковороди, має за мету соціально-педагогічну підтримку дітей та їх батьків із деокупованих територій Харківської області, які на собі відчули жахи окупації, страх та тривогу. Головним завданням цього волонтерського проєкту є створення умов для дитинства без паузи на війну. Як зазначають у статті автори цього проєкту А. В. Боярська-Хоменко та А. О. Денисенко «Благодійницький

проєкт Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди «Щасливі соняшники», реалізовує цю підтримку шляхом консультування з питань психічного здоров'я, реалізації освітніх програм і надання освітньої підтримки, доступу до освітніх ресурсів на порталі Сковорода-ХАБ, підтримки сімей». (Боярська-Хоменко, Денисенко, 2023).

На початку XXI ст. в Україні відкрита музична освіта набула статусу інноваційної форми організації сучасного освітнього мистецького середовища, орієнтованого на розвиток суспільства та формування особистості митця музичного мистецтва нового типу, здатного розв'язувати складні соціально-культурні виклики в умовах війни. Сьогодні цей додатковий до традиційного формат навчання музиці стає дедалі популярнішим та допомагає слухачам і студентам традиційних музичних навчальних закладів поглиблювати наявні знання та здобувати нові компетентності, глибше пізнавати світ музики, підвищувати свою фахову майстерність та гідно представляти українське музичне мистецтво на світовій арені.

ЛІТЕРАТУРА

1. Боярська-Хоменко, А., & Денисенко, А. (2023). Соціально-педагогічна підтримка дітей у воєнний період. *Психолого-педагогічні проблеми вищої і середньої освіти в умовах сучасних викликів: теорія і практика: матеріали VII Міжнар. наук.-практ. конф.* (16–18 берез. 2023 р.) (с. 1056–1058). ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. URL https://dspace.hnpu.edu.ua/handle/123456789/11787
2. Висоцька, О. (2013). *Відкрита освіта як чинник випереджаючого розвитку суспільства.*
3. Іщенко, А. (2009). Відкрита освіта на сучасному етапі: сутність, ідеї та головні тенденції. Передмова до українського видання. У Т. Іійос & М. С. Віджай Кумар (Ред.), *Відкрита освіта: Колективний розвиток освіти через відкриті технології, відкритий контент і відкрите знання* (А. Іщенко & О. Насик, Пер.; с. 7–13). Наука. URL https://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/KNIGI_2009_2/vidkryta_osvita_2009.pdf

4. Мистецькі обрії | ХНПУ імені Г. С. Сковороди. Стартова | ХНПУ імені Г. С. Сковороди. URL http://hnpu.edu.ua/uk/mystecki-obriyi
5. Положення про порядок визнання результатів навчання, здобутих шляхом неформальної та/або інформальної освіти здобувачами вищої освіти у Національному фармацевтичному університеті. (2022). ПОЛ А2.3-32-208. URL https://nuph.edu.ua/wp-content/uploads/2020/11/pol-a2.3-32-208_polozhennja-pro-porjadok-viznannja-rezultativ-navchannja-otrimanih-shljahom-neformalnoi-ta-informalnoi-osviti-red.02-2022.pdf
6. Харків – місто добрих надій. Харківський художній Музей Офіційний сайт. URL https://artmuseum.kh.ua/konkursi/xarkiv-misto-dobrix-nadij.html
7. Харківська спеціалізована музично-театральна бібліотека імені К. С. Станіславського. Історія бібліотеки. URL http://mtlib.org.ua/istoria-biblioteki/
8. Центр арттерапевтичної допомоги ХНУМ імені І. П. Котляревського. Арттерапія. URL https://sites.google.com/view/hnum-art/arttherapy?authuser=0

УДК 37.018.1:7

Віталія Дідух,
докторка філософії (PhD),
асистентка кафедри педагогіки
та методики початкової освіти
Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
(Чернівці, Україна)

МИСТЕЦТВО ЯК РЕСУРС РОЗВИТКУ ПАРТНЕРСЬКИХ ВІДНОСИН У ПОЧАТКОВІЙ ОСВІТІ

Сучасна трансформація освітнього простору в Україні, зумовлена впровадженням концепції Нової української школи, вимагає принципово нових підходів до взаємодії між суб'єктами навчання. Центральною віссю цих перетворень стає педагогіка партнерства, яка переосмислює ролі вчителя, учня та батьків, перетворюючи їх на рівноправних учасників єдиного творчого процесу.

У цьому контексті мистецтво виступає не просто як сукупність навчальних дисциплін, а як унікальний мета-ресурс, здатний гармонізувати міжособистісні стосунки, забезпечити емоційний комфорт та створити умови для всебічного розвитку особистості молодшого школяра [2].

Мистецька освіта в початковій школі має поліфункціональну природу, де пізнавальні, виховні та розвивальні цілі тісно переплітаються з процесами соціалізації [2]. Вона стає платформою для формування мистецької культури, виховання почуття краси та гармонії, що є фундаментом для позитивної взаємодії. Використання мистецтва як інструменту інтеграції з іншими предметами, такими як історія, література чи наука, дозволяє учням усвідомлено набувати знань та бачити зв'язок навчання з реальним життям [2].

Педагогіка партнерства ґрунтується на визнанні дитини як суб'єкта власного розвитку. Психологічну основу цієї концепції складають суб'єкт-суб'єктні відносини, де вчитель і учень є

рівноправними партнерами у спільній діяльності. Такий підхід радикально відрізняється від традиційної вертикальної моделі навчання, де домінувала авторитарна позиція педагога. У просторі мистецтва ці відносини набувають особливої глибини, оскільки творчість вимагає відкритості, довіри та відсутності страху перед помилкою.

Основними принципами, на яких базується така взаємодія, є повага до особистості, доброзичливість, позитивне ставлення та довіра. Мистецька діяльність забезпечує ідеальне середовище для реалізації діалогу як форми взаємодії, де кожен голос є почутим, а кожен творчий внесок – значущим. Розподілене лідерство у групових мистецьких проектах навчає учнів брати на себе відповідальність та координувати зусилля для досягнення спільної мети.

Важливою є зміна ролі вчителя. У системі партнерства він виступає як: «Фасилітатор – особа, яка підтримує учня, стимулює його уяву та допомагає розкрити приховані таланти, не нав'язуючи власних шаблонів» (1).

Таблиця 1

Порівняльна характеристика традиційної моделі та партнерства

Характеристика традиційної моделі	**Характеристика моделі партнерства (НУШ)**	**Вплив на мистецьку освіту**
Авторитарна позиція вчителя (суб'єкт-об'єкт)	Рівноправна співпраця (суб'єкт-суб'єкт)	Зняття психологічних бар'єрів у творчості.
Регламентація та копіювання зразків	Свобода самовираження та експерименту	Розвиток оригінальності та самобутності.
Зовнішній контроль та оцінювання	Саморефлексія та естетична самооцінка	Формування відповідальності за результат.
Конкуренція між учнями	Командна робота та взаємодопомога	Соціалізація через групову творчість.

У сучасних умовах, позначених кризовими явищами, мистецтво набуває особливого значення як ресурс психологічної підтримки та забезпечення емоційної безпеки учнів (табл.1) Мистецько-педагогічний процес дозволяє створити атмосферу, де дитина може екологічно виразити свої почуття, пережити стрес та знайти внутрішню опору.

Мистецтво також виступає ресурсом для:

- Підвищення самооцінки учнів через усвідомлення власної творчої спроможності.
- Розвитку когнітивних та моторних навичок у безпечній ігровій формі.
- Формування позитивного психологічного клімату в колективі через спільне проживання естетичного досвіду.
- Інноваційні технології, зокрема цифрові та спеціальні художньо-педагогічні інструменти, розширюють можливості організації такого процесу, роблячи його більш доступним та адаптивним до потреб кожної дитини.

Процес формування партнерства через мистецтво є стадійним і вимагає врахування психофізіологічних особливостей дітей. Було виділено ключові етапи залучення учнів до творчої роботи: емоційний, інформаційний та образний.

На емоційному етапі головним завданням є формування позитивного ставлення до навколишнього світу та мистецтва. Учням пропонуються способи роботи, пов'язані з емоційним сприйманням прекрасного в природі, побуті та людських взаєминах. Спільне милування красою рідного краю, відчуття виразності та гармонії створює спільне емоційне поле між учителем та учнями. Саме на цьому етапі закладається фундамент довіри, коли вчитель ділиться своїми почуттями від твору мистецтва, стимулюючи дітей до відвертості.

Наступні етапи передбачають накопичення знань про мову мистецтва та безпосереднє втілення власних задумів. Важливо, що під час роботи молодші школярі намагаються спиратися на власні сили, інтелектуальний досвід та набуті раніше вміння. Вчитель як партнер має вчасно помітити труднощі та надати

делікатну педагогічну допомогу, не порушуючи при цьому авторського задуму дитини.

Успіх виховання та навчання дитини в початковій школі значною мірою залежить від взаємодії вчителів з батьками. Мистецтво надає безліч приводів для такої співпраці: від спільних відвідувань музеїв до участі батьків у шкільних виставках та театральних постановках (1).

Коли учні, батьки та вчителі об'єднані спільними цілями та творчими прагненнями, вони стають добровільними спільниками. Це дозволяє створити єдиний культурно-освітній простір, де дитина відчуває підтримку з усіх боків. Батьки перестають бути сторонніми спостерігачами і стають активними учасниками освітнього процесу, що позитивно впливає на мотивацію учнів та їхнє ставлення до школи.

Мистецтво в початковій освіті виступає як багатогранний ресурс, що забезпечує реалізацію принципів педагогіки партнерства в межах Нової української школи. Воно створює простір для емоційного розкріпачення, психологічної безпеки та гармонійної взаємодії між учителем, учнем та батьками. Через інтеграцію різних видів художньої діяльності та впровадження суб'єкт-суб'єктних відносин мистецтво сприяє формуванню згуртованого освітнього співтовариства, де в центрі уваги перебуває дитина як унікальна творча особистість.

ЛІТЕРАТУРА

1. Маріупольський державний університет. (2018). Нова українська школа: теорія і практика. URL: https://mu.edu.ua/storage/MSU/pages/conferences/2018/Нова%20українська%20школа%20теорія%20і%20практика.pdf
2. На Урок. Мистецтво в початкових класах Нової української школи. URL: https://naurok.com.ua/stattya-mistectvo-v-pochatkovih-klasah-v-noviy-ukra-nskiy-shkoli-417296.html
3. Каталог робіт переможців обласної педагогічної виставки «Освіта». URL: https://hoippo.km.ua/wp-content/uploads/2021/12/Додаток-до-наказу-№1-Виставка-2021.pdf

СЕКЦІЯ 9.
МИСТЕЦЬКІ
ТВОРЧІ ПРОЄКТИ

Artistic creative projects

Іван Петрусяк,
головний художній керівник ОКУ «Чернівецька обласна філармонія імені Дмитра Гнатюка»,», володар гранту Президента України молодим майстрам народного мистецтва для створення і реалізації творчих проєктів
(Чернівці, Україна)

ETNO-МІСТЕРІЯ «КРІЗЬ СТОЛІТТЯ»

https://www.youtube.com/live/m-NpbojNLos?si=lB4rw0dQCkahfFI_

Проєкт ETNO-містерія «Крізь століття» – сценічна постановка, що поєднує автентику Північної Буковини з сучасними сценічними формами (хореографія, багатоголосий хор, оркестрові народні інструменти, сучасні аранжування). **Виконавці/**

партнери: Заслужений академічний Буковинський ансамбль пісні і танців ім. Андрія Кушніренка; Чернівецька обласна філармонія імені Дмитра Гнатюка; творчі майстри (костюмний дизайн, аранжування, хореографія).

Мюзикл охоплює цикли обрядових сцен різних сезонів: підготовка до Святвечора, колядки, великодні обряди, вивід овець на полонину, весільні традиції, а також сюжетну лінію еміграції й повернення (історія буковинки, що тривалий час жила за кордоном і повернулась додому).

Проєкт було реалізовано на базі Чернівецької обласної філармонії та ансамблю, із використанням реставрованих елементів вбрання та нових костюмів, створених за автентичними зразками. Прем'єра відбулася в листопаді 2024 року; постановка втілена за підтримки гранту Президента України для молодих діячів у галузі народного мистецтва.

Північна Буковина є унікальним регіоном України, де протягом століть перепліталися українські, румунські, єврейські, польські та інші культурні традиції. Ця поліетнічність сформувала неповторну обрядову культуру, що збереглася у піснях, танцях, костюмах та святкових дійствах.

Проєкт ETNO-містерія «Крізь століття» покликаний представити цю багатошарову спадщину на сцені, поєднуючи досвід автентичних виконавців і сучасних митців.

Мета – відродити, інтерпретувати й репрезентувати місцеві етнокультурні практики у форматі сучасного сценічного продукту, підвищити інтерес громади та молоді до народної культури та створити культурно-освітній бренд, який може використовуватись у просвітницьких програмах, навчальних курсах та гастрольній діяльності.

Завдання проєкту:

1. Зібрати й репрезентувати на сцені автентичні звичаї та обряди Північної Буковини (поліфонія, хореографія, обряди).

2. Адаптувати автентичний матеріал у сучасні сценічні форми без втрати його культурної ідентичності.

3. Розробити навчально-методичні матеріали (конспекти, лекції, майстер-класи) для освітніх платформ і мистецьких резиденцій.

4. Забезпечити відновлення та використання традиційного костюма (реставрація вишивки, пошиття нових сценічних зразків).

Проєкт побудований як серія етнографічно підкованих сценмістерій, об'єднаних драматичною лінією: доля жінки/емігрантки, що повертається до рідного краю після багатьох років життя за кордоном.

Структура: вхідна прологічна частина (пояснення символіки й мотивів), сезонні блоки (зима – «Від Різдва до Йордану», весна – «Великдень на Буковині», літо – «Вихід на Полонину», осінь – «На Буковинському весіллі») і фінальний епілог – повернення та оновлення родинних зв'язків. Музична основа – автентичні мелодії Буковини, інструментовані в поєднанні з елементами сучасного аранжування; хореографія базується на народних танцях, адаптованих для сцени.

1. Збір матеріалу: робота з носіями традиційної пісенно-обрядової культури, аудіо-/відеофіксація виконань, аналіз локальних варіантів.

2. Етномузикологічна робота: зведення, транскрипція та аранжування традиційних мелодій.

3. Костюмографія: реставрація старовинних сорочок і бісерних елементів; розробка сценічних костюмів за зразками майстрів.

4. Сценічна репетиційна практика: інтеграція хору, оркестру й балету під керівництвом автора проєкту.

Прем'єра проєкту відбулася 20 листопада 2024 року у Чернівецькій обласній філармонії; проєкт одержав кілька додаткових показів та привернув широку увагу медіа й публіки (аншлагові покази).

Проєкт реалізовано за грантом Президента України для молодих діячів у галузі народного мистецтва (отримувач – Іван Петрусяк).

Візуальний і музичний матеріал (костюми, архівні вишивки, аранжування) використано у виставі як освітній ресурс – можливість подання майстер-класів та лекцій у рамках фестивалів і шкіл.

ETNO-містерія «Крізь століття» не лише відроджує обрядову культуру, а й виконує освітню місію. Матеріали проєкту

можуть бути використані у програмах мистецьких шкіл, університетів, культурних центрів. Особливу увагу приділено роботі з молоддю: через музику, хореографію та сценічні образи глядачі долучаються до вивчення етнокультурної спадщини. Соціально проєкт сприяє підвищенню культурної ідентичності, популяризації народного мистецтва і розвитку культурного туризму.

Значення проєкту для культурно-освітнього бренду має репрезентацію регіональної ідентичності: проєкт посилює впізнаваність Буковини як культурного регіону з живими традиціями, що можуть бути базою для бренд-комунікації на національному та міжнародному рівні; високий освітній потенціал: створення навчальних модулів і методичних посібників (етнографія на сцені, музична адаптація, сценічна реставрація костюма) для використання в мистецькій освіті; соціальний ефект: відновлення локальної гордості, залучення молоді до вивчення автентики, стимулювання ремесел (вишивка, костюмне мистецтво).

У майбутньому планується розширення постановки, створення мобільної версії для гастролей в Україні та за кордоном. Також планується видання навчально-методичного посібника на основі матеріалів «Етномістерії», що стане корисним для викладачів музики, хореографії та культурології. Проєкт може бути інтегрований у міжнародні культурні програми, зміцнюючи позицію України як держави з багатою етнокультурною спадщиною.

Отже, комбінування автентичних матеріалів із сучасними сценічними технологіями є ефективною стратегією формування культурно-освітнього бренду регіону, рекомендується систематизувати зібрані матеріали у вигляді відкритої електронної бази (аудіо, відео, ноти, фотодокументація костюмів) та методичного збірника для освітян і музейників та заохочувати подальші міжрегіональні колаборації та гастрольні програми – це посилює репутацію та відкриває можливості для культурного туризму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Суспільне Новини. У Чернівцях презентували етномюзикл «Крізь століття». 2024, листопад https://suspilne.media/chernivtsi/879815-perenesli-tradicii-

bukovinskih-sil-na-scenu-u-cernivcah-predstavlat-etnomuzikl-kriz-stolitta/
2. УКРІНФОРМ, 06.11.2024. https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3923978-u-cernivcah-20-listopada-vidbudetsa-premera-etnomisterii-kriz-stolitta.html
3. Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. (офіційний сайт) https://mcsc.gov.ua/events/zvychayi-obryady-i-muzyka-u-chernivczyah-vidbudetsya-premyera-etno-misteriyi-kriz-stolittya/
4. Шпальта, 2024, листопад. https://shpalta.media/2024/11/14/ce-nasha-identichnist-i-mi-povinni-ii-populyarizuvati-u-cherniveckij-filarmonii-gotuyutsya-do-premyeri-etnomyuziklu-kriz-stolittya/
5. Чернівецький промінь, 2024, листопад. https://promin.cv.ua/2024/11/14/u-chernivtsiakh-vidbudetsia-premiera-etnomiuzyklu-kriz-stolittia.html
6. Буковина Онлайн, 2024, листопад. https://bukovyna.online/2024/10/14/y-chern%D1%96vciah-v%D1%96dbydetsia-prem%D1%94ra-etno-m%D1%96ster%D1%96%D1%97-kr%D1%96z-stol%D1%96ttia/#google_vignette
7. CHERNIVTSY.cv.ua, 2024, листопад. https://chernivtsy.cv.ua/perenesli-tradicii-bykovinskih-sil-na-sceny-y-chernivciah-predstavliat-etnomuzikl-kriz-stolittia/
8. GreenPost media, 2024, листопад. https://greenpost.ua/announcements/u-chernivtsyah-vidbudetsya-prem-yera-etno-misteriyi-kriz-stolittya-i79075
9. Чернівецька обласна військова адміністрація, офіційний сайт, 2024, листопад. https://bukoda.gov.ua/news/u-chernivetskii-oblasnii-filarmonii-im-dhnatiuka-sohodni-premiera-etno-miuzyklu-kriz-stolittia
10. Молодий буковинець, 2024, листопад. https://molbuk.ua/chernovtsy_news/324938-tancuvaly-na-vesilli-ta-koliaduvaly-u-chernivciakh-pokazaly-etno-muzykl-pro-bukovynski-tradycii.html
11. Суспільне Чернівці. «Крізь століття» – етномюзикл про буковинські традиції у філармонії в Чернівцях (запис прямої трансляції) https://www.youtube.com/watch?v=m-NpbojNLos

ПЕРФОРМАТИВНІ ЧИТАННЯ ЗА РОМАНОМ МАРІЇ МАТІОС «БУКОВА ЗЕМЛЯ» – КНИГОЮ, ЯКА ОЖИЛА НА ГАБСБУРСЬКИХ ПАГОРБАХ

ЛЮБОВ ДОБРОВОЛЬСЬКА
Культурна менеджерка, авторка проєкту перформативних читань «Букова земля» (Чернівці, Україна)
https://youtu.be/AhOS1N-5V5g?si=xmzTNwcKPecIZJ46

МУЗИЧНІ ВІДЕОПРОЄКТИ ЯК ІННОВАЦІЙНИЙ ЗАСІБ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ МОЛОДІ: ДОСВІД АНСАМБЛЮ "ФОЛЬКMODERN"

ОЛЕКСАНДРА КИРСТЮК
Асистентка кафедри музики факультету педагогіки, психології та соціальної роботи Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)
https://youtu.be/0KGYa2ZUD10?si=DZDdzsmEz3xm8ru4

(ФРЕДІ МЕРКЮРІ / QUEEN) "ХОРОВА МАГІЯ "BOHEMIAN RHAPSODY" – ДІВОЧИЙ ХОР "ANIMA"

АЛЛА ЗУБЧУК
Вчителька-методистка, асистентка кафедри музики факультету педагогіки, психології та соціальної роботи Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці,Україна)

https://youtu.be/414vnc14wSE?feature=shared

«SHPILT KLEZMORIM»

ІРИНА ЗІНКОВСЬКА

Заслужена артистка України, солістка Чернівецької обласної філармонії, лауреатка обласної премії імені Назарія Яремчука, лауреатка літературно-мистецької премії ім. М.Черемшини, магістерка НАКККІМ виконавиця пісні
Shpilt Klezmorim з репертуару Сіді Таль (Чернівці, Україна)
https://www.youtube.com/watch?v=2D4THgtQUjM

ЗОЛОТИЙ ЄРУСАЛИМ

SVITLANA BENDIKOVA

Аспірантка Криворізького державного педагогічного університету, викладачка Єрусалимської Академії музики і танцю, лауреатка премії Союзу діячів мистецтва Ізраїлю ім. Е. Манора, лауреатка премії міністра абсорбції ім. Ю. Штерна за особливий вклад в ізраїльську культуру (Єрусалим, Ізраїль)

АНАТОЛІЙ МАТВІЙЧУК

Народний артист України, кандидат історичних наук, член Спілки журналістів України, член Національної Спілки Письменників України поет, композитор, співак, журналіст, телеведучий, музичний аналітик, педагог, науковець (Сакраменто, США)
https://youtu.be/08_93Q_UBbU?si=bip9omUiayIjgO_v

ХОР «ДЗВІН»
«ЗОРЕ МОЯ» ДО 90-РІЧЧЯ А Т
ГАЛИНА САВЧУК
Заслужена діячка мистецтв України, професорка кафедри хорового диригування та теорії і методики музичної освіти, факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова (Київ, Україна)
https://youtu.be/cS9t6sROEq8
https://youtu.be/auiCInFG07k?si=19fqXS5yubBRNp7a

СПІЛЬНИЙ КОНЦЕРТ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ ЯК ЕЛЕМЕНТ ПРОГРАМИ АКАДЕМІЧНОЇ МОБІЛЬНОСТІ
ОЛЕКСАНДР ВАСИЛЕНКО
Професор кафедри сценічного мистецтва і культури Київського національного університету технологій та дизайну, Навчально-наукового інституту культури і креативних індустрій
ЮЛІЯ МАХОТІНА
Провідна концертмейстерка кафедри сценічного мистецтва і культури Київського національного університету технологій та дизайну, Навчально-наукового інституту культури і креативних індустрій (Київ, Україна)
https://www.youtube.com/watch?v=2py41_QNE2E

«ДУМКА ЛЮДИНИ-4. ДО 40-РІЧЧЯ ТЕРНОПІЛЬСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ АКТОРА І ЛЯЛЬКИ. ГОЛОВНИЙ РЕЖИСЕР ЛІСОВИЙ ВОЛОДИМИР МИХАЙЛОВИЧ»

ІВАН ГОЛОВАТЮК
Аспірант 4 року навчання, спеціальність 015 Професійна освіта Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка(Тернопіль, Україна)
https://www.youtube.com/watch?v=L09PoeFIUHs&t=1401s

ІНТЕГРАЦІЯ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА. ШЛЯХИ РЕАЛІЗАЦІЇ У АВТОРСЬКОМУ ПРОЄКТІ «ПАРАЛЕЛІ МРІЇ»

ЮЛІЯ МАХОТІНА
Провідна концертмейстерка кафедри сценічного мистецтва і культури Київського національного університету технологій та дизайну Навчально-наукового інституту культури і креативних індустрій (Київ, Україна)
https://youtu.be/tJ7HQGxaofc

ДО НЕБЕС

ОЛЕКСАНДР КАНУННІКОВ
Директор Культурно-мистецького центру Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди
ОЛЕНА ЄФІМОВА
Кандидатка педагогічних наук, доцентка, завідувачка кафедри хореографії Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди (Харків,Україна)
https://youtu.be/v0gfEgGomPE?si=08YOPbVdM4QtJU3S

«У ПОШУКАХ КОХАННЯ». АНСАМБЛЬ СУЧАСНОГО ТА ЕСТРАДНОГО ТАНЦЮ «STARLIGHT»

ОЛЕНА ЄФІМОВА
Кандидатка педагогічних наук, доцентка, завідувачка кафедри хореографії Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди (Харків, Україна)
ВІКТОРІЯ КОСИЧЕНКО
Старша викладачка кафедри хореографії Харківського національного педагогічного університету імені Г.С.Сковороди (Харків, Україна)
https://drive.google.com/file/d/1tcxIWaFjBFSMP_RxY8OPgFvpu3yRQbXM/view?usp=sharing

АВТОРСЬКА ПІСНЯ «МАЛЕНЬКА ВАЛЯ» (VALENTYNA)

ВАЛЕНТИНА СУВЕЙКА
Здобувачка 2 курсу спеціальності 014.13 Середня освіта (Музичне Мистецтво) Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (Чернівці, Україна)
https://www.youtube.com/watch?v=wUEnbqaXDuI&list=RDwUEnbqaXDuI&index=1

150

Art

UKRAINE

Міжнародний симпозіум

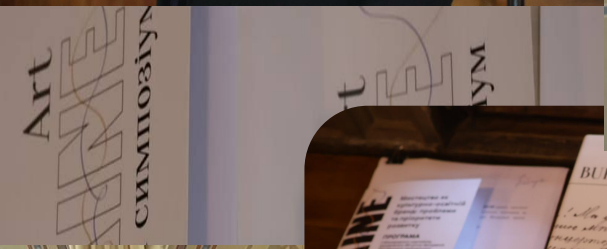
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ЧНУ

ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ЧНУ

UNHCR

ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ЧНУ

UKRAINE

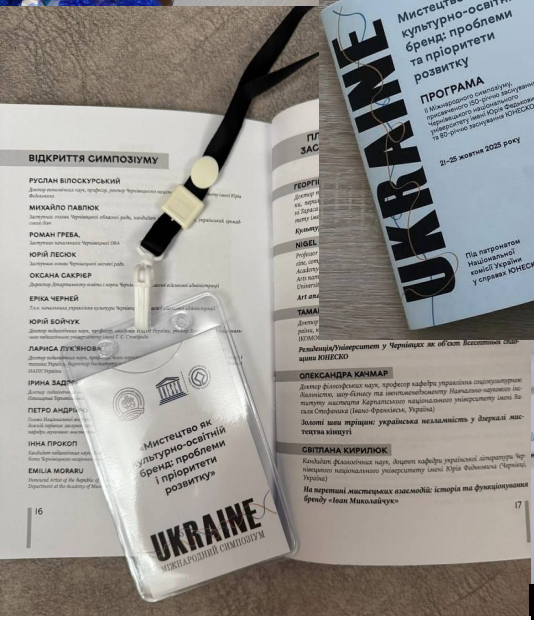

Art
симпозіум

UKRAINE
BUKOVINA ORNAMENTS
Gamma Skupinsky
СЕРТИФІКАТ
ОЛЕКСАНДРА КИРСТЮК

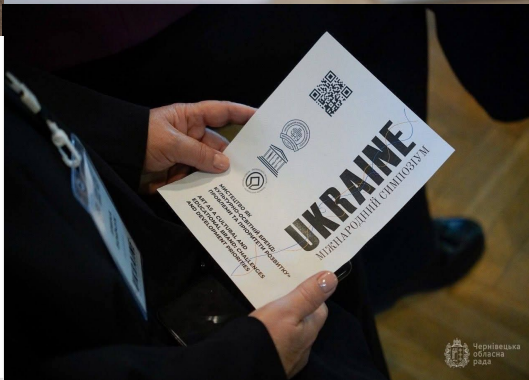
UKRAINE

UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ
ОЛЬГА ЧУЛІКОВА-КУШНІР
Організатор

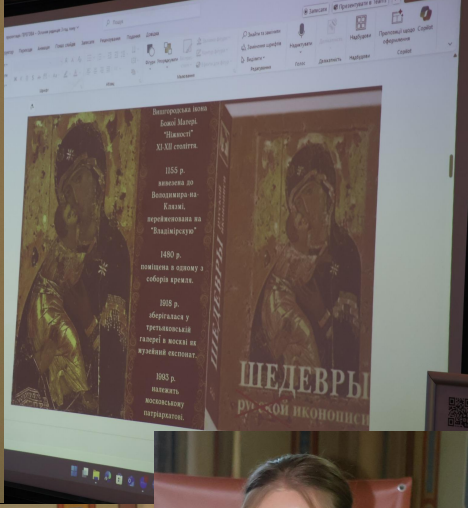
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ
Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми та пріоритети розвитку
ПРОГРАМА
21-25 жовтня 2025 року
СЕРТИФІКАТ
CERTIFICATE
ІРИНА БОДНАРУК
Роль ансамблевого виконавства у сучасній музичній освіті
Ректор
Руслан БІЛОСКУРСЬКИЙ
ІРИНА БОДНАРУК
Організатор
150

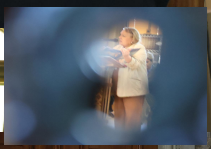

ВІДКРИТТЯ СИМПОЗІУМУ
РУСЛАН БІЛОСКУРСЬКИЙ
МИХАЙЛО ПАВЛЮК
РОМАН ГРЕВА,
ЮРІЙ ЛЕСЮК
ОКСАНА САКРІЄР
ЕРІКА ЧЕРНЕЙ
ЮРІЙ БОЙЧУК
ЛАРИСА ЛУК'ЯНОВА
ІРИНА ЗАДР
ПЕТРО АНДРІ
ІННА ПРОКОП
EMILIA MORARU
ОЛЕКСАНДРА КАЧМАР
СВІТЛАНА КИРИЛЮК
«Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми і пріоритети розвитку»
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ

UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ
ЗАПРОШЕННЯ
ШАНОВНІ УЧАСНИКИ
Маємо за честь запросити Вас на ІІ Міжнародний симпозіум
«МИСТЕЦТВО ЯК КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ БРЕНД: ПРОБЛЕМИ ТА ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ»
присвячений 150-річчю заснування Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
і 80-річчю заснування ЮНЕСКО
21-25 жовтня 2025
150

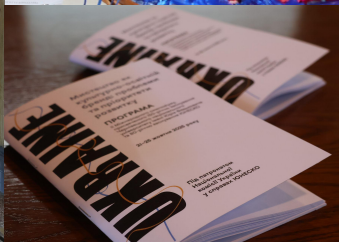

UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ
Чернівецька обласна рада

UKRAINE
UKRAINE
UKRAINE


ШЕДЕВРЫ

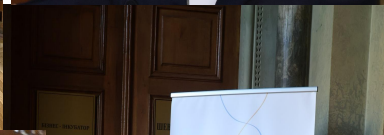


Art
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ


UKRAINE

Art
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ
МИСТЕЦТВО ЯК КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ БРЕНД: ПРОБЛЕМИ ТА ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ»
ART AS A CULTURAL AND EDUCATIONAL BRAND: CHALLENGES AND DEVELOPMENT PRIORITIES

ЦЕНТР РАЗУМКОВА



Art
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ
МИСТЕЦТВО ЯК КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ БРЕНД: ПРОБЛЕМИ ТА ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ»
ART AS A CULTURAL AND EDUCATIONAL BRAND: CHALLENGES AND DEVELOPMENT PRIORITIES

Art
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ

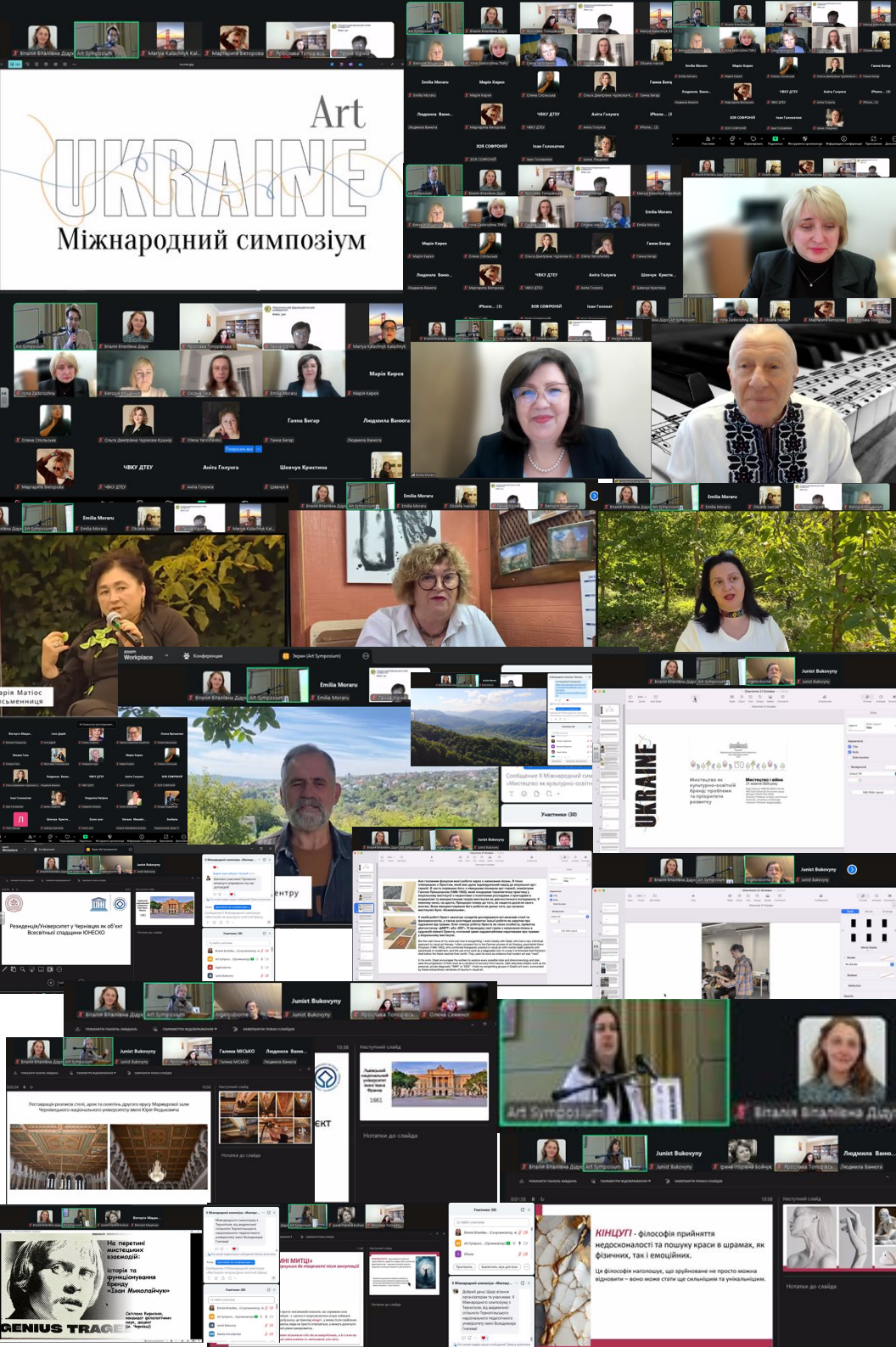
UKRAINE

Чернівецька
обласна
рада

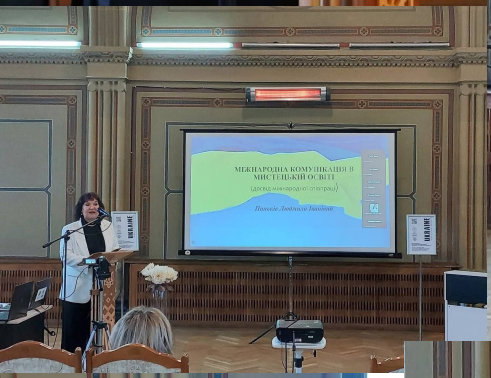
«Мистецтво як
культурно-освітній
бренд: проблеми
і пріоритети
розвитку»
UKRAINE

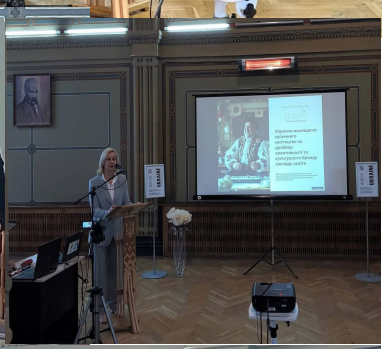
Art
RAINE
ДНИЙ СИМПОЗІУМ

Чернівецька
обласна
рада

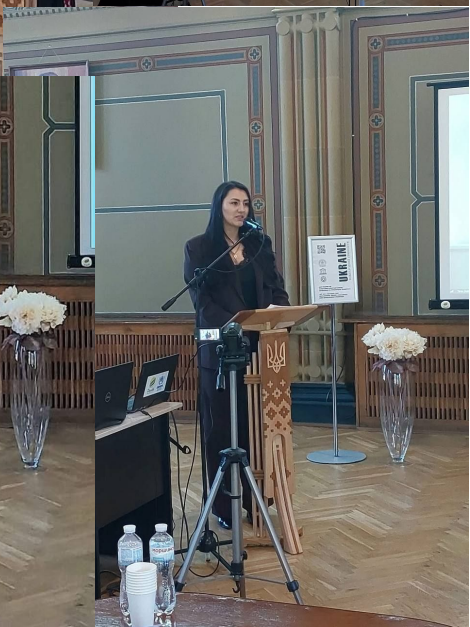

Art
UKRAINE
Міжнародний симпозіум

UKRAINE


МІЖНАРОДНА КОМУНІКАЦІЯ В МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ
(досвід міжнародної співпраці)
Панасюк Людмила Іванівна
UKRAINE


UKRAINE

UKRAINE


UKRAINE

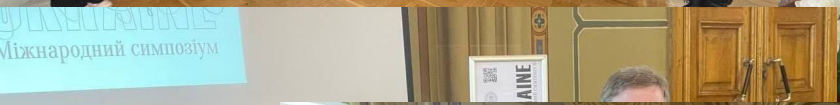
Art
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ

UKRAINE

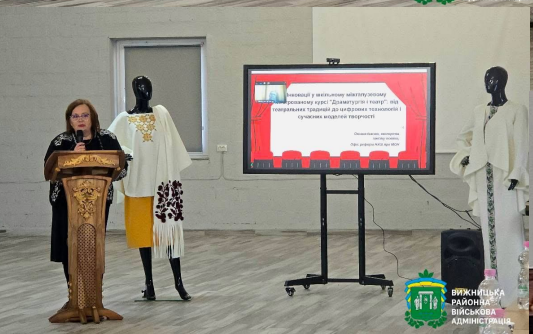
Art
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ

Art
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ

Art
Міжнародний симпозіум
UKRAINE


Міжнародний симпозіум

ВИЖНИЦЬКА
РАЙОННА
ВІЙСЬКОВА
АДМІНІСТРАЦІЯ


ВИЖНИЦЬКА
РАЙОННА
ВІЙСЬКОВА
АДМІНІСТРАЦІЯ

Традиційні ремесла
в координатах сталого розвитку
23 жовтня 2025 року

UKRAINE

UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ

ВИЖНИЦЬКА
РАЙОННА
ВІЙСЬКОВА
АДМІНІСТРАЦІЯ

ВИЖНИЦЬКА
РАЙОННА
ВІЙСЬКОВА
АДМІНІСТРАЦІЯ

ВИЖНИЦЬКА
РАЙОННА
ВІЙСЬКОВА
АДМІНІСТРАЦІЯ

ВИЖНИЦЬКА
РАЙОННА
ВІЙСЬКОВА
АДМІНІСТРАЦІЯ

UKRAINE

UKRAINE

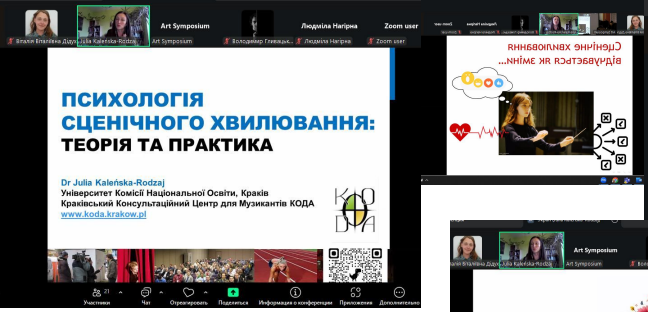
UKRAINE

ВИЖНИЦЬКА

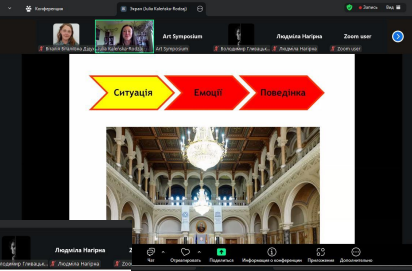
Art
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ

Art
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ
МИСТЕЦТВО ЯК КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ БРЕНД: ПРОБЛЕМИ ТА ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ»
ART AS A CULTURAL AND EDUCATIONAL BRAND: CHALLENGES AND DEVELOPMENT PRIORITIES

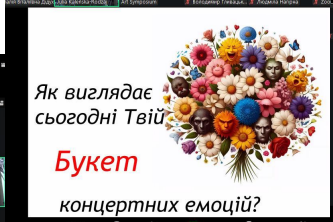
Art
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ

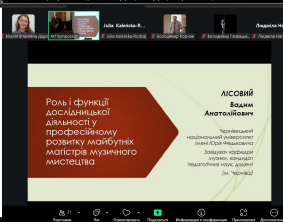

ПСИХОЛОГІЯ СЦЕНІЧНОГО ХВИЛЮВАННЯ:
ТЕОРІЯ ТА ПРАКТИКА
Dr Julia Kaleńska-Rodzaj
Університет Комісії Національної Освіти, Краків
Краківський Консультаційний Центр для Музикантів КОДА
www.koda.krakow.pl

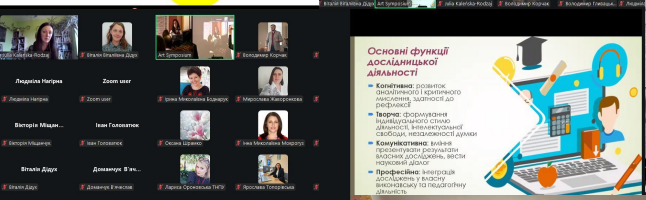
відчайдушно хвилювання...
Сценічне хвилювання


Ситуація
Емоції
Поведінка

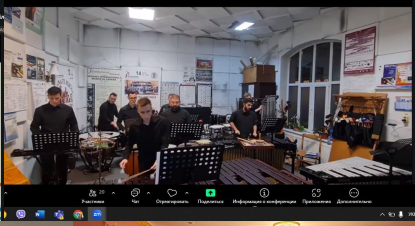
Сценічне хвилювання -
дослідницькі перспективи
Психологія спорту
• Рівень збудження: техніки релаксації або активізації
Психологія музиканта
• Психічний розлад: лікування, терапія
Психологія емоцій
• Складна емоція: психоосвіта про емоції, тренінг регуляції емоцій


Як виглядає сьогодні Твій
Букет
концертних емоцій?

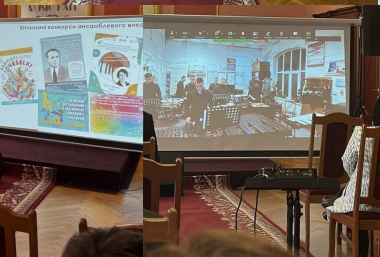

Роль і функції дослідницької діяльності у професійному розвитку майбутніх магістрів музичного мистецтва
ЛІСОВИЙ
Вадим
Анатолійович



Основні функції дослідницької діяльності
Когнітивна: розвиток дивергентного і критичного мислення, здатності до рефлексії
Творча: формування індивідуального стилю діяльності, інтелектуальної свободи, незалежності думки
Комунікативна: вміння презентувати результати власних досліджень, вести наукову дискусію
Професійна: інтеграція досліджень у власну виконавську та педагогічну діяльність



ОРЕСТ РУСНАК:
СИНТЕЗ НАЦІОНАЛЬНОЇ
ІДЕНТИЧНОСТІ ТА
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ
ВОКАЛЬНОЇ ТРАДИЦІЇ В
УМОВАХ ЕМІГРАЦІЇ



MUSIC HALL

Art
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ

Art
UKRAINE

Art
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ

Основні функції
дослідницької
діяльності:

Art
UKRAINE
МІЖНАРОДНИЙ СИМПОЗІУМ

UKRAINE
Art
СИМПОЗІУМ
МИСТЕЦТВО ЯК КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ БРЕНД: ПРОБЛЕМИ ТА ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ
ART AS A CULTURAL AND EDUCATIONAL BRAND: CHALLENGES AND DEVELOPMENT PRIORITIES

Грамота

Інститут педагогічної освіти і освіти дорослих
імені Івана Зязюна НАПН України

НАГОРОДЖУЄТЬСЯ

Колектив кафедри музики факультету педагогіки,
психології та соціальної роботи Чернівецького
національного університету імені Юрія Фельковича

за багаторічну партнерську співпрацю у сфері теорії і практики педагогічної освіти, з нагоди відзначення 150-річчя заснування Чернівецького національного університету імені Юрія Фельковича та проведення II Міжнародного симпозіуму «Мистецтво як культурно-освітній бренд: проблеми та пріоритети розвитку»

Директор Лариса ЛУК'ЯНОВА

2025 р.

Art
мпозіум

Наукове видання

МИСТЕЦТВО ЯК КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІЙ БРЕНД: ПРОБЛЕМИ І ПРІОРИТЕТИ РОЗВИТКУ

Збірник матеріалів ІІ Міжнародного симпозіуму,
присвяченого 150-річчю заснування
Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича
та 80-річчю заснування ЮНЕСКО

21-25 жовтня 2025 року

За загальною редакцією Ірини Бойчук

Літературна редакторка	Юліана Чекановська
Технічна редакторка, дизайнерка	Юліанна Віщак
Перекладачка	Софія Матушак

Підписано до друку 10.12.2025. Формат 60x84/8
Ум.-друк. арк. 39,0. Обл.-вид. арк. 42,0. Зам. З-011п.
Видавництво Чернівецького національного університету
імені Юрія Федьковича
58002, Чернівці, вул. Коцюбинського, 2
e-mail: ruta@chnu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК №891 від 08.04.2002 р

Art as a cultural and educational brand: problems and development priorities

COLLECTION OF MATERIALS

of the II-st International Symposium, dedicated to the 150th anniversary of the founding of Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University and the 80th anniversary of the founding of UNESCO

ISBN 978-617-8703-36-3

Iryna Boychuk
Scientific coordinator and moderator of the symposium, Ph.D.(psychologi), associate professor of the department of music of the faculty of pedagogy, psychology and social work of Yuriy Fedkovych Chernivtsi national university

2 Kotsiubynskyi str.,
Chernivtsi 58012, Ukraine
art.symposium@chnu.edu.ua